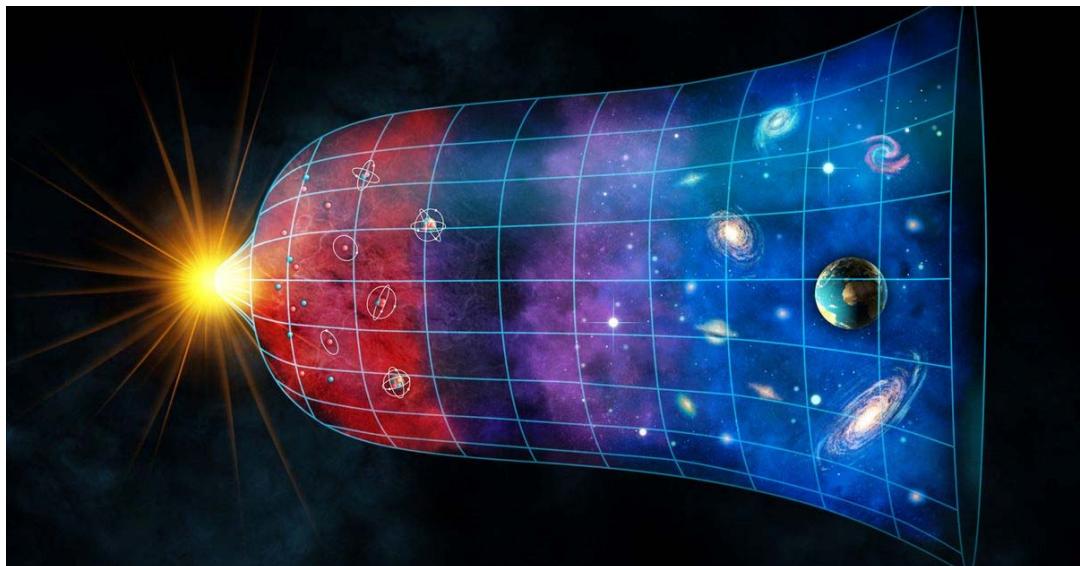


*Milan Uzelac*

# ESTETIKA III

Postklasična estetika



2023



## Sadržaj

### 1 Postklasična estetika

Određenje estetike u senci njene krize  
Mogućnost estetike  
Estetika konkretnog  
Umetnost na tlu sinergetičkog haosa  
Muzika logike  
Metafizika transsupstancijalnog  
De ludo globi

### 2 Disipativna estetika

Nastanak estetike kao filozofske discipline  
Stanje umetnosti danas  
Umetničko delo  
Umetnost kao delatnost i techne  
Umetnost kao vrlina i dar  
Umetnost i lepota  
Umetnost i vrednosti  
Umetnost i njena publika  
Umetnost i iskustvo  
Umetnost i nauka  
Umetnost i kritika  
Umetnost i obrazovanje  
Religijska dimenzija umetnosti

### 3 Inflaciona estetika

Uvod: poreklo umetnosti i estetike  
Konačno u beskonačnom  
Gledanje u ništa  
Kasagemas  
Metafizičke osnove transformacione forme  
Nekomunikabilnost savremene umetnosti  
Poslednji tango umetnosti  
a. Haptika – budućnost estetike  
b. Inflacija – definitivna slika kraja

### 4 Filozofija poslednje umetnosti

Dijagnoza  
Umetničko delo  
Umetnička praksa  
Duh dela  
Post scriptum

# *Postklasična estetika*

## Uvod

Umetnost danas izaziva očaj. Sav jezik, svakidašnji, kao i tradicionalni, jednako je mrtav i neupotrebljiv; krajnje je nesposoban da izrazi ono što osećamo i što nam se dešava. Isto tako, i umetnost izgleda nemoćna ako se na nju gleda kao na formu protesta protiv postojećeg društva koje sasvim dobro funkcioniše i bez umetnosti iako se na nju licemerno poziva vladajući sloj i to mahom u prigodnim prilikama kad se najširim slojevima društva hoće pokazati kako postoji nekakva opšta briga za vrednosti koje bi trebalo biti zajedničke celom društvu. U većini slučajeva reč je o vrednostima koje su instrument vladanja i daljeg učvršćivanja vlasti.

Ne možemo se oteti utisku o izlišnosti današnje umetnosti. Ako bi htela da opravda smisao svog postojanja, ona mora biti nešto daleko više no okrepljujući govor. Šta nam uopšte govori umetnost i može li ona uopšte nešto da nam govori? Šta nam je donela umetnost nastala u vreme masovnih pokolja i najveće okrutnosti i vladarske samovolje (a takva je sva umetnost renesanse kao i umetnost našeg stoljeća). Današnja umetnost, neću reći *savremena* umetnost (jer ona nije *sa-vremena*, nije u duhu sa našim vremenom već je jednostavno *današnja*, time što nastaje danas), jeste *umetnost muzeja*, ili, u najboljem slučaju, podsticaj dokonim razgovorima, sredstvo da se izrazi nekakva učenost, mnogoznalaštvo, ili da se demonstrira pripadnost jednom uskom krugu ljudi za koje je znanje o umetnosti sredstvo prepoznavanja; *u toj umetnosti više nema života*. Života tu nema još od časa kad se umetnost obrela u muzeju, kad su

umetnička dela stala u niz, jedno za drugim - poput vojnika u stroju.

Pohod umetnosti završava se neslavno. Njeni "vojnici", obešeni po zidovima, rasuti po podu, ne govore ništa o sebi i svome vremenu, ne govore ništa drugima o drugima, ne gledaju u budućnost. Smrt je definitivna, poslednja konačnost.

Međutim, činjenica je da i danas, u svetu ispunjenom ne-savremenim stvarima, u gluvoj i bezosećajnoj današnjici, pitanje o opstanku umetnosti ne gubi u aktuelnosti niti u intenzitetu; to je moguće razumeti samo time što pitanje postavljaju oni koji su vremenu ne-sa-vremeni. I dalje se vodi "dijalog o umetnosti", i dalje se dovodi u sumnju sama mogućnost umetnosti i stalno se, uvek i iznova, postavlja pitanje o tome šta bi to bila istina u umetnosti, odnosno, umetnička istina. Jedan od odgovora bio bi u tome da sve što se događa jeste posledica totalitarnog karaktera današnjeg društva koje lako apsorbuje sve nekonformističke delatnosti i na taj način obezvredjuje samu umetnost kao saopštavanje i prikaz sveta koji neće da bude svet uspostavljenog poretku.

Ali, kakva je to istina u umetnosti, o kakvoj istini može uopšte danas više biti reči? U vreme kad se bezočne laži proglašavaju za istinu i kad se sav život svodi na preživljavanje, kome je do umetnosti? Kad se ovako postavi pitanje, pa se hoće nešto reći i o estetici, o njenom položaju i njenoj mogućnosti, po estetiku su moguća dva presudna odgovora: ona ili pada zajedno s umetnošću, kao njena filozofija, ili se nad grobom umetnosti izdiže i pozivanjem na svima poznato iskustvo umetnosti pokušava da društvu

prikaže njegov pravi lik u istinskom ogledalu ostajući trajna opozicija svakodnevnom vladajućem mišljenju.

Činjenica je da savremeno postindustrijsko društvo stvara više materijalnih dobara no što je to bilo ranije, ali cena se za to plaća smrću ili glađu, većinom negde daleko, po rudnicima, pirinčanim poljima, po zabitim krajevima; te smrti ostaju nevidljive, njih niko ne želi da zna i sve su kao i uvek kolateralne. Najveća nesreća je svakako u nepostojanju alternative, u nepostojanju "opozicije" takvom stanju. Danas više nema umetničke kritike, ni likovne, ni muzičke, o književnoj da i ne govorimo; ako tako nečeg i ima to je sterilno i bez bilo kakvog uticaja ni u društvu ni u umetnosti.

Savremena "umetnička kritika" ne nalazi za shodno da supstancialno makar na trenutak bude drugačija od onog čemu bi se već po definiciji stvari morala suprotstavljati. Status umetničke kritike odavno je kupljen društvenom udobnošću i privilegijama i njen jedini zadatak, jeste da ponavlja kako je ona svest i savest današnje umetnosti; ovaj problem prozreo je početkom XX stoleća samo jedan čovek – V.I. Lenjin koji je, po rečima Gorkog, komentarišući osećanja koja u slušaocu nastaju nakon slušanja Betovenove *Apasionate* rekao: "... previše često ne mogu slušati muziku. Muzika utiče na nerve. Čovek bi radije brbljao besmislice i gladio po glavi ljude koji žive u prljavoj jazbini i koji svejedno mogu stvoriti takvu lepotu. No danas ne treba gladiti ničiju glavu – čoveku bi mogli odgristi ruku. Treba udarati po glavama, udarati bez milosti – iako smo u idealnom slučaju protiv svakog nasilja".

Da li smo mi, konkretni pojedinci, bačeni na periferiju društva, spremni za tako nešto? Nismo. Zato nam se i dešava

to što nam se dešava. Tek oni ogrezli u zlu na nivou su poslednja dva stoleća i samo oni istinski žive dok ostali još pomalo životare. Samo krajnje naivni mogu sebi postavljati prastaro pitanje: za koga se stvara umetnost? Sirotinja, kao i u ranijim vremenima, za umetnička dela i dalje ne zna, a onima drugima, za potvrdu i učvršćenje moći, ona je krajnje nepotrebna.

Ako bi umetnost nosila nekakvu poruku, kome bi je ona nosila? Onima kojima nije potrebna ili onima kojima jeste potrebna a do kojih ne može stići, a, ako i dospe do njih, poruka ostaje *zip*-ovana u nekoj apstraktnoj formi. Među poniženima nema više lenjinista iako se svima utuvljuje u glavu da su zbacili tirane i da žive u obećanoj slobodi, da su gospodari svog života i svoga vremena. Ako od postmodernih teorija i ima neke vajde onda ona počiva u saznanju da je sav život i sav svet posledica jedne velike simulacije (*simulakrum*) iza koje nema ničeg. Ako je svet danas daleko sofisticiraniji, podložniji svakoj manipulaciji, ni najmanje nije okrenut umetnosti i umetničkim načinima mišljenja i proizvođenja.

U svim ranijim epohama umetnost je nastojala da bude u tesnoj vezi sa slobodom; ali kako slobode ni danas nema, isto nema ni novih, neiskriviljenih pojmove koji bi ukazali na put ka umetnosti a u vremenu u kojem smo se obreli.

Tradicionalni pojmovi i reči kojima se označavalo bolje, slobodno društvo, danas su bez ikakvog značaja. U međuvremenu, i ideje koje su stajale iza njih, doatile su negativnu konotaciju; svemu što se učini nefunkcionalnim u sferi manipulacije pripisuje se etiketa komunizma, ili boljševizma a samo s jednom dalekosežnom namerom: da se u

budućnosti opravda druga istorijska strana čije se metode već uveliko preuzimaju.

Stari pojmovi, vremenom prevedeni u prazne apstrakcije, ne mogu više da saopšte šta su čovek i stvari danas, niti šta čovek i stvari mogu biti ili treba da budu. Te reči su izgubile neposrednu vezu sa predmetima, one više ne ukazuju na ni na šta, one su postale prazni pojmovi, elementi dokonih jezičkih igara. Nije stoga nimalo slučajno što je upravo analitička filozofija (glumeći ideološku neutralnost) negujući jezičke igre postala globalna moda.

Istovremeno, ti tradicionalni pojmovi i dalje pripadaju jeziku koji je još uvek jezik predtehnološkog i predtotalitarnog doba. Iako odavno mrtvi, ti pojmovi ne nose u sebi iskustvo tridesetih, četrdesetih ili šezdesetih godina, ali isto tako još u manjoj meri sadrže iskustvo poslednjih četiri decenija XX stoleća, iskustvo vremena koje većina teoretičara naziva postmodernim.

Sama racionalnost tih pojmovea kojima još uvek operišemo kao da se boriti protiv novog jezika koji bi možda i mogao da izrazi užas onog što jeste i obećanje onog što može biti. To je razlog tome što nam neka danas nastala umetnička dela deluju lažno ili sladunjavno, izlišno i krajnje nepotrebno, te se često pitamo i zašto su stvorena. Njihov jezik, u svojoj konvencionalnosti, koincidira samo sa prošlošću i on u sebi nema iskustvo današnjice; u njemu se ne ogledaju predmeti, stvari i događaji kojima je ispunjen naš život.

Još ne tako davno umetnici su celim svojim bićem živeli potopljeni u prostoru umetnosti; ako su neki od njih bili i buntovnici oni su i dalje, uporno, sa svima ostalima, delili veru o opravdanosti i dubokom smislu onog čim su se bavili;

sad smisla nema a vere još manje: jedinstvenu, opštevažeću harmoniju smenila je disharmonija a učenost ustuknila pred vulgarnošću i neznanjem. Stari svet je nepovratno izgubljen a novi nije konstituisan; živimo po đubrištima i otpatke (misleći da su oni čista priroda) proglašavamo za umetnička dela. Za nove predmete koristimo stare termine, o novom mislimo drugo – njemu neadekvatno. Nesposobni smo da razumemo stvarnost i mada smo telom u njoj, mišljenjem joj još uvek ne pripadamo.

Od tridesetih godina XX stoleća traje potraga za jezikom koji će biti jezik nove, duhom revolucionarne umetnosti. To pretpostavlja i maštu kao spoznajnu sposobnost koja može transcendirati i raspršiti čaroliju uspostavljenog poretku. Nadrealizam je uzdizao pesnički jezik na nivo jedinog jezika sposobnog da se suprotstavi sveobuhvatnom jeziku uspostavljenog porekla i upravo su nadrealisti stvarali *metajezik* negacije – negacije koja bi u svom nihilističkom žaru transcendirala čak i samu revolucionarnu akciju.

Danas je do te mere očigledno a sve manje interesantno s koliko vitalnosti uspostavljeni porekak uspeva da prevlada sve kritičke zamke koje bi moderna umetnost htela da mu postavi. Dospeli smo u situaciju da o stvari umetnosti odlučuju bivši junaci prigradskih deponija i drumskih kafana; iako svojom neobrazovanošću ne uspevaju da se uzdignu ni do osrednjosti, takvima nimalo ne smeta da za kulturna dobra proglašavaju svoja sopstvena nedela.

Da bi neka umetnost mogla biti od istinskog značaja neophodno je da u sebi sadrži potencijal za korenitu promenu umetničkog stila i izvođačke tehnike; takvi su još uvek bili i ekspresionizam i nadrealizam predskazujući i odražavajući

značajne promene u društvu početkom XX stoljeća. Isto tako, u širem smislu, revolucionarnim bi se moglo nazvati svako autentično delo koje dovodi u pitanje uobičajenu percepciju i razumevanje i koje razobličava stvarnost, nagoveštavajući oslobođenje. U tom slučaju, istina umetnosti je u sledećem: *svet je zaista onakav kakav se prikazuje u umetničkom delu.*

Danas se susrećemo s jednim potpuno novim fenomenom: opštim odsustvom sposobnosti za slušanje i viđenje; ljudi čuju ono za što su prethodno pripremljeni a vide ono što su prethodno naučili da treba da se vidi; ljudi slušaju a ne čuju, gledaju a ne vide. Gledanje i slušanje nisu neposredno dati, oni se moraju učiti. Nova dela donose sa sobom uslove za nove oblike percepcije. Neko delo je "revolucionarno" ne zato što je napisano "za revoluciju", već to može biti jedino u odnosu na sebe samo, zbog onog što u sebi immanentno poseduje; ono je revolucionarno time što je njegov sadržaj postao forma i zato, ako je moguće govoriti o političkom potencijalu neke umetnosti onda je to snaga koja počiva u njenoj sopstvenoj - estetskoj dimenziji.

U isto vreme, estetska dimenzija biva sve manje neutralna; istorijska situacija umetnosti, menja se do te mere da i sama mogućnost umetnosti postaje problematična. Umetnik je prisiljen da oblikuje i saopštava istinu koja, nije u skladu s umetničkom formom, niti joj je dostupna.

Sâma veza dela sa stvarnošću nikada nije ni neposredna ni zadovoljavajuća i zato: što je umetničko delo neposrednije političko, to više gubi snagu otuđenosti i temeljne transcendentne ciljeve promene. Danas teško možemo naći dela koja bi u sebi imala neku političku pretenziju; umetnička dela što danas nastaju prevashodno teže tome da zabave onog

kom su namenjena ili, eventualno, da pruže smisaoni alibi svom tvorcu; u ovom drugom slučaju imamo dve mogućnosti: delo se ili (a) zavarava time što svog autora uljuljuje u osećaj važnosti i nekog samopoštovanja (za što okolina i nema neko razumevanje, a što može biti izvor najprizemnijih i najtrivijalnijih konflikata) ili (b) delo nastupa ambiciozno a s namerom da bude nekakva kvazi-kritika društva i to do prve prilike kad će prihvatići sve kompromise koje društvo njegovom autoru ponudi. Ponuda nije naročita, ali, u većini slučajeva ni delo nije neko naročito veliko (da bi moglo postavljati neke ekstremne zahteve).

Svoju unutrašnju revolucionarnu ulogu umetnost može ispuniti jedino u slučaju ako i sama ne postane deo nekog uspostavljenog poretka, uključujući tu i revolucionarno uspostavljeni poredak (koji sa zauzimanjem vlasti gubi svoju kritičku, destruktivnu dimenziju). To je odista teško: sâm nadrealizam je pokazao kako je mali korak potrebno načiniti pa da se ono najopozicionije pretvori u potrošnu robu koja se može do u beskraj multiplicirati i s velikim profitom prodavati.

Nakon krajnje originalnih iskustava kao i lekcija koje nam je održalo XX stoljeće ljudi su postali pomalo umorni od svake istine - političke, kao i umetničke. Možda delom stoga što je sve plaćeno po daleko većoj ceni od naših platežnih mogućnosti a možda i stoga što čak i oni koji se navodno bave promišljanjem prirode i sudbine umetnosti, ne shvataju zadatok pred kojim su se našli dovoljno ozbiljno, verovatno, živeći u nekoj novoj a lažnoj nadi kako će ih neki srećan slučaj odvesti već u narednom času na onu stranu gde neće morati ni o čem da odlučuju. Neodgovornost je opaka i zarazna

bolest; izbegavanje svake odgovornosti i zalaganje za postmodernizam njen je simptom i zaštitni znak, nagoveštaj da našem padu u depresiju dugo neće biti leka ni u XXI stoljeću.

Umetnost nastoji i sada da nešto kaže o prirodi krize u koju je dospelo društvo. U opasnosti nisu samo određeni aspekti i forme uspostavljene društvene strukture, već i sistem društva u celini. Novo doba, da ne bi zapalo u varvarstvo, moralo bi da stvori potpuno novi svet – i tehnološki i materijalni. Umetnost mora pronaći nove načine izražavanja i nove predstave kako bi umetnici nužnost stvaranja nove tehnike i sredine mogli dešifrovati kao sopstvenu potrebu, jer, ako ljudi i dalje budu govorili jezikom mistificiranja i potiskivanja, novi odnosi između ljudi i stvari ostaće i dalje u predelu snova.

Svakome može zapasti u oči ta samoodgovornost umetnosti; šta je to što nagoni umetnost da spašava, ispravlja, poučava, poboljšava? Kako to da se tokom čitave istorije od svega toga umetnost nije odavno već umorila? Možda je nešto drugo u pitanju: možda u samoj umetnosti postoji nekakva deficijentnost koju ova nastoji da prikrije isticanjem nužnosti sopstvene odgovornosti za nešto što je se zapravo i ne tiče; kad neko ne može svoje probleme da reši, on od njih beži ukazujući na one tuđe. A primeri oduvek behu loše poštupalice duha.

Negacija stvarnosti u kakvoj smo se danas zatekli može biti samo *estetski* svet, neka nova estetska stvarnost; ostvarenje takvog sveta nužno bi, već po logici stvari, morao biti i kraj umetnosti; jedno je zasad sigurno: takav svet se ne može dostići; to je jedini razlog tome da istina umetnosti svoj

smisao može imati samo u odnosu na nestvarnost njenog cilja. To opet znači da umetnost može sebe ostvariti samo tako što ostaje privid i ako nastoji da stvara privide. Pitanje koje iz toga nužno sledi, mora da glasi: kome je do takve umetnosti, interesuje li ikog još takva umetnost?

Današnje umetnička praksa suočava se sa potpuno novim načinima oblikovanja objekata realnog sveta; to novo "oblikovanje" bitno utiče na temeljne principe umetničkog stvaranja; na taj način ne samo da se menja priroda umetničkog stvaranja već se menja mesto i uloga umetnosti u svetu; ona postaje bitni činilac u izgradnji nove stvarnosti. U tom slučaju ona bi se odista morala ukinuti i transcendirati u nastojanju da se ispune novi zahtevi koje postavlja pred one kojima je navodno namenjena.

Umetnost omogućuje da se otkrije kako postoje stvari koje nisu puki delovi materije, već stvari po sebi, koje nešto žele, koje trpe i koje na nov način proširuju oblast vizuelnih, akustičkih, taktilnih formi - stvari koje su po sebi *estetske*. Samo zahvaljujući umetnosti nastaje oblast čulnih formi, mogućnost za zadovoljstvo senzibilnosti. Jedan od ruskih formalista je pisao: "Umetnost postoji da bi se dobio osećaj života, da bi se osetio predmet, da bi se doživelo da je kamen uistinu kamen. (...) Umetnost je sredstvo kojim se doživljava postojanje predmeta. Ono što već postoji nema za umetnost nikakve važnosti."

Umetnički proces je "oslobađanje predmeta od automatizma opažanja", od automatizma koji iskriviljuje i ograničava ono što stvari jesu i što mogu biti. Umetnost stvara novu neposrednost (nakon što je uništena stara), ona

nam omogućuje da stvari percipiramo onakvima kakve one odista jesu u sebi samima.

Tek u XX stoljeću počinje da se tematizuje tišina kao mogući kostitutivni a ponekad i bitni momenat umetničkog dela; odmah se prisećamo eksperimenata koje je vršio Džon Kejdž; relativnost tištine, njena punoća, njena težina – sve to odzvanja savremenom muzikom, izliva se iz nje i sliva niz oveštale stvari poput penušavog vina; tek savremena muzika uspela je da pred nas rasprostre sve aspekte muzičkog bića; sasvim je drugo to što naša na novu situaciju nepripremljena recepcija ne domašuje svu puninu koja se svetom muzike razliva.

Umetnost kao momenat saznanja i kao pribrežište od zaborava sve više zavisi od estetske moći tištine – ne samo od one što dopire iz muzike i što je njen najdublji medijum, već i iz tištine slike i kipa, iz tištine koja prožima tragediju našeg života kao i tragediju koja svoj echo još ponekad nađe u pozorištu. Tišina je medijum komunikacije, ona raskida sa poznatim, i kao dimenzija kojom se retko koristimo ona je još uvek više prostor mogućnosti no spremište za potrošene snove.

Ovo naše vreme, novo vreme, možda još uvek ne i poslednje, zahteva i jedno redefinisanje umetnosti; čini se da nju više ne možemo do kraja istumačiti iz nje same, svodeći je na čistu umetnost, na privid. Neki mislioci, poput Herberta Markuzea (1898-1979), s pravom su se pitali da nije li možda došlo vreme sinteze estetske i političke dimenzije, vreme kada će društvo da postane globalno umetničko delo?

Nastojanje da se umetnost ostvari tako što će postati stvarnost nije više samo teorijski projekat; ono je dobilo i

svoju konkretnu formu. Interpretacije ratova vođenih krajem XX i početkom XXI stoljeća to nedvosmisleno pokazuju i nije slučajno što je bombardovanje Srbije ceo svet doživljavao kao najveći postmodernistički projekat u kojem dolazi do najvišeg izraza sinteza svetskog andeoskog milosrđa i genijalnog uma Bila Gejtsa (koji je s pravom isticao svoje neprocenjive zasluge za uspešnost ubijanja srpskog stanovništva).

Na tragu takvih razmišljanja relevantno teorijsko pitanje moglo bi se formulisati na sledeći način: da li ima opravdanja teza o kraju umetnosti? Neka od dostignuća tehničke civilizacije nedvosmisleno ukazuju na mogući preobražaj umetnosti u tehniku, ali, istovremeno i tehnike u umetnost kao formu kontrolisanog eksperimentisanja s prirodom i društvom; sve to veoma lako može dobiti odgovarajuću estetsku formu, formu smirenog i skladnog sveta kakav beše prosanjan na početku istorije. Ako sve teorije haosa vode poretku koji se pritajio negde u osnovi sveta ima nade da najveći projekat još nije ni izbliza dovršen.

Upravo stoga izraz *politička umetnost* je apsurdan ali ne i liшен svakog smisla; ako ni danas umetnost sama po sebi ne može postići taj preobražaj društva, jer tome i ne smera, budući da na tome rade neka druga bića, umetnost bi ipak mogla da oslobodi senzibilnost za izgradnju novog sveta; novog u smislu *drugačijeg*; jer, neophodni su novi pojmovi: to što neki teoretičari smatraju da svi mi još uvek živimo u predistoriji, to je samo posledica njihovog određenja istorije, a istorija je započela odavno, pre svih nas. Sâm kosmos je biće koje ima istoriju; manje je važno u kojoj formi informacija o tome dospeva do nas; u svakom slučaju, umetnost, kao forma mašte, kao istinska tehnika morala bi u sebe uključiti novu

kosmičku racionalnost u stvaranju slobodnog društva koje, izgrađeno na kosmopolističkim temeljima, ne bi ni časa gubilo iz vida svoje čisto kosmičko poreklo.

Još uvek je, za većinu ljudi, i danas, umetnost, po svom bitnom određenju, a na tragu Hegela, privid; ona navodno prikazuje, kao postojeće, ono što zapravo nije i zato upravo umetnost stvara surogatno zadovoljstvo punine i sreće čak i u uslovima najbednije stvarnosti.

Gradeći iluzorni svet moderna umetnost se distancira od realnog sveta mada mu je pritom pre apologija no bespoštedna kritika. To je očigledni paradoks ali i još jedan od razloga zašto ona danas pored očaja kod umnih ljudi, izaziva ravnodušnost kod bezumnih; malo ko oseća potrebnost i neophodnost umetnosti; iz činjenice da je čista umetnost osuđena na to da ostane samo umetnost sledi i zaključak (mada lažan) da se bez umetnosti može izgraditi jednak logičan, koherentan, neprotivrečan svet. Markuze je u Meduzinoj glavi video prikidan i večan simbol umetnosti – simbol užasa kao lepote, užasa uhvaćenog u ugodnom obliku veličanstvenog predmeta. Naspram njega, ako bih ja birao simbol nove umetnosti, to bi bila igla kojom Edip otvara put u jedan novi svet, u svet tištine i tame, u svet umetničke transparentnosti, u svet gde je sve raskriveno a znanje počela (*arché*) odavno promišljeno.

Da li je položaj umetnosti danas drugačiji od onog kakav je imala u ranijim vremenima? Da li je danas ona izgubila moć stvaranja koju je imala Meduzina glava, da li je izgubila moć da se sučeli sa samom sobom? Forme užasa otkrivene u XX stoleću nisu bile poznate ranijim epohama; one su odista planetarne; reč je o planetarnoj patnji. U prvo vreme Edipova

patnja odzvanjala je svetom i plavila čitav svet. Danas se ona umnogostručena milionskim iskustvom multiplicira i ostaje patnja, svetska patnja, rana na pneumi kosmosa. Veličina ovog novog užasa danas se opire svim formama. Ali, pišu se pesme, slikaju se slike. Umetnost više ne domašuje visinu na kojoj se nalazi osećaj sveta. Zato je većina novih dela bezvredna; ne zato što ne poseduje neku svoju immanentnu vrednost, već stoga što ta vrednost nije u saglasju sa onim što svet nosi u sebi budući da se iz njega ne može više izgubiti ništa. Igra više nije samo simbol sveta, ona je postala surova realnost ugnežđena u svakome od nas.

Zato je i moguće reći kako *užas stvarnosti nikad nije sprečio stvaranje umetnosti, ali to što se u trenucima užasa stvaralo nije bila umetnost bitna za našu egzistenciju*. I davno je primećeno kako "grčko vajarstvo i arhitektura postojali su mirno uporedo s užasom robovlasnicičkog društva. Veliki ljubavni romani srednjeg veka javljali su se u vreme pokolja Albižana i inkvizitorskih mučenja, a spokojni pejzaži impresionista nastajali su u vreme kad je Zola pisao Žerminal. Konačno šta je od života Pariske komune ostalo na slikama Kurbea koji je nakon pada Komune slikao samo jabuke".

U odbranu umetnosti moglo bi se reći da su te jabuke umetnički i humano bile istinitije od svih slika koje su u to vreme komentarisale dnevne događaje, da su bile "buntovnije od bilo koje političke slike"<sup>1</sup>. Ako bismo bili manje zahtevni, mogli bismo reći da Komuna ipak nije imala svog Goju. Ali, ako veličina užasa danas ne objašnjava uzaludnost umetnosti,

---

<sup>1</sup> Markuze, H.: Umetnost i revolucija, u knjizi: Markuze, H.: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb 1981, str. 187.

da li je totalitarni, jednodimenzionalni karakter društva u kome živimo odgovoran za to novo stanje umetnosti?

Ravnodušnost prema novoj umetnosti delom proističe i iz njenog kaskanja za istorijom; iako je umetnost istorijska pojava, danas istorija češće no ranije sustiže i prestiže umetnost; menja se istorijski položaj i uloga umetnosti; postajući budući domen umetnosti ono *stvarno* već je proživljeno i svako naknadno "umetničko viđenje" postaje puka tehnika u doslovnom značenju reči *techne*: pravljenje i prepravljanje stvari (a ne slikanje slike), eksperimentisanje s potencijalom reči i zvukova (a ne pisanje pesama ili komponovanje muzike). Svet postaje ravnodušan na otkrivanje poznatog. Umetnost samu sebe više ne uspeva da transcendira na osnovu dostignuća nauke i tehnologije već samo ponavlja ono proživljeno, neumorno vari svareno i odbačeno; koga to ne bi iritiralo, kome to ne bi zasmetalo?

Od umetnosti se, možda iz nerazumevanja, očekuje mnogo više, ali, bilo bi pogrešno ako se od nje traži išta manje. Ako se svet može promeniti samo u političkoj akciji, ako represivni poređak može biti uništen samo represivnim sredstvima, koja će, možda, biti u funkciji uspostavljanja još represivnijeg porekla čiji se početak svima u prvi mah pokazuje kao vaspostavljanje slobode i nekakve pravde, revolucija bez krvi i tome slično (a revolucije bez krvi nema i ne može biti; u protivnom izraz *revolucija* shvatamo na isti način kao N. Kopernik). Umetnik u tome ne bi smeо da učestvuјe ni kao čovek, još manje kao umetnik, a ponajmanje bi tome smeо dati umetnički smisao.

Sve to vodi nas tome da vidimo kako se jedan od paradoxa savremene umetnosti sastoji u tome što ona, s

jedne strane, treba da učestvuje u oblikovanju života, a s druge, da mora ostati umetnost, da i dalje mora da brani svet privida. Rešenje u prvom smislu nađeno je početkom XX stoljeća u zahtevu da se umetnost podvrgne politici (socijalistički realizam); antitezu je dvadesetih i tridesetih godina činio nadrealizam kao podvrgavanje politike umetnosti, stvaralačkoj snazi mašte. Ali, kao što ne može imati samo prikladnu funkciju, tako isto umetnost nije samo ni puka snaga mašte; ona stvara novi svet, prostor prividne praznine koji se neupućenom pokazuje kao bezgranični privid, ali u tom prividu pojavljuje se i moguća nadolazeća istina.

Međutim, svet umetnosti tu zapravo biva druga stvarnost. Svet unutar sveta ali ne i stvarna sila, sila menjanja društva; forma umetnosti bitno je drugačija od one u kojoj nam se pokazuje realni svet. Umetnost može stilizovati ono videno, čak, i više od toga – umetnost može dati sliku negativne stvarnosti, ali, to je uvek slika jednog istrošenog sveta. Zato istina umetnosti nije istina pojmovnog mišljenja, filozofije ili nauke koja ima za cilj preoblikovanje stvarnosti. Elemenat u kome prebiva umetnost je unutrašnja i spoljašnja čulnost, oblast estetskog; ona je receptivna pre nego pozitivna, ona je prošla a da nije ni nastala.

Postoji li prelaz iz jedne u drugu dimenziju, nekakva materijalna stvarnost umetnosti koju ova, kao forma, ne samo dobija nego takođe i ispunjuje? Možda u susret umetnosti nešto ipak mora doći iz budućnosti ako već treba da bude moguće ostvarenje umetnosti. Danas to nije moguće. Pristupi umetnosti su zatvoreni.

U jednom času činilo se kako konvergencija tehnike i umetnosti nije nešto izmišljeno budući da je ona najavljena u

razvoju materijalnog procesa stvaranja. Prastara je srodnost umetnosti i tehnike: njihovo poreklo je u stvaranju kao svrhovitom preoblikovanju – u stvaranju stvari prema *ratio* i u stvaranju prema snazi mašte. Kako je ta prastara srodnost umetnosti i tehnike bila razorena tokom istorije, budući da je tehnika ostala preoblikovanje *stvarnog životnog sveta*, a umetnost osuđena na *imaginarno* oblikovanje i preoblikovanje, te dve dimenzije su se razišle: u *realnom društvenom svetu* dominirala je vladavina tehnike i tehnika kao sredstvo vladavine – a u *estetskom svetu*, iluzorni privid.

Pred umetnošću danas su posve drugačiji zahtevi; ona ne može biti ista kao velika, pročišćujuća ilizionistička umetnost prošlosti; ta umetnost ranijih vremena, bez obzira koliko veličanstvena, ne može se održati pred današnjom stvarnošću, ona ne govori više našim jezikom i upravo stoga osuđena je na muzeje i ako je o muzici reč, na koncertne dvorane prepune novokomponovanih, neukih snobova, nesposobnih da čuju išta novo, različito od onog što su s velikom mukom naučili kao znak statusnog prepoznavanja; nova umetnost svoj smisao ima u beskompromisnom uskraćivanju iluzije, u otkazivanju saveza sa postojećim, u oslobođanju svesti, snage, mašte, opažanja i govora od okržljavanja pod presijom postojećeg poretka. Zato nova umetnost nema ničeg zajedničkog s novim poretkom, s novom vlašću, koja, u poslednje vreme, opsednuta sobom, i raspodelom simbola moći, i ne stiže više da se okreće ka umetnosti izgubljenoj negde na periferiji sveta.

Ljudi daleko više znaju o auto-reliju Pariz-Dakar, nego o modernoj umetnosti. Da li je to slučajno? U savremenoj svesti umetnost je sve više izolovana (i zato se čini nepotrebna);

njene immanentne teškoće krajem šezdesetih godina XX stoljeća javljaju se kod omladine koja protestuje, i traži neku sasvim drugu umetnost dotad nepoznatu; trebalo je da prođe još tridesetak godina i da interes za umetnost izgube definitivno svi: starima je postala nerazumljiva, mladima nedovoljno radikalna, a i jedni i drugi prate i dalje reli Pariz-Dakar.

Nije nimalo slučajno, što nakon svega što nas je snašlo, umetnost kao da živi u nekakvoj antinomiji zahteva: ako se od nje očekuje zabavnost, ona nužno pada ispod svakog nivoa kulture (no, šta je zapravo kultura?); ako se od nje traži angažman, u tom zahtevu nema ničeg drugog do nedostatka talenta ili koncentracije snage. Umetnosti, stoga, u onom po opstanak odlučujućem smislu, nema i moglo bi da se kaže zajedno s T. Adornom: *Vreme umetnosti je prošlo, radi se o tome da se ostvari njen sadržaj istine*<sup>2</sup>. I kad umetnosti ne bi bilo, sadržaj istine umetnosti mogao bi se identifikovati sa sadržajem istine društva. U tom slučaju mogli bismo se naći u paradoksalnoj situaciji: istina umetnosti bila bi identifikovana sa simulacijom onog čega u biti nema, ona bi bila identična s ništa, sa svojom prazninom i tišinom.

Uništavanje umetnosti u današnjem poluvarvarskom svetu koji klizi u potpuno varvarstvo, sponsorisanjem osrednjosti i besomučnom reklamom vulgarnog polu-sveta - samo je znak varvarstva onih koji su sebi prigrabili pravo da odlučuju o umetnosti.

Ali, ako umetnost zastupa ono *po sebi*, ono što ona treba biti po svojoj prirodi, tada ona mora da pobegne ispod vlasti svoje vlastite teleologije. Dela su utoliko važnija, ukoliko su

---

<sup>2</sup> Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 408.

manje uključena u pojam svog stepena razvijanja, ukoliko su manje uključena u komentarisanje svog vremena, ukoliko su manje prožeta mentalitetom vladajućeg sistema, i ukoliko su, s druge strane, manje u pukoj i eksplicitnoj funkciji otpora koji nije ništa drugo do jedna od strana u sukobu ideologija, ništa manje totalitarna, ništa manje neprijateljska spram istinske umetnosti, budući da sa zahvatanjem moći, zahvataju se i svi ostali njeni prateći atributi i stavljaju u funkciju univerzalnog tlačenja.

Hipostaziranjem otpora sve se poravnava u jednolični šum što klizi iz sistema u sistem kako bi opravdao laž proglašenu dekretom za istinu. To je onaj šum za koji je nova muzička avangarda mislila da se njime smenuje tradicionalna tonalnost. Ali, o sonoristici, biće govora nekom drugom prilikom. Bojim se da je i tu reč o nekoj jevtinoj, zastareloj tehnologiji koliko ideologiji.

Sa pitanjima: *kuda sve ovo vodi*, ili *šta ti umetnici zapravo hoće* - hoće se uspostaviti društvena kontrola ne toliko nad proizvodnjom umetničkih delâ, koliko nad kontrolom njihovog smisla. Anarhija vrednosti koja vlada u umetničkom svetu pogoduje delima sumnjivog kvaliteta koja svojim nametanjem najviše pripomažu ukidanju umetnosti.

Ne smemo se ne podsetiti pesme Bertolda Brehta *Poseta prognanim pesnicima* iz njegove knjige *Svedenborške pesme* (1933-1939) (posebno ističem završne stihove):

#### POSETA PROGNANIM PESNICIMA

Kad je u snu ušao u kolibu prognanih  
Pesnika, koja se nalazi pored kolibe  
Gde žive prognani oni što poučavaju (odande je čuo  
Svađu i smeh), pred nj na prag

Izađe Ovidije i u po glasa mu reče:  
 "Bolje da još ne sedneš. Još nisi umro. Ko zna  
 Nećeš li se ipak još vratiti? Pa i ako se ništa ne promeni -  
 Do tebe sama." Ali, s utehom u pogledu,  
 Pristupi Po Či Ji i sa smeškom reče: "Strogost  
 Zaslužuje svako ko samo jednom prozbori o nepravdi."  
 A njegov prijatelj Tu Fu tiho izusti: "Razumeš, izgnanstvo  
 Nije mesto gde se odvikava od oholosti." Ali nekako više ovozemaljski  
 Pridruži im se odrpani Vijon i upita: "Koliko ima  
 Vrata na kući u kojoj živiš?" A Dante ga povuče u stranu  
 I držeći ga za rukav promrmlja: "Twoji stihovi  
 Vrve od grešaka, prijatelju, pomisli na sve one  
 Koji su protiv tebe!" A Volter doviknu:  
 "Pazi na svaku paru, inače će te umoriti glađu!"  
 "I unesi poneku dosetku!" dobaci Hajne. — "To ne pomaže!",  
 Progunda Šekspir. "Kad je Džems došao na vlast,  
 Ni ja više nisam smeо pisati." — "Ako dođe do suđenja  
 Uzmi kakvog nitkova za advokata!" posavetova Euripid,  
 "Jer takav zna rupe u mreži zakona." Smeh je  
 Još odzvanjao, kad iz najtamnjeg ugla  
 Dobre uzvik: "Čuj, zna li ko  
 Tvoje stihove naizust? A oni što ih znaju,  
 Hoće li umaći progonjenju?" — "To su  
 Zaboravljeni", reče Dante tiho,  
 "Njima nisu uništili samo tela nego i dela."  
 Smeh umuknu. Niko se ne usudi da pogleda onamo. Došljak  
 Preblede.

Time što je prvo degradirana, a potom iz društva i prognana, umetnost, odbijajući da prihvati nametnutu joj ulogu, nastavlja da tavori na periferiji. Opstanak joj je više no sumnjiv. Da li je moguća, o tome se danas više i ne odlučuje; ukidanjem razlike između umetnika kao estetskog subjekta i umetnika kao empirijske osobe, ukida se razlika između umetničkih dela i empirijske realnosti. Umetnost se prividno stapa sa životom; u toj lažnoj bliskosti teži se nepostojećem jedinstvu. Umetnost obmanjuje.

Da bi se stvorili novi oblici, za šta se zalaže svaka nova umetnost, potrebno je i novo društvo, jer forma, estetska koherencija jeste na kraju krajeva, samo društveni odnos. Oslobođena forma mora biti direktno suprotna postojećim formama ili, nije uopšte forma.

A ne sme se zaboraviti ono što je odavno konstatovano: *misao prestaje biti istinita ako više ne pogada i onoga koji je zastupa.*

## 1. Određenje estetike u senci njene krize

Estetika kao filozofska disciplina nastaje u XVIII stoljeću, u vreme vladavine filozofije prosvećenosti; naspram dotad vladajućeg zahteva da se sve što je pojedinačno i specifično uredi na strogo formalni način, mislioci tog doba sve više počinju da naglasak stavljaju na duhovni sadržaj problema a sve manje na njegovu logičku formu. To ima za posledicu da se sve više ističe sadržinska bliskost i srodnost filozofskih i umetničkih dela pa u prvi plan istupa upravo *kritika* koja nastoji da rasvetli oblast osećanja i ukusa i da ove dovede na nivo pravoga saznanja.

Ako i postoji granica saznanja, pa se time dopušta i postojanje iracionalnog, neophodno je da se jasno ukaže na tu granicu, da se ona sazna; nije nimalo slučajno što je čitavo XVIII stoljeće u estetici ispunjeno borbom oko definisanja i hijerarhizovanja pojmove; to je vreme sporova o odnosu uma i moći imaginacije, o odnosu genija i pravila, o tome da li temelj lepog treba tražiti u osećaju ili u određenoj formi saznanja.

Kako sve izrazitija postaje razlika između čistog saznanja i estetske intuicije, postepeno dolazi do pregrupisavanja čitave filozofske problematike: na jednoj strani je logika i moralna filozofija, učenje o prirodi i učenje o čovekovoj duši, ontologija i psihologija, a na drugoj šarolik kompleks pitanja vezanih za lepe umetnosti i probleme umetničkog stvaralaštva.

Ne treba misliti kako su umetnosti bile isključene iz sfere filozofskog interesa. Novovekovni ideal saznanja, kakav nalazimo kod Dekarta, podrazumeva ne samo sva znanja već i sve veštine, i nov smer i podsticaj ne dobijaju samo logika i

matematika, fizika i psihologija, već i umetnost, koja se takođe počinje podvrgavati strogim zahtevima i pravilima koje propisuje um; ona može imati autentičan, izvorni sadržaj samo ako se njen sadržaj može proveriti. Takvo stanje stvari omogućeno je i posebnim položajem koji je tokom čitavog srednjeg veka, pa sve do Dekarta i Njutna, zauzimala muzika koja je dotad više bila nauka a mnogo manje umetnost u današnjem značenju te reči.

Od davnina umetnost se često pokazivala suparnicom prirode: ponekad je nju samo podražavala, a ponekad težila da dovrši ono što ova sama nije mogla; ali, da bi se umetnost mogla procenjivati, bilo je neophodno da raznovrsnost pojave i njenih postupaka bude podvedena pod jedan jedinstven princip a po uzoru na u to doba vladajuće prirodne nauke.

Ne treba zanemarivati veliki uspeh koji je u to vreme doživljavala filozofija prirode oličena u Njutnovom nastojanju da sva kretanja u prirodi svede na jedan princip. Zahtev za estetikom kao novom disciplinom zapravo je bio zahtev za potčinjavanjem raznovrsnih, heterogenih pojava duhovnog sveta jednom jedinstvenom principu. Vladalo je nepodeljeno uverenje da kao što u prirodi postoje univerzalni opštevažeći zakoni, tako isto i u umetnosti (koja podražava prirodu) moraju postojati njoj svojstveni zakoni. Svi ti zakoni moraju imati jedan svima zajednički osnov, jedan jedinstven zakon i to je uvodeći pojam lepe umetnosti istakao Šarl Bate već u naslovu svog spisa *Lepe umetnosti, svedene na jedan princip* (1746). Kao što je Njutn opisao poredak u fizičkom svetu, trebalo je isto to učiniti u duhovnom, etičkom i čulnom svetu. Nije slučajno što je Kant u Rusou video Njutna sveta morala;

ostalo je da se vidi da li je moguće imati Njutna za oblast estetskog – "zakonodavca Parnasa".

Poverovalo se da je takav zakonodavac pronađen u Nikoli Boalou koji je teoriju umetnosti htio da uzdigne na nivo stroge nauke: na mesto apstraktnih zahteva stupaju konkretna istraživanja; utvrđuje se paralelizam umetnosti i nauka ukazivanjem na njihovo zajedničko poreklo u apsolutnom suverenitetu uma. Kritikuje se proizvoljnost i poetska sloboda. Istina i lepota, razum i priroda, samo su različiti izrazi jednog te istog nerazorivog poretka bivstvovanja. Ovde nije reč o razumu u njegovom trivijalnom značenju, kako se taj pojam svakodnevno upotrebljava, već o razumu kao najvišoj moći naučnog uma.

Na taj način dolazi do podudaranja naučnih i umetničkih idea; estetička teorija nastoji da se kreće putem koji su već trasirale matematika i fizika na tragu Dekartovog zahteva da se svako znanje mora zasnivati na čistoj geometriji. Iz ovoga još uvek nije vidno da se tako priprema trijumf čisto intuitivnog saznanja, a radi se upravo o tome, jer, da bi se nešto moglo misliti jasno i razgovetno i da bi se moglo dosegnuti čistim pojmovima, treba prethodno da bude svedeno na zakone prostorne intuicije, da se pretvori u geometrijske figure. Takvo "figurativno mišljenje" je osnov svakog saznanja. Tako intuicija dobija primat u odnosu na čisto mišljenje i nije nimalo slučajno što će Baumgarten, utemeljujući estetiku, govoriti kako se u onom što je čulno temelje i nauke i umetnosti. Tako nešto bilo je moguće napuštenjem one orientacije koju je razvijao Dekartov učenik Malbranš a koja je sve materijalno svodila na protežno, a ono što je fizički telesno na čistu prostornost pri čemu prostornost

nije bila potčinjena uslovima čulnosti i sposobnosti imaginacije već uslovima čistoga uma - uslovima logike i aritmetike.

Na taj način svi čulni kvaliteti bivaju potisnuti u oblast subjektivnog i ono što ostaje, to nije predmet kontemplacije ili intuicije, već čisti odnosi koje predmet sadrži u sebi i koji se mogu iskazati preciznim i univerzalnim pravilima koja su osnov svakog bivstvovanja.

Razume se, takva klasicistička teorija koja sledi teoriju prirode i matematičku teoriju još je u antičko vreme imala jasno izražene svoje granice: već se tada govorilo da je za stvaranje savršenog umetničkog dela neophodan spoj tehnike i talenta, odnosno genija (ingenium). Talenat se ne može učiti, on se dobija od prirode, on je dar koji deluje u umetniku od samog početka.

To shvatanje dele i rimski pesnik Horacije i francuski klasicistički pesnik Nikola Boalo (1636-1711). Istinski pesnik ne nastaje, već se rađa. Ali, treba razlikovati proces stavarnja umetničkog dela i samo umetničko delo. Ako je delo istinsko umetničko delo, ono mora biti oslobođeno od sveg slučajnog i subjektivnog (što je bilo jedan od njegovih konstitutivnih momenata u času njegovog nastanka). Na taj način klasicistička teorija umetnosti svaku istinu iskazuje u opštem i završava u pukoj apstrakciji; njoj nedostaje osećaj za individualno i čulno, i to je posledica vladavine mehanicizma i idealna geometrije u nauci XVII i XVIII stoljeća.

Početkom XVIII stoljeća strogi racionalistički duh kartezijanske filozofije sve više pada u drugi plan, filozofija se, posebno u Francuskoj, sve više buni protiv sistemske forme izlaganja i sve je naglašenija borba protiv "duha

sistema". Engleski filozof Entoni Šeftsberi (1671-1713) je čak rekao: "najbolji način da se bude glup jeste - prihvatanje sistema". U zemljama nemačkog jezičkog područja tokom XVIII stoljeća estetička misao nije išla protiv logike već je sa njom bila u tesnom savezu. Nije začuđujuće što je Aleksandar Gotlib Baumgarten (1714-1762), utemeljio estetiku njenim razgraničavanjem od logike. On estetiku određuje kao nauku o čulnosti, kao nauku o "čulnom saznanju". Upravo čulno je ono što stoji naspram čistog saznanja. Ovaj nemački filozof, učenik Hristijana Volfa (1679-1754) vidi kao svoj osnovni zadatak upravo rehabilitaciju sfere čulnosti; on hoće da čulno bude predmet dostojan saznanja. Na taj način čulnost dobija specifičnu saznajnu formu i ta forma potičinjava čulnost racionalnom znanju. Baumgarten nastoji da sačuva i obezbedi vrednost čulnosti; istina on joj pridaje fenomenalno savršenstvo (*perfectio phaenomenon*) i to nije ono savršenstvo koje poseduju logika i matematika, ali to je ipak savršenstvo i estetika zaposeda svoju samostalnu oblast.

Baumgarten sledi učenje Gotfrida Lajbnica (1646-1716) o stepenima saznanja i prihvata da je racionalno saznanje iznad čulnog; ali, sve što je potčinjeno razumu nije lišeno i svoje specifične suštine; na taj način on nastoji da opravda niže duševne sposobnosti a ne da ih potisne i to je osnovni cilj koji on stavlja pred estetiku. U isto vreme kartezijansko učenje o strastima kao rastrojstvu duše biva potisnuto i strasti se sve više vide kao impuls, podsticaj duševne delatnosti; tako dolazi, posebno u francuskoj estetici XVIII stoljeća, do emancipacije čulnosti. Na taj način počinju da se prepliću lepo, čulnost, zadovoljstvo i naslada. Treba imati u vidu, kad je o Baumgartenu reč, da on rehabilituje čulnost, ali

je pritom ne oslobađa od svih ograničenja budući da je podvrgava čulnom savršenstvu koje ne počiva u nasladi već u lepoti. Na taj način prevladava se suprotnost senzualizma i racionalizma i otvara put ka produktivnoj sintezi razuma i čulnosti.

Apstrakcija kojom se može doći do najviših stvari uvek je i put pojednostavljenja i osiromašenja. Od poetske misli se ne zahteva samo forma nego i boja, ne samo objektivna istina no i čulna prodornost; zadatak poezije je da nam prenese ono što je životno i zahtev koji se postavlja pred poeziju Baumgarten formuliše kao *vita cognitionis*; tu je reč o životu mišljenja i naglasak je na *životu*. Nije stvar samo u tome da mi mislimo saglasno pravilima po kojima se obrazuju logički pojmovi kretanjem od posebnog ka opštem, već u tome da opšte dosegnemo u posebnom a posebno u opštem.

Umetnik se razlikuje od strogog mislioca time što ne nastoji da napusti svet pojava već da kod njih ostane; on ne traži uzroke "iza" pojava već hoće da dosegne same pojave u njima imenentnom načinu bivstvovanja spajajući sve pojave u jedinstvenu kontemplativnu sliku.

Baumgarten nastoji da odredi specifičnost estetskog opisom razlike koja postoji između umetničkog i naučnog duha. Budući da je i sam bio pesnik, koji nije propuštao dan a da ne napiše neku pesmu, on u prvi plan stavlja analizu forme i specifične intencionalnosti jezika. Jezik je posrednik između naučnog i umetničkog predstavljanja. Za misli koje hoće da izrazi naučnik i za predstave koje nastoji da izrazi pesnik – neophodne su reči. Mada su u oba slučaja reči sredstvo izražavanja, one služe različitim ciljevima. U prvom slučaju, reči funkcionišu kao znak, one su izraz pojma i sve

što bi moglo biti čulno biva iz njih odstranjeno. Sasvim je drugačije kad je reč o poeziji: veličina umetnika je u sposobnosti da udahne život u hladne znake, da pojmovnom jeziku nauke da život. Reči kojima se služi pesnik ne ostaju mrtve i prazne. One odišu svojim unutrašnjim sadržajem. Poezija je savršen čulni govor.

Tako se pokazuje jasna razlika između *nauke* i *poezije*, kao i predmet nove nauke kojoj je Baumgarten dao ime *estetika*. Pokazuje se da estetika ne teži savršenstvu apsolutnog saznanja, već savršenstvu čulnog; ona teži čisto intuitivnom saznanju kao takvom. Ipak, postoji ne samo razlika već i bliskost filozofa i pesnika a to je težnja totalitetu: ako filozof ne može kao umetnik da stvara lepo on može da teži saznanju lepog i da naj način dovede do krajnjeg oblika svoju sliku sveta. Na taj način umetnosti pomažu filozofiji da se u potpunosti ostvari i dovrši.

Ako je i bio priznavan i cenjen od strane savremenika, ako su se na njega neposredno oslanjali i Johan Gotlib Herder (1744-1803) i Fridrih Šiler (1759-1805) a posebno Imanuel Kant (1724-1804) u svojim predavanjima iz metafizike – Baumgarten je nakon smrti bio zaboravljen. Tome je doprineo njegov stil pisanja kao i vezanost za okvire školske filozofije njegovog vremena kojih se nikad nije oslobodio. Obnovljen interes za njega i njegovo delo poklapa se s obnovom interesa za tematizovanje sfere čulnog koji srećemo kod prvih postmodernih mislilaca a posebno za nove pokušaje promišljala pojma uzvišenog.

U svakom slučaju, ime Baumgartena ostaće upamćeno kao ime rodonačelnika estetike kao filozofske discipline, kao ime autora prvog spisa pod nazivom *Estetika* (1750), konačno,

kao ime mislioca koji je u praskozorje romantizma nastojao da rehabilituje čulnost naspram razuma i u njoj video posebnu formu saznanja, iako nižu od racionalnog ali s unutrašnjom tendencijom ka usavršanju.

Ako estetika kao filozofska disciplina nema dugu istoriju, budući da nastaje tek sredinom XVIII stoljeća, nekoliko godina nakon što je Šarl Bate uveo pojам *lepe umetnosti* i tom pojmu dao značenje koje mi i danas razumemo, odnosno iste godine kad je umro J. S. Bah, činjenica je da estetiku od samog početka prate sporovi i da je predmet najrazličitijih osporavanja.

Estetika je tipično novovekovna tvorevina stoga što se tek u novo vreme javlja umetnost u njenom horizontu, a što opet znači da tek tada po prvi put umetničko delo postaje predmet doživljaja pa se umetnost počinje shvatati kao izraz čovekovog života; to još nikako ne znači da ona nije nailazila na osporavanja sasvim različite prirode; estetičari su, hteli to oni ili ne, bili prinuđeni da ulože znatan napor da bi estetiku precizno odredili pa nije nimalo slučajno što je većina od njih sve do naših dana bila prinuđena da već u prvim rečenicama svojih temeljnih spisa jasno obrazloži svoju poziciju, svoj odnos prema estetici a tako i umetnosti. To je razlog da ovde samo ovlaš pomenemo upravo te iskaze koje nalazimo na početku najznačajnijih *estetikâ* XIX-XX stoljeća.

U isto vreme želeo bih da ukažem i na motiv kojim sam rukovoden u ovom izlaganju: koristim priliku da vas podsetim na poznatog francuskog zoologa, profesora uporedne anatomije, zasluznog za uvođenje pojma vrste i poboljšanje klasifikacije životinja, autora danas napuštene teorije katastrofa po kojoj svaki geološki period ima svoju floru u

faunu a završava se sveopštom katastrofom u kojoj propada sav živi svet da bi nakon toga novi organski svet nastao uz pomoć novog tvoračkog akta – vodećeg zoologa kraja XVIII i početka XIX stoljeća, člana Francuske akademije Žorža-Leopolda Kivijea (George-Léopold-Chrétien-Dagobert Cuvier, 1769-1832). Iako je u svoje vreme u raspravama s evolucionistima (Lamark, Sent-Iper) Kivije odneo pobedu, danas je njegova teorija napuštena. Ono po čemu on ostaje za istoriju nauke značajan jesu rezultati u oblasti uporedne anatomije različitih životinjskih vrsta (1792-1800); on nije samo istraživao strukturu mnoštva životinja već je postavio i zakon odnosa organa koji pokazuju kako su promene u jednom organu praćene promenama u drugim organizma. Taj svoj zakon on je demonstrirao na iskopinama fosila kičmenjaka 1812: *Recherches sur les ossements fossiles* (štampano u 4 knjige; objavlјivanje četvrтog izdanja ovog dela u 12 tomova započeto je pred kraj njegovog života a dovršeno nakon njegove smrti, 1837).

Ideja Kivijea o organskoj uslovljenoći svih delova jednog organizma čini mi se posebno interesantnom u izučavanju osnovnih ideja kako književnih tako i filozofskih spisa. Dovoljno je setiti se kako je Pol Valeri ukazivao na osobitost prvog stiha u pesmi - smatrao je da prvi stih dolazi od boga a da za ostalo pesnik mora da se pomuči sam. Nešto slično tome, moguće je pratiti već i u slučaju prvih rečenica filozofskih spisa, iako tu većina rečenog ne dolazi od boga. Upravo zato i možemo govoriti o nekom autorskom stavu.

Jednostavno rečeno: želim da kažem kako već prva rečenica nekog dela često u velikoj meri (razume se, kad je reč o značajnim delima) određuje ono što sledi i baca posebno

svetlo ne samo na delo u celini već i na ono što nastaje u njegovoj senci.

Započinjući svoja predavanja iz estetike Georg Vilhelm Fridrih Hegel (G.W.F. Hegel, 1770-1831) se obraća svojim slušaocima poznatim rečima: "Ova predavanja posvećena su estetici; njen predmet jeste prostrano carstvo lepoga i, određenije rečeno, umetnost i to lepa umetnost je njena oblast. Zna se da ime *estetika* nije sasvim podesno za taj predmet, jer strogo uzev "estetika" označava nauku o čulu, o *osećanju*, te u ovom značenju jedne nove nauke ili upravo u smislu nečege što bi tek trebalo da postane jedna filozofska disciplina, ona je ponikla u Volfovoj školi u ono vreme kad su se u Nemačkoj umetnička dela posmatrala s obzirom na osećanja koja bi trebalo da proizvede, kao što su na primer, osećanja prijatnosti, osećanja divljenja, straha, saučešća itd. I usled toga što je to ime nepodesno ili, tačnije rečeno, zbog površnosti toga imena činjeni su pokušaji da se iskuju druga imena, na primer *kalistika*. Međutim, to ime se takođe pokazalo nedovoljnim, jer nauka koja se ima u vidu ne posmatra lepo uopšte već samo lepo u *umetnosti*. Zbog toga ćemo ostati kod imena estetika, jer kao prosto ime ono je za nas toliko ravnodušno, a osim toga ono se u opštem govoru toliko ukorenilo da se kao ime može zadržati. Pa ipak, pravi izraz za našu nauku jeste "*filozofija umetnosti*" i, određenije rečeno, "*filozofija lepe umetnosti*"<sup>3</sup>.

Ovde, već u prvoj rečenici, Hegel polazi od "same stvari", od same *stvari* estetike i to tako što kao prvo, određuje njen predmet a to je "prostrano carstvo lepog", odnosno: sâma

---

<sup>3</sup> Hegel, G.V.F.: *Estetika I*, Kultura, Beograd 1970, str. 3.

*umetnost*, da bi, na kraju, estetiku definisao kao *filozofiju umetnosti*, kao filozofsko promišljanje umetničke prakse i predmeta koji u toj delatnosti nastaju.

Hegel ima u vidu još uvek vladajuće i jedno drugo shvatanje estetike a koje je, videli smo, uveo sredinom XVIII stoleća Baumgarten; međutim, ako se u početku estetika i shvatala kao nauka o čulu, odnosno o osećanjima, u Hegelovo vreme, a to je već sedamdeset godina nakon pojavljivanja Baumgartenovog dela *Estetika* (1750-1758), pred estetikom se iznova javio zadatak da se ona konstituiše kao filozofska disciplina. I sam Imanuel Kant nije napisao nikakvu estetiku, iako je mnogo pisao i o estetičkim problemima, prvenstveno zbog potrebe dovršenja svog filozofskog sistema, a pod jednim posve drugačijim naslovom: *Kritika moći sudjenja*. U tom spisu govori se mnogo i o umetničkoj problematici, ali daleko se čini značajnijim pitanje teleologije prirode i pokušaj utemeljenja jedne filozofije prirode na tragu Njutna a što je Kant sve vreme video kao svoj najveći, najpreči i najznačajniji zadatak.

Nakon što je priroda povratila svoje mesto u filozofiji te je i bilo moguće da se iz razmatranja isključi prirodno lepo, tj. lepo u prirodi, Hegel je sebi postavio zadatak da se istraži lepo u umetnosti. Već na prvi pogled je jasno da ovde imamo jedno obimom šire značenje pojma *lepo* kakvo ćemo kasnije naći i kod Nikolaja Hartmana, za razliku od Maksa Desoara, a koje u sebi obuhvata i druge momente umetničkog, pa bi se moglo reći da Hegel ovde ima u vidu zapravo ono *umetničko*; njegovo pitanje moglo bi stoga da glasi: po čemu je umetničko delo umetničko delo, šta je to *umetničko* u umetnosti, po čemu se umetničko delo razlikuje od drugih tvorevina.

Jasno je da ovde lepo nema više onaj ontološki status koji je imalo u antičko doba; isto tako, jasno je da ovde imamo i jedno posve drugačije shvatanje umetnosti od onog koje su imale ranije epohe; umetnost, koja je zahvaljujući Hegelovim prijateljima, nemačkim romantičarima, pre svega Šileru i Šelingu sada dobila najviši rang, mogla je postati i pravi predmet filozofije.

Odista, umetnost sve vreme pričinjava nekakve "teškoće" i to: i umetnicima, i konzumentima, i misliocima i vlasnicima savremenih medija načinjenih s ciljem da se kontroliše i usmerava masovna svest; bez umetnosti se "kao" ne može, ali, u isto vreme, bez nje bi bilo i lakše i lepše, posebno ako se na njeno mesto stavi surogat s tipično političkom ili ideološkom konotacijom (kao što je to rokmuzika, ili veći deo "zbivanja" koja se proglašavaju za deo likovnih umetnosti<sup>4)</sup>).

Ako bi neko rekao da su teškoćama u kojima se danas nalazi estetika krivi delom i estetičari, ne bi rekao ništa novo; dovoljno je pomenuti, po ko zna koji put, reči Žana Pola, iskazane još davne 1804. godine a o tome kako "danас ničim ne vrvi svet, koliko estetičarima". I u ono vreme bilo je mnogo "estetičara" kao i danas. I to je prosto interesantno: zašto neki

<sup>4</sup> Tipični primer: tzv. muzički festival *Exit* u Novom Sadu, ili, *Belgrader Breakfast* (najlakše se da odrediti kao: *multimedijalno nešto*, čime nove vlasti nastoje da popune prostor ranijeg *Oktobarskog salona likovnih umetnosti* u Beogradu). Strategija je jedna i ista: istisnuti umetnost iz duhovne sfere i u prazni prostor ubaciti surogatne forme kojima se može dalje manipulisati onima koji misle da su nešto razumeli u umetnosti. Reč je o obmani, ali u jednakoj meri i o planskom uništavanju sfere *umetničkog* kako bi se kolektivna svest prvo deformisala a potom usmerila na izvršenje određenih političkih ciljeva.

vole da se bave teorijom umetnosti, zašto misle da se razumeju u estetiku i njene probleme. Stalno se zaboravlja da je estetika filozofska disciplina, da prepostavlja prethodni studij filozofije i da se njom ne mogu na pravi način baviti ni slikari ni studenti mašinstva. Bavljenje estetikom podrazumeva temeljno znanje filozofske tradicije a Hegelu nije bilo ni na kraj pameti da o tome posebno piše. Danas je čak i to postalo problematično. Organizuju se skupovi "estetičara" kojima je sve na svetu bliže i jasnije no estetika, no svi se smatraju pozvanim da nešto kažu i o estetici. Kao da je estetici stalo do njihovog mišljenja. Nije preporučljivo nagovarati nekog na filozofiju. I ne treba nagovarati nekog na nešto što samo već na neki način nije izabralo njega. Ukazivati nekom na to kako nije sposoban da se uzdigne na nivo bitnih mesta Aristotelove *Metafizike* nije preporučljivo, jer bi vam mogao "odgristi ruku", ali, to nije razlog da mu se dozvoli da svoje proizvoljne impresije o umetnosti predstavlja kao nešto opšteobavezujuće, i to čak i onima koji su znalci te stvari.

Istina, Hegel nije imao u vidu problem te vrste. U njegovo vreme postojala su pravila ponašanja. Vreme postmoderne ta pravila je pogazilo. Danas su svi pozvani da nešto umno kažu o bitnom a na krajnje ne-uman način. Da nesreća bude veća, sve društvene institucije kao da se utrkuju da tom buncanju o umetnosti daju puni legitimitet. Jasno je što se нико tako ne "utrpava" u stručnjake za atomsku fiziku, ali je krajnje žalosno što su svi pozvani da govore o umetnosti. Više se ne zna da li u tome prednjače "stručnjaci" za likovne, ili "stručnjaci" za muzičke umetnosti. Trka je opšta.

I sad, neko bi se zapitao zašto je estetika u krizi. Ona

može biti u krizi zbog sasvim opravdanih razloga koji se tiču njenog utemeljenje i njene mogućnosti; perspektive estetike pokazuju se neizvesnim u istoj meri koliko i perspektive umetnosti. Mada, i jedna i druga ugroženost trpe u jednoj sporednoj, društvenoj ravni. Uprkos tome znamo da društvo kao takvo nikad nije bilo poslednji sudija, a svesni smo i toga da je pozivanje na kriterijuma društva prestalo da funkcioniše još sedamdesetih godina XX stoljeća.

Najveća nesreća je u tome što se usled delovanja avanturista zalutalih u svet estetike pitanja estetike više ne promišljaju na pravi način jer je osporeno ono što je u ranijim vremenima bilo nezamislivo. Amaterizam zavladao na svim nivoima ugrožava i sferu umetnosti. Jasno je da sama umetnost ne može biti ugrožena, još manje njena ideja, ali, njena recepcija potpuno je onemogućena nametanjem onog što nikad nije bilo niti će biti umetnost.

Nisam sklon tome da tvrdim kako živimo u poslednje vreme. Biće nekog vremena i posle nas, ali ostaje mi da se nadam da će njim vladati princip odgovornosti. Verujem da neće trebati još mnogo vremena da prođe da bi se sve stvari ponovo dovele u red i da suđenje o umetnosti ponikne iz najdubljih uvida.

Istorijski deo svog spisa *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika* (1901) italijanski estetičar i književni kritičar Benedeto Kroče (B. Croce, 1862-1952) započinje sledećim rečima: "Često se raspravljalo o tome treba li estetiku smatrati antičkom ili modernom naukom, naukom koja se po prvi put pojavila u osamnaestom stoljeću, ili je nastala već u grčko-rimskom svetu. Nije teško shvatiti da to nije samo pitanje činjenicâ već i kriterijuma: da li će se rešiti

na jedan ili drugi način zavisi od shvatanja nauke a što se potom koristi kao merilo i kao termin za poređenje. Naše je shvatanje da je estetika *nauka o izrašajnoj delatnosti* (prikazivačkoj, fantastičkoj delatnosti). Ona po našem mišljenju nastaje tek kad se na neposredni način odredi priroda fantazije, prikazivanja, izraza, ili kako će se već nazvati ona delatnost duha koja je teorijska ali ne i intelektualna, koja proizvodi spoznaje, ali individualnog, a ne univerzalnog. Izvan tog pojma, što se nas tiče, ne vidimo ništa sem skretanja i greške<sup>5</sup>. Kroćeova knjiga je presudno uticala na to da umetnost bude shvaćena kao lirska intuicija i da se isticanjem pojma intuicije istakne specifičnost estetskog čime će iz sfere umetnosti biti isključen niz momenata koji su svojim prisustvom zamagljivali pojam umetnosti.

Na početku prvog, teorijskog dela *Estetike* Kroče je pisao: "Dva su oblika spoznaje: *intuitivna* spoznaja ili *logička* spoznaja; spoznaja putem *mašte* ili spoznaja putem *intelekta*; spoznaja *individualnog* ili *univerzalnog*; spoznaja *pojedinačnih* činjenica ili njihovih *odnosa*. Ukratko, spoznaja je ili tvorac *slika* ili tvorac *pojmova*"<sup>6</sup>. Ovde on polazi od razlikovanja oblasti *estetskog* i *logičkog* kakvo čini već Baumgarten; Kroče kao rezultat umetničkog dela izdvaja *intuiciju* dok je rezultat filozofske rasprave *pojam*. Tako se pokazuje razlika između naučnog i umetničkog dela kao rezultat razlike između intelektualnog i intuitivnog čina. Ovo će voditi osnovnom, temeljnom stavu čitave Kroćeove estetike, stavu da je intuitivna spoznaja isto što i izražajna spoznaja i

<sup>5</sup> Croce, B.: *Estetika, kao znanost izraza i opća lingvistika*, Globus, Zagreb 1991, str. 145.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, str. 23.

da *intuirati* ne znači ništa drugo do *izraziti*<sup>7</sup>. Sve to omogućuje Kročeu da umetnost definiše kao izraz osećanja, kao čist, životni čin mašte. Umetnost je elementarni ljudski jezik, kroz nju naše strasti dolaze do svog izraza, a naše iskustvo dobija svoj smisao. Mašta dobija podsticaje od osećanja; ona daju formu i sadržinu dok intuicija daje karakter. Sve to pretpostavka je potonje Kročeove izgradnje teorije o autonomiji umetničkog dela čime on nastoji da definiše njegov položaj unutar celine ostalih ljudskih tvorevina.

Na samom početku svog dela *Estetika i opšta nauka o umetnosti* (1906) nemački filozof Maks Desoar (M. Dessoir, 1867-1947) kaže: "Estetici nikad nije išlo dobro. Kao sestru logike koja je na svet došla kasno, od početka su je tretirali s omalovažavanjem: bilo kao učenje o jednoj nižoj spoznaji, bilo kao nauku o tome kako se u čulnom iznosi apsolutno, uvek je ostala kao nešto podređeno i sporedno. Da li zbog toga ili zbog nejasnosti same stvari - u svakom slučaju estetika se sve do danas nije mogla pohvaliti da poseduje ni strogo ograničeno područje ni jedan siguran metod"<sup>8</sup>.

Iako i ovo polazište nastaje na tragu Baumgartena, za razliku od suvog, analitičkog Kročeovog početka, ovde se čitavo područje estetičkih istraživanja, kao i sam metod, pa na kraju i ona sama dovode u pitanje. Već prva rečenica, kojom se kazuje kako estetici nikad nije išlo dobro, više no jasno sugeriše da je takva situacija i u trenutku kad se ti redovi ispisuju. Desoar na tragu Kanta nastoji da strogo razdvoji estetiku i nauku o umetnosti; ova poslednja ne

<sup>7</sup> Op. cit., str. 30.

<sup>8</sup> Dessoir, M.: *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, 1963, str. 9.

izučava samo gnoseološke aspekte i psihofizičke izvore dela već i društvene uslove, etičke i pedagoške aspekte dela, metode, poetičke teorije i umetničke tehnike. Dok je estetika analitička i metodička, nauka o umetnosti je deskriptivna; dok je predmet prve estetski utisak, predmet druge je izvođenje, odnosno, stvaranje. Razvijajući pomenuto Kantovo razlikovanje lepog i umetnosti Desoar se, stavljajući naglasak na nauku o umetnosti, suprotstavljao tezama o estetskoj autonomnosti umetnosti a posledice takvog stava i dovele su ga do uvida da s "estetikom ne стоји sve najbolje".

Svoj rani spis *Hajdelberška estetika* (nastao između 1912. i 1918. a publikovan po prvi put tek 1974) Đerđ Lukač (G. Lukács, 1885-1971) započinje jednom za vreme kad taj spis nastaje, krajnje sudbonosnom rečenicom: "Estetika koja treba da bude obrazložena bez ikakvih ilegitimnih pretpostavki, mora da započinje pitanjem: "umetnička dela postoje - kako su ona moguća?"<sup>9</sup>. Pitanje, jasno to vidimo, ne polazi od toga da li su umetnička dela moguća, već, polazeći od njihovog fakticiteta, pita se: *kako su ona moguća?* Šta je to što omogućuje da jedno delo nazovemo umetničkim delom? Ovim pitanjem je dalekosežno naznačen prostor u kome će se niz godina kasnije kretati Lukač i tim pitanjem su bitno određeni i mnogi njegovi potonji spisi.

Ovim pitanjem mladi Lukaš postavlja ključno teorijsko pitanje estetike XX stoleća. Kako su moguća umetnička dela, odakle dobijaju svoj poseban ontološki status? Kao što je lepo u antičko vreme imalo sasvim osobit položaj, budući da nije bilo tada nikakve reči o nekom "umetnički" lepom u

---

<sup>9</sup> Lukač, Đ.: *Hajdelberška estetika I*, Mladost, Beograd 1977, str. 3.

današnjem smislu te reči, već pre svega o "ontološki" lepom, tako se sad, isto pitanje isprečilo i pred onima koji su nastojali da promisle temelj umetnosti tj. njen ontološki status.

U čemu je ta "drugost" umetnosti, to njen specifično svojstvo koje njenim delima omogućuje prelaženje iz epohe u epohu i sprečava njihovo "zastarevanje"? Šta je to što umetničkim delima daje transvremenim karakter? Očigledno je reč o tome da se pred nama nalazi jedan novovekovni fenomen, da je reč o viđenju za kakvo ranije epohe nisu znale. Umetnička dela sad definitivno gube svoj raniji ritualni ili upotrebni karakter, ona postaju objekti u ravni estetskog, u njima se počinje "uživati" i to ih dovodi u situaciju u kojoj se Hegelov stav o kraju umetnosti može osporavati.

Budući da više nisu izvor saznanja, umetnička dela gube svoj raniji ideološki značaj i to ima neposrednu posledicu na status i samih umetnika. Nakon nekoliko stoljeća slavljenja umetnika, dolazi novo doba koje iznova ističe njihovu neznačajnost. Ako su u stara vremena umetnici bili zanatlige, ali potrebne zanatlige, sada su oni na društvenoj lestvici daleko uvaženije "zanatlige", ali krajnje nepotrebne. Ne shvatajući ovu bitnu promenu, umetnici i dalje sebe vide očima prethodne epohe i ne shvataju šta ih to snalazi u konkretnom životu u kome im svaka svako, donekle s pravom, ukazuje na njihovu suvišnost.

Status umetnika pokazao se zavisnim od statusa samog dela. Umetničko delo se osamostalilo, povukavši za sobom i umetnika; u toj sferi samostalnog, odnosno autonomnog, život je moguć, ali u večnosti koja očigledno nije namenjena nama.

Autor jedne od svakako najboljih i najpreglednijih

estetika ovog stoleća (nastale poslednjih meseci drugog svetskog rata u Berlinu, a publikovane neposredno nakon njegove smrti), Nikolaj Hartman (N. Hartmann, 1882-1950) na samom početku svog dela *Estetika* kaže: "Estetika se ne piše ni za tvorca ni za posmatrača lepog, već jedino i isključivo za mislioca, kome delanje i držanje one dvojice predstavljaju zagonetku (...) Filozof započinje tamo gde ona dvojica magiju sopstvenih doživljaja prepuštaju silama dubinskog i nesvesnog. On traga za zagonetnim, analizira. No u toj analizi on ukida stav predanosti i vizije. Estetika predstavlja nešto samo za onog ko ima filozofski stav"<sup>10</sup>. Za koga se piše estetika, kome je ona još potrebna - to je osnovno pitanje Hartmana. Koji je smisao bavljenja estetikom ako je njena sudska sudbina da nas razočara, budući da ona ne može pomoći ni stvaraocima a ni onima koji uživaju u delima umetnosti.

Hartmanov odgovor je nedvosmislen: estetika se piše za mislioce, za teoretičare, za filozofe. Na taj način isključeni su kako umetnici tako i oni koji misle da nešto znaju o umetnosti, a posebno oni koji smatraju kako su pozvani da nešto o umetnosti kažu samo stoga što se u umetnosti prethodno nisu dokazali i umesto da govore o svom neuspehu i potomstvu pruže dragocene analize svoje nesposobnosti, upravo takvi smatraju da su pozvani da o umetnosti govore<sup>11</sup>.

Estetika je stvar filozofa. Upravo su oni pozvani da

<sup>10</sup> Hartman, N.: *Estetika*, BIGZ, Beograd 1979, str. 3.

<sup>11</sup> Ovo je posebno izraženo među osrednjim, neuspešnim slikarima.

Upravo u oblasti likovnih umetnosti ponajviše je nepozvanih "teoretičara" a kod nas je čak takva situacija da ima više takvih "znanaca" no umetnika. To je odraz stanja naših likovnih umetnosti ali i znak da se sama umetnost može sačuvati jer slikari-teoretičari samom slikarstvu čine manje zla dok su "teoretičari" nego kad su samo slikari.

govore o umetnosti i da analizom fenomena umetnosti odgovora na najdublja i krajnja metafizička pitanja. Tajna umetnosti o kojoj govore estetičari tiče se zapravo najviše tajne bivstvovanja i samog stvaranja. Govor o umetnosti jeste govor o svetu, o njegovom temelju i nama u njemu. Sasvim je razumljivo što je stoga upravo estetika ključ kojim se otvaraju dveri što vode u beskonačno. Ako beskonačno nalazi svoj izraz u konačnom, to je moguće samo stoga što konačno ima svoje poreklo u beskonačnom.

Na početku svoje "sumarne *Estetike* koja sadrži razvoj numeričke estetike oblika, informacione estetike (1956-1965) na bazi Birkhofove funkcije za meru oblika i Šanove formule za statističku informaciju" nemački mislilac Maks Benze (M. Bense, 1910) piše: Estetika projektuje principe mogućih umetničkih dela... ali to ne čini sredstvima umetnosti, nego u formi čiste teorije. Ali, ono što pripada teoriji, ne pripada, kako je mislio Hilbert, jedino matematici, nego se kreće i u mediju filozofije"<sup>12</sup>.

Već u prvoj rečenici jasno je naznačena osnovna teza M. Benzea: estetika sopstvenim metodama, kao čista teorija izgrađuje principe na kojima nastaju umetnička dela; iako je filozofska disciplina, estetika može da se služi i matematičkim metodama; to je put na kome ona može postati egzaktna nauka poput drugih nauka i kao primenjena filozofija ona ima isti status kao filozofija prirode; predmet estetike je celokupna umetnička proizvodnja i stoga je predmet njenih istraživanja: estetski predmet, estetski sud i estetička egzistencija.

---

<sup>12</sup> Bense, M.: *Estetika*, Otokar Keršovani, Rijeka 1978, str. 19.

Maks Benze smatra da lepo nije nešto idealno već da je uvek prisutno u našim čulima i to u obliku opažajne grade. Iako lepo prevazilazi ono što je realno, ono je moguće samo kao ono što je na tom realnom; svodeći umetničko delo na proste elemente a ove određujući kao znače, Benze smatra da umetnička dela operišu zapravo znacima, da poseduju određena značenja koja tvore svet umetnosti koji nije ni samo tvaran ni samo ne-stvaran već sa-stvaran (Mitrealität). To znači da estetski objekt, pripadajući dimenziji sa-stvarnog ne može biti otgnut od svog čulnog nosioca, dok je sama sa-stvarnost zapravo druga oznaka za oblast odnosa znaka i nosioca znaka, te se estetika svodi na izučavanje tipova estetskih znakova a kroz analizu dihotomije imitativnih i apstraktnih znakova kao izraza odnosa klasične i ne-klasične umetnosti.

To i omogućuje Benzeu da ustvrdi kako je estetika disciplina primenjene filozofije i da je time slična filozofiji prirode: kao što filozofija prirode izučava područje prirode, tako estetika izučava područje umetničke proizvodnje. Estetička pitanja determinisana su samim umetničkim delima pa stoga estetika, po rečima Benzea, ne može dati uputstva za svesno stvaranje umetničkih dela. Na stvaranje umetničkih dela, jednako, ne može uticati ni istorija umetnosti ni istorija umetničkih tehnika.

Da bi se ovo bolje razumelo, treba imati u vidu da Benze razlikuje estetiku i filozofiju umetnosti. Za razliku od filozofije umetnosti koja prepostavlja umetnička dela i od toga polazi kao od date činjenice, estetika iz prepostavljene umetničke proizvodnje tek nastoji da izvede predmete svojih istraživanja i tu je reč o estetskom predmetu, estetskom sudu

i estetskoj egzistenciji pa se u tom smislu estetika može razumeti kao jedinstvena filozofska teorija estetskog suda, estetskog predmeta i estetske egzistencije a o tome se može govoriti samo u slučaju ako postoji estetsko opažanje za šta je pretpostavka prethodno postojanje umetničkih dela.

Svoj poslednji, nedovršeni spis *Estetička teorija*, jedan od nesporno najvećih estetičara minulog stoleća, Teodor Adorno (Th.W. Adorno, 1903-1969), počinje na sledeći način: "Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram celine, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju"<sup>13</sup>. Ovde takođe, kao i u gore navedenim slučajevima, imamo već u prvoj rečenici formulisano jedno sasvim određeno, konkretno stanovište koje nas vraća onom poznatom fragmentu iz Adornovog spisa *Minima moralia* (1951) gde se kaže kako "Svako umetničko delo ima svoju nerešivu protivrečnost u "svrhovitosti bez svrhe", kojom je Kant definisao estetsko; u tome da ono predstavlja apoteozu proizvođenja, sposobnosti ovladavanja prirodom, koja se kao stvaranje druge prirode postavlja apsolutno, slobodno od svrhe, bivstvujuća po sebi, dok je istovremeno samo pravljenje, zapravo samo *gloriole* artefakta neodvojivo upravo od svrhovite racionalnosti, iz koje umetnost hoće da pobegne"<sup>14</sup>. Tu ovaj mislilac ukazuje na činjenicu da je protivrečnost napravljenog i bivstvujućeg životni elemenat umetnosti, da to protivrečje određuje zakonitost razvoja umetnosti, ali, da je to protivrečje, istovremeno, i njena sramota, jer "time što umetnost, makar koliko posredovano

---

<sup>13</sup> Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 25.

<sup>14</sup> Adorno, T.: *Minima moralia*, Svjetlost, Sarajevo 1987, str. 225.

sledi svagda zatečenu shemu materijalne proizvodnje i "pravi" svoje predmete, ona ne može, kao njoj slične, izbeći pitanje čemu, čija je negacija zapravo njena svrha"<sup>15</sup>. Ovo pitanje se sve više postavlja ukoliko je način proizvođenja umetničkih dela bliži materijalnoj masovnoj proizvodnji a što se nastoji prećutati kad je reč o umetničkim delima.

Adorno se tu poziva na Ničeov stav da "savršeno ne treba da bude postalo", tj. da treba se pojavi kao nenapravljeno. Ali, pozivanjem dela na princip savršenstva i nastojanjem da se prikrije činjenica da je delo "napravljeno" umetničkim delima se nanosi šteta i ona se osuđuju na fragmentarnost; nakon raspada magije, umetnost je, kaže Adorno, nastavila da i dalje koristi slike (drugim rečima ona je nastavila da "govori" u slikama i u vreme vladavine pojma, u vreme vladavine pojmovnog mišljenja, u vreme kad se verovalo da svet u potpunoj transparentnosti, do svojih krajinjih granica može biti pokoren pojmovnim mišljenjem. Imajući to misaono iskustvo u vidu, kao jednu od osnovnih tema estetike shvaćene kao mišljenje umetnosti, Adorno vidi u protivrečnom odnosu napravljenog i privida nepostalog u umetnosti<sup>16</sup>. U prvi plan istupa sama ontološka priroda dela, a tako i sve ono što je u umetnosti trajno zagonetno i u isto vreme racionalnim sredstvima nedokučivo.

Adorno dovodi u pitanje samorazumljivost umetnosti; ali, u isto vreme on dovodi u pitanje i sve što se tiče nje same, a to znači u prvom redu i estetiku. Ovde samo još jednom nailazimo na potvrdu postojanja simptomatične situacije u kojoj se našla prva među filozofskim disciplinama koja bi u

<sup>15</sup> *Op. cit.*, str. 225-6.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, str. 226.

naše vreme trebalo da dâ odlučujuće odgovore na pitanja koja sebi i dalje postavljamo. Čini se da sve što nas okružuje, sve čega hoćemo da se dotaknemo, počiva na labavim, nesigurnim temeljima; relativizam je možda poslednja reč našeg doba, ali, u isto vreme, to je i reč koju ne smemo prihvati kao poslednju. Tome nas je istorije u više navrata poučila.

U svojoj knjizi *Digitalna estetika* (1988) Holger van den Bom (H. van den Boom, 1935) nastoji da odgovori na pitanje "šta pod pretpostavkom opšte kompjuterizacije, u budućnosti uopšte može značiti vizuelna estetika za naš privatni i društveni život". Reč je zapravo o novim mogućnostima i pozadini estetike, o tome kakva je uloga kompjutera u društvenoj praksi oblikovanja okoline, konačno, o tome kakve mogućnosti pruža kompjuter čulnoj, stvaralačkoj mašti. Van den Bom polazi od stava da kompjuter nije nikakav alat koji bi se mogao upotrebljavati, više ili manje stvaralački, da je kompjuter mnogo više od toga: pribor koji misli, a što bitno proširuje spoznajne sposobnosti onog ko ga koristi na adekvatan način.

Pomenutu knjigu on počinje sledećim rečima: "Na samom početku treba reći da ova knjiga nije zapravo dovršena – a nikada i ne bi mogla biti dovršena, zbog bitnog u načinu kako je napravljena. Osim toga, to i nije prava – sistematicna – knjiga, nego pre neka vrsta umetničkog dela. Na kraju bi još trebalo reći o čemu je u njoj reč: vrlo jednostavno, o ljudskoj kreativnosti ili, lepše rečeno, o mašti.

Ovo je knjiga za ljude s umetničkom maštom; pritom sam posebno mislio na one koji kao nastavnici nastoje da pobuđuju tu maštu. Po mom mišljenju, mašta se može

prikazati jedino uz pomoć velike maštovitosti. A novi medij što danas jednakost snažno izlazi u susret našoj mašti koliko je i zaokuplja, jeste kompjuter. (...) Moja tema, još jednom unapred formulisana, glasi: Logika svega vidljivog temelji se na vidljivosti logike"<sup>17</sup>.

U kompjuteru, kao stvari kojom se misli, ovaj autor vidi najbolji medijum u kome je može pomoći logici da postane vidljiva. Cilj svakog umetnika je stvaranje univerzalnog umetničkog dela a "totalno umetničko delo" za svoju temu ima samo *svet*. Van den Bom polazi od pretpostavke da se svet sastoji od znakova i da se može prikazati samo znakovima, budući da mi uvek u nastojanju da razumemo ili opišemo svet to činimo stvaranjem slike slikâ. Zato je univerzalno umetničko delo uvek dokument, i zato ono dokumentuje život, dokumentuje rad umetnika-istraživača kao i svet kakv je u mogućnosti da spoznaje subjekt<sup>18</sup>. Za dokument je važno da mora biti pred-očen i to kao pismo, kao šifra ili kao crtež, dok je za samo delo najvažnije kako ono deluje a u osnovi tog delovanja počiva logika; logika je stoga nauka o razlikama koje nisu zanemarljive već značajne i bitne. Njihova osnova je subjektivnost, budući da razlikovanje neprestano čini moje *ja*, koje je u isto vreme i moje gledište, pa stoga van den Bom i kaže: "Subjektivnost nije stvar; subjektivnost se ne može opažati; uzaludno je pokušavati osluškivati ili prisluškivati subjektivnost. Ona se ne razlikuje ni od čega – osim ako to razlikovanje nije njoj svojstveno delovanje. Stoga je subjektivnost u svome delovanju dostupna tek samodelatnom posmatranju, i to logičkom posmatranju.

---

<sup>17</sup> Van den Boom, H.: *Digitalna estetika*, Informator, Zagreb 1988, str. V.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, str. 12.

Područje subjektivnosti je estetika"<sup>19</sup>.

Ovim stavovima plaćen je danak poletnoj zanesenosti kompjuterom i njegovim navodnim moćima. Jeste on značajno sredstvo, jeste on korisna alatka, ali alatka ipak nedovoljna da bi se njom stvorila umetnička dela. Kompjuter je izvanredno sredstvo za analizu dela; to se najbolje pokazuje u muzičkoj umetnosti. Ako muzičara najviše od svega danas interesuje unutrašnja transformacija zvuka (kako to ističe italijanski kompozitor L. Berio) u tom slučaju kompjuter bi izgubio u duelu sa svakim simfonijskim orkestrom<sup>20</sup>. Istina, ima kompozitora koji su u velikoj vlasti kompjutera, uverenih da korišćenjem raznih specijalizovanih programa učestvuju u stvaranju savremene muzike. Ima i onih koji ne misle tako. Umetnost je nešto drugo.

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, str. 15.

<sup>20</sup> Pinzauti, L.: *Ich sprach mit Luciano Berio*, in: Melos, 1970, № 5, S. 180.

## 2. Mogućnost estetike

Kao pre dva stoleća, u vreme Žana Pola koji se žalio kako u njegovo vreme ljudi ni o čem drugom ne govore već samo o estetici, tako se dešava i danas; povećan interes za estetiku ukazuje na to da je ona ili dospela u središte ljudskih interesa, ili da sa njom nešto opet nije u redu pa je ljudi ne razumeju najbolje i povećan "interes" za nju je samo izraz jednog novog nesporazuma. Pod estetikom se i danas mogu misliti različite stvari. Za Hegela ona beše filozofija umetnosti, ontologija umetničkog dela, dok je Niče, inače i sam mislioc radikalnog estetizovanja, estetiku shvatao znatno šire, zalažući se za sveobuhvatnu estetizaciju života i čitavog sveta pri čemu je stvorena umetnost mogla biti samo posebni slučaj estetizacije; u svakom slučaju, još i početkom XX stoleća estetika je podrazumevala filozofsko mišljenje koje se suočava s problemima lepog i umetničkog. Danas, kad su se njom počeli baviti i oni koji za tako nešto nemaju ni elementarne preduslove, u estetiku se počeo ubrajati svaki neobavezni govor o umetnosti, posebno o najnovijoj, koja je delom i sama kriva za tako nešto jer je u velikoj meri svojim prividnim neproblematičnim stavom skrenula na sebe neopravdano veliku pažnju.

O umetničkim delima sada je sve teže govoriti jer se sve više oseća nemogućnost da se ono bitno umetnosti izrazi govorom; to počinju da osećaju čak i umetnici i nije slučajno što je jedan od vodećih ruskih kompozitora Edison Denisov (1929-1996), govoreći o muzikolozima i njihovom nastojanju da teoretišu o muzici, jednom prilikom zapisao: "muzikolozi su stvorili ogromnu količinu gluposti oko muzike. Jedna od

najružnijih je sud o "filozofičnosti" muzike kod nekih kompozitora. Filozofija može postojati samo kad se radi o govoru, a zvuk nema u sebi nikakve filozofije. Filozofija ne može prodreti ni u kakve dubine bića (i ne može to učiniti), ona samo stvara određene sheme u koje se život nikad ne može uklopiti. Umetnici dublje no svi drugi prodiru u tajne bića, mada je samo nekim od njih dato da se približe Bogu"<sup>21</sup>. Bez obzira na naglašenu bergsonovsku intonaciju, ovde je jasno prisutno svojevrsno razgraničenje umetnosti i filozofije i više no jasna konstatacija o ograničenosti filozofskog pristupa umetnosti. Isto tako, činjenica je da filozofija mora ostati u blizini umetnosti, ako nastoji da se približi toj tajni bića jer ova se, sve vreme, otkriva samo u umetnosti.

Samo se po sebi razume da je neophodno razlikovati *filozofski govor o muzici* i "*filozofiranje*" *muzičara*; filozofski govor o muzici sam po sebi je opravdan i to je jedini ispravan govor, dok ovo drugo primer je nepopravljivog zla koje se permanentno nanosi muzici tokom čitavog proteklog stoleća. Stvar muzičara je da stvaraju muziku; kad shvate da su za tako nešto nesposobni, tada oni postaju ili "teoretičari muzike" ili muzički kritičari i time napogrešivo slede loše uzore koje vide u propalim slikarima koji se bave teorijom likovnih umetnosti (a koji nisu ni slikari ni teoretičari, a čak ni "teoretičari").

U međuvremenu, ovi priučeni "teoretičari" navikavaju nas da se o umetnosti može govoriti svašta jer njen nepoznavanje i pogrešno razumevanje nema negativne posledice kao u slučaju medicine; čini se kako je tu moguće

---

<sup>21</sup> Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81-1986, 1995), М.: Композитор 1997, - С. 65

sve, kako su svi pozvani da govore o umetnosti.

O umetnosti se pisalo i pre nastanka estetike, ali, tek s njenom pojavom kao sistematskom filozofskom disciplinom sredinom XVIII stoljeća, za šta ostaje najzaslužniji A.G. Baumgarten, može se precizno odrediti i njena posebna oblast. Tada je po prvi put, naspram moralnih, kognitivnih, religioznih zahteva, istaknuta nezainteresovanost kao svojstvo estetskog iskustva: "Da bih mogao reći da je neki predmet lep i da imam ukus – pisao je Kant u *Kritici moći sudjenja* - važno je šta ja iz njegove predstave u sebi proizvodim, a ne u čemu zavism od njegove egzistencije... Da bi neko mogao u stvarima ukusa da ima ulogu sudije, on ne sme ni najmanje da bude zainteresovan za egzistenciju određene stvari"<sup>22</sup>. Vidimo, već od samog početka, nastoji se na omeđivanju predmeta estetike i same oblasti umetnosti a to je oblast čulnog. Upravo tu, odatle, nastaju i sve teškoće koje će je pratiti u narednim vremenima.

Kad je o savremenoj estetici reč, obično se misli na estetiku koja se javlja krajem XIX i početkom XX stoljeća, a što se dešava uporedo s nastankom savremene umetnosti koja je u to vreme svesna svoje *novine*, nastojala da radikalno prekine sve niti koje su je povezivale s prethodnom umetnošću; taj radikalni raskid s tradicijom i svom dotadašnjom umetničkom praksom ubrzo je doveo u pitanje i samu tu *novu umetnost* prinudivši je da ustukne pred izazovom koji je sama sebi postavila, pa nije nimalo slučajno što je niz vodećih umetnika prvih decenija XX stoljeća ustuknuo i potražio utočište u akademizmu,

---

<sup>22</sup> Kant, I.: *Kritika moći sudjenja*, BIGZ, Beograd 1975, str. 95.

neokonzervativizmu, ili neoklasicizmu koji je nailazio na veće razumevanje kod publike već samim tim što je bio prepoznatljiviji i lakše prihvatljiv ali po cenu izdaje umetnosti i svesne obmane umetničke publike.

Kada se hoće odrediti svojstva te estetike koja je sebe određivala kao savremenu, kao teoriju koja treba da je savremena jer je u skladu sa svojim vremenom, tu se, pre svega, ima u vidu nekoliko momenata koji karakterišu ukupnu duhovnu situaciju početka XX stoljeća, a pre svega, reč je o prekidu s tradicionalnim načinom filozofiranja, o prekidu s antičko-hrišćanskim svetom predstava i, isto tako, o prekidu s postrenesansnim realizmom i naturalizmom.

Uprkos svom izraženom radikalizmu, prekid s tradicijom, ne može biti i prekid sa svakom tradicijom, pre svega stoga što se nikad ne može početi od absolutnog početka i pritom tvrditi kako ničeg nije bilo te da upravo s nama počinje sve što je do tog časa istinski pravo i vredno, premda je takvih nastojanja bilo i ranije kako u umetnosti tako i u filozofiji. Sada je to samo postalo do te mere dominirajuće da se problematičnost prirode svake tradicije uočava pri svakom pokušaju da se bliže odredi neko od ključnih svojstava savremene umetnosti.

Budući da je nemoguće odbaciti svaku tradiciju (to se može činiti samo deklarativno), obično se tu radi o izboru *samo jedne određene tradicije*; i tu, opet, nije nikad reč o nekom pukom preuzimanju jedne tradicije, već najčešće o njenom uključivanju u neko novo tematsko središte. Na taj način moguće je da estetika i umetnost (nastajući unutar iste epohe) budu nezavisne jedna od druge ali da, nastajući u zajedničkoj duhovnoj atmosferi budu u dubokom

metafizičkom saglasju.

U međuvremenu su i ambicije estetike porasle: ona više ne teži samo tome da bude mišljenje umetnosti već sve češće hoće da bude i sama vrsta umetnosti, da sebe izgrađuje na način kako to čini umetnost a to znači da je reč o takvom filozofskom mišljenju koje podrazumeva i naučno saznanje o umetnosti i umetničku kritiku kojoj je svojstveno da može biti formalno nezavisna od umetnosti, ali da, istovremeno, može postojati i opstajati kao i umetnost – kao umetničko mišljenje<sup>23</sup>.

To da estetika danas može biti formalno nezavisna od umetnosti može iznenaditi nekog ko je navikao da odnos između estetičke teorije i aktuelne umetničke prakse vidi kao odnos između neke "tehničke" naučne teorije i njene praktične primene, ali isto tako i onog ko veruje da estetika ima samo prateću ulogu u odnosu na umetničku delatnost, i da estetika pretpostavlja uvek već gotovu umetnost koja je ishodište teorije. Zato je sve više rašireno shvatanje po kojem je estetika nezavisna od umetnosti i da se može razvijati nezavisno od nje. To opet znači da jedna estetička teorija može nastati iz druge estetičke teorije, kao što se jedna umetnost, u već fiksiranoj kulturnoj tradici, rađa iz druge umetnosti. Ovo čak ima za posledicu da neki savremeni estetičari smatraju da i nisu nužno obavezni da imaju uvid u savremenu umetničku produkciju, da je dovoljno da se i dalje oslanjaju samo na velika umetnička dela prošlosti a da dela

---

<sup>23</sup> Ovu problematiku je u našoj estetičkoj literaturi najbolje osvetlio Milan Damnjanović (1925-1994) i njegova trajna zasluga ostaje u posebno suptilnim analizama fenomena umetnosti kao filozofskog problema a sa stanovišta drugog.

što upravo nastaju vide samo kao simboličnu potvrdu i daljeg postojanja umetnosti.

Sve to trebalo bi da omogući pravo umetnosti da vodi, od estetike, potpuno nezavisan život a što bi dalo legitimno pravo umetnicima da sebe proglose pozvanima da sude o umetnosti pošto bi im njihova umetnička praksa navodno omogućavala da formulišu (po njihovom shvatanju), relevantnu estetičku teoriju, dok bi umetnost bila samokritička disciplina sposobna da iz sebe razvija "svoju" estetiku.

Sve to trebalo bi da sugeriše kako su *estetička teorija* i *umetničko stvaranje* dve posve različite stvari: svaka od njih ima svoju unutrašnju dinamiku i i svaka poseduje svoju posebnu istoriju, mada to, istovremeno, ne znači da među estetikom i umetnošću nema uzajamnih odnosa, naprotiv: savremena umetnost više no prethodna, zahteva teoriju kao komentar i opravdanje, i možda čak kao svoju novu dimenziju što se javlja kao jedna od ključnih teza neoklasične estetike.

Mogli bismo se u velikoj meri, još uvek, složiti sa shvatanjem da se *teorija*, kao i nauka ili filozofija, tiče celog univerzuma, prirode i čovekovog bića, čovekovih akcija i doživljaja; ovde ističem to *još uvek* jer su sad pojmovi poput *celine univerzuma* (da ne govorimo još i o nekom smislu) postali krajnje problematični i ishod rasprave o tom pitanju imaće velikih posledica i na buduća određenja umetnosti pa tako i estetike.

Kako estetika pripada oblasti teorije, ona se može razvijati ili kao filozofija, ili kao posebna nauka (a u poslednje vreme, vidimo, i kao umetnost). Još sredinom XIX stoljeća, uporedo sa jačanjem duha pozitivizma i scientizma, došlo je do reakcije na Hegelov spekulativni način filozofiranja i na

mesto spekulativnih sistema javila se kao dominantna eksperimentalna estetika za koju se s velikim poletom i konstruktivnom smelošću zalagao Gustav Teodor Fehner (1801-1887) koji je dotad vodeću ulogu u estetici oduzeo filozofiji i poverio je psihologiji; bez obzira na tada vladajući psihologizam u filozofiji koji će prvog svog velikog kritičara imati u Edmundo Huserlu (1859-1938) pokazalo se da estetika može postati oblast primene i drugih nauka (psihologija, sociologija) ali se u isto vreme došlo do saznanja da se i sama estetika može konstituisati kao posebna nauka (razume se, pod uslovom da se odredi njena specifična metoda).

Tako je, istina, na neko određeno vreme, privremeno potisnuto shvatanje estetike kao filozofske discipline i ako se već početkom dvadesetog stoljeća uvidjelo da ona pre svega rešava filozofske probleme, ostalo je da važi shvatanje da se ne mogu odbaciti ni pokušaji primena metoda drugih nauka na područje estetike i ako su filozofski zadaci u estetici danas presudniji od onih naučnih (iako estetika nije više čisto spekulativna disciplina), činjenica je da estetika danas ne može zaobići ni istorijska, sociološka, psihološka, ili etnološka saznanja o fenomenu *lepog* i *umetničkog*.

Niko nije mogao dovesti u sumnju vrednost pozitivnih naučnih saznanja o *činjenici umetnosti* i lepom uopšte, ali je posle početnog entuzijazma zavladao skepticizam, počela se gubiti nada da će se razrešiti tajna umetnosti<sup>24</sup>. Rezultati različitih istraživanja sve su se manje mogli sintetisati u jedinstven pogled kojim bi se moglo objasniti umetničko delo,

---

<sup>24</sup> O razvijanju ideje o *tajni umetnosti* videti čitav niz radova Ivana Fohta i Mirka Zurovca.

a kako je sve više rastao jaz između umetničke i uže estetske problematike (koje se nisu u potpunosti poklapale) ubrzo je došlo do razdvajanja opšte nauke o umetnosti i estetike čemu su svojim radovima posebno doprineli Konrad Fidler (1841-1895), Maks Desoar (1867-1947) i Emil Utic (1883-1956). To ni u kom slučaju nije značilo da je došlo do uspostavljanja neke odsečne dihotomije *lepog* (predmet estetike) i *umetničkog* (predmet opšte nauke o umetnosti); sam Desoar smatrao je da se lepo i umetničko mogu proučavati u istoj metodološkoj ravni što je i uticalo da kasniji teoretičari (poput M. Bensea, 1910) formulišu shvatanje kako je sva estetička problematika skoncentrisana oko pitanja same umetnosti, tj. oko pitanja njenog smisla i uloge, oko pitanja njenog svetsko-istorijskog značaja, oko pitanja umetnosti kao jedine mogućnosti čovečnosti, ali isto tako i oko pitanja lepote kao univerzuma lepih oblika, razvijanjem kosmoloških i metafizičkih stavova u duhu starih ubeđenja a koja nisu prestala da deluju, ni danas, na početku XXI stoljeća već s novom snagom i na novim osnovama počinju da daju dominantni ton razmišljanju o umetnosti.

Tako se oblast savremene estetike prvih decenija XX stoljeća pokazala kao bipolarna: na jednom kraju našlo se lepo, a na drugom - umetnost; naglašavanje čas jednog, čas drugog momenta bilo je uslovljeno samim teorijskim polazištem posmatrača, odnosno, njegovom "metafizičkom odlukom".

Posledica te "odluke" je retematizovanje pitanja o estetičkim kategorijama kao što su *lepo* ili *umetnost*: kada i gde one gube svoju specifično estetičku karakteristiku; nije li tu zapravo reč o prenošenju umetničke problematike u

kosmologiju?

Kada se celokupno evropsko estetičko mišljenje svodi na dualizam *le pog* (estetskog) i *umetničkog*, tada se taj dualizam razumeva kao dualizam forme i izraza, strukture i značenja, činjeničnog i vrednosnog, ili, ontološkog i antropološkog. Međutim, sama "dualističnost" ovog dualizma sad se dovodi u pitanje; da li se sve teškoće mogu razrešiti nekim binarnim modelima čije bi ishodište bilo neka sumnjiva sinteza, posledica napete konstrukcije koja nastoji da sve postojeće ukalupi i dâ mu neki jednosmerni progresivni tok? Čini se da je vreme shematizma kakav nam je nudio Hegel nepovratno prošlo i to prvenstveno stoga što je i sama ireverzibilnost postala reverzibilna.

Polazeći od shvatanja da nam istina nije data već, eventualno, tek zadata, kao i od tog da je vladavina razuma i logike samo stranputica u razvoju zapadne civilizacije, Niče je smatrao da samo umetnost može biti istinski stimulans života, obogotvorenje opstanka, forma kojom se mogu protumačiti životne situacije i koja bi mogla omogućiti da se otkriju i artikulišu njegove nove mogućnosti. Na taj način Niče samo radikalizuje stavove koje već srećemo kod Kjerkegora (estetika trenutka) ili Šopenhauera (u pojmu kontemplacije) i dalje razvija tezu o umetnosti kao niti vodilji života. Ovo isticanje estetike kao *estetike egzistencije* vodi od ideje jedne "estetike egzistencije" (Fuko) ka estetici brzine (Virilio), medija (Bodrijar) ili jednom posve novom "estetskom mišljenju" (Velš, Vatimo).

Između pomenute dve ekstremne koncepcije nailazimo na teorijska nastojanja s ciljem da se odredi jezik estetskog (Danto), da se rehabilituju stare estetičke kategorije, poput

uzvišenog (Liotar), te se na taj način otvaraju i neke nove teme kao što su estetika sporta, mode, tela, polnosti (a sve to samo su postmoderne teme u vreme kad se parcijalizacija i regionalizacija proglašava za prednost, kad se izmišljanje proizvoljnih diskursa proglašava za nad-diskurs, a govor o trivijalnim temama kao govor samog bića o svojoj biti; šta bi ostalo od svih tih spisa nastalih poslednjih decenija kad bismo ih preveli na običan jezik? Jasno, svi ti savremeni autori neprestano insistiraju na tome da novih "misaonih" prodora nema ako se za tako nešto ne izgradi i tome adekvatna aparatura, pre svega, novi jezik; to je razlog što smo suočeni s poplavom novih termina koji su namerno pomereni iz ranijeg središta i sa svojim novim značenjem promašuju i ono koje su ranije imali ali i značenje onog što zapravo treba da prekriju. Posledica toga je izgradnja novog pojmovnog sveta kakvom je u ranijim vremenima odgovarao svet umetnosti, a sad usled stavaralačke nemoći umetnika dobijamo jedan proziran virtuelni svet čija se efemernost na svakom koraku potvrđuje. Sad, može neko isticati kako mu je ta efemernost upravo i cilj, jer hoće navodno, da ukaže na prolaznost sveta, ali, kojeg sveta? Tako, jednako problematičnim postaju i estetika i umetnost pa se plediranje za umetničko delo čini anahroničnim, jer, kako govoriti o stvarnosti sveta, o njegovom problematičnom modalitetu, kad svet više ne doživljavamo budući da ni mi sami istinski ne živimo pošto naš "svet" čine samo filmske, video ili televizijske slike. Prekinuta je naša veza sa svetom, ugrožena je celokupna sfera čulnosti i mogućnost recepcije; to je razlog što se moramo vratiti onim autorima koji su s pravom kao osnovni problem videli problem tela i telesnosti, onima koji su u

osnovnoj relaciji tela i okoline, u sferi čulnog, nastojali da misle tu sferu primarno estetskog.

Razumljiva je danas pomodna upotreba termina simulacija i iz njega izvedene reči simulakrum; u ovom poslednjem vidi se neka čarobna formula koja rešava sve probleme koji se nagomilaše pred nama zahvaljujući našoj nesposobnosti ili nespremnosti da stvari vidimo onakvima kakve odista jesu. Ranije je pojam fikcije omogućavao i pojam umetnosti kao oblast onog "kao da", obezbeđivao je egzistenciju toj oblasti privida, odnosno sferi druge stvarnosti; simulacija pak, omogućuje jedino i isključivo manipulisanje unutar sfere datosti. Na taj način izgubilo se svo ono čudesno i čarobno koje je ljude plenilo u ranijim epohama, nestalo je sve ono što se - ne mogavši biti racionalno mišljeno i zamišljeno - sanjalo u umetničkim snovima. Misao romantičarskog pesnika Novalisa kako se posredstvom reči, na papiru, može graditi istinski svet - sad se obistinjuje: ovaj naš novi svet proizvodi se na kompjuterskom ekranu. Stvara se nešto posve novo – nad-stvarno, ne više neki odraz. Umetničko je umetničko u onom smislu u kome je posledica veštine, ukoliko je veštačko a istovremeno, budući da je tu reč o nekom novom proizvođenju radi se zapravo o novom računu; sve to što je novoproizvedeno (umetnost) jeste čist rezultat računanja, hiperrealnost. Tako se ostvaruju Lajbnicovi snovi, ali, možda i najcrnje móre, jer sada je tvorac sam kompjuterista. Tako kompjuterska simulacija postaje fabrika prirode. Stvarnost je posledica algoritamske konstrukcije. Stvarnost se stvara računanjem, simulacijom i u takvoj situaciji umetnost pruža poslednji otpor. Zato je estetika poslednje pribegište našeg mišljenja, mišljenja koje je

možda već kapituliralo pred jednom realnošću koja (kako u prirodi, tako i u društvu) nema uporište, nema cilj, nema perspektivu, nema alternativu. Istorija se više ne zbiva, ona sad samu sebe stvara i to bilo gde: sad na Balkanu, sutra, na Bliskom Istoku, prekosutra, uz Božiju pomoć, u Teksasu. Postoji rezignacija, ona je sve izraženija, postoji otupelost, ali sve to konstatovano je kao vladajući simptom vremena još sredinom XIX stoleća u radovima Karla Rozenkranca. Naša stvarnost konstituiše se u aktu opažanja. Odatle moramo poći.

### 3. *Estetika konkretnog*

*Čovek je stvarno sam samo sa svojim izmetom.*

E. Canetti

*Duše udišu mirise u Hadu.*

Heraklit (B 98)

Sveopštim medijskim pritiskom pokretnih slika sve više lišeni smo vremena i mogućnosti da boravimo u predelu čistih pojmoveva. Nameću nam se iskonstruisane predstave, nama strana mišljenja; ljudi sve više robuju tuđim interesima, vojuju u tuđim ratovima, dopuštaju da ih sistem korumpira pružajući im u isto vreme iluziju izbora i slobode; nemogućnost dijaloga sad je zamenjena nemogućnošću mišljenja: ljudi ne mogu više da misle niti da prate nečiju misao; ni najkraći rezime nije više dovoljno kratak, ni najjednostavnija reč nije dovoljno jednostavna. Možda je častan izuzetak slikarstvo koje je u radovima naših predstavnika enformela (Mića Popović) uspelo da sačuva delić emotivne agresivnosti i osećaj za taktilno (Tomislav Suhecki), a to bi moglo značiti da prostor estetskog još nije nepovratno izgubljen.

U vreme kad se ne misli više mišljenje, kad se ne misli ni sama stvar već se svukud zuri ne bi li se išta uopšte videlo, čini se: nalazimo se na početku; gledamo svoje dlanove, opružene prste, skupljamo ih, povijamo, zahvatamo vodu, poneku stvar čiju formu još ne razaznajemo. Nesposobni smo da shvatimo: ostala su nam samo najniža čula da opet, po drugi put pokušamo sve od početka. Možda će ovaj susret biti plodotvorniji, možda će ovaj dijalog biti uspešniji, možda će

nam se posrećiti, pa, našavši sebe, naći ćemo i put na kom će misli i osećanja biti jedno i isto. Konačno, možda će tada uvid u buduće biti duži od jednog dana, možda će varljive dissipativne strukture otkriti svoj red. Jedno je sigurno: mora se početi. Od početka.

Sopstveno biće je čoveku dato pre svega u telesnom obliku, kao telesnost. Svojom telesnošću mi se otvaramo svetu i upravo telo ocrtava prvu granicu između ja i ne-ja; sve fenomene života otkrivamo telom u njihovom telesnom obliku i telesnost čovekova prožima sve oblasti ljudskog života: smrtnost i ljubav, rad, vladavinu i igru; za sve njih neophodno je telo; netelesni duhovi ne mogu da vole i rade, ne mogu da umru ali ne mogu ništa ni da grade; sfera umetnosti pripada čoveku, ne i beztelesnim bićima; telo je izvor energije postojanja, podstreka i stimulansa. Ljudsko telo je više no samo tvorevina našeg života – ono ukazuje na naše zemno poreklo, ukazuje na mesto odakle potiču priroda i sloboda; najstariji mitovi, govoreći o "hlebu i vinu", govore upravo o tome i ako su stari mitovi danas prošlost, to, kako primećuje nemački mislilac Eugen Fink (1905-1975), još ne znači da nam i problemi koje su oni tumačili nisu i danas ostali, a najstariji i uvek nov problem je: "kako čovek živi, dok živi"<sup>25</sup>.

Najveći strah je strah od drugog, od dodira nečeg nepoznatog; čovek neprestano nastoji da izbegne nepoznato da utekne njegovom dodiru; suprotno tome - približavanje drugom - izraz je sviđanja. Samo u masi pojedinac se oslobođa straha od dodira i samo u masi strah se može pretvoriti u

---

<sup>25</sup> Fink, E: *Orphische Wandlung*, in: Philosophischen Perspektiven, Bd. 4, 1972, S. 84.

svoju suprotnost. Ovo se može iskusiti u "sportskoj" publici ali i na prvom praktičnom času anatomije.

Možda je najurođeniji instinkt individuma bekstvo od sopstvene pojedinačnosti, bekstvo iz tek osvešćenog *ja* u prethodno *mi*: upravo u tom iskonskom osciliranju između *ja* i *mi* nastaje svest o *drugom* i *drugotnosti drugog*, mogućnost da se razdvoje *čulno* i *čulnost*, da se iz sebe razume drugo a drugo kao izraz sopstvenog *ja*, kao sopstveno delo razume kao istinska tvorevina čije nastajanje je istovremeno ospoljavanje čovekove unutrašnje moći. Sama umetnost nastaje na tlu *čulnog*, ona teži tome da objasni telo i telesnost i nije slučajno što je od najstarijih vremena prisutna u čoveku težnja da se kritički promisli odnos ka telu, ka čulima, ka čujnom i vidljivom svetu.

Čula nam kazuju, zapravo, pokazuju, šta jeste; to što je čulima dokučeno, čega smo čulima postali svesni, svojim konkretnim sadržajima čini naše najbogatije saznanje. Reč je o beskrajnom carstvu različitog i raznolikosti koje je istovremeno i najistinitije iako filozofi to znanje o bivstvovanju vide kao siromašno i apstraktno ističući kako unutrašnja ontička konkretnost stvari boluje od spoljašnje ontološke apstraktnosti.

Često se pitamo: šta su zapravo stvari, da bi kao takve uopšte mogle postojati, još pre, dok ne nastanu u igri ljudskih ruku? One u pokretima prstiju i šake moraju zadobiti svoju istinsku formu; "prazne ljeske od voća, kaže Elias Kaneti, kao što su ljeske kokosovih oraha, sigurno su postojale jako dugo, no čovek ih je nezainteresovano odbacivao. Tek su prsti koji su izgradili šupljinu za grabljenje vode, tu ljesku učinili

stvarnom"<sup>26</sup>. Prvi izgrađeni predmeti bili su znakovi naših ruku, ponovljeni delovi našeg tela; stvaranjem prvih predmeta, udvajajući svoje delove čovek je počeo na veštački, umetnički način da misli sebe i odnos sebe ka svetu. Reči su nastale kasnije. Na početku behu stvari i njihove slike. Prvo mišljenje bilo je mišljenje u slikama – poređenje sebe i stvorenih stvari čijim se građenjem počeo stvarati i ispunjavati svet. Gradeći stvari čovek ih je neprestano "osmišljavao" menjajući im namenu; te smislove je unosio u sebe, potom ih projektovao u svet i po njima nastojao da gradi stvari; svi odnosi sa stvarima bili su mutni, mutni su oni i danas, ali saznanje koje ih je pratilo imalo je moć usavršavanja i moglo je čoveka izvesti na put ka savršenstvu. Pouku o tome nalazimo eksplicitno izrečenu nakon mnogo vekova, na tragu Lajbnica - kod Baumgartena.

U hrišćanskoj tradiciji nalazimo tri shvatanja tela: (a) gnostičko, po kojem je telo rezultat pada u greh i beskonačni izvor zla; (b) neoplatonističko, po kojem je telo, kao i svaka materija omotač koji nema suštinsku realnost duha i (c) patrističko, u kojem nalazimo ideju spasenja i obožestvljenja tela. Potonji razvoj evropske filozofije, s naglašenim akcentom na subjekt-objekt odnosu, oštro je razdvojio telesno i duhovno načelo a to je svoj najviši izraz imalo u kartezijanskom dualizmu supstancije i lajbnicovskom psiho-fizičkom paralelizmu.

Kao izraz reakcije na apsolutni idealizam hegelovstva rađa se novi filozofski interes za telesnost koju niz filozofa (A. Šopenhauer, L. Fojerbah, K. Marks, F. Niče, Z. Frojd, E.

---

<sup>26</sup> Canneti, E.: *Masa i moć*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1984, str. 180.

Huserl, M. Hajdeger, M-M. Ponti) ističe kao činjenicu neposrednog prisustva u svetu, kao neku sinkretičku nerazdvojenost unutrašnjeg i spoljašnjeg u čovekovom biću.

Odnos stare i nove filozofije L. Fojerbah u spisu *Principa filozofije budućnosti* (1843) pokazuje na primeru starog i novog odnosa prema problemu tela: "Ako je stara filozofija imala za svoju polaznu tačku stav: *ja sam apstraktno, samo misleće biće, telo ne spada u moju suštinu*, nova filozofija, naprotiv, počinje stavom: *ja sam stvarno, čulno biće: štaviše, telo u njegovom totalitetu je moje ja, sama moja suština* (§ 36). Fojerbah tu jasno pokazuje da naspram stare filozofije (od Dekarta do Hegela) koja je bivstvovanje konstituisala u mišljenju, nova filozofija polazi od telesnosti. Telo je, po mišljenju Fojerbaha, racionalna granica subjektivnosti i samo putem čula jedan objekt može biti dat u istinskom smislu, pa je samo čulno biće istinito, stvarno biće. U već navedenom paragrafu Fojerbah, takođe, kaže: "Stara filozofija priznala je istinu čulnosti (...) ali samo *skriveno, samo pojmovno, samo nesvesno i protiv volje*, samo zato što je morala; nova filozofija, naprotiv, priznaje *istinu čulnosti s radošću, svesno*: ona je *otvorena srca čulna filozofija*"<sup>27</sup>.

Za naša razmatranja posebno je značajan § 39 u kojem Fojerbah pominje i umetnost, pa ga ovde navodimo u celini: "*Stara absolutna filozofija oterala je čula u oblast pojave, konačnosti; a ipak je u protivrečnosti s tim odredila absolutno, božansko kao predmet umetnosti. Ali predmet umetnosti je – posredno u govornoj, neposredno u likovnoj umetnosti – predmet vida, sluha, osećanja. Dakle, nije predmet čula samo*

---

<sup>27</sup> Fojerbah, L.: *Principi filozofije budućnosti*, Kultura, Beograd 1956, str. 48-9.

*konačno, pojavno, već je to i istinito, božansko – čulno je organ apsolutnog.* Umetnost "predstavlja istinu u čulnome" - to znači, pravilno shvaćeno i izraženo: *umetnost predstavlja istinu čulnoga*"<sup>28</sup>.

Iako u *Tezama o Fojerbahu* (1845) Karl Marks na jedan aforističan način kritikuje shvatanja Fojerbaha, pa tako u 5. tezi o Fojerbahu čitamo "Fojerbah nezadovoljan *apstraktnim mišljenjem*, apeluјe na *čulno-neposredno saznanje*; ali on čulnost ne shvata kao praktičnu ljudsko-čulnu delatnost"<sup>29</sup> (), u ranijim spisima, posebno u *Ekonomsko-filosofskim rukopisima* (1844) Marks je daleko precizniji, bliži misli Fojerbaha i nadovezuje se na ovog pre svega tezom da smisao jednog predmeta ide za mene donde dokle sežu moja čula, a da "čulnost – i tu se Marks eksplicitno poziva na Fojerbaha – mora biti osnova svake nauke", da je nauka stvarna samo ako polazi od čulnosti u dvostrukom obliku: od čulne svesti i od čulne potrebe – dakle, ako nauka polazi od prirode"<sup>30</sup>. Na drugom mestu Marks piše: "Biti *čulan*, tj. biti stvarni, znači biti predmet čula, čulni predmet, znači dakle imati čulne predmete izvan sebe, imati predmete svoje čulnosti. Biti čulan znači *trpeti*. // Stoga je čovek kao predmetno čulno biće *trpno* biće, a, budući, da je biće koje oseća svoje patnje, on je biće koje pati. Patnja<sup>31</sup>, *passion*, je čovekova suštinska snaga, koja energično teži ka svom predmetu"<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, str. 50.

<sup>29</sup> Marks, K. Engels, F.: *Dela*, Prosveta, Beograd 1974, tom 5, str. 456.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, 1972, tom 3, str. 241-2.

<sup>31</sup> U ovom prevodu zamenio sam pojam *strast* pojmom *patnja*.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, str. 261.

Nalazeći ishodište u telu i fiziologiji, značaj telesnosti ističe i F. Niče; u njegovom nedovršenom spisu objavljenom pod naslovom *Volja za moć* čitamo: "Vera u telo fundamentalnija je no vera u dušu: potonja je nastala iz nenaučnog posmatranja agonije tela" (§ 491). Na prvenstvo čula i dublju zasnovanost čulne dimenzije Niče u jednom od narednih fragmenata ukazuje sledećim rečima: "Sudova uopšte ne bi moglo biti kad se najpre unutar čula ne bi vršila neka vrsta izjednačavanja: pamćenje je moguće samo uz stalno podcrtavanje onoga na što se već naviklo, što se već doživelo", a nešto dalje, na istom mestu kaže: "Bitno: polaziti od tela, te ga koristiti za nit vodilju. Ono je puno bogatiji fenomen koji dopušta jasnija posmatranja. Vera u telo utvrđena je bolje no vera u duh" (§ 532).

Problematika tela javlja se kod Edmunda Huserla već u vreme njegovog boravka u Getingenu; posebno se imaju u vidu njegova predavanja o stvari (*Ding-Vorlesungen*) gde on piše kako se sveobuhvatajuća intencija kreće od opažaja; jednom ka stvarima, a drugi put ka "ja-stvari", tj. ka telu (Hua, XVI/282, 163). Intencija objektivizuje opažaje kao stvari i kao telo, ali stvari tek kroz telo. Telo stoga ima jedno međumesto i jednu njemu odgovarajuću posredujuću funkciju: kao inkarnirana intencionalnost telo posreduje između stvari spoljašnjeg sveta i unutrašnjeg sveta svesti; spolja posmatrano, telo je stvar među stvarima, iznutra posmatrano, ostaje satkano od opažaja<sup>33</sup>. Huserl jasno pokazuje da telo nije samo stvar među drugim stvarima već

---

<sup>33</sup> Sommer, M.: *Einleitung: Husserls Göttingener Lebenswelt*, in: Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. XVII.

da je za njega nužno da druge stvari budu stvari. Na taj način telo je konstituens svakog prostora i nužno omogućuje kretanje stvari.

Ova tema imaće svoje mesto i kasnije u spisu o konstituciji duhovnog sveta, zamišljenom (uz spise: *Konstitucija materijalne prirode* i *Konstitucija animalne prirode*) kao drugom delu spisa *Ideen* a koji Huserl za svoga života uprkos preradama E. Štajn (1918-19) i L. Landgrebea (1924-25) nije objavio (premda će se problematika sveta života shvaćenog kao tlo nauka, naći u središtu njegovog poslednjeg, nedovršenog spisa *Krisis*).

Telo kao telo ima dvojak realitet: ono se može konstituisati kao (a) esteziološko telo, tj. kao materijalno telo koje je pojava i organ personalnog okolnog sveta, tj. kao fizičko telo i (b) telo s voljom, koje je slobodno pokretno. Ovako shvaćeno telo je identitet koji se odnosi na različite mogućnosti kretanja koje slobodno čini duh a što znači da je telo jedan poseban sloj realnosti. Na taj način telo kao telo ima dvojak vid: ono je realnost s obzirom na prirodu i s obzirom na duh, a to znači da ono ima dvojaku realnost pri čemu je esteziološki nivo noseći za onaj koji se slobodno kreće. Pokretno je pretpostavljeno od esteziološkog (Hua, IV/284).

Huserl polazi od toga da ličnost deluje na telo u kojem se kreće, a da telo deluje na druge stvari okolnog sveta; slobodno kretanje mog tela i neposredno drugih stvari jeste delovanje na prirodu ukoliko je telesna stvar u okolnom svetu istovremeno odredljiva kao prirodnonaučna stvar. Delovanje duha na telo i tela na druge stvari odvija se kao život duhovnog u duhovnom svetu. Samo telo, iako stvar okolnog sveta jeste iskušavajuće, opažajuće telo i ono je manifestacija

fizičkog tela. Ovo fizičko telo, kao i fizikalna priroda ne pripada primarnom okolnom svetu već čini sekundarni okolni svet dok primarni čine same pojave. Telo kao stvar je osnova (Unterlage) esteziološkog tela (Hua, IV/285).

Među Huserlovim sledbenicima, posebno u Francuskoj najveći značaj telu i telesnosti pridaje francuski mislilac Moris Merlo-Ponti i telo i telesnost vidi kao centralne probleme svekolike savremene filozofije upravo kroz tematizovanje problema percepcije. Ovo je posebno izraženo u njegovoj knjizi *Fenomenologija percepcije* (1945) gde se polazi od toga da je svet isto što i bivstvovanje i da je to tek posredstvom tela, budući da mi tek posredstvom tela razumemo drugog kao što svojim telom opažamo stvari; "moje telo – piše Merlo-Ponti – nije samo jedan objekt među drugim objektima, jedan kompleks čulnih kvaliteta među drugima, ono je objekt osetljiv na sve druge, objekt koji odzvanja na sve zvukove, vibrira na sve boje, i koji daje rečima njihovo prvobitno značenje načinom kako ih dočekuje"<sup>34</sup>. Telo ne treba porebiti s fizičkim objektom, već pre s umetničkim delom: u slici ili nekom muzičkom delu ideja ne može se saopštiti drugačije nego širenjem boja i zvukova, kaže Merlo-Ponti. (...) Roman, pesma, slika, muzički komad jesu individuumi, to jest bića u kojima se ne može razlikovati izraz od izraženoga, čiji je smisao pristupačan samo direktnim kontaktom i koja zrače svoje značenje ne napuštajući svoje prostorno i vremensko mesto. U tom smislu naše je telo uporedivo s delom

---

<sup>34</sup> Merleau-Ponty, M.: *Fenomenologija percepcije*, V. Masleša, Sarajevo 1978, str. 250.

umetnosti. Ono je čvorište živih značenja, a ne zakon izvesnog broja kovarijantnih termina"<sup>35</sup>.

Na jednom drugom mestu čitamo: "Kad se radi o telu drugoga ili o mom vlastitom telu, nemam drugog sredstva da upoznam telo nego da ga doživljavam, to jeste za svoj račun preuzmem dramu koja kroz *ja* prolazi i da se pomešam s njim. Ja sam, dakle, svoje telo bar sasvim onoliko koliko imam neko iskustvo, i obrnuto, moje telo je neki prirodni subjekt, kao neka privremena skica mog totalnog bivstvovanja. Tako se iskustvo vlastitog tela suprotstavlja refleksivnom pokretu, koji oslobađa objekt subjekta i subjekt objekta, i koji nam daje samo misao o telu ili telo kao ideju a ne iskustvo o telu ili doista telo. To je Dekart dobro znao, jer u jednom slavnom pismu princezi Elizabeti od Pfalza (Elisabeth von der Pfalz) (28. jun 1643) razlikuje "telo kako se ono poima iskustvom života tela i telo kako se ono poima razumom"<sup>36</sup>.

Pored opštepriznatih preteča postmodernizma (Niče, Hajdeger), među autorima koji su najviše pažnje posvetili telesnosti jeste i Frojd koji je nastojao da leči logocentrični svet od neuroza koje je sam taj svet stvorio a pomoću pojava koje su bile iza govora, iza govornih opisa simbola, koje su imale telesno-seksualnu prirodu i nije nimalo slučajno što je Frojd najviše citirani poststrukturalistički autor a da sam pritom nije bio poststrukturalista.

U svemu tome nezaobilazno je i delo već pomenutog E. Kanetija koji u spisu *Masa i moć* formuliše neoarhaičku

<sup>35</sup> *Op. cit.*, str. 165-6.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, str. 213.

mitologiju; osmišljavanje prirode ovaj mislilac gradi ukazivanjem na hvatanje rukama, griženje zubima i vilicom; psihologija hvatanja i gutanja – kao i jedenje uopšte – još je uvek potpuno neistražena i nalazeći u fenomenima hvatanja i gutanja izraz izvornih moći, Kaneti nastoji da na njihovom tlu izgradi novoarhajsку kulturologiju a na njoj i jednu originalnu politologiju. Kako nema od hvatanja i gutanja ničeg starijeg, ljudi po mišljenju ovog autora još uvek nije ni začudila činjenica da se u velikom delu tih procesa ponašamo isto kao i životinje. Hvatanje plena, prvi dodir, to je ono čeg se čovek najviše plaši i opažanja što nam dolaze od drugih čula (vid, sluh, miris) nisu ni izdaleka tako opasna ali ni izdaleka tako neposredna. Sva druga pomenuta opažanja ostavljaju razmak između čoveka i drugog; tek dodir tu granicu briše. Sa dodirom namere postaju konkretne i dodir sadrži iskonski strah: "o njemu sanjamo; o njemu govorimo u književnosti; naš život u civilizaciji nije ništa drugo nego jedno jedinstveno nastojanje da izbegnemo taj strah"<sup>37</sup>. Prihvatajući dodir kao sredstvo u komunikaciji, mi pristajemo na određeno ponašanje; to ponašanje određuje naš temeljni odnos spram sveta, naš način kako mi svet u tom odnošenju saznajemo. Ono što u prvi mah primećujemo, to je višeslojnost tog čulnog odnosa spram predmeta koje smo u međuvremenu sami izgradili.

Baumgarten je estetiku odredio kao nauku koja se bavi čulnim saznanjem i koja se nalazi naspram logike kao nauke o "višim", intelektualnim sposobnostima; estetski svet se konstituiše na tlu čulnosti i i bitan uvid je činjenica da čula

---

<sup>37</sup> Canetti, *op. cit.*, str. 168.

predstavljaju moć sinteze posedujući specifičnu spontanost; to omogućuje da se govori o estetskoj racionalnosti koja počiva na diskurzivnoj racionalnosti od koje se bitno i razlikuje.

Estetski *ratio* je korektiv diskurzivne logike time što omogućuje "logiku individualnog"; ta logika individualnog, neponovljivog i nepovratnog omogućuje svet neponovljivog umetničkih dela. Umetnost evocira fiktivne svetove omogućujući da se realni svetovi pokažu u posve novom svetlu.

Nakon dva stoljeća tek sada uvidamo da su se svi dosadašnji pokušaji utemeljenja estetike oslanjali na iskustvo vida i sluha, dva "viša" čulna temelja –, a da je potrebno izgraditi jednu nauku koja će uzimati u obzir i one "niže" slojeve što ih zahvataju niža čula; reč je o nauci koja počiva na dodiru. Pred nama je *logika dodira* (haptika). Dodir je *minimum minimorum* saznajne sposobnosti i fundament formiranja svesti. Na nivou dodira formira se prvo iskustvo drugoga i sveta; tu se formira iskustvo svekolikog stvorenog sveta pa tako i umetnosti koja je prva u logičkom ali i vremenskom smislu.

Reč je o potpuno novim estetičkim strategijama koje treba da ostvare odnos umetnika i posmatrača sa onim neposredno datim koje nije nešto pasivno dato već aktivni momenat komunikacije. Mada je sama estetska recepcija uslovljena predmetom, poredak njegovih elemenata ne može ugroziti strukturu mogućih pristupa i interpretacija. Ako je "slobodna igra dvosmislenosti uslovljena pravilima igre dvosmislenosti" (U. Eko), moguće je insistiranje kako na pravu aktivnog učešća umetnika u stvaranju estetičkih strategija tako i na pravu posmatrača da strukturiра elemente

dela u svakoj od njegovih konkretnih interpretacija.

U pokušaju da se fiksiraju parametri predmeta unutar nelinearne realnosti, moguće je proizvođenje ne poznatog već ne-poznatog, za šta je klasičan primer teorija katastrofa usmerena na lokalne procese i pojedinačne činjenice uz svesno odustajanje da se sve one objedine u jedinstven sistem uz pomoć principa univerzalnog determinizma. Na taj način moguće je da se u haosu nedeterminizma izdvoje mala lokalna ostrva smisla. Želeći samo nemoguće i u isto vreme želeći da se isključi sve dostižno i moguće, umetnik želi zapravo ono još-ne-postojeće koje u sebi sadrži i nerazlikovanje koje je uslov dostizanja nedostižnog. Tu je zapravo reč o semantici želje kao univerzalne postmoderne metafore a što je za posledicu imalo povezivanje tekstualne sfere sa sferom telesnosti (J. Kristeva) ili prizivanje tekstualnom "erotskom telu" (R. Bart). Ističući antropomorfnost svog sistema metafora Rolan Bart govori o tekstu kao o anagramu ljudskog tela, no tu je reč o našem erotskom telu, budući da je zadovoljstvo koje dobijamo od teksta nesvodivo na njegovo gramatičko funkcionisanje, kao što je i telesno uživanje nesvodivo na fiziološko funkcionisanje organizma.

Kako pojam želje u jeziku postmoderne jeste izraz za nestabilnu strukturu sistema u trenutku prelaska u drugi sistem, pojam afekta treba da ukaže upravo na taj prelaz i upravo se u njemu izražava haptička strana onog što je neposredno predmetno i u isto vreme neposredno naše. To omogućuje Bartu da nelinearni karakter procesualnosti pisma okarakteriše kao nešto "erotsko", odnosno kao "prodor" i "otkriće nečeg novog" koje je otelotvorenenje uživanja.

Tako se stvaranje identificuje sa željenjem, sa željom da se umetnik preobrati u delo; na taj način hedonistička teorija teksta koju zastupa Bart razmatra tekst ne kao nešto što bi bilo pristupačno označavanju, već kao usmerenost na njega a koju odlikuje želja za označavanjem. I dok klasična filozofska tradicija želju tumači ukazujući na njenu vektorsklu usmerenost na predmet, postmodernizam karakteriše metafora neutoljive želje koja ukazuje na principijelu nedovršivost sistema. Na taj način želja ne deformiše, već menja, metamorfozira, modifikuje, stvara nove forme i potom ih odbacuje (Gatari). Tako se počinju međusobno suprotstavlјati zadovoljstvo i uživanje kao dva suprotstavlјena pristupa delu i kada je reč o nestabilnim, samoorganizujućim sistemima koji su metafora savremenih umetničkih dela, onda se ne sme gubiti iz vida da novo ne-linearno iskustvo sveta zahteva i novi jezik koji će morati da se uzdigne na jezik ranije dijalektike protivrečnosti a to će tek omogućiti istinski prelaz od estetike ka haptici.

#### 4. *Umetnost na tlu sinergetičkog haosa*

- uvod u konstruktivni postmodernizam -

*Neka od dostignuća savrene nauke ukazuju na to da je fizička slika osnove bića dinamički haos i da je on rezultat našeg odnosa s prirodom. Imajući upravo to u vidu, pitanje koje neprestano sebi postavljam moglo bi se formulisati na sledeći način: koje mesto i kakav smisao umetnost može imati u svetu čiji poslednji temelj nije više ni biće ni ništa već haos koji i jednom i drugom prethodi?*

Već se konstatovalo kako smo došli do "kraja nauke", do kraja klasične racionalnosti koja razumevanje povezuje s otkrićem uzročno-posledičnih, (determinističkih) zakona, sa otkrićem bića iza granica nastajanja. Od časa kad se savremena fizika našla u krizi - a to se zбilo s neuspehom da se standardni modeli primene na opis tačke u kojoj je na početku bila skoncentrisana sva materija i energija vaspone i to stoga što su zakoni fizike neprimenjivi na tačku, pa je pitanje: zašto u vaspioni nečeg ima a to i ne bi moralo, ostalo transcendentno - susreli smo se s kosmičkim paradoksom koji se izražava u sledećem: ako se prihvati teorija o postojanju velike eksplozije čak i ako se ista uvrsti u kategorije događaja (što je krajnje diskutabilno), ostaje problematično kako ovu usaglasiti sa zakonima prirode koji prepostavljaju reverzibilnost u vremenu i determinizam.

Čini se da je definitivno došlo vreme prevladavanja platonističkog dualizma pojavnog i njegove suštine, dualizma u čijoj senci se već više od dve hiljade godina nalazi čitava zapadna filozofija. Ne može se više govoriti o prvoj i drugoj supstanciji (da se ovde, pomalo neprimereno, poslužimo latinskom terminologijom), sporiti o univerzalijama,

suprotstavljati načela dionisovskog i apolonovskog. Iako je krajem XX stoljeća, u vreme prevlasti kompjuterske tehnike, binarni način mišljenja u potpunosti zavladao svetom od načela softvera do politike i etike, iako ta binarnost ima pogubne posledice po najrazličitije odluke koje se danas donose, želi li se poći dalje, mora se računati i s tim da nastupa vreme sinteze.

Krajem XX stoljeća sabrale su se prepostavke za paradigmalni pomak, za formiranje nove sinteze nauke, filozofije i drugih formi duhovnog iskustva u okviru novih raširenih po nivou i merilima predstava o racionalnosti, uključujući i takve parametre čovekovog bivstvovanja i sveta, kao što su intuicija, spontanost, nelinearnost, neravnoteža, nestabilnost... Za tu sintezu predlagani su različiti pojmovi: postčovečanska personologija, semiodinamika, dubinska semiotika, sinergetika. Novi artefakti deluju. Ime im možda još ne nalazimo i to je razlog sve težeg našeg snalaženja u svetu umetnosti: nema više jednog jedinog imena, a nema ni pojnova kojima bi se odredilo savremeno dešavanje, kojima bi se imenovale stvari koje više zapravo i nisu stvari, jer su sve te reči, kojima smo se dosad nekritički služili a na nama relativno samorazumljiv način, sada potpuno prazne, budući da im više ništa ne odgovara u realnosti koje zapravo nema na način na koji smo dosad o njoj govorili.

Za ovo što nas je zadesilo, i što nam se svakodnevno dešava, potrebni su novi pojmovi; stari su zastareli i neadekvatni; budemo li ih i dalje tvrdoglav ili po inerciji koristili opisivaćemo ono čega nema i za realnost proglašavati ono što ona po prirodi nije; do simulacije stvari i dolazi smišljanjem simulakruma koji poreklo svoje imaju u našoj

subjektivnosti i ako se i dolazi do zaključka da iza simuliranog sveta nema ničeg, to je samo stoga što realnost koje možda i ima, ne možemo dokučiti starim, istrošenim pojmovima; pokušaj postmodernista da šminkanjem stare filozofske terminologije pođu korak dalje, završio se neuspehom. Relativizam i antisupstancijalizam ne mogu biti poslednja reč vremena u kome živimo.

Tako su u pitanje po ko zna koji put dovedeni i naše saznanje i naše razumevanje; čitav protekli vek odvijao se u nastojanju fenomenologa da razreši paradoks saznanja koji je u središte svoje filozofije postavio još Edmund Huserl nastojanjem da uz pomoć fenomenološke redukcije, neutrališući biće u sebi, tako što će očistiti svest od pretpostavki i spoljnih percepcija, isključivanjem svih percepcija sveta stranih svesti i tako dospe do transcendentalne subjektivnosti, do čiste svesti, kao temelja psihičke realnosti. Ta osnova identična je s ontološkom realnošću koju su druge filozofije određivale kao *ništa*, nezavisno od toga da li je to ništa nazivano "prazno mišljenje" (Hegel), ili "večno čista svest" (Šankara). U svakom slučaju, dostizanje tog identiteta ne može da izbegne postavljanje pitanja prirode i bez obzira na to kako se interpretira Heraklitov fragment B 123, nešto od onog što on problematizuje prisutno je i u našem vremenu. Pitanje prirode danas je otvorenije no ikad ranije. Predugo smo živeli u ubedjenju kako možemo biti gospodari prirode, kako je možemo dovesti u situaciju da bude u funkciji naših želja i potreba. Sve je verovatnije da nije bilo sve najbolje s našim potrebama a da su nam želje bile prilično sumnjive i problematične. U jednom drugom kontekstu veliki ruski pisac

V.V. Nabokov je napisao "Ono što potpuno kontrolišemo nikad nije potpuno realno. Ono što je realno, nikad se ne može kontrolisati" (Ada). Možda je suđeno da nam ta realnost većito izmiče, ali to nikako ne znači i odustajanje od nastojanja da joj se približimo, jer, da bi se došlo do fundamentalnih zakona prirode, s njom se mora uspostaviti prvo dijalog (koji je svestan ograničenosti eksperimenta, ili svih matematičkih modela i opisa), a nakon toga tek pokušati s izgradnjom svesti o perspektivi "sveznanja", "svemoći", koja prožima prirodne zakone.

Uverenje o tome kako je moguće filozofski utemeljiti njutnovsko tumačenje prirode, a koje je sve vreme inspirisalo Imanuela Kanta u stvaranju jedne nove slike sveta, danas je iz temelja poljuljano. Mi se moramo vratiti pitanju života neopravdano potisnutom predugo dominirajućim fizikalističkim teorijama. Aristotelovski teleologizam još ni iz daleka nije prevladan u onoj meri kako se to činilo novovekovnim filozofima prirode.

Najdublja strast zapadnog uma, kako nas uči dosadašnja istorija, ogleda se kako u najraznovrsnijim pokušajima čoveka da se (a) sjedini s osnovom svog bića, tako i u (b) nastojanju da se do kraja otkriju i razjasne deterministički zakoni. U prvom slučaju imamo viševekovnu tradiciju da se mističnim putem dospe do saznanja o biti sveta, a u drugom slučaju, takođe, viševekovnu potragu za racionalnim tlom na kom počiva svekoliki svet.

Sve to rezultiralo je dvema koncepcijama sveta: po jednoj, svet postoji tako što je određen strogim zakonima, i ta deterministička koncepcija ne ostavlja mesto inovaciji i stvaranju; po drugoj, svet simbolizuje bog koji se igra pa

egzistencija sveta i nije ništa drugo do igra u kojoj bog se igra kockom; to je konceptacija apsurdnog, a-kauzalnog sveta u kome se ništa ne može razumeti i u kome se budućnost ne može predvideti.

Dok je u determinističkom svetu priroda pod potpunom kontrolom čoveka i čini inertni objekat njegovih želja, u svetu kojim vlada nestabilnost - nepredvidljivost i vreme, kao bitno promenljiva veličina, počinju da igraju sve značajniju ulogu i otkrivaju jedno mnogovrsno viđenje sveta pred kojim se otvara mnoštvo izbora pa u tom slučaju vreme nije nešto dovršeno već se iznova stvara u svakom trenutku i u tom stvaranju učestvuje i čovek.

Deterministička konceptacija ima svoje uporište u Lajbnicovom učenju: kritikujući Njutnovo shvatanje univerzuma po kojem postoji periodična potreba za uplitanjem Boga u izgradnju sveta kako bi ovaj bolje funkcionalisao, Lajbnic smatra da božije korigovanje sveta nije potrebno, da Bog kao svevideći i sveprisutan nema potrebe da posebno obraća pažnju na zbivanje na Zemlji. Cilj nauke bio bi u tome da i ona postane svevideća, da tako znanje nauke bude ono *božansko* koje će se odlikovati bezvremenošću. U ovoj klasičnoj konceptiji nauke materija se shvata kao masa koja se večito kreće ali koja je lišena događaja i istorije. Takva konceptacija prirode koja nema istoriju, jer se istorija nalazi van materije, bliska je onoj kakva je izložena u *Dijalektici prirode* Fridriha Engelsa. Sam pojam *svet* još uvek podrazumeva tri momenta: prirodu, istoriju i osnovu sveta.

Kao posledica ovakve determinističke konceptije koja isključuje unikalne promene i isključuje nestabilnost nastala su dva shvatanja univerzuma: po jednom (a) univerzum je

spoljašnji svet koji se nalazi u beskonačnom kretanju koje se automatski reguliše, a po drugom, (b) univerzum je unutrašnji svet čoveka koji se potpuno razlikuje od spoljašnjeg i u kome se tvorački impulsi zbivaju u svakom trenutku (Bergson).

Naša predstava o determinizmu počela je da se menja tek u XX stoleću; do te promene došlo je zahvaljujući kako (a) otkriću nestabilnih struktura koje nastaju kao rezultat nepovratnih procesa i u kojima se sistemske veze same uspostavljaju među sobom, kao i blagodareći (b) konstruktivnoj ulozi vremena koja je posledica nepovratnih procesa.

Treba imati u vidu da je ova deterministička paradigma odigrala odlučujuću ulogu u poslednja tri stoljeća u oblasti prirodnih i društvenih nauka, u ekonomiji i filozofiji. Determinističke ideje dale su ton celokupnom zapadnom načinu mišljenja koje je svet nastojalo da objasni suprotstavljanjem determinističkog (spoljašnjeg) i indeterminističkog (unutrašnjeg) sveta<sup>38</sup>.

Tek u dvadesetom veku, s otkrićem nestabilnih struktura i rezultatima do kojih su došla istraživanja u oblasti elementarnih čestica a koja su potvrđivale fundamentalnu nestabilnost materije, kao i zahvaljujući

---

<sup>38</sup> Ovako shvaćene koncepcije sveta prate i razne koncepcije istorije te stoga možemo razlikovati (a) *klasične koncepcije istorije* (u kojima istorija može biti shvaćena kao delo božanskog providenja (Avgustin), kao kružni tok (Viko), kao globalni proces (Herder, Hegel, Marks)) i (b) *moderne koncepcije istorije*, gde razlikujemo koncepcije lokalnih civilizacija (Danilevski, Špengler, Tojnbi, Sorokin) i koncepcije apsolutnog haosa (filozofski dekonstruktivizam). Ovoj poslednjoj grupi treba dodati i koncepciju sinergetičkog haosa.

kosmološkim otkrićima o tome kako univerzum ima istoriju i da on nije u sebi zatvorena celina koja isključuje ideju istorije čineći je besmislenom, mi uviđamo kako je i savremena nauka tek jedna od ideologija, budući da je i sama nauka duboko ukorenjena u kulturi. Zato, kako primećuje Ilja Prigožin (1917-2003), i nije čudno što nova pitanja, koja u nauku ulivaju svežu, novu snagu, svoje poreklo imaju u sasvim različitim kulturama.

Ono što mi ovde želimo imati u vidu jeste stanje i mesto umetnosti u tako novoshvaćenom, nedeterminističkom svetu; postoji li bitna razlika između nauke i umetnosti, posebno sada, kad je već i nauka bitno tvoračka, kao što je to i sam svet u tvorećem vremenu? Postoji li još uvek bitna razlika između onog što nam donosi umetnost i onog što nam donosi nauka?

Možemo se zapitati: šta bi bilo da su Velasquez, Betoven ili veliki vršački pesnik Sterija, umrli odmah nakon svog rođenja; nemajući njihovu umetnost mi ne bismo ni znali šta smo zapravo izgubili; u svakom slučaju, živeli bismo u jednom, bitno drugačijem svetu no što je ovaj. Ali, da li bi se isto dogodilo da su pri rođenju umrli Galilej i Njutn? Posve je jasno da bez gore navedenih umetnika za nas bi zauvek bili izgubljeni svetovi koje su nam upravo oni otkrili, svetovi kojima je obogaćena i osmišljena realnost u kojoj se nalazimo. Za razliku od umetnosti nauka je vekovima bila kolektivno delo nastojeći da zadovolji određene kriterijume i zahteve. Većina naučnika živila je u uverenju da svojim radom doprinosi upotpunjavanju slike sveta kojom vlada strogi determinizam; danas se slika sveta bitno menja: svet se pokazuje kao nestabilan, kao proizvoljni zbir čistih zbivanja.

Moramo se, kako ističe Prigožin, pomiriti s činjenicom da ne možemo pretendovati na to da budemo gospodari sveta, bezuspešno pokušavajući da kontrolišemo svet nestabilnih fenomena koji nas okružuju, kao što ne možemo kontrolisati ni društvene procese (na što je dugo pretendovala klasična fizika).

Otkriće struktura koje nisu u ravnoteži bilo je praćeno revolucijom u izučavanju trajektorija. Pokazalo se da su trajektorije mnogih sistema nestabilne a to je značilo da su predviđanja moguća samo za kratke vremenske intervale. Kratkoća tih intervala (nazivanih ponekad i temporalnim horizontom, ili eksponencijalom Ljapunova) označava da nakon određenog vremenskog intervala trajektorija se neprimetno udaljuje od nas tako što mi više nemamo informacije o njoj. To znači da je naše znanje jedan mali prozor u univerzum i da se zbog nestabilnosti sveta, moramo odreći mašte o potpunom znanju; gledajući kroz taj mali prozorčić možemo znanja koja posedujemo ekstrapolirati iza granica našeg viđenja i možemo samo nagadati o tome kakav bi mogao biti mehanizam koji upravlja dinamikom univerzuma. Ali, ako i znamo početne uslove za beskonačni niz tačaka, ne smemo zaboraviti da buduće ostaje principijelno nepredvidljivim.

Tako, nov odnos ka svetu zbližava naučnika i pisca. Književno delo po pravilu, počinje s opisom početne pozicije pomoću konačnog broja reči i time je ono otvoreno za mnogobrojne različite linije razvoja radnje. Ta osobitost književnog dela i pridaje književnom delu zanimljivost budući da je uvek i svima interesantno koja će od mogućih varijanti biti realizovana; tako je i u muzici: u Bahovim fugama zadata

tema uvek daje veliki broj mogućih produžetaka od kojih je autor izabrao onaj koji je po njegovom mišljenju bio neophodan pa tako i "najlogičniji". Takav svet umetničkog dela potpuno se razlikuje od klasične slike sveta no on je veoma saglasan sa savremenom fizikom i savremenom kosmologijom. Time se hoće samo reći kako je nemoguće pretendovati na absolutnu kontrolu nad nekom sferom realnosti; isto tako, ruše se mašte i o absolutno kontrolisanom društvu. Realnost uopšte nije podložna kontroli na način na koji kontrolu shvata stara nauka.

Ovo bi moglo značiti da je svet identičan s haosom, da je sve nepredvidljivo, da smo izloženi vladavini slepog slučaja, da su svi pojmovi izgubili svaki svoj smisao, da su i sve vrednosti lišene bilo kakvog svog osnova. Ali, s druge, strane, govoreći starim jezikom slika, moglo bi se reći da čovek i danas još uvek živi okružen mnoštvom simbola koji mogu biti na različitim nivoima apstrakcije, a takvi su: *čista svest, prostor, vreme, haos*. Među njima ističe se pojam *haosa* (ako za *haos* uopšte možemo imati pojam), i to u doba kad je deterministička slika sveta definitivno uzdrmana, pa *haos*, već po prirodi stvari zauzima spram svega nadređeno mesto a do takvog zaključka bi se moglo doći već i uvidom u predstave o *haosu* koje su nastale još u davna, mitska vremena.

Nedvosmisleno je da od davnina postoje dve paradigmе *haosa*: pozitivna (*haos-tvorac*) i negativna (*haos-rušitelj*). U duhovnim civilizacijama istoka *haos* je međusloj između nadpraznine i sveta mnogovrsnih stvari; *haos* u sebi sadrži sve elemente podlunarnog sveta no nijedan od njih u njemu se ne može oformiti.

Postoji više mitova o nastanku svetu iz kojih se nešto

može saznati o "prirodi" haosa. Olimpijski mit o stvaranju govori o tome kako se u početku Zemlja-Majka izdigla iz Haosa i u snu rodila Urana, a što bi moglo značiti da iz nečeg prvobitnog nastaje tlo koje porađa ono nad sobom (kasnije označeno kao nebo). U Hesiodovoj *Teogoniji* (116-130) nailazimo na shvatanje da je prvo bio Haos a da je potom nastala Zemlja s Olimpom u visinama i Tartarom na njenom dnu; iz Haosa nastaje takođe Ereb (predstava mraka, mračni podzemni svet uopšte) i tamna Noć; ova poslednja, obljudljena od Ereba, porodi Dan i Etar. Zemlja, pak, porodi Nebo prepuno zvezda, Planine, potom neplodno More, a tek kasnije (s Uranom) Okean.

Pod uticajem poznijih grčkih mitova a nastalih pod uticajem vavilonskog mita o Gilgamešu, imamo shvatanje o tome kako se bog svih stvari – ma ko on bio – pojavio iznenada iz Haosa, odvojio zemlju od neba, vodu od zemlje i gornji vazduh od donjeg.

Čini se kako je svim ovim mitovima u velikoj meri zajedničko shvatanje haosa kao nečeg što "spaja" unutrašnje i spoljašnje, duhovno i fizičko a što će mnogo vekova kasnije podstaći Avgustina da haos vidi kao odlučujuću crtu Janusa: dvojni status dvolikog boga posledica je njegove fundamentalnosti, a što će reći da je Haos osnova svega - kako idealnog, tako i materijalnog. Tu se pre svega ima u vidu opis Haosa koji nalazimo na početku Ovidijevih *Metamorfoza* (I, 5-9):

*Pre mora i zemlje i neba, koje sve krije,  
Oblik prirode jedan po svemu beše svetu,  
Haos beše mu ime; neuredna i grdna hrpa,  
Ništa drugo do hroma težina, nesložne klice*

*Rđavo složenih stvari u mesto jedno sabijene.*

Analizirajući ove svima poznate stihove lako možemo izdvojiti svojstva *haosa* koje mu pripisuje Ovidije: *neuredan, veliki, hrpa, trom, težak, sastavljen iz nesložnih počela, sabijenih elemenata u jedno mesto* (tačku?). Iz toga možemo izvesti bar četiri svojstva koja su relevantna za ovo naše razmatranje: (a) jedinstvo (monolitnost, jednorodnost, nedeljivost), (b) moć bez presedana (veličina, ni sa čim sravnjiva), (c) fundamentalnost (potencijalna osnova svakog mogućeg predmeta) i (d) predhodenje stvaranju u hronološkom i ontološkom smislu. Premda pominje neuređenost, Ovidije ovoj ne pridaje značaj smatrajući je nečim posve razumljivim, ali i najkarakterističnijim, jer upravo otud počinje svoj opis.

Po mom mišljenju, najpotresniji, najveličanstveniji i u isto vreme najzagotonitiji mit o postanju sveta jeste onaj najstariji - pelaški mit – po kome se boginja svih stvari, Eurinoma, naga, podiže iz haosa, ali, ne našavši ništa čvrsto na šta bi stala, odvaja vodu od zemlje i igra usamljena na talasima. Igrajući, da bi se zagrejala, ona stvara veter koji joj se pokazuje kao nadahnuće za stvaranje ali, nakon njegove metamorfoze biva od njega oplođena.

Ovde nalazimo nekoliko značajnih momenata: (a) veter, zapravo dah/duh kao tvorački elemenat, (b) misao da haos, iako prethodi svemu, temelj je pre svake čvrstine i (c) da s formiranjem tla (zemlje i vode) sve nastaje iz igre. Igra se tako javlja kao prvi kosmički princip iz kojeg nastaje svet (i toplota: vatra).

Hesiod govori o tome kako je Haos bio pre svih a da je

zemlja tek potom rođena; o neuređenosti govori se kao o bezformnosti; alhemičari haos smatraju plemenitim elementom; u nekim alhemijskim tekstovima haos se identificuje čak sa Hristom. U *Epilogus Ortelii* haos se naziva smrtnim spasiteljem koji se sastoji iz dva dela: zemnog i božanskog.

Ako je haos neuređena stihija, onda je prvi pokretač, prauzrok sveg što nastaje, organizujuće načelo struktuiranja sveta koje aktivira i usmerava procese razmene stvari. U kolektivno nesvesnom prvi pokretač je bio shvaćen kao pneuma – duh, vetar, duša (disanje) kosmosa, sveprožimajuća i sverađajuća supstancija. "Duh nije samo uzrok i princip kretanja, već, isvoremeno, njegov cilj i završetak, ne samo istupanje iz sebe, već večno vraćanje po od početka zatvorenom krugu, ne samo alfa, nego i omega, nalazeći pritom zadovoljstvo samo u povratku sebi samome iz "naivne okrenutosti/izlaska napolje"" (Huserl, Fsn). Ovo je refleks novozavetne izreke *pneuma pnei opoi telei* (duh duhuje/diše, tamo gde jeste), (Jov. 3; 8).

Pojam haosa postao je jedan od vodećih pojmljivačkih termina savremene nauke, ali, s tom razlikom što danas postoji uverenje da uvećanje entropije ne vodi povećanju nereda pošto poredak i nerед nastaju i postoje istovremeno. Oni su tesno povezani i jedan u sebe uključuje drugog. Ovo shvatjanje bitno menja današnju predstavu o univerzumu.

Dugo vremena je viđenje sveta bilo nepotpuno. Savremena kosmologija danas vasionu posmatra kao haotičan sistem u kom se kristalizuje poredak. Najnovija istraživanja pokazuju da na svakih milijardu toplotnih fotona koji se nalaze u haotičnom stanju nalazi se najmanje jedna

elementarna čestica sposobna da stimuliše prelazak mnoštva fotona u uređenu strukturu; na taj način poredak i haos koegzistiraju kao dva aspekta jedne celine a što za posledicu ima različita tumačenja sveta.

Naša percepcija prirode je dualistička i osnovni momenat pri našem opažanju jeste predstava o neravnoteži. Tu nije reč o neravnoteži koja bi vodila poretku ili haosu, već o neravnoteži koja omogućuje zbivanje jedinstvenih, neponovljivih događaja pošto se dijapazon mogućih načina postojanja objekata u tom slučaju znatno proširuje (u poređenju sa slikom sveta u ravnoteži). U situaciji koja je daleko od ravnoteže diferencijalne jednačine, koje modeluju ovaj ili onaj proces, postaju nelinearne a ovima je svojstveno da obično imaju više od jednog rešenja. Zato u svakom trenutku može doći do novog rešenja koje je nesvodivo na prethodno, a u tačkama gde se smenjuju tipovi rešenja – u tačkama bifurkacije – može doći do promene prostorno-vremenske organizacije objekta.

Samo kretanje sistema nemoguće je predvideti; ono je smesa stabilnosti i nestabilnosti; mi ga kao takvog, budući da se u njemu nalazimo, moramo prihvati i naše apriorne predstave moramo prilagođavati shodno njemu. Ako je klasična nauka odbijala da se izjašnjava o unikatnim, jedinstvenim događajima kao što su nastanak života ili nastanak sveta, sada se počinje prihvati da i ti jedinstveni događaji obrazuju naše viđenje prirode.

Moguće je da se u nekim vremenima umetnost nađe ispred nauke: već početkom XX stoljeća u većini umetnosti jačala je tendencija da se u prvi plan stavi individualno iskustvo života a ne život kao takav. Tako nešto smatralo se

pozitivnim neposredno nakon I svetskog rata, te nije nimalo slučajno da je isticanje prava individuma na život i samo realizovanje imalo za posledicu apstraktnu umetnost koja je tipično individualna umetnost koja omogućuje njenom autoru da izrazi svoje lične stavove (Džojs, Hemingvej, Dos Pasos) ali, to je vodilo izolovanju umetnika, njegovom udaljavanju od sveta, te nije slučajno što je nakon II svetskog rata nastupila reakcija olačena u zahtevu da se stope umetnost i život. Mnogi su tada kritikovali ovu individualističku tendenciju a da nisu u njoj videli i jedan bitan momenat koji će svoj značaj dobiti tek na kraju stoljeća i to ne u otuđenosti umetnika i gubitku svakog smisla već u svesti o značaju individualnih, neponovljivih događaja koji su jedina i najdublja bit ljudskog života.

Ranije je već nagovešteno da možemo razlikovati dve koncepcije haosa: (a) dekonstruktivističku koncepciju, koja apsolutizuje haos, i (b) sinergetičku koja u haosu nalazi i posebno ističe momenat samoorganizacije. Konstatujući sve ograničenosti dekonstruktivističke koncepcije koja je svoj izraz i brzi kraj našla u postmodernoj umetnosti druge polovine XX stoljeća, postmoderna, ne želeći da samo bude shvaćena kao završetak moderne drugim sredstvima nastupila je s mnogo većim ambicijama: htela je da bude sinteza modernizma i klasike (što je svoj izraz našlo posebno u muzici, u polistilistici B.A. Cimermana i A. Šnitkea). Istovremeno, zastupajući koncept absolutnog haosa postmoderna je negirala ulogu poretku kao i tvoračku moć haosa, ne videći zapravo da svojeno tumaranje stranputnicama XX stoljeća samo je priprema za ulazak u fazu konstruktivnog postmodernizma.

Nas ovde posebno interesuje ova druga koncepcija koja u zagonetnom svetu haosa nalazi i momente poretka. Oktobra 2001. grupa naučnika-elektroničara iz Velsa dokazala je da ako se dva sistema nalaze u haotičnoj sredini, jedan od njih može primiti signal od drugog, pre no što je signal i poslat. Na taj način potvrđena je teza Heniga Fosa iz Frajburga koji je godinu dana ranije predvideo teorijsku mogućnost postojanja stanja koje je on nazvao "predupređujuća sinhronizacija", što će reći, stanja u kome dva jednakata sistema postoje u "haotičnom" ili očigledno slučajnom okruženju. Fos je postavio hipotezu po kojoj u takvoj situaciji dublirajući sistem može da predupredi promene prvobitnog sistema. To se događa tako što se signal prima trenutak ranije no što je on stvarno poslat.

Mada je to u prvi mah bila jedna zabavna teorija, nakon kratkog vremena ona je eksperimentalno potvrđena korišćenjem svetlosnih signala koje su emitovali haotični poluprovodljivi laseri. Podaci su "pakovani" u haotičan signal, koji se upućuje na obično ogledalo od kojeg se svetlost odbija i vraća na laser. Saopštenje u tom slučaju može biti dešifrovano samo ako primalac koristi identični haotični signal za dekodiranje a što je moguće, samo u slučaju da predajnik deluje na prijemnik i to tako da haotična dinamika predajnika i prijemnika bivaju identične što je i nazvano "haotična sinhronizacija".

Međutim, prilikom eksperimentalne demonstracije predupređujuće sinhronizacije laser je permanentno odavao promenljiv signal u haotičnom obliku. Promene forme signala bile su registrovane i na predajniku i na prijemniku. Na neki "nadprirodni" način prijemnik je registrovao promene u signalu za nanosekundu pre no što je predajnik registrovao

predaju tih promena – na taj način potvrđena je hipoteza o mogućnosti postojanja predupređujuće sinhronizacije. Vreme za koje je prijemnik preticao predajnik pokazalo se jednako vremenu potrebnom da signal pređe od predajnika prijemniku. Naučnici ovu pojavu ne mogu do kraja da objasne. Oni su očekivali da vreme prestizanja treba da zavisi od toga koliko treba vremena svetlu da pređe put od lasera do spoljašnjeg ogledala koje se koristi za stvaranje haosa oko lasera.

Ovaj eksperiment ukazuje na nekoliko značajnih momenata: pokazuje se da vreme ne mora imati fundamentalan značaj za razumevanje sveta; isto tako, potvrđuje se teza o postojanju uređenosti unutar samoga haosa.

Oni koji zastupaju teoriju razvoja smatrajući da je razvoj zakonomerno smenjivanje poretna i haosa, sada su u prilici da još jednom potvrde tezu kako haos ima i tvoračku moć, tj. sposobnost da stvara poredak. U tom slučaju stvaranje novog poretna iz haosa ne mora biti uslovljeno spoljnom silom i može imati spontan karakter; u tom smislu se i sinergetika razume kao teorija samoorganizacije. Svet se pokazuje kao naizmenično prelaženje poretna u haos i obrnuto; na taj način gubi se razlika među njegovim osnovnim elementima i dolazi do njihove labilne sinteze koju savremena nauka tumači kao disipativnu strukturu.

Može li se ovde govoriti o nekim poukama onima koji nastoje da tumače najnovija umetnička dela? Tako nešto je više no sigurno budući da svu savremenu umetnost odlikuje skliskost formi, neprestani hod po oštrici noža koji je još uvek u fazi oštrenja za buduće razdvajanje umetnosti od ne-

umetnosti. Savremene kosmološke teorije sve više učvršćuju u nama uverenje o struktuiranosti celine kosmičkih odnosa i to nam najviše daje za pravo da tvrdimo kako vreme postmodernog mišljenja sve dalje ostaje za nama.

Zato se ovde koristi izraz *konstruktivni postmodernizam* kojim se hoće ukazati na strogu distanciranost od svih poznatih oblika postmodernizma; možda je ovo još uvek pojам bez sadržaja, ali sve prethodno je bez svakog smisla koji nove nauke u njihovom estetskom obliku hoće da nam oslikaju. Ne postoje razlozi da se ima obzir prema onom što se pokazalo kao kratko upotrebljiva roba čija sve veća pokvarenost proizvodi sve kancerogenije sastojke. O tome najrečitije govore poslednji umetnički projekti međunarodnih razmara koji prete da svojom globalnošću uguše izvorne umetničke impulse. Umetnost stoga ima šanse i realne perspektive samo tamo gde tzv. "tranzicija" nije izbrisala autohtone kulturne slojeve u kojima još uvek prebiva svest o značaju umetničke tradicije za budućnost.

Tumačenje slučajnosti kao ontologizacije kognitivne nedovoljnosti, ili kao presek nestvarnih uzroka, prepostavlja implicitnu logiku razvoja i čvrsti linearni determinizam koji omogućuje predmetima klasične dinamike da ostanu zatvoreni u sebi kao antički bogovi (I. Prigožin); na taj način sve spoljašnje ostaje principijelno nesaznatljivo budući da svaka tačka sistema o svemu zna sve posedujući pritom istinu i o svim drugim mogućim stanjima sistema koja se mogu predvideti na osi vremena. U tom slučaju svi opisi koje daje nauka su tautološki pošto se i prošlo i buduće sadrži u sadašnjem i upravo to shvatanje, po rečima Vajtheda, ima svoj koren u srednjevekovnoj veri u racionalnost boga kome

ništa ne promiče pa i najneznatniji delić nalazi svoje nužno mesto u celini sveta. Takav linearni deduktivizam navodi Galileja da tvrdi kako je knjiga prirode pisana jezikom matematike i da samo matematika daje ključ za odgonetanje vaspone. Sve to podrazumeva jednu mehanicističku sliku sveta svojstvenu mašinskoj civilizaciji Novog doba.

Naspram takvog shvatanja, savremenii, nelinearni determinizam oslobodivši se ludačke košulje njutnovske mehanike, polazi od toga da u prirodi vladaju slučajni, ireverzibilni procesi dok zakoni kojima se opisuju deterministički procesi imaju ograničenu primenu (i značenje). U tome treba videti osnovne razloge zašto Prigožin smatra da fenomen nestabilnosti dovodi u pitanje samu mogućnost predviđanja, dok se nelinearni determinizam kao sinergetička paradigma pokazuje kao paradigma postmoderog mišljenja; savremeno naučno mišljenje nalazi se u stanju traženja puteva iz krize determinizma (Liotar); na taj način u prvi plan izbjija problem novine kao osnove autentičnog pluralizma i u isto vreme problem pluralizma kao autentične novine; teškoće uspostavljanja pluralizma sastoje se u tome što se on mora izgrađivati polazeći od svojstava koja već ima a ne dodavanjem spoljašnjih akcidencija. Napuštanjem ideje o spoljašnjim uzrocima postaje moguće govoriti o "smrti autora" ili "smrti oca" kao i "odricanju od oca" u savremenim psihoanalitičkim teorijama pod uticajem postmodernizma, budući da se tu radi o spoljašnjem traumatizujućem faktoru, dok se u literaturi *delu*, kao proizvodu klasične tradicije sada suprotstavlja *tekst* (R. Bart). Zato je zadatak savremene kulture promišljanje odnosa slučaja i mišljenja.

Za većinu utemeljivača moderne nauke pa i Ajnštajna,

cilj nauke bio je u tome da se dospe izvan granica posmatranog i dospe do Spinozinog sveta više, nadvremene racionalnosti; danas se mnogima čini da je možda i sama realnost daleko složenija: možda ona u sebi sadrži i igru – zakone i igru, vreme i večnost.

Činjenica je da su u takvoj situaciji i sami pojmovi još u fazi nastajanja; suditi o njima podrazumeva rizik ali i izazov; stanje sveta je trajni izvor ali i slika njegove unutrašnje igre a upravo to Ajnštajnu ne daje za pravo: bog se kocka. Pitanje je samo: sa kim i, šta je ulog u toj igri.

## 5. Muzika logike

*Nazovimo filozofijom tu formu misli koja ne nastoji toliko na tome da utvrdi gde je istina a gde laž, već da se dosegne šta nas nagoni na poređenje, kao da istina i laž postoje i mogu postojati.*

M. Fuko

**U**vreme kada se diskurs legitimnosti smenjuje diskursivnim pluralizmom i kad biva diskreditovan sam pojam "lingvističkih normi", tj. u vreme kad se univerzalni status temelja daje jezičkim igramama koje se postuliraju kao jedina forma jezičkih procesa, postaje neophodno da se iz osnove rediguju fenomeni *logosa, istine, racionalnosti i jezika* i to u ključu igre. Uporedo s novim formulisanjem strategija "igre istine" nužno se nameće pitanje da li istina uopšte postoji; metodološke strategije postmodernizma (*logomachia*) fundirane na radikalnom odustajanju od logocentrizma a orijentisane na desakralizujuće preocenjivanje fenomena logosa i kontekstu igre, ozbiljno dovode u pitanje tradicionalnu logiku neprotivrečnosti. Na mesto čvrstog, stamenog logosa tradicionalne filozofije stupa igrav kvazi-logički sistem računanja koji poseduje principijelno a-logički karakter a čime se zapravo otkriva igračka struktura samoga logosa u vreme što ga odlikuje "sumrak metanaracija" (Liotar), budući da se otvara mogućnost postojanja relativnih varijabilnih jezičkih strategija. Sve to vodi samo jednom zadatku: ponovnom promišljanju prepostavljenog, neproblematičnog pojma logosa a u svetu odustajanja od spoljašnjih prepostavki uzročnosti.

Tek u vreme koje odlikuje ne-determinizam, i koje svako biće vidi u svome unutrašnjem nastajanju i

samoorganizovanju, moguća je radikalna dekonstrukcija logosa kao paradigme klasične "logokratije" u čijem je znaku čitavo tradicionalno zapadno mišljenje. Iza otvorene logofilije Fuko s pravom vidi strah pred nepredstkovanim mogućnostima diskursa (*logofobia*) a koji se manifestuje kao strah od iznenađujućeg i haosa. Unutar logosfere (R. Bart) kao verbalno-diskurzivne sfere kulture koja u jeziku fiksira mentalne i komunikativne paradigmе danas se čini nemogućim mišljenje umetnosti. Neophodno je desakralizovati klasični koncept logike, i nju svesti na samo jedan od mogućih diskursa, a pojam istine osloboditi od totalitarnog terora logosa stavljanjem naglaska na polisemiju i politematizaciju (Derida) i razvijanjem nelinearnih dinamika, a što ne znači ništa drugo do odustajanje od tradicionalne ideje linearnosti i s njom tesno povezane jednoznačnosti i transparentno predskazive racionalnosti očitene u pojmu logike.

Samo u takvom ključu moguće je čitati spise A.F. Loseva o muzici i razumeti njegovo insistiranje na njenom a-logičkom karakteru i u njegovoj "logici muzike" videti izraz nastojanja da se započne misliti jedna "*muzika logike*", odnosno, *umetnička logika logike*. Ako je ovako nešto i teško shvatljivo tradicionalnom načinu mišljenja, zarobljenom uskim definicijama logičkih kategorija, danas u vreme ne-tradicionalne, postmoderne logike, mi smo u situaciji da u sferi umetnosti tražimo ključ i za ono navodno ne-umetničko a sve češće s razlogom označavano kao oblast logike i racionalnog. Zato nam je potreban novi Baumgarten koji ne dolazi ovog puta iz logike, tj. filozofije (kao pre dva stoljeća) već iz umetnosti, odnosno estetike; takvu osobu ja vidim u

## A.F. Losevu.

Stil mišljenja vladajući pozitivnim naukama osetio se krajem XIX stoljeća i u teoriji muzike: trijumfalno se odustaje od svakog pokušaja, čak i među fenomenologima, da se naglasak stavi na pitanje suštine muzike, na njenu metafizičku realnost, i iznova tematizuje pitanje inteligenčne harmonije, dok se u isto vreme, sve više istražuje fizička, psihološka i sociološka dimenzija fenomena muzike; istina, izučavala se fenomenalna strana muzike ali ne i sam fenomen muzike. O nekoj ideji dijalektike u umetničkom stvaralaštvu kao i u samoj filozofiji umetnosti, u vreme kad vladaju naturalizam, istoricizam i filozofija pogleda na svet (koji su tad, svi zajedno, vodili u relativizam), u to vreme nema ni govora. Redukuje se oblast, značaj, domaćaj i mogućnost filozofije koja postaje sve više bledunjav i saputnik "svedosežuće" nauke.

Umesto da se njen predmet misli, muzika se samo opisuje i to je razlog pada u subjektivizam svih tadašnjih teorija muzike; čista svest se gubi u paučinastoj mreži fenomena, u igri njihovih beztemeljnih mogućnosti zarobljenih dogmatskom verom u ispravnost prirodnog stava. Otkriće i takve, nereflektovane subjektivnosti, imalo je, ipak, i pozitivne posledice: svest je najednom u sebi otkrila mnogovrsnost odnosa spram apsolutnog znanja. Nastojeći da neposredno sagleda suštine, fenomenologija, ističući svoj eidetski metod, za kratko vreme, prvih godina XX stoljeća postaje vladajuća filozofska disciplina. Sa njom se javila nada u mogućnost otvaranja dotad zatvorenih horizonata; svi tadašnji filozofi su instinkтивno osetili da je reč o jednom novom tipu filozofije, koja, nastupajući prvenstveno kao

metod, jeste nešto daleko više no samo metod; većini filozofa je za kratko vreme postalo jasno da prisustvuju rađanju jednog originalnog tumačenja sveta i njegovog poslednjeg smisla. Tako se otvorilo pitanje: može li fenomenološka metoda biti ona nit vodilja koja će nas izvesti iz labyrintha postvarene muzike i uvesti u svet čistih harmonija.

Među retkim misliocima koji su već prvih decenija XX stoljeća uspeli da u fenomenološkom ključu<sup>39</sup> misle muziku jeste ruski filozof i filolog Aleksej Fedorovič Losev (1893-1988) čijim celokupnim delom dominira jedno jedino, ali filozofski najbitnije pitanje: pitanje *eidosa*, pitanje *broja*, odnosno, pitanje *smisla*<sup>40</sup>. Može se odmah reći da je tu reč o fenomenologiji posebne vrste koju bismo preliminarno mogli odrediti kao dijalektičku fenomenologiju. Koristeći fenomenološki metod kao jedno od sredstava pristupa fenomenima Losev svoje stanovište izgrađuje u ravni istorijskog i time se duboko intuitivno nalazi u neposrednoj

<sup>39</sup> Nepravedno bi bilo ne pomenuti i neke od fenomenologa koji su se bavili istraživanjem muzike, pre svih mislim na Valdemara Konrada i Romana Ingardena; ali i jedan i drugi muziku vide samo kao predmet za demonstraciju moći fenomenološke metode; pokušaj Ingardena je tragičniji samo zato što je on bio ambiciozniji.

<sup>40</sup> Već u prvim radovima (*Eros kod Platona, O muzičkom osećanju ljubavi i prirode, Dva doživljaja sveta, Odlomak o muzici, Skrjabinov filozofski pogled na svet, Filozofski komentar drama Riharda Vagnera*) napisanim između 1914. i 1920, Losev nastoji da poveže fenomenologiju i dijalektiku. To potvrđuje i njegova izjava kako on zapravo nastoji da analizira fenomenološko-dijalektičku prirodu muzike (Losev, 1995, IV/407) a što se potvrđuje u sedam knjiga napisanih i publikovanih između 1925. i 1930: *Antički kosmos i savremena nauka, Muzika kao predmet logike, Dijalektika umetničke forme, Filozofija imena, Plotinova dijalektika broja, Aristotelova kritika platonizma, Dijalektika mita*.

blizini osnovnih Huserlovih intencija<sup>41</sup>. U isto vreme, on ostaje blizak neoplatonističkoj tradiciji, posebno Proklu, i kroz prizmu njegove filozofije, Losev prihvata pitagorejsko učenje o broju i platonovsko učenje o idejama odakle potom, uz retorička sredstva Šelingove i Hegelove filozofije, tumači čitavu filozofsku tradiciju.

Ovde se nastoji ukazati na značaj Loseva za utemeljenje jedne nove fenomenologije muzike, koja polazeći od samog njenog fenomena nastoji da filozofiju muzike zasnuje na tlu interpretacije vremena kao vremena ali polazeći od pojma muzike kakav je poznavala tradicija isticanjem *musica mundana* kao najvišeg principa<sup>42</sup>. Predmet njegovih analiza

<sup>41</sup> Ako je Huserlu, delom i neopravdano zamerano što fenomenologija gubi iz svog obzorja istorijsku dimenziju (što nije u potpunosti tačno, ako se pažljivije čitaju njegova predavawa o fenomenologiji svesti unutrašnjeg vremena), a što on naknadno uspešno demantuje eksplikacijom pojma *Lebenswelt*-a u svom poznom spisu *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija* (a na osnovu svojih istraživanja iz ranih dvadesetih godina, koja su ostavila vidnog traga i na M. Hajdegera), Losev ispravno uočava neophodnost stavljanja akcenta na istorijski momenat; u *Istoriji estetičkih učenja* (1934) on piše kako za njega "nema realnijeg bivstvovanja od istorijskog bivstvovanja" (Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 336), i da je za njega "poslednja konkretnost samorazvijajuća istorijska ideja u kojoj je njen duh, smisao, svest i svo njeno telo, društveno-ekonomski stvarnost" (*Op. cit.*, str. 353), budući da "sve što je bilo, što jeste i što će biti, sve što uopšte može biti, postaje konkretno samo u istoriji" (*Op. cit.*, 357). Navedeno mesto bi moglo voditi zaključku kako je Losev i marksist i to je tačno: on je marksist u istoj meri u kojoj je meri to svaki fenomenolog.

<sup>42</sup> Razume se, tako nešto podrazumeva prethodnu analizu temeljnih operativnih pojmove Losevljeve filozofije, od pojma umetničke forme, do pojma eidosa i smisla tetraktide, kao i, konačno, osnove njegove celokupne filozofske koncepcije. Kod Loseva pak, možemo naći u velikoj meri znake razgovora sa budućnošću a u tome leži i neki simbolični

jesti istraživanje *čistog bića realizovane muzike* a čime on nastoji da dospe do razumevanja same Muzike.

U završnom delu poglavlja *Muzika i matematika* A.F. Losev piše kako je "sva muzika forma" i da ritam, metar i tonalnost određuju složenost i stepen oformljenosti njenog sadržaja. Istovremeno, on podvlači kako je muzika potpuno van oblasti logičkog formiranja, da je ona "carstvo alogičkog i besmislenog". Muzika, piše Losev, "govori mnogo a da sama ne zna o čemu govori, i to stoga jer ništa ne može iskazati. Tačnije - nastavlja ovaj autor - muzika kazuje o neizrecivosti, logički konstruiše alogički svet, govori o nesaznatom i amorfnom, o "stihijnom drugobivstvu smisla"<sup>43</sup>.

Posve je jasno da sve konkretne analize moraju imati dublji koren, da moraju odnekud dobijati ne toliko smer

smisao jer kao što ni same fenomenološke analize muzike još nisu do kraja sprovedene, spisi Loseva, kao i Huserla, uostalom, kao i sva dela velikih filozofa, još uvek čekaju svoje istraživače.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, str. 505. Time se otvara čitav niz pitanja vezanih kako za specijalne probleme teorije muzike tako i za opšta pitanja filozofije muzike: kakav je odnos muzike i sveta, muzike i saznanja, tj. može li se fenomen muzike analizirati racionalnim sredstvima? Ovako formulisano pitanje ne može nam se ni na trenutak učiniti nebitnim; znamo da se bit muzike ne može dokučiti pobrojavanjem nota ili trijumfalnim nalaženjem porekla nekom akordu. Ako muzikolozi i iznalaze vezu između jednog akorda iz *Petruške* sa takvim akordom kod Debisija (na kome je izgrađeno čitavo *Popodne jednog Fauna*) ili u Bergovom *Koncertu za violinu*, koliko nam sve to govori o tome šta je to muzika? Drugim rečima: kakvo je mesto muzike u svetu stvari i kako se ona uopšte može odrediti polazeći od nje same? Ako se s pravom tvrdi kako je lako prepoznatljiv muzički jezik Stravinskog, s jednakom lakoćom će se uočiti kako svim njegovim neoklasičnim delima provejava duh Baha, Hendla, Mocarta ili Betovena, da tu možemo često naći više od običnog citata a da pred sobom ipak imamo delo kakvo je mogao napisati samo Stravinski.

svome kretanju, već određenu napomenu o smislu. Pitanje smisla postavlja se kao temeljno pitanje muzike. Uostalom ni pravila koja nalazimo kod jednog strogog kompozitora kakav je Šenberg nisu neka kruta pravila već samo "strukturne i misaone smernice"<sup>44</sup>.

Činjenica da se mišljenje muzike našlo već prvih decenija u središtu interesa fenomenološke filozofije, jednim delom je posledica želje da se makar delimično razgrne koprena kojom biće muzike beše zastrto, ali, drugim delom i saznanja da muzika, pre svih drugih umetnosti, pruža najpogodnije tlo za razvoj i osvetlenje same filozofske teorije shvaćene kao metode ali i kao sveobuhvatnog tumačenja sveta.

Ako se čisto muzičko biće konstituiše apsolutnim uzajamnim prožimanjem bivstvovanja i nebivstvovanja (pri čemu se ovo drugo shvata aristotelovski, ne kao neko apsolutno ništa, već kao neoformljeno, kao meonalno), tj. ako je čisto biće muzike apsolutno jedinstvo njegovog logičkog i alogičkog momenta, posve je legitimno postaviti pitanje o mogućnosti svakog smislenog govora o muzici i svakog pokušaja da se o njoj uopšte nešto kaže.

---

<sup>44</sup> Bernštajn, L.: *Neodgovoren pitanje*, Zvuk, 1978/4, str. 37. Stvar nije u tome što Stiv Rajh "piše dvadeset minuta u D-duru", niti u tome što K. Štokhauzen u delu *Štimung* "provodi sedamdeset minuta u svetu B-dura i mola"; verovatno to ne čine stoga što su prerano umrli Debisi i Maler, već stoga što više muziku misle no što je stvaraju. Kraj XX stoljeća je u velikoj meri povratak stvaranju muzike i to je na vreme osetio Stravinski nastojeći poslednjih nekoliko decenija na građenju muzike; moglo bi se reći da se sve više uspostavlja ravnoteža između mišljenja i stvaranja, da vreme eksperimenta ostaje za nama kao veliki spomenik podsvesnom strahu što su ga počele buditi muzičke veličine ranijih vremena.

To znači da se ovde sam odnos muzike i logike pa tako i filozofije (čijim se organonom ova poslednja javlja u svim svojim oblicima, kao formalna, eidetska ili hiletska) javlja kao istinski problem koliko logike toliko i same muzike; prve, pre svega stoga što ona nastoji da u svet stvari unese smisao, a druge, zato što nastoji, ipak, da bude izraz, da (označavala se ona kao tonalna, atonalna ili netonalna) u svakom slučaju proširi svoj metaforični govor, da nešto o prirodi sveta prenese iz sfere nerazaznatljivog u sferu svakodnevnog. Na taj način otvorena su sva pitanja o *kako, šta i zašto* muzike, kao i o *smislu stvari* koje nas najneposrednije dotiču.

Razumevajući dijalektiku kao "logičko konstruisanje (tj. konstruisanje u logosu) bivstvovanja, Losev ističe da on polazi od osnovnog zakona dijalektike po kome se svako dijalektičko određenje vrši kroz protivstavljanje drugom i sintezu s njim koja za tim sledi<sup>45</sup> a to znači da jedno, da bi bilo jedno, ono mora biti određeno, oformljeno, odeljeno od onog što ono samo nije. O jednom po sebi, o tome šta je ono po svojoj suštini mi ništa ne možemo reći; ovde se govori o jednom kako se ono pojavljuje i s obzirom na to, moguće je govoriti o njegovoj biti. Na taj način *jedno* nije samo Jedno, u smislu jedinog, već (usled odnošenja s drugim, sa mnoštvom) jedinstvo, objedinjenost mnogog, razmatranog u njegovom eidosu<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Лосев А.Ф.Диалектика художественной формы. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 13.

<sup>46</sup> Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 776. Na tragu Hegela Losev ističe kako dijalektika počinje s nečim naizgled nemislivim, s "nemislivošću", koja je istovremeno i višesmislenost, apsolutna pojedinačnost, ali nikako neka konkretna stvar već mogućnost svih stvari i kategorija – jedno (Лосев А.Ф.Диалектика художественной формы. – В кн.: Форма - Стиль -

Bit same muzike A.F. Losev nalazi u oblasti meonalnog, u sferi anoetičke logike, kao konstrukcije meonalnog muzičkog predmeta u svesti<sup>47</sup>, dok s druge strane, stvarnost u sebi sadrži tačnost i jasnost logike; zato dijalektika umetničkog dela i započinje kategorijom jednog koje nije samo kategorija među drugim kategorijama, već kategorija posebne vrste; reč je o nadkategorijalnom počelu, o onom što je pretpostavka svake kategorije pa i svakog bića uopšte. Da bi nešto uopšte moglo biti, ono prethodno već mora biti neka određenost, neko jedno, pojedinačnost određena nesvodivošću na ma šta drugo a istovremeno i nešto apsolutno individualno. Jedno se operativno može razumeti i kao iracionalno počelo iz koga se izdvajaju biće i njegova drugost.

Ovo pak znači da mi ne govorimo o Jednom kakvo je ono po svome suštastvu (kao kakvo nadbivstvujuće suštastvo) već kakvo nam se ono javlja kao konkretno biće, kao stvar, kao smisaoni eidos, kao fakt (dela); smisaona sfera bivstvovanja jeste tetraktida i nju čine: jedno (monada), mnoštvo (dijada), nastajanje (trijada) i stvar (tetrada)<sup>48</sup>.

Выражение. – М., 1995. – С. 11). Ovako shvaćeno jedno, neophodno je razlikovati od običnog jedinstva budući da se pod jedinstvom u većini slučajeva misli jedinstvo mnoštva a jedinstvo koje se ovde formuliše jeste jedinstvo shvaćeno kao nerazdeljiva tačka individualnosti, kao apsolutna nedeljivost.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, str. 188.

<sup>48</sup> U toj tetraktidi svaki sledeći momenat sadrži u sebi sve prethodne. Ovde je posebno važan drugi momenat ove i ovako koncipirane osnovne tetraktide - smisao, eidos, mnogost - a koji se pokazuje kao ona neophodna drugost u izgrađivanju i diferenciranju svega što dospeva u postojanje. Ovde, stoga, treba istaći kako je tu zapravo reč o eidosu koji se shvata kao određenost, kao shema koja ima početak, sredinu i kraj; drugim rečima: eidos je smisao i lik suštine. Istovremeno, eidos treba razumeti kao jedinstvo dato kao pokretno mirovanje samoidentične

Uvođenjem četvrtog momenta (*stvar*) formira se osnovna tetraktida i mišljenje se dalje razvija na četverostranoj osnovi u svim smerovima. Tetraktidu treba razumeti kao sferu mislivog, kao savršenu misaonu formu završenu i okončanu u sebi i koja je samoj sebi dovoljna. Tetraktida je misaoni, racionalno dosegnuti svet - kosmos. Ona se sastoji iz potpunih apsolutno individualnih smislova - eidosa. Reč je, u izvesnom smislu, o umetničkom kosmosu u kome se kontemplativno sagleda "mramorna vijugavost obrisa" - drugost tetraktide<sup>49</sup>. Ovde pod pojmom tetraktida treba u prvom redu misliti jedinstvo sva četiri momenta: tetradu koja u sebi dijalektički (organski) sadrži svoje prethodne tri tačke (monada, dijada, trijada). Sam taj četvrti momenat tetraktide - tetrada, stvar, fakt - pokazuje se kao nezavisan u odnosu na prethodna tri ali istovremeno i suprotan njima kao celokupnoj trijadi pa

razlike. Ovo dijalektičko određenje eidosa<sup>48</sup> omogućuje da zahvatajući eidos s raznih njegovih strana mi zapravo dospevamo do forme uopšte, pa tako i umetničke forme. S obzirom na njen eidos umetnička forma se javlja u četiri vida: jezičkom, likovnom, muzičkom i tektonskom (kao fakt, kao hipostaziran eidos a s obzirom na stvar kao četvrto počelo tetraktide). Posve je razumljivo što u spisu *Dijalektika umetničke forme* A.F. Losev definiše eidos kao struktorno organizovani plastično oblikovani smisao, pa je umetnički fenomen koji poseduje smisao (eidos) ništa drugo do - umetnička forma. Sama umetnička forma ima svoju tetraktidu, tj. ona nastaje na tlu međuodnošenja četiri svoja momenta. Upravo na tragu ovog poslednjeg, i zahvaljujući novom, iz osnova drugaćijem, čitanju spisa pozne antike A.F. Losev uvodi u svoje fenomenološko-dijalektičke analize četvrti momenat /tetradu/ u čijem se objašnjanju koristi nizom pojmove tradicionalne filozofije dajući im istovremeno specifični smisao: stvar, smisao, realnost, fakt, supstancija.

<sup>49</sup> Možemo reći da je celokupno mišljenje Loseva tetradično (a ne trijadično kakvo odlikuje filozofiju G.V.F. Hegela) i stoga osnovna forma njegove dijalektike ima četiri elementa od kojih svaki može formirati svoju posebnu tetraktidu.

naspram njih ponavlja osnovni odnos jednoga i dijade<sup>50</sup>.

Svoje filozofske analize muzike A.F. Losev započinje zahtevom da se muzika mora razmatrati u njenom eidosu, tj. kao nešto van-prostorno. Eidos je intuitivno data pojavnna smislena suština stvari, smisaona forma predmeta<sup>51</sup>; taj izraz Losev koristi i kako bi istakao specifični smisao muzike; predmet izlaganja je idealni muzički predmet pri čemu se muzika ne shvata kao objekat istraživanja psihologije pa se analize muzike ne mogu svesti na analizu doživljaja muzičkog dela već moraju ići znatno dalje, do "konstrukcije živog muzičkog predmeta u svesti"<sup>52</sup>. Budući eidosom, muzika nije njegova predstava, već predstava hiletskog, tj. naturalističkog haosa i bezformnosti raznoobraznih određenja stvari<sup>53</sup>. Tako se fenomen muzike izdvaja iz sveta prostorno-vremenskih promena i kao predmet teorijskih razmatranja imenuje se sama bit muzike koja je po Losevu estetska<sup>54</sup> ali, shodno tome, istovremeno i a-logička.

Posebno mesto muzika zauzima već i time što se suprotstavlja nauci koja sve vreme nastoji da svet umrtvi i da zakone stvarnosti vidi kao jedini predmet istraživanja i mogućeg znanja, da te zakone potom hipostazira prevodeći ih

<sup>50</sup> Ako u Hegelovskoj trijadi sinteza biva mehanički zbir teze i antiteze, ovde imamo nov viši organski odnos osnovnih momenata: oni ulaze jedan u drugi, menjaju se i zadržavaju svoje prvobitne osobine (a u tome je osnovna karakteristika nove dijalektike kakvu nalazimo kod A.F. Loseva).

<sup>51</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 428.

<sup>52</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 418.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, str. 425.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, str. 414.

iz oblasti apstraknog u konkretnu realnost pri čemu se svet pretvara u tamnicu kojom vladaju samo principi mehanike. Upravo je muzika izraz najdubljeg protesta protiv tog sveta apstrakcija i zakona o "temeljima"<sup>55</sup>. Protiv tumačenja sveta kao džinovskog mehanizma kojim vladaju prirodno-naučni zakoni istupa muzika: ona je sam svet, a nauka pena od sapunice. Zato se za muziku može reći da nju ne čine ni zvuci, ni akordi, ni melodija, harmonija ili ritam, ali da ona sve to zajedno zbira u jedan jedinstveni oblik i idealno jedinstvo, budući da muzikom ne vladaju statični zakoni temelja već zakoni nastajanja pa muzika ne predstavlja predmete već njihovu suštinu u kojoj su svi oni iskonski sliti i isprepleteni.

Čisto muzičko biće, koje se javlja osnovnom temom istraživanja, jeste, po rečima Loseva, ne-prostorno, haotično i besformno biće koje se manifestuje kao poslednje jedinstvo. To istovremeno omogućuje da se konstatuje kako je forma muzike - forma haosa, jer se, zahvaljujući svojoj alogičnoj osnovi, čisto muzičko biće može razumeti kao "krajnja neoformljenost i haotičnost". Treba imati u vidu fenomenološku formulu "čistog muzičkog bića" a koja bi glasila: slivenost svega sa svim, iščezavanje protivrečnosti, *coincidentia oppositorum*<sup>56</sup>; to znači da *čisto muzičko biće* ne izražava prostorne, fizičke stvari već njihovu hletičku suštinu (iz koje su te stvari sazdane) i zato je "sadržaj" muzike moguće izraziti samo simboličkim likovima<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> *Op. cit.*, str. 438.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, str. 411-2.

<sup>57</sup> U spisu o Rimskom-Korsakovu Losev piše kako je, s obzirom na prostorno-vremenske predmete, muzika absolutni haos, budući da ona ne stvara nikakve predmete; muzika može samo da nam oslika njihovu suštinu (koja odgovara beskrajnom broju pojedinih predmeta) ali ne i

Zvukom se zahvata čisto svojstvo i pred-predmetnost predmeta, a rečima se zahvata oformljenost predmeta i njegova struktura. Mužičko biće je stoga u svojoj biti bezformno i tek daljim svojim razvojem dobija određenu strukturu te tako muzika dospeva do svoga logosa pa, shodno tome, Losev smatra kako je najviši izraz ljudskoga stvaralaštva mužička drama gde prvobitna bezoblična osnova muzike dospeva do najvišeg smisla. Ako se ovde radi o jednom specifičnom tumačenju muzike, to je moguće stoga što je reč i o posebnom shvatanju prirode samoga stvaranja a na tlu tumačenja teološke prirode same muzike u kojoj se uvek daje smisao predmeta a ne njegov pojarni oblik. Jedinstvo reči i zvuka moguće je po Losevu onda kad reč počinje gubiti svoju prvoibitnu oformljenost (a što se ponajpre dešava u pesničkom govoru); to omogućuje da govor koliko je poetičniji bude isto toliko muzikalniji.

U muzici ne važi zakon identiteta kakav srećemo u nauci i svakodnevnom životu; dok se razum odlikuje time što sve hoće da objasni, izbegavajući dvosmislenosti i negičnosti, muzika se ponaša posve anarhično; ona kao da nema utvrđeno poreklo (*arche*), i kao da se njeno biće ne može opisati i precizno iskazati. Možda je bit muzike data samo u doživljaju muzike, možda je biće što nam ga ona otkriva lišeno logičkih opredelenja pa se intelektu mužičko biće javlja samo u spletu nerazmrsivih antinomija? Biće da je upravo to razlog što se Losev odlučio da na tragu dubokih veza muzike i

---

sam predmet; ako se i nalazi u određenom odnosu spram suština i operiše smislovima i suštinama predmeta tako što predstavlja njihovo čisto svojstvo, muzika se ipak razlikuje od mišljenja time što ne teži da predmete saznajno zahvati kao prostorno-vremenska bića.

matematike (uz poštovanje svog njihovog različja) istraži unutrašnju vezu muzike i logike. Čini se da je on još ranih dvadesetih godina jasno uvideo kako se muzika može razumeti samo u kontekstu onog što je od nje bitno različito (a što to možda po prirodi stvari i nije). U osnovi pojma hiletičke logike, za koju se ovde zalaže Losev (a koja se nalazi naspram formalne i eidetske) leži pojam *hyle*, tj., kako to Losev nastoji da pojasni, pojam meon-a kao drugotnosti eidosa. Hiletsko konstruisanje predmeta u svesti stoga pretpostavlja svojstva /kategorije/ drugotnosti u odnosu na koju se konstituiše pojam eidosa kao suštastva (mirovanje, kretanje, identitet, razlika)<sup>58</sup>.

Losev nema za cilj izlaganja eksplikaciju mnogovrsnih odnosa umetnosti i stvarnosti već se ograničava na pitanje biti umetnosti i umetničkog dela kao i analizu heteroontološkog porekla dela a s obzirom na njegovu logičku /a-logičku/ osnovu, a što se ogleda u odnosu umetničkog i logičkog i to na planu analize osnove muzičkog dela, što bi se moglo formulisati na sledeći način: da li je moguće logički misliti umetnost, odnosno muziku? Ako se složimo s tim da ona govori a da pritom ne uspeva ništa da iskaže, ostaje pitanje vrste tog njenog govora kao i vrste pomenutog "iskazivanja" te, konačno, pitanje samoga predmeta kojem se ovo usmerava. Moguće je da to nije govor logike (*logos apofantikos*) koji nešto tvrdi ili poriče (bez obzira na to da li istina počiva u sudu ili ne), već govor neke druge vrste (*logos apofatikos*), ali, tada se otvara pitanje kakav je to govor i zašto bi to uopšte bio govor. Ako se i a-logično, nalazi u vlasti

---

<sup>58</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 500-501.

govora, šta je tada uopšte govor? Odgovori li se i preliminarno na to pitanje, i dalje ostaje nejasna vrsta pomenutog kao i svakog mogućeg iskazivanja a isto tako i svojstvo i saznatljivost samoga predmeta o kome bi moglo uopšte biti reči.

S razlogom se može tvrditi da muzika oblikuje svoj predmet i shodno njemu stvara svoj jezik, pa je stoga jezik muzike "razumljiv" samo unutar muzike, on je a-logičan, ali nikako ne i ne-logičan; kako je po svojoj prirodi jezik muzike takođe i "logičan", moguća ne samo logika muzike već i muzika logike kao posebne oblasti realiteta.

U svakom slučaju, uvek se prepostavlja da je određenost uslov razumljivosti konkretnе stvari, da svaka stvar ima svoju formu, odnosno svoj eidos, tj. ono čime se može razlikovati od svega drugoga. Eidos je oblik suštine predmeta, njegov "izgled, lik" ili, kako to Losev formuliše: eidos je "smisaona slika suštine predmeta"<sup>59</sup> pri čemu je, upravo ta "slikovnost" predmeta razlog koji otežava konstruisanje eidosa, a isto tako i njegovo razumevanje svodenjem na njegove sastavne elemente. Kako je, već po definiciji, smisao svake stvari, kao njeno osnovno svojstvo, identičan samome sebi, identitet koji tu imamo nužno prepostavlja kategorije kretanja i mirovanja, budući da se tek u odnosu na njih može konstatovati identičnost neke stvari. Ovo poslednje vodi zaključku da je svaki predmet - kao pojedinačnost - "jedinost pokretnog mirovanja i samoidentične

---

<sup>59</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 428; 495.

razlike"<sup>60</sup>.

Identitet pojedinačnog predmeta, njegova, njemu svojstvena jedinost, koja se manifestuje na gornji način jeste, njegov pojam, odnosno smisao, ili, kako to A.F. Losev u svojim ranim spisima ističe - *eidos* tog predmeta<sup>61</sup>. Kako se *eidos* (shvaćen kao smisao, figura i broj) može se odrediti samo s obzirom na ono što je ne-*eidos*no i njemu neidentično, tim određivanjem se definiše samo *nastajanje* koje, kao ono drugo, postoji samo s obzirom na smisao. S druge strane, budući da nastajanje ima smisao samo u nastajanju smisla s kojim je ovo identično, nastajanje omogućuje nastanak pojma, figure i broja a jedinstvo koje pritom dobijamo može se razumeti kao veličina, nastajući identitet kao prostiranje, a nastajući pokretno mirovanje - kao vreme.

Čisto logičko određenje smisla stvari podrazumeva ranije naznačenu strukturu pojma, figure i broja, odnosno, strukturu veličine (u smislu količine), prostornosti i vremena. Sve to stupa u relaciju sa okruženjem određene stvari, sa

<sup>60</sup> *Op. cit.*, str. 508. Ako sve to prihvatimo, imajući u vidu specifičan način izlaganja koji u ovom spisu demonstrira A.F. Losev, a koji je ovde u velikoj meri paralelan sa onim u Hegelovoj *Nauci logike* (što ni sam Losev ne prikriva), tada će nam biti blizak i stav da je svaki predmet mišljenja bitno određen "pokretnim mirovanjem samopotvrđujuće razlike" i da se identičnost predmeta može dalje opisivati polazeći upravo od ovde naznačenih kategorija, pri čemu bi kategorijalno-struktorno tumačenje muzike počivalo na konstituisanju smisla predmeta muzike kao posledice objedinjenja apofatizma i simbolizma.

<sup>61</sup> Ako se pomenuta jedinost razmatra (a) kao samopotvrđujuća razlika - tada govorimo o *toposu*, odnosno (slobodnije rečeno) o geometrijskoj figuri; ako se pomenuti identitet (b) posmatra s obzirom na to da je njegovo bitno svojstvo pokretno mirovanje, tada se govorи o mnoštvenosti, ili, o broju. Tako su ovde uvedeni svi osnovni pojmovi kojima se definiše muzička forma.

svim onim što je u odnosu na stvar meonalno, odnosno sa svim a-logičkim, sa onim što stvar okružuje a da pritom sâmo nije logos stvari već fon na kome je ova određena. U odnosu logičke strukture stvari i njene alogičke drugosti<sup>62</sup> sazdaje se izrazivost stvari i to omogućuje eksplikativnost pojma i veličine, figure i rasprostrtosti, broja i vremena.

Muzička forma je, po mišljenju Loseva, troslojna: *prvi sloj* čini broj koji se manifestuje kao pojedinačnost pokretnog mirovanja samoidentične razlike, tj. pojedinačnost shvaćena kao jedinost a razmatrana kao pokretno mirovanje; *drugi sloj* je vreme, koje se, takođe, može definisati kao jedinost pokretnog mirovanja samoidentične razlike, ali, jedinost viđena kao alogičko nastajanje a razmatrana kao pokretno mirovanje; konačno, *treći sloj* muzičke forme određuje izražavanje vremena koje je jedinost pokretnog mirovanja samoidentične razlike, date s obzirom na a-logičko nastajanje i tumačeno kao pokretno mirovanje. Ovako izložena struktura može se razumeti pod uslovom da se analiza neprestano vrši s

<sup>62</sup> Izrazom *drugost* označava se zapravo drugobivstvo, ili ne-bivstvo koje nije isto što i ništa već samo ono drugo koje omogućuje da neko konkretno biće bude u razlici određeno. U tom slučaju biće je monada, jedinstvo shvaćeno kao *nous* (ili, "pesnički" kazano: apolonovski princip) naspram koga se javlja drugo, dijada, mnoštvo shvaćeno kao haos (ili, Aristotelovim jezikom *meon* (u potonjoj latinskoj tradiciji materija), a, opet, "pesnički: dionisovski princip). Sam odnos *monade* i *dijade*, *nusa* i *meona*, *etra* i *pramaterije* - manifestuje se kao nastajanje. Na taj način formira se dijalektička trijada koja nam je poznata kao osnova na kojoj se gradi sva misaona građevina filozofije nemačkog idealizma. Međutim, teškoća se javlja u tome što je sva filozofija od Šelinga do Hegela samo novovekovni echo (odnosno, reinterpretacija) antičke filozofije (prvenstveno filozofije Platona i Aristotela, kao i njihovih novovekovnih sledbenika) pri čemu se gubi iz vida činjenica da antika svoj filozofski vrhunac ima u Plotinu i Proklu.

obzirom na drugobivstvo kao meonalni korelat muzičkog predmeta kojim je muzička forma materijalno određena: jednostavnije rečeno: muzička forma od drugog prima smislovni lik kao svoju novu formu<sup>63</sup> i upravo to omogućuje razlikovanje muzičkog i matematičkog predmeta<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 508-9.

<sup>64</sup> Svo ovo izlaganje (duboko prožeto dijalektičkim stilom mišljenja kakav vlada nemačkom klasičnom filozofijom) može se ovde učiniti čudnim, možda i staromodnim (posebno onima koji su tek ovlaš čitali Hegela), ako se svemu tome ne vidi osnovni smisao u definisanju muzičke forme kao nužnog momenta osnovnih kategorijalnih odnosa. Celokupno izlaganje ima za cilj da se teorijski uklone prepreke koje ne omogućuju uvid u to da se umetnički izraz pojma i veličine nalazi u poetkoj formi, da je umetnički izraz figure i prostornosti - likovna forma a oblik u kome se umetnički izražavaju broj i vreme - muzička forma. Kako sve ove distinkcije omogućuju pristup razlikovanju muzike i matematike i istovremeno razumevanje mnogostrukе zavisnosti što uslovljava odnos muzičkih i matematičkih predmeta, neophodno je bliže odrediti pomenuti odnos. Naspram uopštenih, rekli bismo pesničkih, fraza o tome kako je umetnost matematika (a pritom se imaju u vidu stroge immanentne zakonitosti koje njom latentno vladaju) neophodno je ići korak dalje i u razlikovanju matematike i umetnosti(u ovom slučaju muzike) biti daleko određeniji. A.F. Losev to vidi tako što ističe kako je i (a) muzici i matematici zajedničko što se ne odnose na fizičku, fiziološku, odnosno na psihološku sferu već spadaju u čisto smislovnu oblast; nadalje, (b) muzici, kao izrazu alogičkog nastajanja može biti bliska matematička analiza (u onoj meri u kojoj se ova bavi tumačenjem smisla broja); konačno, (v) u osnovi muzike, kao i matematike, leži čisti broj - poslednji temelj i uporište, ishodište svih njihovih konstrukcija. Ne treba gubiti iz vida ono na što je već ranije (*Op. cit.*, str. 483) ukazano kako je muzika biće *sui generis*, i to: nepokretno i idealno, završeno i oformljeno, jasno i jednostavno biće - kao ma koji aksiom ili teorem matematike. Muzika je (kao i matematika) jednako daleko od psihologije, ali je po svojoj objektivnosti bliska matematici time što matematika nastaje na konstrukciji eidosa kao takvih, dok muzika nastaje kao konstruisanje meonalnih suština.

Međutim, uprkos bliskosti muzike i matematike<sup>65</sup>, među njima postoje i velike razlike: pre svega, (a) mora se konstatovati bezdan koji deli muziku i matematiku, posebno kad je reč o oblicima izrazivosti muzičkog i matematičkog predmeta. Dok muzički predmet počiva na čisto alogičkom odnosu smisla muzike i drugobivstva (što je naspram nje), broj i vreme, nalazeći se u osnovi muzike, jesu život broja i to pre svega time što poseduju svojstva koja su alogična, meonalna, drugobivstvena.

Konstruisanje muzičkog predmeta na takav način određuje se kao hiletičko i ono poseduje čvrsto utvrđene principe do kojih se dospeva dedukovanjem alogičkog momenta iz kategorija samoga smisla. Nasuprot tome, matematički predmet se izražava na osnovu čisto logičkih, smislovnih momenata; matematika ne teži sazdavanju hiletičke, anoetičke logike smisla i nema namenu da izloži prikaz alogičkog nastajanja broja alogičkim sredstvima; cilj matematike je: izlaganje čisto logičke strukture broja kako u njegovoj logičkoj tako i alogičkoj datosti.

Za razliku od matematike, muzika kao umetnost, shvaćena u smislu antičke *techne*, konstruiše inteligibilno okružje smisla ne težeći njegovom prostom, već umetničkom izražavanju. Losev tu s velikim pravom ističe kako je matematika, tačnije, matematička analiza logička

<sup>65</sup> Nadalje, treba imati u vidu da (b) matematika konstruiše kako (b.a) sam broj bez njegovog predstavljanja (tj. u apstraktnom obliku), tako i (b.b) apstraktни alogički nastajući broj, kao i (c) izraze svih tipova brojeva - razmatrajući izražavanje čisto logički ali ne i izražajno. Naspram toga, muzika konstruiše samo izražavanje broja, i to ne broja kakav je on po sebi, shvaćen u njegovoj apstraktnoj logičnosti, već kao broj koji se određuje u vremenu.

konstrukcija meonalnih obeležja eidosa dok je muzika njegova hiletička konstrukcija. Oba pristupa pretpostavljaju određen eidos i slede iz eidetske konstrukcije pretpostavljajući smisaonu apstraktnost eidosa. Muzika je idealna - time se ona razlikuje od svih stvari (bile one čulne ili nadčulne) i time je ona bliska matematici, ali u isto vreme, time što je u sferi idealnog hiletička, ona se razlikuje od matematike<sup>66</sup>.

Muzika je, moglo bi se iz toga zaključiti, hiletsko-eidetska nauka, ali, istovremeno, i umetnost, kao izraz simboličkog konstruisanja predmeta a što je moguće upravo na tlu hiletičke logike; ona je izraz identiteta bivstvovanja i ne-bivstvovanja, logičkog i alogičkog a bitno određena brojem i vremenom. Fenomenološko-dijalektička formula muzike, kakvu predlaže A.F. Losev, mogla bi da glasi: "Muzika je jedinost pokretnog mirovanja samoidentične razlike data u obliku alogičnog nastajanja i razmotrena kao pokretni mir poslednjeg, rađajući potpuno nedeljivo mnoštvo, koje je zapravo jedinstvo što za posledicu ima čistu izražajnost (odnos sa alogičkim drugobivstvenim momentima)"<sup>67</sup>.

Ne može se reći da ovakva definicija "oduševljava"; s druge strane, ne može se reći ni da je to nekakvo maglovito, pesničko određenje muzike, kakvo se može sresti u pokušajima tumačenja dela od strane samih umetnika. Isto tako, oni koji se "bave" naukom takođe neće biti zadovoljni. Njih ne može zadovoljiti ni neka kraća definicija koju bi predložio A.F. Losev: "Muzika je čisto alogički izražena predmetnost života brojeva datih kao čista inteligencija". U

<sup>66</sup> *Op. cit.*, str. 497-8.

<sup>67</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 512.

svakom slučaju: kod Loseva je jasno prisutna težnja da se muzika tumači iz same muzike a što je u dubokom saglasju s intencijama fenomenologije: "Da bih na muzički način razumeo neko muzičko delo, nije mi potrebna nikakva fizika, nikakva fiziologija, nikakva psihologija ili metafizika - potrebna je samo muzika i više ništa"<sup>68</sup>.

Losev gradi metafiziku muzike ali se od metafizike strogo distancira. Pod fenomenologijom, piše on, "razumem razmatranje predmeta u njegovoј suštastvenosti i to onda kada te suštinske crte daju predmetu određenu strukturu" (IV/584) i time jasno pokazuje da se nalazi na motivskom tragu prve faze Huserlovih istraživanja - faze eidetske fenomenologije. Losev dalje ističe kako "fenomenologija nema ništa zajedničko sa nekom teorijom (ona nije teorija, tj. filozofija), već samo opisuje predmet u njegovoј bivstvenosti (tj. fenomenologija je metoda). Sve to je u potpunoj saglasnosti sa stavom Huserla iz vremena nastanka *Dingvorllesungen* (1907) gde se ističe kako je fenomenologija pre svega metoda.

Izbegavajući unižavanje statusa muzike pomoću prigovora da je ona neizraziva i istovremeno alogična, Losev, predrasudi o opravdanosti vladavine formalno-logičkih veza suprotstavlja opravdanost utemeljenosti hiletičke logike kao trećeg koraka (načinjenog nakon (a) formalne logike Aristotela i (b) eidetske logike Huserla (koju ovaj gradi na tragu Plotina, Fihtea, Šelinga i Hegela). Ova hiletička logika demonstrira se na planu muzike a svoje opravdanje ima u

---

<sup>68</sup> *Op. cit.*, str. 483.

specifičnoj hiletskoj konstrukciji predmeta u svesti<sup>69</sup>.

Ako se prihvati da vreme ima svoj život a da je broj smisao tog života (čime još uvek nije data precizna formula vremena) još uvek nedostaje sinteza mogućnosti njegove datosti i njoj suprotstavljene negacije. Drugim rečima: da bi broj bio to što jeste, on se kao takav mora razlikovati od svega drugog, on mora imati "drugo" kao svoju granicu; da bi to drugo bilo istinski drugo, ono mora biti drugo u odnosu na ono što je suština samoga broja; da bi ta drugost bila naspram broja ona mora biti njegova suprotnost - neprekidni, nedeljivi tok. U sintezi broja i te njegove drugosti dobija se iznova broj koji u sebi sadrži i pomenute karakteristike svoje drugosti - dobija se vreme koje je moguće definisati kao "identitet broja i njegove drugosti", tj. kao "alogičko nastajanje broja". Pojam *alogičko nastajanje* ovde, po rečima Loseva, treba razumeti u smislu *coincidentia oppositorum* stoga što je alogičko nastajanje zapravo neprekidnost /svega/ i nerazlučivost /od svega/. Tome ovaj filozof pridaje i pojam datosti kao "protežne sadašnjosti" a što je moguće, budući da suprotnost još ništa ne kazuje o "nastajanju".

Samo alogično nastajanje ovde je moguće odrediti kao *eidos*<sup>70</sup> i u tom slučaju biva razumljiva ranija tvrdnja da je

<sup>69</sup> Ono što predstoji jednom ovakvom izlaganju, a što sve vreme lebdi latentno u vazduhu, jeste filozofsko određenje biti muzike a s namerom da se eksplisira logika muzičke forme. U nastojanju da se distancira od Šopenhauera, Losev jasno podvlači da je njegov spis o muzici (kao i neki prethodni) možda previše opterećen nepotrebno složenim načinom izlaganja, premda mu je strano "svako tumačenje koje bi bilo posledica nekakvih formalno-logičkih razlika a na osnovu nekakvih "tablica kategorija"" (*Op. cit.*, str. 586).

<sup>70</sup> *Op. cit.*, str. 487.

eidos "tekuća neprekidnost nastajućeg smisla unutar samoga smisla", da je muzika ništa drugo do "hiletičko-meonalna stihija eidosa" pri čemu je hiletički eidos izraz specifične prirode muzičkog eidosa. Losev nastoji da pokaže kako muzika čini temelj sveta te da je njena forma objektivna, ali da je reč o objektivnosti posebne vrste, o takvoj objektivnosti koja logički prethodi svetu stvari što se nalazi u neprestanoj meni. Izraz *meon* označava drugost, ali ne u smislu nekakve ništine već u smislu onog što omogućuje međusobno razlikovanje *eidosa*. Na taj način Losev hoće da istakne alogičku osnovu logičkog: logika je moguća samo u odnosu na svoju drugost (ne u odnosu na svoju prostu negaciju) i zato naspram logičkog Losev stavlja a-logičko koje ne treba razumeti kao jednostavnu negaciju logičkog i njenu punu suprotnost. U tom smislu se, kao alogička, sazdana na drugoj osnovi javlja muzika: ona je večno nastajanje ali i večni eidos; muzika je haos, ali i forma tog haosa, pa Losev i može reći da bez muzike ne bi bilo života<sup>71</sup>. To znači da bez alogičkog logičko ne bi moglo doći do izraza i zato muzika ne dozvoqava operisanje gotovim, zauvek fiksiranim formulama. Bit muzike mora se videti u promeni stalnog i nepromenljivog pa se još jednom pokazuje kako upravo "zdravorazumska" paradoksalnost omogućuje život umetnosti.

### Zaključak

Budući da se broj razume plotinovski (ili, jezikom Plotina) kao počelo hipostaziranog bića (En. VI 6, 15), nesporno je da se fenomenologija muzike i njene logike ovde razvija kao onto-teo-loška analiza biti muzike. Ovakav bi se

---

<sup>71</sup> *Op. cit.*, str. 491.

zaključak mogao učiniti čudnim budući da spisi A.F. Loseva vremenski prethode raspravi o onto-teo-loškom ustrojstvu metafizike, ali to je više no dovoljan razlog za jedno novo čitanje Loseva; njegovi spisi o muzici nalik su muzičkim delima koja (empirijski) nastavljaju da žive u aktu slušanja, u trenucima dok im se vraćamo, uvereni kako ih možemo uvek iznova prihvati na neki samo njima urođen način.

Postaje sve jasnije da je potreban samo mali korak kako bi se videla poslednja osnova ovde izloženog učenja o muzici koje predlaže A.F. Losev; jer, ako je tu reč o učenju o muzici u izvornom značenju te reči, tj. ako je reč ne o empirijskoj već o istinskoj muziko-logiji (shvaćenoj kao *prima musica*), tada se zapravo s punim pravom može govoriti o teo-logiji, i to je tada i poslednja reč ovoga spisa: tek muziko-logija shvaćena kao teo-logija omogućuje da shvatimo odakle dolazi sva muzika koju nalazimo u bledim partiturama velikih kompozitora. Odavde put neposredno vodi preko neoplatoničara do Grigorija Niskog, a otud u prvi plan jasno izbija čitava pitagorejska tradicija. Da bismo je sagledali, moramo se vratiti Platonu. A to je ono što sve vreme A.F. Losev u jednom vremenu teškom za filozofiju hoće da kaže.

## 6. Metafizika transsupstancijalnog (Direr kao metafizičar)

Godine 1514. Albreht Direr je izradio bakrorez *Melanholija I* za koji istoričari umetnosti kažu da u tematskom smislu nema ranijih uzora; dok prednjim planom dominira zamišljeni andeo sa šestarom u rukama i lovovim vencem na glavi, usred nama nejasnih akcesorija, pokraj merdevina, nedovršenog kamenog bloka, okružen graditeljskim alatom, u daljini pada zvezda a jedan slepi miš, leteći ispod duge nosi natpis na kojem piše *Melancolia I* i tako nam kazuje sam naziv slike.

Pokušavajući da uspostavi ikonografsku genealogiju ovog Direrovog dela Ervin Panovski<sup>72</sup> je ukazao na činjenicu kako je i dotad bilo slika koje su prikazivale *geometriju*, kao i slika koje su prikazivale temperamente, pa tako i *melanholiјu*; u krugovima firentinskih neoplatoničara melanholički temperament (*furor melancholicus*) shvatao se kao božanski temperament (*furor divinus*), a zaštitnik tog temperamenta beše Saturn; već je Plotin pisao kako se Saturn brine za one koji traže skriveni smisao stvari a kao bog zemlje on je bio i patron geometrije shvaćene u bukvalnom značenju reči kao razmeravanje zemlje.

Ali, dok se u srednjem veku "božanstvo" čoveka moglo izražavati samo putem njegove svetosti, u renesansi je zapaženo da se ono može ispoljiti stvaranjem; zahvaljujući tome melanholični temperament je smatran temperamentom

---

<sup>72</sup> Ovde se mora imati u vidu izuzetno vredna i značajna studija: Erwin Panofsky /Fritz Sahl: *Dürers 'Melancolia I'*, Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung, B.G. Teubner, Leipzig/Berlin 1923.

koji poseduju stvaraoci i zato je stekao visoko dostojanstvo kakvo ranije nije imao; na taj način bog zemlje je povezan sa melanholijom kao znamenjem genijalnosti čoveka, i tako su se mogli povezati geometrija i melanholijska. Tako bi se moglo reći da ovo delo govori o melanholijskom stvaraoca i da se tu srećemo sa nekim pitanjem koje poniče u času stvaranja, u ovom slučaju, reč je očigledno o gradnji, možda o gradnji nekog hrama a za koju još uvek ima vremena, budući da je u peščanom satu na zidu iznad desnog krila anđela ostalo još pola vremena.

U isto vreme, andeo je prikazan duboko zamišljen pa bi to moglo sugerisati kako tu imamo za posla s nekom vrstom mislioca i da slikar za svoj motiv ima stvaralaštvo mislioca, budući da je pravo stvaranje ono koje se odvija u glavi umetnika a čiji rezultat se potom konkretizuje na papiru i izradom samog dela. Poznati renesansni pisac Piko dela Mirandola razvio je koncepciju dvaju tipova mislilaca: jedni su bili kadri da razumom prekoračuju granice mašte i to su bili metafizičari, a drugi ostajahu u granicama mašte i to su bili matematičari koji su uvek morali da misle u razmerama brojeva i nisu mogli da se istrgnu iz izmerljive stvarnosti, a istovremeno znali su za postojanje njenih beskrajnih krugova te su upravo zbog toga spadali u veliku porodicu melanholičara.

Za razliku od Marsilija Fičina, Agripa iz Neteshajma (1486-1533) govoreći o tri izvora nadahnuća (proročki snovi, unutrašnja kontemplacija i zaštita Saturna - koja se ispoljava kao *furor melancholicus*), smatrao je da se ovaj poslenji temperament posebno javlja ne samo kod *pesnika i filozofa* koji se ispoljavaju duhom (*mens*), kako je tvrdio Fičino, već i

među *političarima i praktičarima* (koji se upravljaju razumom (*ratio*)), kao i među *umetnicima i zanatlijama* koji deluju zahvaljujući mašti (*imaginatio*). Tako se Saturnov "melanholični genije" mogao ispoljiti u trima vrstama ljudskog stvaralaštva<sup>73</sup>.

Polazeći od takvih istoriografskih činjenica, Sledeći analize Panovskog, Bogdan Suhodolski smatra<sup>74</sup> da nam Direr prikazuje *melanholiju umetnika* koja potiče iz nesuglasice teorije i prakse, mogućnosti i realizacije, te da je tu reč o problematičnoj vezi teoretskog i praktičnog rada, matematičkih nauka i tehničke preciznosti.

Može se postaviti pitanje da li je ovo delo slika realnog ljudskog sveta ili je *Melanholija* samo reakcija umetnika na olako prihvatanje prividno neproblematičnih, na prvi pogled jasnih odgovora o prirodi onog što zavređuje ne samo oprez već i strahopoštovanje.

Bio bih sloboden da predložim jedno drugačije tumačenje, koje u svojoj osnovi nema toliko pojam melanolije, koliko ono čime je sama melanolija izazvana, a to je sama gradnja. Ono na što bih posebno upozorio i na šta bih se češće vraćao, to je kameni blok koji se nalazi pored anđela, očigledno materijal za neku buduću gradnju; kamen je kako osnovni materijal kad se hoće sazdati hram tako i metafora ljudske postojanosti. Obično, za gradnju se koristi otesan kamen pravougljih strana pa je stoga savršen oblik

<sup>73</sup> O odnosu Saturna i melanolije tokom antike i srednjeg veka, a posebno kod M. Fičina, u vreme firentinskog neoplatonizma, *op. cit.*, str. 3-54. Na ova istraživanja se potom oslanja i Suhodolski (*Moderna filozofija čoveka*, Nolit, Beograd 1972, str. 323).

<sup>74</sup> Videti pokušaj interpretacije ovog dela u knjizi B. Suhodolskog, u poglavlju *Apokalipsa i melanholija*, str. 317-330, posebno, str. 322-328.

kocka; o značaju ugaonog kamena govori *Evangelje* a o podudarnosti obrade kamena i ljudskoga života već i *Stari zavet*. Od svega kamena najcenjeniji je granit pa nije nimalo slučajno što je J.V. Gete, baveći se intenzivno mineralogijom (kao što su se rozenkrojceri Dekartovog doba obavezno bavili medicinom), posebnu pažnju posvetio granitu pokušavajući da u nastanku granita, kao prakamenu, iznađe ključ za razumevanje čitave prirode a što bi onda istovremeno bila potvrda i ljudskog nastanka i rasta.

Hram se uvek gradi po uzoru na kosmos, i moguće je da je ovde andeo zamišljen nad gradnjom hrama; s druge strane čovek je mikro-kosmos, svet u malom - individuum; on je ona monada koja se mora izgraditi po uzoru na hram. Kamen stoga treba razumeti kao model, kao ono u čemu se zbira cela građevina. Kao što se sadržaj kapi vode ne razlikuje kvalitativno od sadržaja celine okeana, tako se kamen ne razlikuje od kosmosa i zato je u njemu sadržan sav svet. Sam kamen može imati različita značenja kao što može biti u različitim funkcijama, kao kamen za gradnju, kamen međaš (označujući kamen), slobodni kamen, sveti kamen, ukrasni kamen, dragi kamen, kamen mudrosti.

Legenda kaže da se pri gradnji Solomonovog hrama nije čuo udar čekića ili bilo kakvih metalnih alatki i da je Hram rastao u tišini; to je bilo moguće stoga što je Hiram iz Tira slao Solomonu već obrađeni libanski kedar koji je na licu mesta spajan s kamenim blokovima a koji su opet, prethodno, već bili obrađeni u rudnicima. Zato u starim spisima možemo naći tvrdnju kako se hram, kao delo Velikog Neimara, stvara sam a ne kao delo ljudskih ruku. Posebno ovde treba obratiti pažnju na tišinu u kojoj se zbiva sva sveta radnja gradnje: reč

je zapravo o tišini posebne vrste, o muzici neba koja gradnji daje i ritam i poslednji smisao. Prisustvo anđela stoga, na ovom bakrorezu svedokuje i o muzici anđela, nečujnoj nebeskoj muzici koja ponavlja poredak samog sveta.

Mikelanđelo je, tražeći kamen u Kararskim rudnicima, shvatio kako se u kamenu nalazi gotov lik, a da je posao vajara samo u tome da s tog lika odstrani nataloženi višak materijala; sve što smeta, što kvari, sve neharmonično treba da se odstrani; tako čovek stupa u svetlost, a savršeni lik, ostvareni hram - postaje stvarnost.

No da li je svakom hramu suđeno i da se ostvari, da li svaka gradnja mora dobiti svoj konačni lik? Možda je to jedno iz mnoštva pitanja koja su anđela na ovom bakrorezu uvela u duboko razmišljanje.

Najveća strana kamena još uvek do kraja neobrađenog a prikazanog na Direrovoј graviri, za koji postoje i posebne skice koje Panovski daje u prilogu svoje knjige<sup>75</sup> jeste petougaonik i jasno je da tu ne može biti reči o ugaonom kamenu hrama već o samom hramu<sup>76</sup>. Moglo bi se postaviti

<sup>75</sup> *Op. cit.*, Abb. 7.

<sup>76</sup> Poznato je da je kod starih Grka pentada, zbir parnog i neparnog broja (2 i 3), sveti simbol svetlosti, zdravlja i života. U isto vreme pentada nastaje i zbiranjem tetrade i monade te je simbol pobede duhovne nad materijalnom prirodom; ona je simbol petog elementa – etra. Etar je slobodan od delovanja četiri nižih elemenata (voda, vatra, zemlja, vazduh) i istovremeno je ravnoteža budući da savršen broj (1) deli na dva dela. Pentada je i simbol prirode jer pomnožena sa sobom vraća se sebi kao i zrno pšenice, rođeno u obliku semena, prolazeći kroz prirodni proces, stvara semena pšenice kao krajnji proizvod svog rasta. Pitagorejci su uočili da samo dva broja (5 i 6) pomnožena sa sobom, vraćaju se sebi kroz poslednju cifru. U isto vreme, pentada simboliše sva viša i niža bića.

pitanje: da li je predmet razmišljanja ta jedna strana, koja bi mogla biti simbol *quintessentiae*, ili kamen u celini; treba reći da kamen nije pravilno dvanaestostrano telo sastavljeno iz petouglova<sup>77</sup>. Obratimo li bolje pažnju na *sâm* kamen, lako ćemo uočiti kako je njegov vrh odrezan i da mu je gornja osnova trougao iznad kojeg se izdiže imaginarna trouglasta piramida čiji je vrh na liniji gde se spajaju nebo i voda.

Da li je ovde reč o tome kako kamen ne odgovara nekim simboličkim namerama budući da nije pravilan dodekaedar? Znamo da je ovaj oblik veoma važna forma od Platona i njegovog *Timeja* da najvećeg astronoma i muzičara Johanesa Keplera koji, u nastojanju da izmiri činjenicu o postojanju šest planeta sa činjenicom o postojanju samo pet pravilnih geometrijskih tela, u svom epohalnom delu *Harmonija sveta* (*Harmonica mundi*, 1619)<sup>78</sup> pomenutih pet geometrijskih tela smešta između samih planeta. On smatra da je Aristotel pogrešno tumačio pitagorejce i da pet figura nisu elementi već same planete te je stoga Proklo bio u pravu kada je u planetama tražio izvor geometrije budući da nebo u svojim različitim delovima izražava savršene figure.

U drugoj knjizi Kepler piše o kongruenciji harmoničnih figura; vazduh, vatra, zemlja, voda, etar a koje se odnose u сразмери: 8, 4, 6, 20, 12; između Saturna i Jupitera nalazi se

<sup>77</sup> Opis pet pravilnih geometrijskih tela srećemo već kod Euklida (piramida (4), tetraedar (6), dodekaedar (12), oktaedar (8), ikosaedar (20)).

<sup>78</sup> U petoj knjizi ovog spisa Kepler izlaže svoj treći zakon o kretanju planeta oko sunca (formulisan 15. maja 1619) ali i poetske slike o harmoničnoj strukturi vaspione; pritom, on se oslanja na Ptolomejevu *Harmoniku* (čije je III poglavље sam preveo), zatim na spise Porfirija, Prokla, Kopernika, Vićenca Galileja.

heksaedar, između Jupitera i Marsa - tetradar, između Marsa i Zemlje - dodekaedar, između Zemlje i Venere - ikosaedar a između Venere i Merkura - oktaedar.

Ako imamo u vidu vreme nastanka Direrove grafike a to je skoro stoleće pre Keplerovog spisa, mogli bismo prihvati tumačenje po kome bi neostvareni dodekaedar ispred Andela trebalo da simboliše Zemlju. U tom slučaju Andeo je zapravo zamišljen nad sudbinom Zemlje koja se nalazi na sredini ove petočlane grupe tela i simbolizuje centar sveta.

Ali, odakle dolazi taj ne toliko zamišljeni, još manje melanholičan a zapravo gnevni pogled? Odakle gnev u očima Andela? Da li je moguće da se Direr toliko uplašio tog nebeskog gneva, možda poruke koju sa sobom donosi Andeo, te je nazivom *Melanholija* hteo namerno da prikrije pravi sadržaj slike prid čijim se užasom osetio u svoj svojoj bespomoćnosti?

Možda Andeo, razmišljajući o nesavršenosti Zemlje, dovodi u pitanje sam smisao svake gradnje pa tako i božanske; u tom slučaju kamen više ne simboliše čoveka u njegovoј nesavršenosti već svet kao božansku tvorevinu? U tom slučaju njegov gnev je i deo uplašenosti, straha pred saznanjem da je posumnjao u graditeljske moći Velikog Neimara, u mogućnost da se dovrši nebeski hram.

Ali, Andeo je ipak samo Andeo, on nema uvid u poslednju zamisao Tvorca; jer, ako se nebeski hram gradi sam, da li je pri takvoj gradnji više iko potreban? Možda i onaj Prvi, onaj koji je dao impuls svemu, postaje suvišan, jer ako se ičeg Bog može plašiti, on se mora plašiti samoće: beskrajnog praznog prostora u kome nema nikog da slavi njega i njegovo delo.

Taj gnevni pogled usred svete tišine govori koliko o zemnom toliko u istoj meri i o onom nadzemnom, o metafizičkom prostoru, a pevanje andela je deo nebeske muzike a ljudske tišine.

Brat Vasilija Velikog, Grigorije Niski (335-394), u mladosti retor a potom episkop u Nisi, u početku života pod dubokim uticajem Origena i neoplatonizma kao i kosmološkog učenja o muzici (koje se od vremena pitagorejaca provlači kroz čitavu antičku filozofiju) smatrao je da melodija vasione nastaje mešanjem stvari u svetu po utvrđenoj nerazrušivoj harmoniji i da se ta melodija uma uzdiže nad spoljne osete i sluša napeve nebesa. Smatrao je da himne u slavu Boga nastaju iz svetske harmonije koja je zapravo himna o saglasju tvorevine sveta sa samom sobom.

Sva nebeska tela se, po shvatanju Niskog, i u tome on sledi pitagorejsko učenje, kreću sa sferom nepokretnog neba i kretanje nadlunarnih bića je postojano i večno. Zbiranje kretanja i mirovanja u nerazorivoj je vezi koja nije ništa drugo do muzička harmonija iz koje se rađa pohvala moći koja sve to održava. Uzajamno saosećanje koje prožima zdanje sveta koje je potčinjeno poretku i uređenom kretanju jeste kosmička, izvorna, prvobitna, originalna muzika. Njen tvorac (stvorivši je po zakonu mudrosti) jeste graditelj vasione.

Čitav poredak sveta jeste muzičko sazvučje čiji je tvorac bog; kako je čovek mikrokosmos, sve što razum opaža u svetu treba da se odrazi u mikrokosmosu jer je deo jednorodan celini. U sičišnom komadiću stakla vidi se kao u ogledalu ceo sunčev disk; tako je i u mikrokosmosu, tj. u čovekovoj prirodi u kojoj se javlja sva muzika koja se može čuti u svetu.

Možda se upravo u ovakovom shvatanju sveta kao božanske muzike krije ključ za razumevanje Direrove grafike. Mišljenjem biti Andjela kao biti istinske Muzike mi dospevamo u središte dodekaedra: u unutrađnosti kamena u njegovoj jedinstvenosti i njegovoj jednosti, u njegovoj monolitnosti mi postepeno počinjemo da naziremo prirodu onog eteričnog i transsupstancialnog, onog Jednog sa one strane svakog bivstva za koje je Plotin rekao da "upravo zato što u njemu ničeg nema iz njega može nastati sve i da bi postojalo ma kakvo bivstvujuće ono može postojati samo stoga što njegov roditelj nije nikakvo bivstvujuće". Na tragu ove misli latinsko srednjevekovlje će nastojati da dokuči smisao formule: *prima rerum creatarum est esse*.

Direrov Andeo više nije siguran u to da li se Jedno i Dobro o kojima govori Plotin mogu poistovetiti s Bićem hrišćanskog Boga i da li je legitimno transformisanje plotinovske emanacije mnoštva iz Jednog u hrišćansku emanaciju konkretnog bivstvujućeg iz Bića. Gnev Andjela izraz je nerazrešivog protivrečja nastalog iz sudara henologije i ontologije; poljuljane su sve ranije prihvaćene vrednosti i sad se kroz pukotine zgrade sveta počela nazirati jedna druga viša priroda za koju se mislilo da je odbačena kao lažna zajedno s učenjem velikog Valentina.

Konačno, možda se Andeo nadnet nad kamen gnevi nad svojim odrazom na njegovoj glatkoj, tek obrađenoj strani; lik jeste samo odraz ali i jasno svedočenje o ograničenosti svake energije sem one poslednje. Jer da je taj Andeo odista pravi Andeo, zašto bi se našao na Zemlji?

Jedno je izvesno: svima je bio poznat *Traktat o anđelima* iz prve knjige *Suma theologiae* Tome Akvinskog, ali, svi su

imali u vidu ista mesta iz pomenutog dela. Kada je Đoto u Padovi slikao fresku *Oplakivanje hrista* (1305-6) kojom dominira splet anđela na nedefinisanom nebu iznad Bogorodice koja na rukama drži telo Hrista, ovaj veliki majstor je imao u vidu ono mesto iz *Summae* gde Toma odgovarajući na pitanje da li se anđeli mogu nalaziti na nekom mestu, kaže u svom odgovoru na ranija mišljenja da se "anđeo nalazi na telesnom mestu no ne kao njim obuhvaćen već kao onaj koji obuhvata (prostor)" (S. Th., 52. 1). To je i razlog što ovaj veliki firentinski majstor prikazuje anđele koji su na prvi pogled "likovno" nedovršeni, nalazeći se u nekom nedovršenom i neodređenom prostoru.

Đota i Direra dele dva stoleća. Direru nije osnovni problem prostor već vreme. Prostorne odnose on rešava u duhu zrele Renesanse i njega u daleko većoj meri interesuje problem vremena; dovoljno je obratiti pažnju na visoki položaj vase koja simbolizuje merenje vremena, naspram šestara kojim se meri prostor. Ovo može biti tumačeno i obnovom platonizma u Firentinskoj akademiji, ponovnim okretanjem Platonu i njegovom dijalogu *Timej* u kojem se vreme određuje kao "večita slika večnosti" (Tim., 37d). Pitanje o "večitom jeste" koje nije unutar vremena već samo vreme, to je ono što se javlja kao problem u vreme Direra, kome je isto tako poznat i odgovor Tome na pitanje *Da li anđeli mogu znati budućnost* (S. Th., 57. 3). Tomin odgovor na pitanje je negativan. Samo Bog koji sve vidi u svojoj večnosti, a koja je jednostavna i prisustvuje u svakom vremenu, može obuhvatiti sva vremena. Dakle, i ovde je reč o nekom obuhvatanju, ali sad je akcenat pomeren sa prostora na vreme. Bog jednim pogledom sa-gleda sve što se zbiva u svim vremenima i sve

vidi takvim kakvo ono jeste. Tako nešto nije dato anđelima, čiji um kao i svaki stvoreni um, neuporediv je s božijom večnošću, te budućnost kao takvu ne može spoznati nijedan od anđela (S. Th., 57. 3).

Anđeli mogu o budućnosti govoriti samo u slučaju kad određeni događaji proističu iz određenih uzroka dok budućnost događaja koji su verovatni i slučajni oni predvideti ne mogu. Budući i sami stvorenici, nalazeći se unutar stvorenog, anđeli poseduju svest o svojoj delimičnoj savršenosti i niko od njih se na lestvici savršenosti ne može uspeti više, niti to oni mogu poželeti (S. Th., 63. 3). Budući da su anđeli vođeni samo umnim a ne čulnim motivima, oni ne mogu posedovati gnev (S. Th., 59. 4), niti mogu grešiti (S. Th., 62. 8). Imajući sve ovo u vidu ostaje nam ključno pitanje: da li je anđeo na ovoj Direrovoj grafici gnevan ili samo zamišljen? Prihvativmo li ovo drugo, ostaje pitanje predmeta kao uzroka toj zamišljenosti. Vraćamo se obliku kamena u pozadini; on jeste nezavršen i oblikom nesavršen. Ako je njegov završni oblik dodekaedar, on je daleko od toga. Njegova trouglasta gornja strana jasno o tome svedoči svojom istaknutom belinom. Upravo stoga u prednjem planu imamo loptu – simbol celine kosmosa i načina njegove egzistencije<sup>79</sup>.

Panovski upozorava na stare tekstove koji govore o tome kako je "Saturn planeta koja nam šalje duhove da nas uče geometriji"<sup>80</sup>; sam Saturn simbol je astronomije; na

---

<sup>79</sup> U pomenutoj studiji Panovski izražava sumnju u to da je lopta u prednjem planu misaoni model, odnosno, Denksymbol, Melanholijske; videti opširnije: Erwin Panofsky /Fritz Sahl: *Dürers 'Melancolia I'*, Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung, B.G. Teubner, Leipzig/Berlin 1923, S. 64.

<sup>80</sup> *Op. cit.*, S. 62.

astronomiju ukazuju duga i kometa u pozadini, dok je šestar u rukama anđela atribut Saturna i trebalo bi da simbolizuje duhovno jedinstvo mnoštva razbacanih stvari oko anđela<sup>81</sup>.

Anđeo jeste geometar i astronom, on jeste matematičar koji najavljuje nadolazeće vreme u kome će Galileo Galilej, sin velikog Vićenca Galileja, reći kako se knjiga prirode može istumačiti samo uz pomoć matematike.

Ako je u srednjem veku bog prikazivan kao neimar sveta sa šestarom u ruci<sup>82</sup>, ako je potom sam šestar postao simbol stvaranja, u vreme Renesanse šestar dospeo u druge ruke i postao simbol čovekovog genijalnog stvaralaštva. Mali *putto*, nad desnim ramenom anđela o tome najbolje svedoči; on je "mislilac u malom" ali sa manjom svešću u problemima gradnje, još uvek više zagledan u loptu no u pravi problem, kamen koji od lopte svojim sklupčalim telom odvaja prividno usnuli pas, simbol nadolazeće melanholijske sudbine svih onih koji se prepuste iskušenjima gradnje. Pokazuje se kako nije problematičan samo materijal već i gradnja koja se ne može ponoviti u svojoj večnosti a koja se još manje sme zanemariti u svojoj veličini.

---

<sup>81</sup> *Op. cit.*, S. 63. Na ovoj graviri, i to je po sebi razumljivo, nema nikakvih "slučajnosti"; čak i pas u prednjem planu samo je tu kao simbol melanholičnog temperamenta; *op. cit.*, S. 69.

<sup>82</sup> Reč je o minijaturi koja se javlja u mnoštву knjiga prve polovine XIII stoljeća; *op. cit.*, S. 67.

## 7. De ludo globi

Analizirajući odnos strukture i smisla kakav se nalazi u klasičnom strukturalizmu, Žil Delez u spisu *Logika smisla* (Logique du sens, 1969) dolazi do zaključka da je sam smisao nestruktuiran, lišen centra i da on nije rezultat uzročno-posledičnih odnosa, već igre. To ovog autora navodi na zaključak da je neophodno jedno ne-klasično shvatanje igre kao ključa za razumevanje samoga smisla i zato predlaže pojam "čiste igre" čiji su principi: odsustvo ranije utvrđenih pravila kao i odsustvo unapred određenog procenta šansi za ishod pri čemu svaki korak u igri ima potpuno nova kvalitativna svojstva budući da se u nju svakog narednog momenta uvode nove singularne tačke; takva igra jeste "čista igra", igra bez pobednika i pobedenih i ona je model pomoću kojeg se mogu tumačiti mišljenje i umetnost.

Sam odnos mišljenja i umetnosti tema je tek novovekovne samorefleksije, tema je mišljenja koje je postalo svesno sebe i svoje ograničenosti. Nije nimalo slučajno što jedan od najdubljih pokušaja tumačenja mogućnosti domaća mišljenja pozivanjem na fenomen igre nalazimo u vreme kad nastaje jedno drugačije shvatanja sveta koje je s jedne strane duboko svojim korenima u tradicionalnom mišljenju, ali se s perspektivama koje otvara ono nalazi već u dalekoj budućnosti. Reč je o delu Nikole Kuzanskog *De ludo globi*. Šta je to što je nagnalo ovog velikog mislioca, uglednog kardinala, da pred kraj života piše dijalog o igri? Opredelenje za dijalošku formu ukazuje na jednu poznatu i dugu tradiciju koja vodi od Platona, dok samo tematizovanje igre ide još u

dublju prošlost, dalje od Heraklita i nestaje u mitskoj prošlosti antičkih naroda.

Legenda kazuje kako je Tezej, poslušavši savet Arijadne, ušao u Minojev laverint noseći sa sobom dugu nit smotranu u klupko u obliku lopte; tu loptu možemo sada razumeti kao simbol svemira, kao simbol harmonije i kao simbol svete ritualne igre; u prastara vremena svaka igra beše ritual i izlaz iz nje, za poražene, mogao je biti samo svet drugih, svet gubitnika – smrt. Tezej razmotava klupko i kad se sreće s Minotaurom, lopte više nema, kao što nema ni harmonije ni reda u svetu u koji je dospeo našavši se oči u oči s Knososkim čudovištem. Lopta se preobrazila u dugu nit a Tezej se obreo u prostoru smrti. Njena blizina postala je njegova jedina izvesnost koja je potirala svaku mogućnost daljine.

U slučaju da Minotaur i bude pobeden neće i um graditelja Laverinta koji ima svoj pravi smisao samo ako je život/smrt u njegovom središtu. Pobedniku koji bi i izbegao smrti nadvladavši čudovište, preostali život bio bi samo privremen – priprema za smrt u svetu Minotaurovom; put odatle – iz sveta smrti u svet ranijeg života - otvorio se tek Tezeju povratnim hodom: namatanjem niti ponovo u klupko, pretvaranjem prave u beskrajni krug. Tek kada je u ruci ponovo imao loptu, kada se nit preobrazila u savršenu sferu, atinski junak našao se u zagrljaju Arijadne a za njim ostala je neostvarena smrt.

Čini se da ni u samoj igri nema toliko tajne, koliko je sadržano u njenom "sredstvu", čak, moglo bi se reći da ni igrana igra nije važna, koliko lopta što nalikuje svemu – kosmosu i svakom početku. Lopta nije ideal, ona omogućuje da ideelnost dobije mesto unutar sveta koji ona savršenstvom

svoje forme beskonačno nadmašuje. Kako se igra dugo videla kao bit sveta, kao jedan od temeljnih fenomena našeg opstanka, možda je to i osnovni razlog što mišljenje lopte, mišljenje savršenstva i njegovog dosezanja nije uvek bilo u vidokrugu filozofa. Ali, izuzetaka uvek ima.

U spisu *De ludo globi*<sup>83</sup> napisanom u Rimu 1463. ili naredne 1464. godine u dijaloškom obliku, Nikola Kuzanski izlaže svoja kosmološka i teološka shvatanja i to u razgovoru s Jovanom, nećakom bavarskog kneza Alberta († 1460). Podsećajući kako u raznim naukama postoje različiti instrumenti i igre (u aritmetici - ritmomahija<sup>84</sup>, u muzici - monokord) te da igra došla sa istoka - šah, takođe ima svoj tajanstven moralni smisao, Nikola Kuzanski u igri loptom nalazi očigledno najadekvatniji primer na kom će objasniti svoje shvatanje sveta.

Ovako nešto može i da iznenadi, ali, ipak samo one manje upućene, jer igra loptom i njena njena bliskost svetim stvarima i onim svetim poznati su od najstarijih vremena<sup>85</sup>; već i Platon je sav ljudski život video kao igru a ljude kao

<sup>83</sup> Nikolaus von Kues: *Gespräch über das Globusspiel*, Hrsg. G. von Bredow, Felix Meiner, Hamburg 2000. Uporediti o ovom spisu niz radova G. von Bredow: *Im Gespräch mit Nikolaus von Kues*, Gesammelte Aufsätze 1948-1993, Hrsg. H. Schnarr, Aschendorff, Münster 1995, posebno poglavlje: *Figura Mundi*, S. 77-84.

<sup>84</sup> Igra piramidama različitog oblika koju spominje Jovan od Solsberija u spisu *Polikratik* (I, 5; Pismo 249).

<sup>85</sup> O tome opširnije u knjizi: Uzelac, M.: *Filozofija igre*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1987, posebno, str. 76-8. Ovde bih samo istakao da *nije slučajnost* ili je više no to, da članovi francuske Narodne skupštine koju tada čine treći stalež i većina sveštenstva (koje pristupa trećem staležu dan ranije) zakletvu polaže 20. juna 1789. u Kuglani. Ovo nikako ne treba videti kao oblik profanacije ideje, budući da se pomenuta Kuglana nalazi u Versaju, a do Sale staleža.

igračke bogova (Nom., I 644d; VII 803c<sup>86</sup>); međutim, ono što ovde, već na samom početku privlači našu pažnju, to su prve rečenice pomenutog dijaloga i to u času kada se Jovan obraća Nikoli, kardinalu titule sv. Petra u okovima, obraća rečima: "Vidim, vratio si se u naslonjač, umorivši se, naravno, igrom lopte. Hteo bih, ako nemaš ništa protiv, da popričam s tobom o njoj" (I, 1). Dakle, na početku dijaloga Jovan zatiče Nikolu u igri, isto kao što Efežani zatiču Heraklita zanetog igrom s dečacima u Artemidinom hramu u Efesu (Diog. IX 3). Kako je u strogo determinističkom svetu isključena slučajnost, tako i ovde početak Nikolinog teksta ne treba pripisivati slučajnosti: igra je sveta stvar, od najstarijih vremena ona se odvijala u blizini hrama ili u samom svetilištu; u igri učestvuju upućeni u njena pravila i, što je najvažnije, kao što se igre ne ustručava jedan veliki mislilac s početka istorije filozofije tako isto, do zamora, njom se bavi i jedan kardinal koji se svojom mišljom i svojim filozofskim delom nalazi na prelazu iz starog u novi svet i misli početak jedne nove istorije filozofije, jer igra, kako to ističe Platon, čoveka ne unižava, čineći ga prezrenim bićem već nasuprot tome - bićem dostoјnjim uvažavanja od strane bogova (Nom., VII 803d).

U oba slučaja podstrek mišljenju je igra – na prvi pogled neobavezna a u suštini sudbonosna; u oba slučaja igra je povod da se kaže još nešto, nešto bitno o svetu a o čemu je svakom od ove dvojice filozofa vremenski razdvojenih nešto manje od dva milenijuma bilo posebno stalo. Dok Heraklit

---

<sup>86</sup> U VII knjizi *Zakona* Platon piše o tome kako «treba živeti igrajući se» (803d); igra je sadržana u prinošenju žrtava, pevanju i plesu koji imaju za cilj da umilostive bogove i odbiju neprijatelje, kaže Platon na istom mestu i ovo više no jasno ukazuje na njen ritualni karakter.

igru nadređuje politici, Nikola Kuzanski igru nadređuje obavezama koje postavlja kardinalski položaj. I jedan i drugi igraju se kako zarad igre same a tako i da bi razumeli svet.

Lako ćemo se složiti s tim da ovo shvatanje igre, kakvo nalazimo kod Nikole Kuzanskog, daleko nadilazi shvatanje još uvek najvećeg autoriteta njegovog vremena – Aristotelovo; dok je najveći filozofski autoritet srednjega veka, o kome se iz poštovanja govorilo kao o Filozofu, igru video samo kao nešto čemu se posvećujemo u časovima dokolice, Kuzanski ni časa ne gubeći iz vida njen sveti karakter te je daleko bliži Platonu koji smatra da čovek svoj život treba da provodi u igri (Nom., VII 803c) i tako navešćuje Šilerovu tezu o igračkoj suštini čoveka; svima nama poznate su misli Fridriha Šilera iz njegovih *Pisama o estetskom vaspitanju*, koje čine "stub celokupne zgrade estetske umetnosti", a kazuju kako je čovek čovek tek u igri jer "on se igra samo onda kad je u pravom značenju reči čovek, i on je samo onda čovek kada se igra".

O igri kao načinu gledanja božanskog govori već Plotin (Enn., III, 8); tom gledanju teži sve – i čovek i sva priroda i to se zbiva na način igre. Posebno je važno razumeti kako igra potiče iz tog nagona za gledanjem (*theoria*) jer tek u igri (i sa igrom) biva jasno da čovek nije potpuno determinisan, da ne funkcioniše samo kao deo nekog mehanizma; upravo igra prevazilazi ograničenja koja nameće nužnost. Ko se igra, taj hoće da bude slobodan i on se stvaralački odnosi spram sveta kroz potvrđivanje svoje slobode. Onaj koji se igra, taj izlazi iz sveta ograničenosti i na posve drugačiji način odnosi se spram sveta koji ga realno okružuje. Reč je o igri mogućnostima o prevazilaženju granica uz pomoć fantazije. Sve to ima u vidu Nikola Kuzanski kad piše kako su "lopta i njen kretanje

proizvod uma, da nijedna nerazumna životinja ne pravi loptu koju bi potom na određen način usmeravala ka cilju", te da je "igra takvo ljudsko delo kojim čovek prevazilazi sva druga živa bića našeg sveta" (I, 3).

Vu tezu o igri, o tome da je ona specifično čovekova delatnost, budući da samo čovek može da se igra, sredinom XX stoljeća kao temeljnu i vodeću misao, nalazimo kod jednog od najznačajnijih mislilaca našeg doba - Eugena Finka; u svojim predavanjima o temeljnim fenomenima ljudskoga opstanka<sup>87</sup> održanim na Pedagoškoj visokoj školi u Frajburgu 1955. godine Fink će igru istaći kao temeljnu ontološku strukturu ljudskog opstanka<sup>88</sup>, kao mogućnost čoveka uopšte<sup>89</sup>, kao isključivu mogućnost ljudskog postojanja<sup>90</sup>, a da bi se tek "u nedopustivim metaforama moglo govoriti o nekoj igri životinja ili antičkih bogova"<sup>91</sup>.

Životinje nemaju projekt, nemaju zamisao i odluku da se igraju, i njima, po rečima Kuzanskog, nedostaje sposobnost za slobodu koju ima čovek. "Stvarajući ovu igru – kaže on - ja sam zamislio, razmislio i rešio ono što neko drugi nije ni zamislio, niti o tome razmislio, niti to rešio, i to stoga što svaki čovek ima sposobnost da zamisli, razmisli i reši, sve što hoće" (I, 34). Budući da poseduju sopstveni slobodni duh ljudima je svojstveno da ne moraju misliti isto; ali, nije tako

<sup>87</sup> Fink, E.: *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, Alber, Freiburg/München 1979.

<sup>88</sup> Fink, E.: *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, Nolit, Beograd 1984, str. 310.

<sup>89</sup> Fink, E.: *Epiloge zud Dichtung*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1970, S. 7.

<sup>90</sup> Fink, E.: *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, str. 292.

<sup>91</sup> Fink, E.: *Oase des Glücks*, K. Alber, Freiburg/München 1957, S. 10.

kod životinja koje, sve to što čine, čine jer na to ih nagoni priroda te sve jedinke iste vrste deluju na isti način pa i gnezdo sebi grade na isti način, kaže na istom mestu Nikola. Na taj način on odbacuje estetizirajući odnos spram prirode i životinjskog sveta, pošto bi u tom slučaju igra bila tek neka estetska proizvodnja prirode a što bi omogućavalo da se s punim legitimitetom može govoriti o igri morskih talasa ili o igri životinja; da je tako, osnovna igra bila bi igra prirode, a tek potom igra njenih stvorenja – životinja i ljudi.

Time što kao preduslov za igru ističe slobodu, ukazujući kako je za igru neophodna sloboda, ili, drugim rečima, zalažući se za svet igre kao svet indeterminizma koji je isključivo ljudski svet – Nikola Kuzanski je delom blizak Platonu ali isto tako i savremenoj filozofiji i, na što ćemo pokušati da ukažemo na kraju ovog izlaganja, – poslednjim dostignućima savremene nauke.

Insistirajući na razlici čulnih i vegetativnih sposobnosti čoveka i životinje, on jasno kaže: "treba obratiti pažnju na to da te moći (vegetativna moć, čulna moć i moć uobrazilje) ulaze u razumsku moć ljudske duše" i da se ovim poslednjim čovek razlikuje od životinje, jer je njegova priroda savršenija, budući da poseduje blagorodniju i savršeniju intelektualnu moć koja sa prethodne tri moći i čini čovekovu dušu (I, 38). Čovek je, dakle, biće više od životinje – on je mikrokosmos, mali svet; on ima dušu kao što i svet ima dušu (*spiritum universorum*) koja sve iznutra hrani, ujedinjuje, povezuje, razvija i pokreće (I, 40). Tu dušu sveta neki nazivaju, kaže Nikola, *složena neophodnost*, ili, *sudbina u supstanciji* koja sve "dovedeno prethodno u poredek izvodi iz sebe" (I, 40).

Čovek ne može biti neko biće po sebi koje se ne bi nalazilo u odnosu spram sveta i razumljivo je što Nikola nastoji da što preciznije odredi taj odnos čoveka i sveta: čovek je, kaže on, mali svet ali istovremeno i deo velikog. Samo tako moguće je da celina svetli u svim svojim delovima; odsjaj univerzuma nalazi se u svakom njegovom delu zato što sve stoji u određenom odnosu i u odnosu spram celine; ali, odsjaj sveta je u čoveku veći no u drugim delovima sveta; budući da savršena celovitost prosijava više kroz čoveka no kroz druga bića u univerzumu, čovek se manifestuje kao savršen svet, mada pritom i mali no, ostajući deo velikog sveta. I dok univerzum poseduje ono univerzalno, čovek u sebi sadrži ono pojedinačno; univerzum je jedan dok je pojedinačnih svetova mnogo; zato, mnogi pojedinci nose u sebi oblik (species) i lik jednog savršenog univerzuma; u tako raznovrsnom mnoštvu bezbrojnih malih svetova, koji jedan drugog smenjuju, univerzum se razvija ka najvećem savršenstvu (I, 42).

Univerzum je jedno, jedinstveno i jedino, najveće carstvo a čovek malo carstvo unutar tog sveta, ali, ipak carstvo; i za jedno i za drugo carstvo, i za čoveka i za univerzum simbol je lopta a igra loptom način egzistencije. Zašto baš lopta dobija toliko veliki značaj i kakav se to u njoj krije najviši smisao? Kuzanski na takvo pitanje odgovara: zato što ona odražava sfernu okrugloću sveta koja je nevidljiva ali istovremeno najsavršenija (I, 9). Ovde Nikola preuzima i ponavlja staro pitagorejsko učenje po kome celina sveta (kosmos) jeste umna i okrugla (Diog. VIII 24) a da je pritom među čvrstim telima najlepša lopta (sféra) a među figurama krug (Diog. VIII, 35). Nije dakle stvar u tome što je lopta najjednostavnije i najsavršenije telo, već pre svega u tome što ona simblizuje

kosmičku igru i što je izraz jedinstva stvari, celine, izraz poretna celine sveta.

Ako znamo da je igra starija od svake kulture i da se u njoj ogleda iskonski čovekov način odnosa spram sveta, neće nas iznenaditi ni to što najstarije igre imaju ritualni karakter; najstarije igre loptom podražavaju pobedničko kretanje sunca i njegovu pobedu nad demonima tame<sup>92</sup>; često se igra loptom povezuje i s kultovima meseca pa kad se zna za ritualnu igra loptom u starom Meksiku kao i pominjanje igre loptom u tekstovima iz piramide a u okviru uputstava dušama na putovanju kroz nepoznate predele neba<sup>93</sup>, posve je razumljivo što u tom kontekstu govori i sam Kuzanski: "U samoj stvari, forma sveta je nevidljiva okruglina.

Oduzimajući vidljive forme svoj vasioni ostaje samo jedan lik (*vultus*), a upravo mogućnost postojanja, ili nevidljiva materija, u kojoj, kako se uobičajilo da se govori, prebiva sva ukupnost stvari; biće dovoljno filozofski da se dopusti da se u osnovi punine nalazi okruglost" (I, 14).

Videli smo: lopta je delo čoveka<sup>94</sup>, jedinog bića sposobnog da zamisli i projektuje igru. Isto tako, a to je posebno važno, Nikola kaže da je on zamislio igru o kojoj je ovde reč; no da bi se razumelo kakva je to igra kojom se do umora zanima jedan

<sup>92</sup> Heinz-Mohr, G.: *Das Globusspiel des Nikolaus von Kues*. Erwägungen zu einer Theologie des Spiels, Kleine Schriften der Cusanus-Gesellschaft, Heft 8, Paulinus-Verlag Trier 1965, S. 5.

<sup>93</sup> *Op. cit.*, S. 5.

<sup>94</sup> Treba obratiti pažnju na to da je vidljiva lopta samo lik nevidljive lopte koja postoji u umu majstora, budući da um ima sposobnost stvaranja likova (*fingendi*); imajući u sebi slobodnu sposobnost mišljenja, um ima način da izrazi svoje zamisli i to je umeće koje poseduju slikari, skulptori i zanatlije (Kuzanski, de ludo globi, I, 44)

kardinal, da bi u času odmora (između dve igre) nastavio o njoj da razmišlja, igra koja simbolično govori o svetu i smislu života, te je istovremeno i sama svet, odnosno, život - neophodno je da razgraničimo (a) sredstva igre (I, 4), (b) prostor igre (I, 20-22), (c) ontologiju igre (I, 4), (d) teološki smisao igre (I, 50-51) i (e) kosmološki/umetnički smisao igre (I, 44).

*a. Sredstva igre.* Čime se čovek zapravo igra. Prvi odgovor bi mogao biti: on se igra sa samim sobom, sa drugima, sa vanljudskim tvorevinama, sa misaonim stvarima i tvorevinama mašte, ili, kako to E. Fink formuliše: igrač se igra sredstvima igre, stvarima koje se okrutno sudaraju u prostoru, i predstavama koje nisu nigde do u njegovoј glavi<sup>95</sup>. Za igru potrebno je oruđe igre - igračka a igračka može biti svaka stvar koja ima određenu svoju funkciju u igri. Kao igračku u ovoj njegovoј igri, Nikola Kuzanski navodi loptu. Ali, ta lopta ima poseban oblik: nije reč o lopti koja ima savršen oblik, već o lopti s udubljenjem a koja je posebno napravljena za igru kakvu je zamislio ovaj filozof.

Reč je o lopti koja je rezultat umeća tokara (zanatlije koji izrađuje predmete od drveta). Na lopti se zapaža velika ispupčena hemisfera, i mala, udubljena. Između te dve nejednake hemisfere je telo lopte koje se može beskonačno menjati menjanjem površina pomenutih hemisfera i sa svakom izmenom lopta će se kretati na nov način (I 4).

Lopta savršenog oblika, bude li bačena, nastaviće svoje kretanje pravolinijski ne menjajući najkraću, idealnu putanju; ali lopta s dve nejednake polovine, kakvu konstruiše

---

<sup>95</sup> Fink, E.: *Epiloge zur Dichtung...*, S. 8.

Kuzanski, kretaće se zavojito, spiralno, krivom putanjom koja je *nepredvidljiva*. Ovako konstruisana lopta ne može se kretati pravolinijski ali ni potpuno kružno, prelazeći pravilan kružni put (I 4). Takva lopta se kreće krivom putanjom, ali krivost te putanje ne može se unapred predvideti.

Ovde se moramo još jednom zapitati: zašto je lopta koju koristi Kuzanski "nesavršena"? Odgovor bi mogao biti sledeći: savršenom loptom može se igrati samo bog, a čovek, kao nesavršeno biće sposobno da dosegne samo nesavršenu sliku sveta, može u rukama imati samo nesavršenu loptu. Ovakva lopta možda je nedostatak, ali je istovremeno i prednost: savršena lopta kojom bi se mogao koristiti bog ima sasvim određenu, predvidljivu putanju; isto tako, i stvaranje božije je predvidljivo – najbolje i najsavršenije od svih mogućih; ali, zato što je nesavršen, čovek je nepredvidljiv, nepredvidljiv je i rezultat njegovog stvaranja.

To opet, može značiti da bog nema moć umetničkog stvaranja u svetu; njegovo stvaranje ostaje uvek onostrano, apofatičko; čovek, naprotiv, stvara u svetu, uvek s neizvesnim ishodom i on je jedini istinski umetnik unutar sveta.

Ukazujući na širinu mogućnosti same igre koja leži u nepredvidljivosti, Kuzanski, u nastavku teksta, naglašava još jedno važno svojstvo kretanja ovako oblikovane lopte: linije koje opisuje svojim kretanjem različite su i nikad se ne poklapaju nezavisno od toga da li loptu bacaju razni ljudi ili jedan te isti čovek i to stoga što je sam hitac različit (I 5). U svakom slučaju, može se predvideti da će pri jačem izbačaju linija kretanja biti pravija a pri slabijem krivlja; tokom samog kretanja, linija će u početku biti pravija a kako sila slabi - zakrivljenija; ako je sila inercije jača, kretanje je pravije i

lopta prevladava svoju deformisanost; sa slabljenjem sile, ona se sve više kreće shodno svojoj prirodi.

*b. Prostor igre.* Prostor igre određuje Nikola Kuzanski s deset koncentričnih krugova. Zadatak igrača je da loptu uputi u središte svih krugova. Da bi se u tome uspelo nedovoljno je samo loptu baciti ka zamišljenom cilju po pravoj liniji, jer, videli smo: ona se neće, zbog svoje deformisanosti, pravilno kretati. Do središta lopta može dospeti samo kretanjem po krivoj liniji ma kog oblika bila lopta, tj. ma kakav bio odnos između njene dve različite hemisfere (I 20).

Ovde se moramo na trenutak zaustaviti. Cilj otkrivanja je ono skriveno, kaže Kuzanski i krajnji cilj svega spoljašnjeg je ono unutrašnje, ono u unutrašnjosti a da bi se to razumelo, treba obratiti pažnju na samu simboliku krugova o kojima govori Kardinal. Krugovi ne izražavaju ništa drugo no stupnjeve gledanja (II, 72), teorijske nivoe do kojih se dospeva na putu ka centru, ka središtu sveta (koje je svuda i nigde i u kome se po shvataju Kuzanskog nalazi Bog). Svaki krug ima svoj centar i taj se može videti samo iz kruga; van kruga je smrtni mrak kojim tumaraju bića ne videći ništa iako imaju oči i mogućnost vida; duhovnim životom može se videti samo unutar kruga; no to svetlo ne prostire se u prostoru stvari jer to nije telesno svetlo koje nailazi na prepreke već svetlo božanske slave.

Spoljašnji krug koji sve obuhvata predstavlja haos, u njemu je naredni krug kao izraz moći elemenata, potom dolazi svet minerala, biljni svet, potom svet čulnog, svet imaginacije, svet logičnog (racionalno), svet intelektualnog (inteligibilno) i kao deveti krug je svet umnog

(intelektibilno)<sup>96</sup>. To je put od nesavršenog ka savršenom, od tame ka svetlosti, od mračnog ka vidljivom – ka desetom krugu koji je moć svih moći.

Ovo kretanje iz kruga u krug podseća na nebesko putovanje duše opisivano već kod prvih hrišćanskih mislilaca poput Klemeneta iz Aleksandrije, kao mističko-ekstatičko učenje o uspenju duše vernika ka bogu; to putovanje, ta ekstaza je nalik putovanju duše nakon smrti i taj rizičan put uvek se učio o čemu nam govore knjige s uputstvima za umrle, kao i starohebrejski apokrifni spisi; slično shvatanje srećemo i u kultu Mitre gde se govori o sedam stupnjeva a što odgovara sferama sedam planeta.

Na ploči s iscrtanim koncentričnim krugovima odvija se igra. Cilj je: dobaciti loptu u centar, u deseti krug. No, čak i da je u pitanju najsavršenija lopta, ona ne bi mogla preći put od mesta A koje je van poslednjeg, perifernog kruga do središta C; neće se to desiti ni u slučaju da je teren savršeno ravan i da je lopta krajnje okrugla, jer takva lopta dodirivala bi podlogu samo u jednom atomu (I 21). Svojim kretanjem lopta bi opisivala nevidljivu liniju ali nikako i liniju koja bi označavala put od A do C. Jer kako bi se lopta zaustavila u samom središtu, u C koje je veličine jednog atoma - pita Nikola Kuzanski (I 21). Takva lopta, veličine atoma, kojoj bi najviša tačka bila istovremeno i najniža, jednom započevši

---

<sup>96</sup> Ovih devet krugova jasno ukazuje na inspiraciju koja Kuzanskom dolazi od Dionisija Areopagite; na pitanje sagovornika Jovana o devet horova anđela Kuzanski govori o anđelima kao duhovnim moćima (*intelligentiae*).

kretanje - kretala bi se večno jer ne bi mogla da se različito ponaša, budući da ono što se kreće može se zaustaviti samo stoga što se različito ponaša u dva uzastopna momenta vremena.

Ako se ima pritom u vidu da je lopta u igri nesavršena, baš kao i čovek, onda iz toga sledi niz konsekvenci, budući da je njen kretanje slobodno, i time potpuno nepredvidljivo.

c. *Ontologija igre.* Upravo u pojmu *nepredvidljivosti* leži ključ za razumevanje zamisli Kardinala. Lopta nastoji da kretanjem savlada ono što je protivno njenoj prirodi (I 5), da potre spoljašnje uticaje kako bi se mogla kretati u svojoj slobodi. Svojim kretanjem lopta gradi imaginarni svet igre, stvara posve drugu dimenziju i posve drugi prostor od onog u kome se realno nalazi.

Mnogima će izgledati paradoksalno to da jedna lopta prebiva u dva sveta, ali to je situacija naše svakodnevne egzistencije. Mi neprestano iz našeg realnog sveta gradimo i jedan drugi imaginarni svet koji nam ne ostaje nešto strano, "spoljašnje" i "tude"; mi "ulazimo" u taj *drugi*, imaginarni svet i u njemu igramo ulogu koju nam zadaje sama igra. Čovek se kao igrač gubi u svojoj tvorevini, ali, to gubljenje je svesno gubljenje: ni jednoga časa čovek ne gubi svest o toj podvojenosti, o dva sveta u kojima se istovremeno nalazi; da je drugačije, čovek bi završio u paranoji. Samo učešće u dva sveta to je ono što izdvaja čoveka u odnosu na sva druga bića, to je ono što njegov opstanak (Dasein) čini specifičnim i razlikuje ga od svakog postojanja (Existenz).

Igra o kojoj govori Kuzanski jeste zapravo sam život. Sav svet jeste teatar o kojem govori Plotin u trećoj Eneadi: sva ljudska dela samo su dečije igre... sva ta klanja i te smrti,

osvajanja gradova i pljačke treba posmatrati kao na pozornici, jer sve je to samo smena maski i dekoracija – i plač i ridanje samo su recitovanje (Enn., III, 2.15). U igri, kaže Plotin, ozbiljan je samo onaj ko ne zna šta je ozbiljnost, onaj ko je samo igračka u igri.

Da je čovek možda nešto više no samo igračka u rukama bogova moguće je reći tek u vreme nakon Rene Dekarta (1596-1650), u vreme kad se počinje isticati specifičnost čovekovog načina postojanja; nije nimalo slučajno što se tek u naše vreme jasno razgraničava *opstanak* i *postojanje*, ali, isto tako, činjenica je da već kod Nikole Kuzanskog srećemo prve nagoveštaje o tome kako je moguće otvaranje polja mogućeg koje se ne nadovezuje neposredno na tok stvarnih događaja a može se razumeti kao zajednica igre koju čine igrač, lopta i prostor u svojoj dvostrukosti (stvaran i imaginaran prostor).

d. *Teološki smisao igre*. Ta novosmišljena igra, kaže Kuzanski, svakom je lako i odmah razumljiva; ona je i vesela zbog smeha koji često izaziva lopta što stalno nekud beži krećući se na najrazličitije načine (I 50), ali, čini nam se da bi igra mogla biti i ozbiljna, pre svega zbog imaginarnog stvaranja koje se u njoj odigrava, odnosno zbog nekog dubokog smisla koji u njoj otkrivamo. Nimalo slučajno, upravo na ovom mestu, kada je već odredio sredstva, pravila i način igre, Kuzanski nastoji da u igru uvede red koji nije beskoristan (I 50) a koji ovoj zapravo daje određeni smisao koji nas vodi pouci. Načrtao sam znak tamo gde stojimo, kaže Kuzanski i krug na sredini trga. U središtu kruga je presto Cara. Njegovo carstvo unutar kruga jeste carstvo života. U

krugu devet je drugih. Po pravilu, lopta se kreće da bi se na kraju zaustavila unutar kruga (I 50). Ko prvi skupi 34 poena, broj godina Hrista, taj je pobednik. Igra je, nastavlja Kuzanski, kretanje naše duše iz svog carstva u carstvo života gde je mir i večna sreća. U centru je Car i daritelj života Isus Hrist. Kada je on bio nalik nama on je uputio loptu (globus) svoje ličnosti (personae) tako što se ova umirila u centru života i ostavio nam primer da kako je on učinio činimo i mi (I 50).

Bog čoveku daruje život, on je početak, osnova i svrha i tako mu se otkriva. Ali u svetu u kome se nalazi čovek, čiji osnov čini igra sveta, moguća je parafraza Avgustinovih reči: "Stvorio si nas za sebe, a naše srce je nemirno, jer je mir u Tebi". U tom slučaju igra je samo simbol kretanja naše duše ka carstvu života u kojem je pokoj večne duševnosti, u čijem središtu tronuje onaj što daruje život. Takva igra odvodi nas van granica našeg *Ja*, van granica mogućeg logičkog saznanja, u svet gledanja, u svet *theoria*. Svet je samo sveta božija igra a svaka igra, igra je sa životom.

Već ranije Kuzanski je pokazao da se ne mogu nikad poklopiti dve krive iz dva bacanja; to znači da se ni posle beskonačno mnogo bacanja lopta ne može zaustaviti dva puta u istoj tačci. Tačaka ima beskonačno mnogo. Naša lopta, kaže Kuzanski, može slediti onu Hristovu ali nijedna više lopta ne može da se zaustavi u tom apsolutnom središtu života u kojem se zaustavila Hristova lopta; mesta unutar kruga ima beskonačno mnogo<sup>97</sup>, stoga se svaka lopta zaustavlja u

---

<sup>97</sup> To je očita aluzija na poznato mesto iz Evandželja: "Mnogi su stanovi u kući oca mojega. A da nije tako, kazao bih vam: idem da vam pripravim mesto" (Jov. 14. 2).

sopstvenoj tačci ili atomu gde nijedna druga lopta ne može dospeti (I 51).

O kakvoj je ovde igri reč? Više je no jasno da tu imamo istinsku igru sa svim njenim svojstvima, sa svim bitnim karakteristikama, ali da imamo pred sobom i jedno njenо alegorijsko tumačenje. Posve je drugo pitanje da li je Kuzanski iskonstruisao ovu igru da bi nam potom na alegoričan način govorio o smislu našeg života, ili je alegorija poslužila samo kao naknadni argument, kao opravdanje same igre.

Naime, najveći a možda i najskriveniji problem u čitavom ovom izlaganju čini kvalitet kretanja lopte, a rekli smo da tu se radi o nepredvidljivosti. Upravo nepredvidljivost je ono što mora zbuniti jednog teologa. On ne može u svetu u kome bi trebalo da važi princip determinacije tako olako da prihvati slobodno kretanje lopte koja svoje kretanje ima samo u svojoj prirodi; upravo ova indeterminisanost ostaje skriveni i najveći problem.

e. *Kosmološko/umetnički smisao igre.* Da igra za Kuzanskog ima alegorički ali i metaforički smisao, o tome svedoči i njegov stav da je vidljiva lopta samo odraz nevidljive koja postoji u umu majstora (I 44). Ovaj stav je već na prvi pogled neoplatonistički, no u nastavku odmah vidna je i razlika: "primećuješ – nastavlja Kuzanski – da um u sebi poseduje sposobnost stvaranja likova (*fingendi*) - tj. um u sebi, imajući slobodnu sposobnost misli, nalazi umeće u kome se otkriva njegova zamisao, umeće koje se naziva majstorstvom stvaranja oblika" (I 44). Umećem na koje se ovde poziva Kuzanski vladaju grnčari, skulptori, slikari, tokari, kovači, tkači i njima slični majstori.

Svima njima je zajedničko nastojanje da obrade materiju kako bi ova mogla da zadobije formu zamišljenu u njegovom umu; mogućnost koja postoji u materijalu moguće je samo kretanjem prevesti u stvarnost gde ona zadobija formu zamišljenu u umu i tako se čini krug: iz mogućnosti materije izvodi se prvobitno zamišljena forma. Svaka dobijena vidljiva forma jeste samo lik i odraz istinske a nevidljive forme koja se javlja u umu i jeste sam um (I 44). Ovo mesto u spisu Kuzanskog veoma je dragoceno za viđenje prirode umetnosti i umetničkog stvaranja u prvoj polovini XV stoljeća; ali, mi se ovde bavimo prvenstveno pitanjem igre loptom, a u prvom redu samom loptom.

*f. Lopta: uvod u panglobizam.* Koje su moguće konsekvene iz gore navedenih stavova? Pouka do koje dospeva N. Kuzanski u igri loptom do te mere je važna da ostaje začuđujuće zašto su potonji njegovi čitaoci akcenat daleko više stavljali na igru a mnogo manje na samu loptu. Lopta je tu daleko više od metafore kojom se tumači majstorsko umeće, budući da je po sredi nešto posve suprotno tome: ukazivanjem na odnos materije i forme ovde se tumači "priroda" lopte: "isto tako – kaže Kuzanski – kao što se naša lopta u umu tokara pokazuje kao sâm um, pa kad je um sebe htio da pokaže u vidljivom obliku kakav je zamislio prilagodivši se zamisli, on je pripremio materiju u ovom slučaju drvo koje će prihvati formu i potom povratno tokarskim strugom uveo formu u drvo (I 45).

Na taj način lopta je postojala u umu i sama lopta-arhetip jeste zapravo sam um. Lopta je postojala kao mogući lik u neobrađenom drvetu, kao materija; ona je bila u

kretanju kada je iz mogućnosti (*potentia*) prevodena u stvarnost postajući sama stvarnost. U stvarnost je prešla njena ranije postojeća mogućnost, tako da svojim stvarnim likom lopta učestvuje u određenju i ograničenju mogućnosti, koja je određena stvarnim likom na taj način na koji se dobija lopta u svom čulnom obliku (I 45).

Ovaj primer, karakterističan za prirodu ljudskoga umeća, služi Kuzanskom za građenje predstave o božanskom tvoračkom umeću i on ističe kako "između božanskog stvaranja i ljudskog delovanja postoji razlika jednako velika kao između tvorca i tvorevine" (I 45). Božanski um koji u sebi zamišlja svet (pri čemu ta zamisao jeste sam um jednak zamisli) može se nazvati svetom-arhetipom. Stvaranje sveta je prevodenje lepote svoje zamisli u čulni vid. Bog je stvorio (a) mogućnost (*potentia*) da lepi svet bude i (b) kretanje pomoću kojeg je svet mogao da iz svoje mogućnosti pređe u vidljivi oblik, gde se *mogućnost da svet bude* u aktu stvaranja određuje na stvaran način i to (a) tako kako je htio bog i (b) kakva je sama mogućnost /po svojoj prirodi/ ona mogla da bude (I 45).

Važno je uočiti još dva mesta, dva početka odgovora koje daje Kardinal u ovom dijalogu; tako, u odlomku koji ovde analiziramo Kuzanski kaže na početku svog dužeg izlaganja o prirodi ljudskoga umeća i njegovoj razlici spram božanskog (I 44): "duboko ideš", da bi nešto kasnije naglasio: "*istina, između božanskog stvaranja i ljudskog delovanja takva je razlika kao između tvorca i tvorevine*". Ni ovde, kao ni na nizu drugih mesta Kuzanskog ne napušta oprez: on svesno teži tome da do krajnijih granica ostane precizan i da ni na trenutak da ne bude dvoznačan; on potvrđuje svoje

pravoverno teološko stanovište a da ga pritom ni za trenutak ne napušta filozofski žar.

Moguće je da ovde Kuzanski, hteo to on ili ne, idući u dubine a držeći se istine, videći kao svoju misiju ujedinjenje svih crkava i svih veroispovesti, a o čemu postoji niz svedočanstava, ima u vidu jedan pojam boga koji se znatno razlikuje od uobičajenih hrišćanskih predstava. Konačno, možda je tu manje reč o pojmu a više o jednom regulativnom principu koji će nekoliko stoleća kasnije biti prikazan kao veliki arhitekta za kojeg je akt stvaranja identičan s proiznošenjem lepote sveta-arhetipa u čulni oblik.

Smatram da centralno pitanje ovog dijaloga N. Kuzanskog jeste pitanje biti lopte; tu nije toliko reč o suštini igre koliko o onom čime se igra, a ponajpre, možda, i o samom ulogu u igri. Uostalom, već na početku filozofije Ksenofan (570-478. pre n. e.) uči nas da je "suština boga loptastog oblika i da nipošto ne liči na čoveka" (Laert., IX 2, 18). Ta suština boga istovremeno je i suština sveta koja se može misliti tek uz pomoć modela kakav nam predlaže N.

Kuzanski. On je zapravo prvi mislilac koji promišljajući razliku i srodnost božanskog i ljudskoga stvaranja, umom na božjoj a srcem na čovekovoj strani, pokazuje veličinu čoveka kakva izrasta iz njegove nesavršenosti. Pravo stvaranje moguće je samo na tlu neodređenosti a paradoks savršenstva, sadržan u tome da je savršenstvo moguće samo dok je moguće usavršavanje nesavršenog, otkriva se u svom punom sjaju - sa svešću o ljudskoj nedovršenosti; tek nesavršena lopta može ukazati na prednosti ali još više na "mane" savršene lopte. Te "mane" zapravo su božji nedostatak: transparentna proračunljivost vodi u svet čistog determinizma u kome čovek

više ne nalazi mesta. Tek u svetu slobode, u svetu nepredvidljivosti i neodređenosti moguć je život i to nam otkriva ova meditacija o lopti.

Ovu misao u njenom likovnom obliku naći ćemo kod jednog romantičarskog pesnika i slikara nadahnutog prerenesansnim oblicima ali ne bez uticaja Mikelandžela i manirista; reč je o Viljemu Blejku (1757-1827) i posebno njegovom reljefu u metalu s naslovne strane knjige *Europe, a Prophecy* (1794). Iako ranije uzore ne možemo zanemariti, ovo Blejkovo delo pod nazivom *Prauzrok stvari – Bog* veoma je dobra ilustracija za ono o čemu je ovde reč. Ne gubeći iz vida ni uticaj tada vladajućih deističkih učenja u Evropi, posebno u Engleskoj, ovde imamo prikaz Boga sa rasklopljenim šestarom nad prazninom.

Bog se nalazi u savršenom krugu, u lopti iz koje istupa samo njegova leva ruka sa šestarom; sâm krug/lopta jeste njegova čista misao, svet-arhetip. Sve ono što je van kruga, što ima tek da se dogodi samo je vremenski odraz lepote što oduvek prebiva u potenciji. Um Majstora, najvećeg Neimara i najvećeg, zapravo, jedinog istinskog Igrača, šestarom razmerava iz lopte, iz svoje savršenosti, prostor moguće igre a taj prostor igre jeste čovekov realni svet. Sam svet postoji kao velika, beskonačna igra mogućnosti koje se voljom boga a u skladu s njihovom prirodom prevode u stvarnost a samo s jednim ciljem da sve deformitete ponište i svet dovedu u stanje u kome na data pitanja postaju razumljivi i odgovori.

Tezej je pobedio Minotaura ali sa slikom istinskog boga u ruci.

Pitanje o ontološkom karakteru igre o kojoj je ovde reč ali isto tako i o svetu koji u toj igri loptom nastaje nije do

kraja iscrpljeno. Bez obzira na eksplisitno izražene didaktičke namere i alegorijski karakter igre koji ovoj pridaje Kuzanski, više je no jasno da ovde na delu nešto je i daleko veće, dalekosežnije, nešto što premašuje mnoge od tema koje nalazimo u filozofskim spisima XV stoljeća. Majstor naizgled "malih" tema, proslavljen svojim spisom *De docta ignorantia* ovde je izložio svoju kosmologiju i da paradoks bude veći, trebalo je da prođe više od pet stoljeća da bi neki njegovi stavovi stupili u plodan dijalog s filozofijom i naukom. Ako sam na bliskost Kuzanskog i E. Finka samo delimično i ukazao, ostaje mi da pomenem šta je to zajedničko Kuzanskom i savremenoj fizici. Kada je o ovoj poslednjoj reč, pre svega imam u vidu otkrića o nestabilnim strukturama u oblasti elementarnih čestica, kao i poslednja kosmološka otkrića o tome da kosmos ima istoriju ali i to da u svetu vlada nestabilnost i nepredvidljivost te da nam je dat posve mali horizont vremena unutar kojeg možemo živeti samo sa krajnje verovatnim naznakama. Sa tim je u dubokoj korespondenciji nepredvidljivo kretanje lopte o kojem govori Kuzanski. Model što ga ovde ocrtava Kuzanski jeste model koji na najprimereniji način tumači naš svet. Ono ideelno, ono božansko svesno se ostavlja s one strane svega poznatog i dokučivog a svet se pojavljuje pred nama u svojoj indeterminisanosti i polivalentnosti.

Konačno, više je no jasno da se Kuzanski i naša savremenost susreću u pojmu *nepredvidljivosti*. Istina ovom pojmu Kuzanski je nastojao da dâ teološku interpretaciju; mi to još uvek ne činimo jer se čini da i dalje imamo premalo elemenata za neku zahvatniju sintezu. Kuzanski je pritom jasno upozorio da što više mi uticali na loptu ne znači da će

ona doći i bliže cilju. Njeno kretanje, iako nama podstaknuto, razvija se iz samog sebe, a lopta se kreće iz svoje slobode.

## Pogовор

**U**metnost danas izaziva očaj. Iako postoji od pradavnih vremena, pa je stara koliko i ljudska istorija(jer i preistorija je, takođe, istorija), reklo bi se da je i ona jedan od temeljnih fenomena našeg opstanka kao što su to rad, borba, ljubav, igra ili smrt. Ako je ovim fenomenima ne dodajemo, to ne znači da unutar njih nije već sadržana. U umetnosti se odražava borba kosmičkih sila, ona govori o ljubavi i u isto vreme svedokuje o radu umetnika zahvaljujući kome ona nastaje; umetnost nastaje u igri i nastoji da nam na svoj način razotkrije tajnu nad tajnama – smrt.

Često se govori o tome kako nekakva preistorijska umetnost nastaje kao posledica radosti životom, kao pokušaj da se makar na trenutak zaboravi metafizički prostor koji nas očekuje sa one strane života i sveta; govori se i o tome kako je umetnost posledica uspeha ali i uslov uspeha kako u borbi za opstanak tako i u trenucima kad treba preživeti nedaće kojima je ispunjen naš svakodnevni život.

Kada imamo u vidu najstarija svedočenja o ljudskom izražavanju koja danas proglašavamo za umetnost, ne možemo ne primetiti kako i tada postoje krajnje realistički crteži jelena, bizona ili konja. Ali, nema ljudi, nema njihovih realističkih prikaza. Skulpture i prikazi ljudi su besformni, najčešće krajnje shematski i apstraktни; daleko manje su realni prikazi ljudi no što se u to vreme realno prikazuju životinje. To važi kako za orinički tako i magdalenski period. Zašto?

Da li je tu reč o nekom prvobitnom "vandalizmu", ili o iskonskom strahu prvih ljudi da vide sebe, da se suoče sa

opasnošću koju sami svojim prisustvom donose sebi i svetu? Da li je tu nešto namerno "uništeno" ili još namernije "ispušteno", nešto što nam danas ne dozvoljava da više razumemo o čemu se tu zapravo radi ili se umetnost, već od samog početka, kreće putem neprestanog rušenja i instinkti koje ona sledi u svim epohama nisu samo rušilački (odnosno, sadistički instinkti, kako je mislio Žorž Bataj) već odbrambeni, budući da nastoje da zaštite čoveka od njega samog.

Zapažamo kako moderna umetnost ima mnogo toga zajedničkog sa tvorevinama najstarijih vremena; nije nimalo slučajno što su umetnici poput Herberta Rida, Konstantina Brankušija, Pabla Pikasa nalazili inspiraciju u veličanstvenim delima kikladske umetnosti i tako pokazali da je ono najstarije istovremeno i naјsavremenije. Zašto je ono najveće uvek u početku?

Ako se sve to ima u vidu, moglo bi se s mnogo opravdanja postaviti pitanje: da li savremena umetnost uvodi u umetnost ponavljanje, ili ona samo postaje sve više svesna da mora misliti ono prvo koje je i najveći izazov i najveća tajna? Drugim rečima, da li to tek naši savremenici žive u uverenju kako upravo oni poseduju prastare sheme kao odraze večitih slika večnosti? Sva umetnost tokom čitave istorije jeste jedna velika konstrukcija: posledica konstrukcije su svi pejzaži na pozadinama slikarskih dela u vreme srednjeg veka i renesanse, posledica konstrukcije je i sve što se sreće u prednjem planu, jer sve to samo je opomena, uči gledanju sve one koji se ne zadovoljavaju gledanjem onog što

se vidi, nego hoće da "gledaju" ono što se ne vidi, jer znaju da je ovo što se vidi za vreme, a da je ono što se ne vidi - večno.

Nije li ta svest o konstrukcijskoj osnovi umetnosti do te mere dominantna da moderni umetnici čitavo XX stoljeće osećaju kao zatvoren prostor čiji je najveći simbol rešetka (Mondrijan, Maljevič, Pikaso, Šviters, Leže)? Ne možemo se ne setiti španskog kralja Filipa II koji je svet video kao veliku rešetku na kojoj je pogubljen sv. Mauricije i koja je ovekovečena u Eskorijalu. No, može li se uopšte govoriti o novom i šta je to, što je uopšte novo? Ako ničeg novog nema pod suncem ne protivreče li tome reči ap. Pavla kako *staro prođe,[i] gle, sve novo postade* (2Kor. 5. 17)?

Kao glavno svojstvo moderne umetnosti njeni teoretičari posebno ističu *originalnost*. U toj reči kao da se krije neka čarobna formula kojom bi se modernoj umetnosti moglo pružiti opravdanje za sve što čini i kojom se u isto vreme novoj umetnosti daje pravo na postojanje. Malo se ko pita u kojoj meri neko može biti originalan i ima li originalnost baš tako odlučujuću vrednost da bi bila sredstvo opravdanja postojanja umetnosti?

Zahtev za originalnošću nije u novo vreme samo simptom pobune protiv tradicije, kakav imamo kod pesnika Ezre Paunda koji je govorio: *stvarajte novo*, ili kod futurista, koji su ranih dvadesetih godina prošlog stoljeća tražili da se razore muzeji koji su Italiju prekrili isto kao i bezbrojna groblja<sup>98</sup>. Zahtev za originalnošću ne podrazumeva samo

<sup>98</sup> I francuski kompozitor Pjer Bulez, nekoliko decenija kasnije, govorio je kako treba uništiti operske zgrade. Hteo je reći kako je vreme opere prošlo. To mu, razume se, nije smetalo da zarađuje kao dirigent, dirigujući upravo opere. Pripadajući generaciji koja nije mogla da više

negiranje starog i rušenje onog što se svima čini kao nešto prošlo, niti znači odustajanje od velikih ideaala prošlosti; zahtev za originalnošću podrazumeva i kockanje sa budućnošću, bacanje rukavice u lice toj velikoj neizvesnosti pred kojom se obrela savremena umetnost.

Taj zahtev za originalnošću mogao bi se tumačiti i kao zahtev za izvornošću, za nečim što je početno, što je jednom bilo a sa čim smo izgubili svaki dodir i svaki duhovni kontakt; u toj težnji za originalnim uvek se nazire ponekad i nevešto prikrivena želja da se dospe u neko nulto stanje, stanje rađanja, stanje svega *prvog* a koje je u isto vreme i *poslednje*.

Umetnički model originalnosti nalazi se na početku Prvog futurističkog manifesta i to tamo gde Marineti priča kako je 1909. pao iz kola u jarak s vodom i odatle izašao kao futurista. Originalnost se shvata kao bukvalno rađanje, kao stvaranje samoga sebe; ona je organicistička metafora koja ne opisuje toliko formalnu novinu koliko izvor, ishodište života. "Kada prestanemo biti deca, mi smo mrtvi", govorio je veliki Konstantin Brankuši. Kad napustimo potragu za početkom, tada smo izgubljeni u labyrintru života i neprimetno klizimo ka njegovoј periferiji potopljenoj u guste slojeve tame.

Ne bez osnove, teoretičari umetnosti su upozoravali i na to da izvorno umetnikovo *ja* (budući da je ono sâm početak) ima sposobnost stalne regeneracije, sposobnost za neprekidno ponovno rađanje sebe samog. Ruski slikar Kazimir Maljevič pisao je kako su "živi samo oni koji su se odrekli od svojim

---

stvori velika dela, čak ni da ih simulira, on je dobro shvatio da je jedini način da se opstane upravo u negovanju one muzike protiv koje je kao avangardista žestoko ustajao. Ali, ovo je tema jedne druge knjige (videti: Uzelac, M.: *Estetika muzike II*, Novi Sad 2003).

jučerašnjih ubedjenja". On je imao u vidu to da jedina pretenzija avangarde jeste pretenzija na izvornost, da nova umetnost podrazumeva i stvaranje jednog novog sveta. Mi danas, više ne znamo ni šta je izvornost, ni šta je avangarda; mi smo izgubili sve orijentire, sve oslonce; lebdimo u praznom prostoru, u nekom sumornom među-vremenu koje ne određuju ni vrednosti, ni svetlost, ni odgovornost.

Neodgovornost drugih ne oslobađa nas naše odgovornosti, a još manje nas oslobađa obaveze da sebi i bližnjima razjasnimo prirodu našeg opstanka i tako indirektno odgovorimo na pitanje o smislu i egzistentnosti umetnosti kao puta u ono iskonsko. Prepostavljući da umetnost postoji Đerd Lukač je, kao što smo to pomunuli, napisao da umetnička dela postoje i da je problem u tome kako su ona moguća. Danas se u pitanje dovodi i prvi deo ovog njegovog iskaza a na koji je on dao pozitivni odgovor; oba dela pre rečenice s početka *Hajdelberške estetike* dovedena su u pitanje jer se sve više pod znak pitanja stavlja i sama mogućnost umetnosti.

Isto tako stoje stvari i kad je reč o estetici. Njena sADBINA je dvostruko uslovljena: jednim delom ona je vezana za svoj predmet, a to je svet umetnosti i umetničkih dela, a drugim delom ona je uslovljena stanjem u kojem se nalazi savremena filozofija. Estetici naklonost danas ne dolazi ni sa jedne, ni sa druge strane; pati od zloupotreba koliko i usled nerazumevanja; oseća se izlišnom i to je posve razumljivo. U savremenom svetu ona mora deliti sudbinu umetnosti i filozofije, mora s njima deliti sve opasnosti i izazove i zajedno s njima biti privilegija malobrojne duhovne aristokratije. To jeste neizvesna sADBINA, ali je sADBINA s kojom se mora živeti.

Savremena umetnost ne podleže starim estetičkim kategorijama. Ako je već pesnik Tadeuš Ružević jednom rekao kako se nakon Aušvica više ne mogu pisati pesme, a Teodor Adorno se nadovezujući na to zapitao da li se nakon Aušvica još uopšte može živeti<sup>99</sup>, mi imamo još veću obavezu i dužnost da se zapitamo kako se nakon toliko pobijenih nedužnih ljudi u Srbiji (u vreme bestijalnog Nato-bombardovanja 1999) može raspravljati o kategorijama lepog, ljupkog ili umiljatog u umetnosti i estetici, posebno kad znamo da je uzvišeno odavno pogaženo a ružno uzdignuto za najviši princip. Nova umetnost i život koji danas živimo zahtevaju nove kategorije; one stare pripadaju istoriji i onima koji žive u prošlosti.

---

<sup>99</sup> Adorno, T.: *Negativna dijalektika*, BIGZ, Beograd 1979, str. 295.

# *Disipativna estetika*

(Prvi uvod u Postklasičnu estetiku)

## Uvod

Čemu estetika danas? Duboko sam uveren da nema ni prečeg ni važnijeg pitanja od ovog, i to upravo danas kada se i na umetnost i na filozofiju gleda kao na nešto što pripada prošlosti. Nesporno je da postoje još uvek umetnici, nesporno je da se stvaraju umetnička dela, nesporno je da ima i onih koji u umetničkim delima nalaze nešto više no u običnim upotrebnim predmetima, nesporno je da umetnička dela i danas u sebi nose deo tajne deleći je sa onima koji su ta dela stvorili.

Koliko god se nad umetnost nadneli gradonosni oblaci, koliko god se umetnici izvrgavaju osporavanju a njihova dela podsmehu ili preziru, koliko god se obični ljudi, neskloni umovanju, trudili da prezir ka umetnosti izdignu do najvišeg načela (pretvarajući svet u amorfnu smešu sivih osećanja) – toliko se, i još u većoj meri, umetnost pokazuje kao nešto što istrajava, kao nešto što svoj život duguje čudu, kao nešto dovoljno samome sebi.

Umetnici, kao i oni koji sebe tako nazivaju, ne mogu se oteti ubedjenju da su učesnici u velikoj, možda poslednjoj igri koju današnji svet igra sa samim sobom. Stvaranjem umetničkih dela oni stvaraju u svetu svet, a u ovom, još jedan svet. Osećaju da se danas događa nešto, nikad dosad iskušeno tokom čitave ljudske istorije koja se sve više pokazuje kao istorija nesporazuma nastalog između tvorca i njegovih namera. Osećaju da za to što im struji kroz nerve i napinje vene ne postoje ni reči, ni pojmovi, ni slike. U takvim trenucima umetnici su najranjiviji, najnesigurniji. U takvim trenucima oni su spremni da se povere drugima, a i da čuju

druge. Ti drugi jesu njihovi čitaoci, slušaoci, gledaoci – svi oni koji nastoje da u svet unesu razumevanje njegovih osnovnih elemenata. Među njima, mada retki, nalaze se i filozofi kojima je umetnost više no teorijski problem. Neki od filozofa, posvetivši se estetici danas su sve više skloni tome da svu problematiku umetnosti misle i izražavaju tradicionalnim sredstvima i na tradicionalan način, živeći u dubokom uverenju da otkrivaju nešto novo i time su neposredni učesnici savremenosti; tek mali broj estetičara svestan je dubokih promena do kojih je došlo u poslednjih nekoliko decenija, ali i toga da se ne samo umetnost nego i svet mora misliti na novi način, iznova promišljenim pojmovima.

Nije nimalo slučajno da danas estetičar može biti samo onaj ko pitanje umetnosti vidi kao svoj najviši zadatak, kao zadatak sopstvene egzistencije; međutim, nespornost ugroženosti naše egzistencije - nije tema ove knjige. Svi mi igračke smo u rukama kosmičkih moći koje su stari Grci videli oličene u bogovima i boginjama što igraju se oko Troje. Ako tu ipak ima neke razlike, onda se ona ogleda u tome što igratko, koju mi danas igramo, jeste globalna, ali i poslednja.

Zadatak estetičara nije više u tome da prebira po temama koje su zaokupljale njegove prethodnike; uvid u njih i njihovu sudbinu mora ga iz nedorečenosti svekolike istorije estetike dovesti pred pitanje svih pitanja: ako svet jeste, šta je u njemu umetnost i njeno delo?

Ne možemo ostati dugo u ravnodušnosti pred činjenicom, da ako već sam svet jeste nerazrešiv ontološki i metafizički problem, koliko je nedokučivo pitanje egzistentnosti umetničkih tvorevina, a posebno, šta se tek uopšte može reći o svetu objekata kao svetu u svetu

umetnosti. Mnogi estetičari nastoje da za temu svog istraživanja biraju odavno neproblematične probleme i tako "razrešavaju" odavno poznata rešenja. Vrednost izazova da se bude pred onim nepojamnim, nerazumljivim a sveprisutnim, morala bi biti veća od svakog drugog uloga u igri, veća od sujete i svake filozofske samouverenosti.

Ali, igru mogu dobiti samo najbolji u njoj i upravo zato, onom kome je mišljenje umetnosti pretpostavka mišljenja svakog mišljenja, pre odgovora na pitanje umetnosti mora se odgovoriti na pitanje o pitanju – na pitanje o smislu, svrsi i domašaju same estetike.

Da bismo se uopšte približili biti umetnosti, neophodno je da prethodno postanemo svesni smisla njenog predmeta, a tome nas može dovesti upravo tematizovanje pitanja same estetike; ovo se može učiniti i na prividno školski način, na način koji dozvoljava, a delom i zahteva, krajnje pojednostavljivanje u izlaganju, ali i ostajanje u vlasti same stvari filozofije, u ovom posebnom slučaju - estetike. Pitanje čemu estetika danas jeste i prvo, i neophodno, mada u isto vreme i začudno, posebno, ako se znaju rezultati do kojih je ova filozofska disciplina dospela u poslednjih dva i po stoljeća svog postojanja.

Međutim, već sâm način na koji se formuliše ovo pitanje, u onima koji se po prvi put susreću s estetičkom problematikom, probudiće sumnjičavost i blago podozrenje. Mnogi će, ponajpre oni nedovoljno u to upućeni, ali spremni da sude i daju svoju ocenu, ustvrditi kako tu, verovatno, od samog početka, postoji neka skrivena teškoća, neka nesavladana prepreka, jer, zašto bi se, i pre početka izlaganja o umetnosti, postavljalo pitanje opravdanosti estetike, kao

najpozvanije filozofske discipline, pozvane da kaže sve ono bitno, presudno i odlučujuće o stvari umetnosti.

Nađu li se tu možda i neki drugi, možda malo više upućeni u stvar filozofije, kao i sporove koji su se vodili oko predmeta i smisla njenog postojanja, oni će, u ovom pitanju, odmah videti samo parafrazu pitanja koje beše veoma popularno pedesetih i šezdesetih godina XX stoleća, u vreme kada je svaki od filozofa koji je iole držao do sebe, a htio biti u središtu filozofskih zbivanja, napisao neki rad<sup>100</sup> na temu: čemu filozofija?

Ako se na ovaj način još uvek ne otkrivaju putevi ka razrešenju problema, koji u vazduhu sve vreme lebdi i kao mora pritiska one koji bi hteli da se ide dalje, dalje, bilo kuda, samo da se izade iz tog stanja koje čovek ima kad zna da je nad njim nebo zatvoreno, onda to potvrđuje, da je ovde reč o jednoj nespornoj filozofskoj disciplini, budući da je samo filozofiji svojstveno postavljanje pitanja svakog smisla, pa tako i smisla sopstvenog postojanja; ali, da i sama filozofija danas стоји pred najvećim teškoćama, pred najvećim izazovima, za kakve se nije znalo tokom čitave njene viševekovne istorije, jednako je nesporno, koliko i sve glasnije osporavanje prava filozofiji da ostane u temelju znanja i bude poslednji princip ljudskog mišljenja i delanja.

Kao filozofska disciplina, estetika je nastala tek u novo doba, sredinom XVIII stoleća, a u vreme kad se, s jedne strane, sve glasnije počela osporavati univerzalnost logike, dok je, s druge strane, sve više narastala svest o značaju

---

<sup>100</sup>Adorno, Th.: *Wozu noch Philosophie*, in: *Was ist Philosophie?* Neuere Texte zu ihrem Selbstverständnis / hrsg. Und eingeleitet von Kurt Sakamun. – 2. erw. Aufl. – Tübingen: Mohr, 1986, S. 172-184.

čulnosti kao logici jednakovrednom mogućem izvoru saznanja i načinu doživljavanja sveta; u času kad je velika teorija lepog uveliko izgubila svoj sjaj i kad je lepota definitivno prestala da bude tema dana - nastala je estetika, ne da bi pravdala ili opravdavala lepo (boreći se za njegov status u sistemu estetičkih kategorija), već da bi pružila teorijske temelje tezi o mogućnosti ljudskog stvaralaštva. Zato je, već od samih početaka, estetika bila negovana kao filozofija umetnosti i umetničke prakse.

Za razliku od Kanta, koji je u umetničkoj problematici video spasonosno rešenje da svoj sistem izvede iz, naizgled nerešivog, antinomičnog položaja, pa se estetičkom problematikom bavio isključivo iz nužnosti dovršenja sistema, kasniji estetičari bili su sve otvoreniji prema umetničkoj problematici, i refleksija umetnosti postala je bitni način, na koji se iz jedne dotad zanemarene sfere, kakva je umetnost, može dospeti u središte filozofske problematike, u ravan postavljanja pitanja prirode stvaranja i pitanja najvišeg bivstvujućeg.

Svet umetnosti, svojom labavom, disipativnom strukturom, ne samo da odražava svet realnih stvari, već sve više postaje jedini svet koji se svojom bezalternativnošću pokazuje kao i jedini mogući.

Obraćanje umetnosti pokazalo se neophodnim na putu rešavanja osnovnih problema na kojima se našla savremena metafizika. Svi pokušaji osporavanja metodskog puta (koji, od činjenice postojanja umetničkog dela, preko pitanja kako je ono moguće, vodi najvišim izazovima savremene kosmologije), danas definitivno blede i gube se u šipražju čije se korenje hrani kako razlaganjem zaboravljenog smisla estetičkih

kategorija, tako i simuliranjem novog, građenjem besmislenih -izama na stranputicama postmoderne.

Sve se jasnije pokazuje da čak i vekovima vladajuće fundamentalne naučne discipline, kakve su matematika ili fizika, danas u sve većoj meri postaju grane estetike<sup>101</sup>, pre svega usled nemogućnosti da nedvosmisленo dokažu svoje temeljne pretpostavke.

Sa teorijom super struna koja omogućuje svu eleganciju u tumačenju vasione, lepota kosmosa se počinje ponovo misliti koliko matematički toliko i čulno; naučnici se sve više približavaju umetnicima i svet umetnosti postaje model tumačenja univerzuma. Duboko je u pravu Brajan Grin (Brian Greene) kad kaže kako "fizičari daleko više liče na kompozitore-avangardiste koji nastoje da prevaziđu postojeća pravila i da prošire granice dozvoljenog u traženju rešenja zadatka, a da matematičari više liče na klasične kompozitore, okovane veoma strogim okvirima čvrstih shema nespremnih da učine korak napred sve dotle dok prethodni koraci ne budu zasnovani s potpunom strogosti". Ali, ne treba gubiti iz vida da sigurni oslonac savremena nauka više nema. U jedanakoj su situaciji i fizičari i matematičari; bez obzira na svu svoju radikalnost, prinuđeni su da izađu iz svog atara i pogledaju na ono što se oko njih zbiva, jer, sve računice još uvek ne uspevaju opovrgnuti činjenicu života.

U takvoj situaciji estetika, kao filozofija umetnosti, ali i filozofija njenog temelja, pa time i same prirode, dobija svoj novi život, postaje sve značajnija i aktuelnija. Estetika stupa u isti red sa drugim fundamentalnim disciplinama: jednima

---

<sup>101</sup> O tome videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

pruža metodske modele, drugima nadu da i iz bezizlaza postoji izlaz.

Do grla smo zatrpani mnoštvom nepotrebnih i beznačajnih stvari; dok nam se, na krajnje bezobziran način, zadacima prepunim besmisla, otima sloboda i naše slobodno vreme, nije ni čudo što smo zaglušeni vapajima i molbama da se ukaže na put iz sveta nebitnog, kojim smo okruženi i čvrsto zarobljeni, u svet onog visokog, vrednog i svetlosnog; smoždeni smo pod teretom besmisla koji nam se hoće nametnuti kao poslednji smisao; živimo, shvatajući da je sama činjenica mogućnosti življenja danas – najveće čudo, čudo nad čudima, i sve više verujemo kako je večernja izmaglica po kojoj tumaramo – za nas jedina moguća svetlost.

Upravo zato, estetika, samim svojim postojanjem ostaje jedno veliko, neobjasnjivo čudo: ona postoji, a da se ne zna ni zašto, ni u ime čega, postoji, a da se ne zna ni dokle, ni radi čega. Jednako je osporavaju i znalci i neznalice. Nad njom se izruguju svi koji su se opismenili na večernjim kursevima da bi potom pravili zakone o obrazovanju. Na estetiku najviše izlivaju posledice svog lošeg raspoloženja upravo oni koji o njoj ne znaju apsolutno ništa. Čudo je i to da estetika uopšte i postoji u jednom ovako spram nje neprijateljski uređenom svetu.

Pa ipak, mada nimalo slučajno, estetiku više nagriza strepnja nego vreme, više je ugrožava opasnost nesporazuma, nego problemska strana prirode njenog predmeta. A samo je po sebi razumljivo da sferi kulture kao izraza duha, najveća opasnost preti od nedobronamernosti neobrazovanih koji su se u pravo vreme našli na pogrešnom mestu.

Postoje trenuci u kojima se susrećemo sa svojom nesigurnošću i strepimo da li smo nešto na pravi način razumeli; postoje i trenuci kad shvatamo da nečeg ipak ima čak i u onim stvarima kraj kojih smo često prolazili, a da ih ni na trenutak nismo malo bolje zagledali; postoji i vreme koje je pred nama, a u kome će se možda videti i ono što je ranijim epohama ostalo skriveno.

Odnos skrivenosti i neskrivenosti nije jednoznačan; viđenje je svima dato, ali nejednako. Ono što vidimo, često zapravo ne vidimo, a ono neviđeno, ono što osećamo, čuvamo kao najdublje iskustvo. Upravo u tome i jeste tajna umetnosti, tajna da se kaže neiskazivo, da se vidi nevidljivo, da se svetlost istinskom svetlošću rasvetli.

Umetnost jeste ključ i jeste mera prodora duha u prirodu stvari. Ona je pre svega i iznad svega. Estetika je tu da ukaže na neke od puteva kojima se pristupa fenomenu umetničkog. Umetničko nije nešto što bi bilo jednom zadano, a onda nepromjenjeno trajalo kao takvo. Umetničko je život same stvari, poslednji smisao onog što je sebe, možda neoprezno, nepovratno izgubilo.

Umetnost jeste spas, materijalizovana poruka vapijućeg u pustinji, upućena onima koji se njegovom žrtvom iskupljuju; ona je zemna slika večnog izvora, potvrda da zaludnog hoda nema ako je ono prvo uvek i poslednje. U tom smislu današnji zadatak estetike bio bi u tome da sabere rasute čestice znanja, da ih blago struktuirira i održava u stanju najviše moguće slobode, a u očekivanju zadatka koji tek će se postaviti: usaglašavanje sopstvene slike sa disipativnim svetom jedne nove, a moguće i nužne umetnosti.

## 1. Nastanak estetike kao filozofske discipline

Estetika kao filozofska disciplina nastaje u XVIII stoljeću<sup>102</sup>, u vreme vladavine filozofije prosvećenosti; naspram dotad vladajućeg zahteva, da se sve što je pojedinačno i specifično uredi na strogo formalni način, mislioci tog vremena sve više naglasak stavljaju na duhovni sadržaj problema, a sve manje na njegovu logičku formu. Posledica toga je naglašavanje sadržinske bliskosti i srodnosti filozofskih i umetničkih dela, pa u prvi plan istupa upravo kritika koja nastoji da rasvetli oblast osećanja i ukusa i da ove dovede na nivo pravoga saznanja.

Ako saznanje ima svoje granice, van kojih je oblast iracionalnog, neophodno je da se jasno ukaže na to gde su te granice; nije nimalo slučajno što je čitavo XVIII stoljeće, kada je o estetici reč, ispunjeno borbom oko definisanja i hijerarhizovanja pojmove; to je vreme sporova o odnosu uma i moći imaginacije, o odnosu genija i pravila, o tome da li temelj lepog treba tražiti u osećaju ili u određenoj formi saznanja.

---

<sup>102</sup> Ako se ovaj naziv nije odmah ustalio već tek nakon objavlјivanja *Kritike moći sudenja* (1790) Imanuela Kanta (I. Kant, 1724-1804), većina filozofa danas za godinu nastanka estetike kao filozofske discipline uzima onu u kojoj A.G. Baumgarten objavljuje prvi deo svog spisa pod istoimenim naslovom [*Aesthetica* (1750)] i već u prvoj rečenici estetiku odreduje kao nauku čulnog saznanja (*Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae*). Ne treba gubiti izvida da se rađanje estetike zbiva u novom veku u isto vreme kad nastaje i svest o estetskom, što treba razumeti kao reakciju na intelektualizam barokne umetnosti. Pokazuje se da je estetika usko vezana za isticanje čulnih oblika čija se vrednost suprotstavlja dotadašnjoj vladavini istorijskih, moralistički prenaglašenih tema u umetnostima (posebno u slikarstvu).

Kako u to vreme sve izrazitija postaje razlika između čistog saznanja i estetske intuicije, postepeno dolazi do pregrupisanja čitave filozofske problematike: na jednoj strani je logika i moralna filozofija, učenje o prirodi i učenje o čovekovoj duši, ontologija i psihologija, a na drugoj šarolik kompleks pitanja vezanih za lepe umetnosti i probleme umetničkog stvaralaštva.

Ne treba misliti kako su umetnosti dotad bile isključene iz sfere teorijskog interesa. Martin Hajdeger odsustvo logičkog osmišljavanja (u savremenom smislu) velike umetnosti starih Grka objašnjava time što su oni imali iskonsko, jasno znanje velike umetnosti i do te mere strasnu usmerenost ka njoj, da posedujući takvu jasnost nisu imali potrebu ni za kakvom "estetikom".

Mišljenje umetnosti (koje mi danas označavamo izrazom estetika<sup>103)</sup> kod starih Grka nastaje u onom času kad velika umetnost i njena velika saputnica filozofija idu ka svome

---

<sup>103</sup> Sam termin *estetika* formira se na isti način kao i izrazi *logika* i *etika*. Logika (kao *logiké epistéme*) jeste znanje o logose, učenje o izražavanju, suđenju kao osnovnoj formi mišljenja. Logika je znanje o mišljenju, o njegovim pravilnim formama. Etika (kao *etiké epistéme*) jeste znanje o ethosu, u unutrašnjem sklopu čoveka i o tome kako ona određuje njegovo ponašanje. Logika i etika podrazumevaju čovekovo ponašanje i njegovu zasnovanost. Na isti način obrazuje se i pojam *estetika* (kao *aisthetiké epistéme*) kao znanje o čoveku zasnovano na osećaju i doživljaju, kao i o tome šta takvo ponašanje određuje. Ono što određuje mišljenje, logiku, i to ka čemu mišljenje uspostavlja svoj odnos jeste istinito. Ono što određuje sklop i ponašanje čoveka, etiku, i to ka čemu oni uspostavljaju svoj odnos jeste dobro. Ono što određuje osećanje čoveka, estetiku, ono ka čemu to osećanje uspostavlja svoj odnos – jeste lepo. Istinito, dobro i lepo su predmet logike, etike i estetike. (Videti opširnije poglavlje *Šest osnovnih monenata u istoriji estetike*, in: Heidegger, M.: *Nietzsche I*, Stuttgart 1961)

zalasku; upravo u to vreme u vreme Platona i Aristotela nastaju osnovni pojmovi koji će u budućem vremenu omeđivati granice umetnosti, a to su *hile* i *morphe* (materija i forma), *eidos* (ideja) i *techne* (ars, umeće).

Novovekovni ideal saznanja, kakav nalazimo kod francuskog filozofa Rene Dekarta (1596-1650), podrazumeva ne samo sva znanja već i sve veštine, i nov smer i podsticaj ne dobijaju samo logika i matematika, fizika i psihologija, već ga dobija i umetnost, koja se takođe počinje podvrgavati strogim zahtevima i pravilima koje propisuje um; autentičan, izvorni sadržaj ona može da ima samo ako je on podložan proveravanju. Takvo stanje stvari omogućeno je i posebnim položajem koji je, tokom čitavog srednjeg veka, sve do Dekarta i Isaka Njutna, zauzimala muzika, budući da je ona od vremena pitagorejaca, pa do novog doba, više bila shvatana kao nauka<sup>104</sup>, no umetnost u današnjem značenju te reči.

Od davnina, umetnost se često pokazivala suparnicom prirode: ponekad je nju samo podražavala (Platon), a ponekad težila da dovrši ono što ova sama nije mogla (Aristotel); ali, da bi se umetnost mogla procenjivati, bilo je neophodno da raznovrsnost njenih pojavnih oblika kao i njenih postupaka budu podvedeni pod jedan jedinstven princip, isto kao što je to bilo u slučaju prirodnih nauka. Ne treba zaboraviti veliki

---

<sup>104</sup> Baumgartenov savremenik Deni Didro (D. Diderot, 1713-1784) pisao je da nauka i ukus nastaju na jednom istom obrascu ali da dalje teku sasvim paralelnim linijama; stoga pesnik mora biti filozof: pesnik koji izmišlja i filozof koji rezonuje jednako su i u istom smislu logični ili nelogični. Meni izgleda - ističe Didro - da to dovoljno pokazuje analogiju između izmišljanja i istine i dovoljno karakteriše pesnika i filozofa". To ima za posledicu da se umetnost počinje jednako uvažavati kao i filozofija.

uspeh koji je u to vreme imala filozofija prirode krunisana Njutnovim nastojanjem da se sva kretanja u prirodi svedu na jedan jedini princip.

Zahtev za estetikom kao novom disciplinom, nije bio ništa drugo no zahtev za potčinjavanjem raznovrsnih, heterogenih pojava u oblasti umetnosti jednom jedinstvenom principu. Kao što u prirodi postoje univerzalni, opštevažeći zakoni, tako isto i u umetnosti koja podražava prirodu morali bi postojati njoj svojstveni zakoni sa jednim, savima njima zajedničkom osnovom; to ima u vidu Šarl Bate kad uvodi pojam lepe umetnosti. O tome nedvosmisleno svedoči već sam naslov njegovog spisa: Lepe umetnosti, svedene na jedan princip (1746).

Ako je Njutn opisao poredak stvari u fizičkom svetu, učinilo se, nekoliko decenija kasnije, da je došlo vreme da se to učini u duhovnom, etičkom i čulnom svetu. Nije slučajno što je nemački filozof Imanuel Kant, u drugoj polovini XVIII stoljeća u Žan-Žak Rusou video Njutna sveta morala; ostalo je da se vidi da li je moguće imati Njutna za oblast estetskog – «zakonodavca Parnasa». Drugim rečima: da li su strogi zakoni mogući i u zakonima poezije, odnosno umetnosti.

Poverovalo se da je takav zakonodavac pronađen u francuskom pesniku i misliocu Nikoli Boalou (1636-1711) koji je u duhu kartezijanskog zahteva za jasnoćom, a ugledajući se na Aristotela, teoriju umetnosti htio da uzdigne na nivo stroge nauke: na mesto apstraktnih zahteva tada stupaju konkretna istraživanja; utvrđuje se paralelizam umetnosti i nauka tako što se ukazuje na njihovo zajedničko poreklo u apsolutnom suverenitetu uma. Kritikuje se proizvoljnost i poetska sloboda. Istina i lepota, razum i priroda, sada su

samo različiti izrazi jednog te istog nerazorivog poretku bivstvovanja. Mora se imati u vidu da ovde više nije reč o razumu u njegovom trivijalnom uobičajenom značenju, kako se taj pojam svakodnevno upotrebljava, već o razumu kao najvišoj moći naučnog uma.

Sve to za posledicu ima podudaranje naučnih i umetničkih idealja; estetička teorija počinje da se kreće putem koji su već trasirale matematika i fizika, a na tragu Dekartovog zahteva da se svako znanje mora zasnivati na čistoj geometriji. Iz ovoga još uvek nije vidno da se tako priprema triumf čisto intuitivnog saznanja, a radi se upravo o tome, jer, da bi se nešto moglo misliti jasno i razgovetno i da bi se moglo dosegnuti čistim pojmovima, treba prethodno da bude svedeno na zakone prostorne intuicije, da se pretvori u geometrijske figure. U času kad se "figurativno mišljenje" počinje proglašavati za osnov svakog saznanja, intuicija stiče primat u odnosu na čisto mišljenje i nije nimalo slučajno što će učenik Hristijana Volfa (1679-1754) nemački filozof Aleksandar Gotlib Baumgarten (1714-1762), utemeljujući estetiku<sup>105</sup>, govoriti kako se u onom što je čulno temelje i

---

<sup>105</sup> Pridev *estetski* grčkog je porekla, ali je u ovom novovremenskom shvatanju tvorevina XVIII stoljeća; Grci su izrazom *aisthesis* označavali čulni utisak i on je bio u paru s izrazom *noesis* kojim se označavalo mišljenje. Oba izraza Grci su upotrebljavali i u pridevskom obliku (*aisthetikos* - *noetikos*). U latinskom jeziku, u srednjem veku, postojali su ekvivalenti ovih izraza: *sensatio* i *intellectus* (pridevski: *sensitivus*, *intellectivus*) s tom razlikom što se umesto *sensitivus* ponekad koristio izraz *aestheticus*. Svi ovi termini koristili su se u vreme antike i srednjega veka ali ne u razmatranjima o lepom, umetnosti ili doživljaja lepog. Do preokreta je došlo tek sa Baumgartrenom koji, zadržavajući dotad važeću podelu saznanja na duhovno i čulno, počinje da ovo na nov način interpretira - on naime, čulno saznanje (*cognitio sensitiva*)

nauke i umetnosti. Tako nešto bilo je moguće napuštanjem one orijentacije koju je razvijao Dekartov učenik Nikola Malbranš (1637-1715), a koja je sve materijalno svodila na protežno, a ono što je fizički telesno, na čistu prostornost, pri čemu prostornost nije bila potčinjena uslovima čulnosti i sposobnosti imaginacije, već uslovima čistoga uma, uslovima logike i aritmetike.

Na taj način svi čulni kvaliteti bivaju potisnuti u oblast subjektivnog i ono što ostaje, to nije nekakav predmet kontemplacije ili intuicije, već su to čisti odnosi koje predmet u sebi poseduje i koji se mogu iskazati preciznim i univerzalnim pravilima koja čine temelj svakog bivstvovanja.

Razume se, takva klasicistička teorija, koja sledi teoriju prirode i matematičku teoriju, još je u antičko vreme imala i svoje granice: već se tada govorilo da je za stvaranje savršenog umetničkog dela neophodan spoj tehnike i talenta, odnosno genija (*ingenium*). Talenat se ne može učiti, on se dobija od prirode, on je dar koji deluje u umetniku od samog početka.

To shvatanje dele i stari rimski pesnik Horacije i već pomenuti francuski klasicistički pesnik Nikola Boalo, a to znači da istinski pesnik ne nastaje, već se rađa. U isto vreme, treba razlikovati proces stvaranja umetničkog dela i samo umetničko delo. Ako je delo istinsko umetničko delo, ono mora biti oslobođeno od sveg slučajnog i subjektivnog (što je bilo neophodno prilikom njegovog nastanka). Na taj način klasicistička teorija umetnosti svaku istinu iskazuje samo u

---

određuje kao saznanje lepog; deo filozofije koji istražuje ovo područje ljudskih saznajnih moći naziva se *cognitio aesthetica*, ili jednostavno: *aesthetica*.

nečem opštem i završava u pukoj apstrakciji; njoj nedostaje osećaj za individualno i čulno, i to je posledica vladavine mehanicizma i idealne geometrije u nauci tokom čitavog XVII i XVIII stoljeća.

Početkom XVIII stoljeća strogi racionalistički duh kartežijanske filozofije sve više dospeva u drugi plan, filozofija se, posebno u Francuskoj, sve više buni protiv sistema forme izlaganja i sve je naglašenija borba protiv «duha sistema». Engleski filozof Šeftsberi je čak rekao: «najbolji način da se bude glup – jeste prihvatanje sistema». U zemljama nemačkog jezičkog područja, tokom XVIII stoljeća, estetička misao nije išla protiv logike, već je bila sa njom u tesnom savezu i nije nimalo začuđujuće što je Baumgarten, utemeljio estetiku upravo tako što je njenu oblast razgraničio od oblasti logike; estetiku on određuje kao nauku o čulnosti, kao nauku o «čulnom saznanju». Upravo čulno je ono što стоји naspram čistog saznanja.

Kao svoj osnovni zadatak Baumgarten vidi rehabilitaciju sfere čulnosti; on hoće da čulno bude predmet dostojan saznanja. Na taj način čulnost dobija specifičnu saznanju formu koja čulnost potčinjava racionalnom znanju. U isto vreme Baumgarten nastoji da sačuva i obezbedi vrednost čulnosti; istina, on joj pridaje fenomenalno savršenstvo (*perfectio phaenomenon*), ali ako to i nije ono savršenstvo koje poseduju logika i matematika, to je ipak svojevrsno savršenstvo i estetika na taj način zadobija svoju samostalnu oblast.

Baumgarten sledi Lajbnicovo učenje o stepenima saznanja i prihvata da je racionalno saznanje iznad čulnog; ali, sve što je potčinjeno razumu nije lišeno i svoje specifične

suštine; na taj način on nastoji da opravda niže duševne sposobnosti, a ne da ih u potpunosti potisne. U tome je osnovni cilj koji on stavlja pred estetiku. U isto vreme, kartezijansko učenje o strastima kao rastrojstvu duše, biva potisnuto i strasti se sve više vide kao impuls, podsticaj duševne delatnosti. Tako dolazi, posebno u francuskoj estetici XVIII stoljeća, do emancipacije čulnosti<sup>106</sup>.

Nije nimalo slučajno što u poslednje vreme dolazi do sve Sve češćeg preplitanja lepog, čulnosti, zadovoljstva i naslade. Sam Baumgarten rehabilituje čulnost, ali je pritom ne oslobođa od svih ograničenja, budući da je usmerava čulnom savršenstvu koje ne počiva u nasladi već u lepoti. Tako se, prevladavanjem suprotnosti senzualizma i racionalizma, otvara put ka produktivnoj sintezi razuma i čulnosti.

Apstrahovanje, kojim se može doći do najviših stvari, uvek je i put pojednostavljenja i osiromašenja. Od poetske misli se ne zahteva samo forma nego i boja, ne samo objektivna istina no i čulna prodornost; zadatak poezije je da nam prenese ono što je životno i zahtev koji se postavlja pred poeziju, Baumgarten formuliše kao vita cognitionis; tu je reč o životu mišljenja i naglasak je na životu. Nije stvar samo u tome da mi mislimo saglasno pravilima po kojima se obrazuju

---

<sup>106</sup> Baumgartenova rehabilitacija čulnosti iskazuje i otpor protiv Platona (Platon, 427-337. pre n. e.) koji je isticao da čulima ne pripada istina (Teetet, 186d). Estetska umetnost je istinska umetnost i Hegel je s pravom umetnost stavio pored religije i filozofije. Baumgartenova estetika, kako to primećuje savremeni nemački filozof i estetičar Hajnc Pecold (H.Paetzold) u predgovoru Baumgartenovog ranog spisa, objedinjuje u sebi tri, u dotadašnjoj tradiciji nepovezana teorijska nastojanja: teoriju umetnosti, teoriju lepog i teoriju senzitivnih modaliteta saznanja (Paetzold, 1983, XLVII).

logički pojmovi kretanjem od posebnog ka opštem, već u tome da opšte dosegnemo u posebnom a posebno u opštem.

Umetnik se razlikuje od strogog mislioca time što ne nastoji da napusti svet pojava već da kod njih ostane; on ne traži uzroke «iza» pojava već hoće da dosegne same pojave u njima immanentnom načinu bivstvovanja spajajući sve pojave u jedinstvenu kontemplativnu sliku.

Baumgarten nastoji da odredi specifičnost estetskog<sup>107</sup> opisom razlike koja postoji između umetničkog i naučnog duha. Budući da je i sam bio pesnik, koji nije propuštao dan a da ne napiše neku pesmu, on u prvi plan stavlja analizu forme i specifične intencionalnosti jezika. Jezik je posrednik između naučnog i umetničkog predstavljanja. Za misli koje hoće da izrazi naučnik i za predstave koje nastoji da izrazi pesnik – neophodne su reči. Mada su u oba slučaja reči sredstvo izražavanja, one služe različitim ciljevima. U prvom slučaju, reči funkcionišu kao znak, one su izraz pojma i sve što bi moglo biti čulno biva iz njih odstranjeno. Sasvim je drugačije kad je reč o poeziji: veličina umetnika je u sposobnosti da udahne život u hladne zname, da pojmovnom jeziku nauke da život. Reči kojima se služi pesnik ne ostaju mrtve i prazne. One odišu svojim unutrašnjim sadržajem. Poezija je savršen čulni govor.

---

<sup>107</sup> Ako je tokom antike i srednjeg veka *estetsko*, shvaćeno kao neposredno, čulno saznanje i imalo temelj u saznajnoj funkciji kasnije se nalazi u sferi razuma i biva apsorbovano od logike i metafizike; zahvaljujući Baumgartenu estetsko saznanje se u XVIII stoljeću opet ističe kao jedno specifično saznanje i naspram logike koja proširuje umnu spoznaju estetika dobija zadatku da oplemenjuje, poboljšava i izoštvara čovekovo čulno saznanje.

Tako se pokazuje jasna razlika između nauke i poezije, kao i predmet nove nauke kojoj je Baumgarten dao ime estetika. Estetika ne teži savršenstvu apsolutnog saznanja, već savršenstvu čulnog, teži čisto intuitivnom saznanju kao takvom. Ipak, postoji ne samo razlika već i bliskost filozofa i pesnika a to je težnja totalitetu: ako filozof i ne stvara lepo kao umetnik, on može da teži saznanju lepog i da tako dovede do krajnjeg oblika svoju sliku sveta. Na taj način umetnosti pomažu filozofiji da se u potpunosti ostvari i dovrši.

Mora se imati u vidu da je Baumgartenov pojам estetskog širi od današnjeg i da se ovaj u velikoj meri poklapa s potonjim pojmom sveta života tematizovanog u poznim spisima Edmunda Huserla (E. Husserl, 1859-1938), a koji čini temelj svekolike umetnosti i nauke; međutim, Baumgarten je, na tragu Lajbnicovog (G.V. Leibniz, 1646-1716) uvida da se savršeno može ne samo racionalno već i čulno spoznati i odrediti, nastojao da ograniči domen logike, da pokaže da ova ne može polagati pravo na svo saznanje, da, ako se estetsko može kretati i putem istine, čulno iskustvo može biti jedna posebna mogućnost saznanja, te da se estetska sfera pokazuje kao utemeljujuća. Drugim rečima: logika se mora zatvoriti u one granice u kojima se stvarno kreće (*Meditationes*, p. CXV), a filozofima se otvara mogućnost da istražuju i one veštine u kojima se niže saznajne sposobnosti mogu usavršavati. To znači da je "noetsko, ono što podleže višoj saznajnoj sposobnosti, predmet logike, a estetsko - predmet estetike" (*Med.*, p. CXVI). Tako Baumgarten, ukidajući Lajbnicovu racionalističku vertikalnu podelu saznajnih moći, po kojoj je čulno saznanje niže, a pojmovno više, omogućuje utemeljenje

jedne nove filozofske discipline i otvaranje jednog novog prostora unutar kojeg je moguća analiza umetničkog dela.

Od tog trenutka čulnost i razum nalaze se jedno pored drugog kao dva ravnopravna puta prema istini; njima odgovaraju dve nezavisne discipline: logika i estetika; svaka od njih ima sopstvenu istinu i sopstveni princip.

Baumgarten je očigledno došao do dva značajna uvida: (a) da umetnosti imaju jedinstven materijal koji, precizno govoreći, nije intelektualne prirode i (b) da umetnosti imaju vrednosti, ili kako je on govorio "savršenstvo" koje se ne može svesti ni na kakvu drugu vrstu savršenstva i koje nije intelektualne prirode iako je paralelno sa intelektualnim savršenstvom<sup>108</sup>. Nauka i logika bave se univerzalijama, onim što je ba prvi pogled trajno i nepromenljivo, dok predmet poezije, kao i lepih umetnosti (kojima ne odgovaraju logički tačne ideje nauke), jeste područje slika koje su često žive, ali su istovremeno obično zbrkane i neraščlanjene. Pesnik, kaže Baumgarten, shvata moralnost na drugačiji način od filozofa, a pastir gleda sunce drukčijim očima od astronoma.

Ako je i bio priznavan i cenjen od strane savremenika, ako su se na njega neposredno oslanjali i Herder i Šiler, a posebno Kant u svojim predavanjima iz metafizike, Baumgarten je ubrzo nakon smrti bio zaboravljen. Tome je doprineo njegov stil pisanja kao i vezanost za okvire školske filozofije njegovog vremena, kojih se nikad nije oslobođio. Obnovljen interes za Baumgartena poklapa se s obnovom interesa za tematizovanje sfere čulnog koji srećemo kod prvih

---

<sup>108</sup> Gilbert K/H. Kun: *Istorija estetike*, Kultura, Beograd 1969, str. 224.

postmodernih mislilaca a posebno za nove pokušaje promišljajla pojma uzvišenog.

Međutim, na osnovu ovde izloženog i dalje su nejasni, kako današnji status estetike i stanje u kojem se ova disciplina nalazi, tako i sama paleta problema koja ispunjava njen prostor. U nastavku ovog izlaganja biće reči pre svega o osnovnim temama koje pokreće umetnost i to kako samim svojim postojanjem tako i svojim i za mnoge upitnim postojanjem.

## ***2. Stanje umetnosti danas***

Pitanja o prirodi, unutrašnjim svojstvima, pojavnim oblicima i političkoj dimenziji savremene kao i svekolike umetnosti, danas malo ko postavlja, jer sve je manje onih koji se mogu razabrati u mnoštvu izazova i lažnih puteva iz lavirinta koji se zove savremeni svet; ako se neko i odluči da umetničku problematiku izabere za temu svog permanentnog interesovanja, onda je uzrok tome i dalje, daleko više teorijske, no praktične prirode i to pitanje danas sve više postavljaju teoretičari no sami umetnici.

Savremeni teoretičari umetnosti ne da više ne znaju šta da kažu o umetnosti, već daleko manje su sposobni da odgovore na pitanje zašto se tom problematikom uopšte bave; ranija ubedjenost o važnosti bavljenja teorijskim, fundamentalnim disciplinama, ozbiljno je uzdrmana u poslednjoj deceniji, i to ne samo od onih koji su o tome i imali šta bitno da kažu, već ponajviše od onih koji se u to ništa ne

razumeju ali sebe smatraju pozvanima da o svemu nešto kažu – pa makar to bila i umetnost.

Umetnici su ovog časa daleko više opsednuti svojim fizičkim opstankom no teorijskim pitanjima koja se tiču njihove umetničke prakse; zato je teoretičarima prividno, ali samo prividno, lakše da o tome nešto kažu, i to samo stoga što žive u iluziji da im je egzistencija obezbeđena već samim tim što im se teoretisanje o umetnosti preporučuje kao dugoročni projekt. To absurdno stanje stvari traje već decenijama.

Umetnici umiru od iscrpljenosti, umiru u nemogućnosti da svoja dela dovrše ili realizuju, umiru od neishranjenosti ili nedostatka svežeg vazduha, a za to vreme oni što bi morali biti samo njihova istinska "posluga", divljaju u samopotvrđivanju sopstvenog egoa time što za umetnost proglašuju ono što nije umetnost, time što za projekte proglašavaju ono što nije projekt, a sve zarad toga da bi profitirali na pojmu umetnosti i opravdali sopstveno postojanje.

U času kad je laž postala najviša istina, a simulacija stvarnosti – jedina stvarnost, pitanje smisla i opravdanja umetnosti ima svoje duboko opravdanje. Nikome nije jasno zašto umetnost uopšte postoji. Ona je odavno izvrgнутa ruglu, obesmišljavana od svakog ko bi došao u situaciju da javno nešto o njoj kaže. Postojanje umetnosti ne samo da je nerazjašnjiv problem, već je paradoks najvišeg ranga. S jedne strane, stoje umetnici, koji se po cenu života bave umetnošću i ističu nju kao najviši smisao svoje egzistencije; s druge strane postoje oni kojima se umetnost čini nečim nevažnim i beskorisnim, balastom kojeg se društvo što pre u ime najvišeg pragmatizma mora otarasiti. Čemu umetnost, ako nam ne

uvećava kapital i akcije? Čemu umetnost ako nas ideološki ne može učvrstiti u vrhovima vlasti? Čemu umetnost ako posle nas nema ničeg i nikog ko će nas se setiti u vremenu budućem?

Nastupilo je vreme za koje ranije epohe nisu znale: vreme koje je absolutno sada a za kojim više ne dolazi ništa.

Suočeni sa takvim stanjem stvari, umetnici više nisu u mogućnosti da reaguju na adekvatan način, i to, iz prostog razloga što adekvatnost uvek podrazumeva neku drugu stranu, a ovde se radi, ne o nečem absolutno novom, no, o nečem što je do te mere radikalno izmenjeno, da više ne poseduje sopstvenu osnovu, budući da se ona u svakom trenutku menja, pa, ne da nema druge strane, nego nema više ni sopstvene strane.

Ovo je potpuno razumljivo ako imamo u vidu da je svet postao jedan veliki nekontrolisani virus koji se više ne zadovoljava time da može egzistirati u nekom od svojih kristalnih oblika, već, postajući i sam senzualan, počinje da nalazi zadovoljstvo u neprestanim mutacijama; kako zadovoljstvo povlači za sobom uvek novo i sve veće zadovoljstvo, taj virus postaje ne samo ekstazičan već i egzitan jer svoj izlaz vidi u uništenju svega što se u prethodnim epohama shvatalo kao kulturna i civilizacijska vrednost.

Svima je jasno da umetnost u takvoj situaciji postaje izlišna, a umetnici beskorisna, maligna bića koja se iz društvenog tkiva najefikasnije udaljavaju ekonomskim sredstvima. Upravo to je i razlog što se onima retkim od njih, a kojima je stalo do stvari umetnosti, današnja situacija čini alarmantnom. Razume se, nikakav alarm tu neće zaječati

ili zasvirati iz prostog razloga što za takve uređaje u sferi umetnosti nisu predviđeni normativi primene ali ni sredstava kojima bi se ista mogla obezrediti. Smišljena antikulturalna i antiobrazovna politika vođena kroz resore zadužene za umetnost i obrazovanje, sve napore da se umetnost spase iz temelja osmišljava, a svoje sopstveno kancerozno "zalaganje za umetnost i kulturu" proglašava za jedinu alternativu i tako neumitno sve što je još životno dovodi do prevremenog kraja. A koja je to jedina alternativa, ako nema alternativu?

Ono što u svemu tome ostaje paradoksalno, to je činjenica da i dalje postoji zapitanost nad prirodom umetnosti i umetničkog dela; bez obzira na to što je svima odavno jasno da odgovor na pitanje: šta je umetničko delo? leži u samim umetničkim delima – odnosno, u onome što su određene grupe umetnika i kritičara proglašile za umetnička dela, - samo pitanje umetnosti, ostaje pitanje nad pitanjima, ostaje pitanje o razlogu bez razloga, pitanje koje možda i nema budućnost (koju nema niko od nas i niko od onih koji su uzgajani na veri, nadi i ljubavi), ali to ne znači da ono noseći u sebi za nas nerazrešiv metafizički paradoks nema i malo topline koja se osećala još uvek u vreme apostola Pavla.

Tvorevine nastale u vreme praistorije sasvim su druge vrste no dela kojima su ispunjeni muzeji i savremene galerije. Drugačije su kako po svom unutrašnjem izrazu, po poruci koju nose u sebi, tako i po razlozima koji su uzrokovali njihovo postojanje. Te tvorevine teško da su "dela" u savremenom smislu, a još manje umetnička dela; još manje to su umetnička dela koja bi u sebi imala nešto od našeg duha, a da paradoks bude veći – to su i najveća umetnička dela koja istorija do danas poznaje. Zašto je nešto na početku tako

sudbonosno odredilo svoj kraj, zašto ga je tako proročki predvidelo, da ga je u svom materijalnom otelotvorenju neprevaziđivo prevazišlo – to je drugi veliki paradoks što sledi iz prirode umetnosti.

Jasno je: ovako nešto reći, moguće je samo ne s početka već s kraja umetnosti. I to bi bilo dobro, ako bismo bili sigurni u to da taj kraj mi odista dobro vidimo kao kraj. Problem je u sledećem: ko smo zapravo mi? Da li se odista s nama završava sve, ili smo se, sticajem slučajnih okolnosti, našli u situaciji da su neki drugi, u ime nas "isprogramirali" taj kraj?

Već u ranijim epohama evropske istorije bilo je poznato da su njihovi učesnici vreme merili: od sebe - "unazad". Tako su se i dogodile sve ove nesrećne hronologije vremena. Biće da nam je svima vreme Renesanse došlo glave. Tu je došlo do mnoštva dalekosežnih obrta, i ako se njima doda samo mali deo onog što je nastalo kasnije – tada smo tu gde jesmo.

Razume se: ne treba nikog kriviti. Kriviti nekog, to bi bilo najpogrešnije i najpogubnije. Ne treba nikog kriviti, ali ga, zato, treba razumeti. Na osnovu namera ne možemo procenjivati rezultate, kao što i na osnovu rezultata ne smemo osuđivati namere.

Umetnici su oduvek hteli ne mnogo, nego sve. To je opravdivo, i to je ljudski. U ljudskoj prirodi je da se hoće više od onog što se može; ko ide ispod tog zahteva, taj ne stiže daleko; to su shvatili svi pravi umetnici. I nije bitno da li je neko "dobitnik" ili "gubitnik", jer, i pobeda i poraz samo su iluzija. Ono osnovno, sastoji se u nečem drugom, u osnovi i pobjede i poraza, u nastojanju da se načini nešto, da se stvori nešto što je i bitno i odlučujuće u oblasti koja je od boga data ali i od boga kontrolisana.

Naša znanja o umetnosti zasnivaju se na iskustvu koje se svakodnevno menja i proširuje; istovremeno, znanja koja imamo o umetnosti rezultat su viševekovnih pokušaja da se odgovori na pitanje: šta je umetnost? Ovo pak, pitanje dolazi iz duhovne sfere oblikovane umetničkim delima.

Dela koja su nam vremenski bliska po svom nastanku mi nastojimo da objasnimo na osnovu istorijskog iskustva koje imamo, a koje je i samo podložno neprestanoj promeni, budući da ni tradicija nije nešto jednom zauvek zadato i fiksirano, već nešto što se sa nastankom svakog dela iz osnove menja.

Kad govorimo o savremenim delima, ne govorimo uvek i o modernim delima, već o onima koja su vremenski poslednja i koja su u opasnosti da u svakom narednom času izgube svoju originalnost i aktuelnost. Savremeno je ono što je savremeno, ono što u našem vremenu oblikuje određenu klimu i što je determinisano određenim društvenim uslovima koje i samo imantentno determiniše.

Pozicija iz koje savremeni gledaoci, slušaoci ili čitaoci nastoje da pristupe savremenim umetničkim delima, njihovom doživljavanju i njihovom ocenjivanju, ima svoje poreklo u estetičkim diskursima druge polovine XVIII stoljeća no koji su vremenom izgubili svoju intelektualnu oštrinu i dubinu.

Prošlo je vreme prosvjetiteljstva i humanističko-utopističkog zanosa, vreme kad se verovalo da je umetnost «praznik čovečanstva» (Herder); pozivanje na kriterijume i iskustvo tog vremena vodi trivijalizaciji estetike i površnom promišljanju prirode umetničkih dela; prosvjetiteljski ideali o «estetskom vaspitanju čoveka» pretvorili su se u svoju

grotesknu suprotnost, do te mere, da u današnjim totalitarnim društvima, u kojima živimo, umetnost služi samo za političko i državno disciplinovanje najširih slojeva stanovništva i simuliranje lažnog mira koji tzv. demokratska društva proglašavaju za najviše vrednosti, postavljajući u prvi plan masovne forme u muzici koje nisu muzika već isključivo i samo ideologija, a ponekad i efikasno sredstvo za uspešno narkotizovanje mladih članova društva.

Umetnost danas nije više sredstvo socijalizacije već surogat virtualnih pravila društvenih odnosa koji bi trebalo da svojim konzumentima pruži ono što im ne pruža društvena hijerarhija; umetnost potiskuje čoveka iz stvarnosti u svet privida, u samozadovoljno suđenje o delima umetnosti, u stanje odbacivanja pokušaja bilo kakvih promena koji ugrožava njihov mir, ili uvodi sumnju u već ustanovljenu veru; takvim sebi nametnutim svojim destruktivnim delovanjem, umetnost počinje da oko sebe širi osećaj nesigurnosti i neuverenosti.

Od umetnosti se najčešće zahteva da bude jednostavna, razumljiva, jednodimenzionalna; oni koji pristupaju umetnosti iz klasične filozofije, oslonjeni na mnoštvo tumačenja kojima obiluje tradicionalno mišljenje, veruju kako poznaju najviši umetnički ideal, kako imaju uvid u ideju lepote. Većini tako nastrojenih "estetičara" umetnost se pokazuje kao nešto neproblematično, kao poznato polje podložno proveri i primeni svih teorija koje se javljaju u vidukrugu filozofskog vremena.

Potpuno je razumljivo što većina nastoji da u umetnosti kao i u politici podrži postojeći poredak stvari i već utvrđenu hijerarhiju; konzervativni posmatrači nastoje da u umetnosti

vide ukrašen do enormnosti ulepšan svoj svakodnevni život; to je posledica pokušaja da se spoji duhovni i moralni princip kakav je vladao u XVIII stoleću, a koji se temeljio u neopravdanom optimizmu kojim je odisalo čitavo to stoleće, a na čemu mu sa ove vremenske distance možemo samo zavideti.

Oslobodivši se feudalnih stega koje su ga svodile na izvršioca narudžbina, umetnik je, bacivši se niz vodopad slobode, stavio sebi u zadatak da vaspitava čovečanstvo prevazilazeći sve dotad vladajuće klasne granice. Uprkos tome da nije uspeo da takve zadatke izvrši, zahtev za njihovim izvršenjem ne prestaje do naših dana, iako se umetnik odavno razbio o stenje na dnu vodopada.

Ako umetnost treba da govori svim ljudima, ona mora govoriti i opšte dostupnim jezikom; ako dolazi do nerazumevanja, kriv je sam umetnik koji se udaljava od vekovnih zahteva ovaploćenih u jednostavnosti, prirodnosti i lepoti. Obraćajući se svima, umetnost samo menja granice polja dostupa ali svoju transcendentalnu prirodi ni u jednom času ne dovodi u pitanje.

I danas prisutna samouverenost kako svako može suditi o umetničkim delima počiva na rečima Cicerona da je svaki čovek zahvaljujući svom unutrašnjem osećaju sposoban da u umetnosti razlikuje dobro i loše i to čak i ako ne poseduje znanja o pravilima umetnosti. I danas većina sudi o umetnosti a da se ni časa nije zapitala da li uopšte zna o čemu je reč. Šta je to, uopšte, umetnost? Koliko pitanja, a sve manje odgovora.

Svako polazi od «zdravog razuma» i daje sebi za pravo da sudi o umetnosti; većinu ljubitelja umetnosti, već samo

zato što su "ljubitelji" ni sumnja ne potresa da su žrtve dugo taloženih predrasuda. U prosuđivanju dela idu linijom najmanjeg otpora, hvaleći lepo koje u njima ne izaziva nikakve sumnje i ističu srazmernost i virtuoznost. Posebno se hvali temeljnost u stvaranju, zanatska strana stvari; hvali se mir uspostavljen u delu, ravnoteža, a kritikuje nagon za promenom i eksperimentom.

Na drugoj strani su oni koji su nezadovoljni sumnjivom retorikom, oni koji nisu sigurni u sudove o umetnosti, oni koji nastoje da se snađu u problemima što su se iskristalisali u poslednjih nešto manje dva stoleća a odraženim u delima Ežena Delakroa i Kaspara Davida Fridriha, Hansa fon Marea i Sezana, Pikasa i Kandinskog.

Sve što pripada prošlosti ima u velikoj meri u sebi i potvrdu svog značaja i nije podložno sumnji; ono što uznemirava, jeste ono što je novo, ono što zadaje pitanja jer još uvek nema opravdanje od strane istorije, ne noseći na sebi prepoznatljivi znak «već viđenog».

Ne može se ostajati samo na racionalnim ocenama a da se ne obrati pažnja i na onu stranu dela koja izaziva u čoveku čuđenje; umetnost se ne može naučiti kao što se ne može naučiti ni razumevanje umetnosti.

S druge strane, svako ko hoće da nas uvede u svet umetnosti apeluje na saznanje i ne nastoji samo na približavanju predmetu, već na tome da gledaoc ne samo kontemplira predmet već i da ga iznutra doživljava; no to je već drskost.

Ne treba umetnost približavati ljudima - već ljude približavati umetnosti tako što će oni postati dostupni delovanju umetnosti. To koliko u čoveka prodire umetnost

trebalo bi biti znak dubine same umetnosti koju smo sposobni da dosegnemo.

\*\*

Razlog tome što naše vreme postavlja pitanje o smislu, temelju i funkciji umetnosti znak je njene nesamorazumljivosti; tek od vremena renesanse, a još više od vremena romantizma umetnost postaje sve više predmet naučnih istraživanja i najrazličitijih interpretacija, posebno danas kad je i sam princip nauke i naučnosti doveden u pitanje.

Sva ranija određenja umetnosti (polazeći od njene sakralne, ritualne ili dekorativne funkcije) potiskuju se u drugi plan. Koja je razlika između dela prošlosti i savremenih umetničkih dela?

Da li se promenila struktura dela ili ugao posmatranja? Umetnost zahteva komentar jer publika vapi za komentarima; umetnost ranijih epoha takođe zna za komentare, ali to su komentari koji se odnose na naručioca, na vrstu narudžbine<sup>109</sup>, dok tek ponekad ti komentari sadrže i razmišljanja o samim zadacima.

---

<sup>109</sup> Treba podsetiti da početkom XV stoljeća ugovori s umetnicima na prvom mestu utvrđuju temu (opis posla), na drugom troškove materijala a tek na trećem mestu su troškovi izrade. Kada je reč o potrošnji materijala, nakon preciziranja količine zlata strogo se poklanja pažnja kvalitetu i ceni materijala i to pre svega plave boje, budući da postoji velika razlika između prirodnog ultramarina (azuro oltramarino) koji se pravio od lapisa koji je dopreman sa istoka i čija je uncija (1470) stajala 2-3 florina u odnosu na verde azuro domaće proizvodnje čije su tri uncije stajale 1 liru i 16 soldi, za čim sledi lacha (14 soldi za tri uncije) dok se tri uncije arzicha prodaje za 6 soldi. Pored toga koristila se i «nemačka plava» i «azuro achadesi». I sve su to plave boje. Kada su 1408 rađene freske u crkvi San Stefano u Empoli tada je tačno ugovorom bilo

Umetničko delo proisteklo iz porudžbine razume se ne iz njega samog već s obzirom na način na koji je realizovana porudžbina; s druge strane, umetničko delo koje nije bilo uslovljeno porudžbinom razumeva se na osnovu naknadnih komentara. U tom slučaju umetnik je komentator samoga sebe i svoje stvaralačke delatnosti.

Teškoće razumevanja bile su prisutne i u ranijim epohama, ali one su uvek bile pripisivane u greh umetniku usled odstupanja od postavljenih didaktičkih zahteva ili stavljanja u prvi plan suverenosti svog stvaralačkog akta, a na štetu obavezne pouke.

Tokom znatnog dela svoje istorije umetnost se bavila izvršenjem zadataka koje je pred nju postavljala teologija; revnosni zagovornik krstaških pohoda Bernar iz Klervoia (1091-1153) kritikovao je čudovišnu fantastičnu romansku skulpturu zato što ona "nije odgovarala zahtevu jednoznačnosti sadržaja"; a svoju kritiku smatrao je opravdanom, jer, po pravilu, naručilac uvek ima prednost u odnosu na izvršioca.

Nekoliko vekova kasnije, kad je autoritet teologije počeo da opada i da se na mestu najvišeg arbitra učvršćuje politika, biva razumljivo zašto francuski kralj Luj XIV nije mogao podneti da umetnici poseduju sopstveni umetnički svet; krajem XVII stoleća dvorska umetnost sužava sredstva umetničkog izražavanja i ističe ideal «idealno lepog»; ta

---

određeno da se za odeću Marije koristi prirodni ultramarin od 2 florina za unciju a za druge figure ulramarin od jedne uncije. Stiče se utisak da naručiocu ne samo da nastoje da štede već i da bojama pridaju posebnu važnost pa se glavnim ličnostima dodeljuje dragoceni prirodni ultramarin. O tome opširnije: Головин, В. Мир художника раннего итальянского возрождения. – М.-2003. С.171-2.

dogma imala je za cilj da sebe identificuje s političkom vlašću: kao i vlast tako i ideal lepog kazuje o večnom značaju opštelijudskih vrednosti.

Posledica toga je da samo umetnost koja sledi normativni ideal lepog služi veličanju i učvršćivanju kraljevske vlasti. Država teži učvršćivanju sopstvenog značaja i sopstvene uloge, ona traži stabilnost, traži umetnost vladanja čija estetika ima zadatak da potvrđuje svrsishodnost i neophodnost države.

Da bi se tako nešto postiglo, neophodno je da umetnički konzervativizam neprestano obožestavljuje politički konzervativizam, koji, uz pomoć Kraljevske umetničke akademije, uzdiže umetnički konzervativizam na nivo institucije zaštićene od svake kritike.

Tako, već u XVII stoljeću imamo umetnike koje podržava država (i koji za uzvrat podržavaju državu) ali uporedo s njima imamo i "autsajdere" koji jednako malo veruju u nepromenljivost ljudskih institucija kao što jednako malo veruju i u večnu vrednost estetičkih dogmi.

U XVIII stoljeću započinje proces osmišljavanja istorije koji ruši veru u državno-politički konzervativizam i ruši ubeđenje o prevlasti antičkih formi nad svim drugim oblicima umetnosti.

U to vreme umetnost počinje da se obraća posmatraču i počinje da računa sa sudom publike; takva umetnost je zahtevnija, no ona koja ne računa s kategorijom publike; ako u to vreme iz recepcije umetničkog dela iščezavaju prvo bitne društvene funkcije, to je praćeno sve većom potebom da se zadovolji posmatrač koji je sav utonuo u kontemplaciju, u

teoriju, a to je već blisko situaciji u kojoj se i mi nalazimo, situaciji čiji se početak nalazi u poznoj Renesansi.

Uvažavajući elemenat publike umetnost se istovremeno nužno i ne srozava; suprotno tome: obraćajući se publici umetnost biva teža za razumevanje jer ona postaje svesna toga da mora računati i sa posmatračem. Nije nimalo tačno da je savremeni umetnik okrenuo leđa publici.

Sve to usložnjava zadatak istoričara i teoretičara umetnosti; teškoća je već i u samoj činjenici postojanja teoretičara; umetnička dela su sirovi materijal koji on mora da osmisli, sistematizuje i stavi u određene vrednosne okvire. Ono što se naizgled čini nepovezanim i razbacanim teoretičar nastoji da sistematiše i da iznađe prostorne i vremenske veze. Ali, same te prostorne veze u koje mi smeštamo umetnost zahtevaju poseban komentar.

Komentar nastaje iz mnoštva pitanja a i sumnji što se javljaju kod samog stvaraoca. Umetnik je već mnogo ranije no njegova publika postao svestan toga da njegovo stvaralaštvo može biti dovedeno u pitanje i da podleže preispitivanju. Već od XV stoleća on ponire u refleksiju o svom delovanju, o praktičnim i duhovnim prepostavkama svog stvaralaštva.

Prvi istoričari i teoretičari umetnosti bili su sami umetnici i tek u XVIII stoleću u toj oblasti se javljaju znalci i istraživači koji se sami ne bave stvaralačkom delatnošću. Od Lorenca i Gibertija, preko Leonarda i Vazarija ide pravi put ka Kleu i Kandinskom.

Danas ne postoji umetnik koji bi se odrekao autokomentara. Reč je tu o duhovno-istorijskom procesu koji je pomogao umetniku da shvati niz bitnih ideja. Jedan od centralnih motiva njegove refleksije sve do naših dana jeste

«čistota i večnost onog umetničkog» (Kandinski). Pitanje o tome šta je to umetničko u jednom umetničkom delu, pitanje: po čemu je jedno delo umetničko delo, sve više je istupalo kao samostalna ideja koja je potiskivala u zaborav tradicionalne ideje koje su se ticale opravdanosti umetničkog dela. To što Kandinski naziva čistim i večno umetničkim, odgovara (ako se oduzme patetika) učenju o «umetnosti radi umetnosti» koje je bilo popularno u XIX stoleću.

Činjenica da je umetnost danas dovedena u pitanje ima dva aspekta: s jedne strane umetnička delatnost se pokazuje kao oblast koja je samoj sebi dovoljna, a s druge strane, susrećemo se s prezrivom ocenom njenog čisto aristokratskog samoopravdanja. To za posledicu ima da se u epohi koja proglašava primat čisto i večno umetničkog javlja propaganda anti-umetnosti. Posledica toga je da se umetnička dela pretvaraju u upotrebne predmete (dizajn), ili da se neguje estetička izolovanost muzejskih sala, ili da se stvaraju umetničke zbirke i albumi.

Umetnost se ne može svesti ni na «muzejsku umetnost», niti na smenu različitih stilova; umetnost je pre sposobnost koju ima čovek i koja mu omogućuje da na razne načine otkriva i razume svet kao i da se orijentiše u njemu. Estetičko orijentisanje u osvajanju sveta samo je jedan od takvih načina.

Umetnost je ono što mi vidimo kao umetnost. Kuljni predmet ima sposobnost da preživi sam kult i da postane umetnički predmet, objekt kolekcionisanja i muzejski eksponat. U isto vreme naša estetska svest klizi samo po površini predmeta i prihvata ga kao celinu često ne prihvatajući da ima za posla s reliktom.

Ali, da li je estetska vrednost onaj jedini elemenat koji određuje umetničko delo? Umetničko delo ima više nivoa koji ne mogu biti objašnjeni samo estetičkim pristupom.

Pojam umetničkog dela i pojам umetničko - tokom istorije pretrpeli su niz promena; to što se smatralo umetnošću u starom, klasičnom, srednjevekovnom ili savremenom evropskom svetu bilo je toliko različito kao i doživljaji religije, morala, istorije ili nauke. Ako nam se danas autonomni svet umetnosti čini nečim što je samo po sebi razumljivo to se ne može reći za svet umetnosti ranijih epoha.

Isto tako, menjale su se i estetske vrednosti; od vremena Kanta smatramo kako se estetsko suđenje zasniva na opažajima subjekta; to znači da ne postoji neko objektivno pravilo ukusa koje bi uz nekoliko pojmove moglo da odredi šta je lepo; sud ukusa uvek se nalazi u stanju nastajanja, on se neprestano formira kao i njegov predmet. Zato se i može reći da nema završenog umetničkog dela, već da pred sobom imamo uvek delo u nastajanju. Već je vreme modernizma karakteristično po tome što ne postoji neka stabilna, nepromenljiva kritička zajednica subjekata unutar koje bi neko pretendovao na univerzalnosti svojih stavova a što za posledicu ima promenljivost individualne subjektivnosti kao svojstva umetnosti, pa se i publika međusobno deli zavisno od toga u kojoj meri može uživati u nekom delu.

Sudovi o umetnosti u vreme prosvećenosti još uvek su počivali na uverenju da su ranije etape razvoja čovečanstva i umetnosti prevladane (jer se verovalo da se istorija civilizacije i istorija umetnosti razvijaju paralelno i saglasno jedna s drugom); taj optimizam zasnovan na veri u progres ubrzo se pokazao kao neka idealizovana predstava koja nije mogla da

prihvati da je koren umetnosti u iracionalnim sferama instinkta i da ne može biti protumačen samo principima razuma.

Tek nakon još jednog stoleća jezička sredstva na koja je klasicizam stavio zabranu mogla su se rehebalitovati na akademskoj osnovi da bi još kasnije pojam «primitivni ukus» izgubio neprijatnu konotaciju anahronizma; pionir takvog novog pristupa je bečki istoričar umetnosti Aloiz Rigm koji u radu «Pozna rimska umetnička proizvodnja» (1901) svoju pažnju usmerava na rehabilitaciju epohe «pada» i nastoji da pozitivno oceni masovni, grubi stil u arhitekturi, arhitekturi i slikarstvu koji nije podčinjen jednoj ideji.

Uoči pojave kubizma, klasičnoj strukturi vrednosti Rigm suprotstavlja «drugačiju vrstu lepog», zakonitost kristala i ističe kako je ona bliža idealu apsolutno lepog; Rigm je vesnik jednog novog ukusa; sve više se obraća pažnja na divlje i ružno koji su ranije bili stvar tabua i podložni estetizaciji.

Naspram klasicističke estetike koja je razlikovala umeće od ne-umeća, ovaj «savremeni ukus» prihvata samo pozitivnu stvaralačku volju. Ovo za posledicu ima odbacivanje lažne primene pravilnog iskustva, odbacivanje tradicionalno prihvaćenih navika kao i odbacivanje besmislenog podražavanja.

\*\*

Moguće je razlikovati dva osnovna impulsa razvoja umetnosti: jedan je usmeren na samodovoljnost stvaranja, a drugi istupa protiv samoodražavanja koje vodi autonomnim formalnim strukturama; prvi impuls teži «čistom i večno umetničkom», a drugi hoće da osloboди umetničko stvaralaštvo od njegove isključivosti i da ga poveže sa sferom

vanumetničkih vrednosti. Oba aspekta su bitna za opšte razumevanje umetnosti.

Samorefleksija umetnika o sebi i svome stvaralaštву, naglo se povećala na prelazu XVIII ka XIX stopeću, u vreme kada se još više produbio dotad tinjajući razdor između naručioca i umetnika; prinuđena da autonomno postoji, lišena nužnosti da ukrašava crkve i dorce, da slika portrete kneževa i da svoja dela izlaže u galerijama ljubitelja-mecena, umetnička svest dobija novu dimenziju, slobodu koja joj otvara put za sistematsko rešavanje umetničkih problema ali i skeptičiji odnos k samovrednosti umetnosti; na taj način umetnik sve više nastoji da stvara vrednosti izolovano od publike a u obliku čiste kulture.

Umetnik je izabrao stvaralaštvo koje je slobodno i koje se ne oslanja na narudžbinu: u isto vreme prinuđen je da iznova određuje temelj svoje umetnosti ali i da pada u iskušenje da spas traži izvan umetnosti.

Sada se opet traži da umetničko delo bude razumljivo: to traže muzeji, trgovci umetničkim delima, organizatori izložbi, umetnička kritika. To ima za posledice rasprave o umetnosti i njenoj upotrebljivosti. Umetničko delo sada potпадa pod različita merila prosuđivanja u oblasti javnosti.

Situacija danas u oblasti umetnosti pa i kulture u celini je do te mere složena da je teško zasnovati tezu o postojanju nekog univerzalnog kriterijuma. Pre se može govoriti o mnoštvu međusobno dopunjujućih pozicija čiji je odnos u svakom konkretnom slučaju uslovljen konkretnom situacijom a ne nekom ranije iskonstruisanom teorijom. Već je Lakan govorio kako analitičar i pacijent nemaju isti smisao nesvesnog; to u još većoj meri važi kad je reč o književnosti

gde postoji posebna pozicija autora a posebna čitaoca; ako se naglasak stavi na autora sve će se graditi na autorskoj intenciji, dok u slučaju tekstova koje kreira sam čitaoc. U tome treba tražiti osnovni razlog što se danas sve više insistira na pluralizmu, mnoštvenosti.

Sve ovo određuje duhovnu klimu u kojoj protiče umetničko stvaralaštvo i kakva vlada poslednjih dva stoleća; umetničko stvaralaštvo je dovedeno u pitanje; Hegel je prvi koji je postao svestan nužnosti da se objasni umetničko delo te ga je podvrgao teorijskom ispitivanju.

Umetniku se danas i posmatrač suprotstavlja sa svojim povećanim zahtevima; stvaralački akt nije delo samo stvaraoca već i posmatrača koji nastoji da delo postavi u kontekst drugih predmeta i da ga time interpretira te svojim učešćem obogaćuje stvaralački akt (M. Dišan). Povećan interes za interpretaciju, insistiranje na njenom značaju, vodi nas neposredno tematizovanju estetike.

Već je Hegel s dubokim uvidom konstatovao kako umetničko delo ne izaziva u nama samo neposredno zadovoljstvo već i ocenu; to ima za posledicu da nauka o umetnosti dobija na značaju jer umetnost sad traži da je misaono razmotrimo ali ne stoga što bi oživeli umetničko delo već da bi naučno razumeli šta je uopšte umetnost.

Ako samo u nauci umetnost dobija svoje istinsko opravdanje (Hegel) moglo bi se tvrditi kako je umetničko delo zapravo uopšteni pojam koji se konstituiše u naučnoj refleksiji. Čini mi se da je upravo ovo shvatanje dominirajuće još i drugom polovinom XX stoleća danas definitivno dovedeno u pitanje.

Sve što deluje na nas mi stavljam u mrežu odnosa, gradimo koncepcije istorijskog razvoja događaja, ukazujemo na linije uticaja i gradimo skale vrednosati, nastojimo da stvari poredimo i da među njima uspostavljamo veze. Za sve to nastojimo da izgradimo i pronađemo prave i adekvatne reči. I više od toga ne možemo.

Ali, već je Gete rekao da ono najbolje što je sadržano u našim ubedjenjima mi nismo u stanju da odenemo u reči budući da naš govor nije sposoban za sve. Stvaranje umetničkog dela rečima, kaže ovaj pesnik, jedino je za šta smo sposobni. On je prednost davao poeziji. Danas je i ta prednost dovedena u pitanje, a da u isto vreme nije izgubilo na aktuelnosti staro pitanje: šta je umetnost?

Već u samom uvodu spisa *Šta je umetnost*<sup>110</sup>, a posvećenom S.V. Rahmanjinovu, pomenuti ruski filozof Ivan Aleksandrovič Iljin je umetnost je odredio kao služenje i radost. Ovo se, u prvi mah, može učiniti čudnim ako ne i problematičnim. Većina ljudi od umetnosti očekuje trijumfe i pobede, a od umetnika samopotvrdu njegove moći u umetnosti. Čemu bi umetnik trebalo sad da služi? Ako se u ranijim vremenima i govorilo o tome kako on služi muzama, ili svom meceni, a u redim slučajevima i samome bogu, steklo se neko uverenje kako je to vreme sa svim njegovim vrednostima (pa i manama) već uveliko ostalo za nama. Da li je Iljin u pravu? Ako jeste, kako to razumeti?

---

<sup>110</sup> Reč je o ciklusu od šest članaka o umetnosti i umetničkom, koje je I.A. Iljin objavio u pariskom emigrantskom listu "Возрождение" između 1932. i 1943. godine. Tu su u popularnom obliku izložene ideje sistematski iskazane u Iljinovom spisu *Основы художества. О Совершенном в искусстве*, Рига 1937.

Nije isključeno da se ovde otkriva jedna sasvim nova dimenzija problema: zadatak umetnika je da služi umetnosti i reč je o služenju umetnika koji stvara i koji stvarajući nov način života, svoju publiku uvlači u sa-služenje ispunjeno radošću stvaranja, no takvog stvaranja koje za svoj cilj i krajnju svrhu ima otkrivanje novih i nepoznatih prostora imaginarnog. Isto tako, posve je moguće da je ovde služenje uzdignuto na jedan viši nivo: umetnik ne služi ničem drugom izvan sebe; on služi samoj umetnosti. Jedino umetnost je instanca pred kojom umetnik ima najvišu odgovornost. Umetnik postoji radi umetnosti. I umetnost postoji radi umetnika - oni jedno iz drugog proizlaze<sup>111</sup>.

Ali, šta je to radost? Ona, kaže Iljin, nastaje iz patnje i prevladavanja patnje. Ona nije posledica dosade koja teži za razonodom niti nastaje u praznoj duši koja ne zna čime da ispuni svoju prazninu, ali ni iz takvih zadovoljstava koja za sobom povlače potrebu sve novih i novih nadražaja.

Većina ljudi danas, bilo da je reč o najnižim društvenim slojevima ili njihovoј eliti, ume samo da se zamara i premara, dosađuje i iznuruje pod teretom svoje unutrašnje praznine. Većito nezadovoljni ljudi upravo stoga žude za afektima, zanimljivostima i uzbudjenjima. Oni traže buku, tresak, zvezket – sve što nerve ekstremno nadražuje. Takvim ljudima su potrebna nadražujuća sredstva koja se ne nalaze samo u apotekama već i na drugim mestima, pa tako i u umetnosti.

Tako umetnici postaju bliski apotekarima. Od njih se očekuje da leče dušu rastrojenu nekontrolisanim spoljnim nadražajima. Nevični lečenju, jer umetnost nije grana

---

<sup>111</sup> Sličnu tezu zastupaće u isto vreme Martim Hajdeger u svom spisu o izvoru umetničkog dela.

lekarskog umeća, umetnici, obrevši se na nepoznatom terenu, svoju nesigurnost prenose na duše i prekoračujući granice, čine često ono što nije u granicama njihovog znanja.

Tako su u, samo na prvi mah, čudnu vezu, dovedeni umetnici i apotekari; a od iskona i jedni i drugi pretenduju na to da leče, da dušu i telo dovode u sklad sa sobom ali i sa kosmosom. Kao što je veliki muzičar Pitagora muzikom lečio, tako danas proizvođači najrazličitijih hemijskih preparata poput ekstazija ili metadona žive u dubokom uverenju da leče i pomažu velikom broju ljudi da prevladaju nevolje u koje ih je uvalila logika vlasti vladajuće elite i novih poslodavaca (koji se od tradicionalnih kapitalista razlikuju samo po tome što u većini slučajeva nisu i vlasnici kapitala već samo njegovi vešti korisnici).

Umetnici su deca svog vremena, ali nisu uvek na nivou zadatka svog vremena i zato se često dešava da i bez svoje volje, većinom nesvesno, idu u susret čak i takvim zahtevima koji su dijametralno suprotni njihovim istinskim namerama. Samo tako može se razumeti zašto mnoge zamorene duše izmišljaju "novu umetnost" ili nastoje da pronađu dotad nepoznate nadražaje kako bi ih pružili gomili. Kao da ono što je dosad stvoreno, nije samo po sebi već dovoljno? Kao da muzika baroka više ne može da leči obolele moderniste i postmoderniste?

Savremena umetnost prepuna je sumnjivih duševnih zadovoljstava i proizvoljnih izmišljotina. Niko više ne misli na lepo, na glasove iz dubine, niko ne teži uzvišenom nadahnuću i velikim vizijama. Mogli bismo se zapitati: gde je danas mesto radosti, ali isto tako i: gde je mesto smernosti, gde je mesto na kojem sveta tišina progovara iz svojih najdubljih

osnova? Radost se neprimetno gubi iz našeg života jer se izgubio svaki smisao za saglasje i harmoniju.

Pa, ipak; u retkim trenucima osećamo kako radost zrači i svetli iz dubine duše; ono najviše i najdublje, najveće i najneposrednije sija u tišini, sjaji u ništini; ali, to nije ono što danas dotiče ljudi. Savremeno čovečanstvo hoće u umetnosti da se smeje, kikoće, hoće da reži i arlauče; svet se ispunio psovjkama i vriskom, skarednošću pop-zvezda i novih političara; ljudi traže igre i spektakle, a ne duhovnu radost; u prvom planu su fudbal, košarka, trke, boks – to je najbolja "umetnost" naših savremenika. Onaj njihov deo, iznenada na krilima "demokratije" dospevši u posed vlasti i neograničene moći, spreman je na sve: na ukidanje kulturnih institucija, izdavačkih kuća i časopisa; oni ukidaju galerije i prete ukidanjem opere "jer to nikog ne interesuje"; jeste govorio je to i savremeni francuski kompozitor Pjer Bulez, ali mu to nije smetalo da celog života diriguje upravo operska dela. Uostalom, on je to govorio u jednom posebnom kontekstu za razliku od većine političara koji govore bez svakog konteksta.

Radost koju pominje Ivan Iljin nešto je sasvim drugo; ona dolazi iz duhovne dubine i uspinje se, vodeći dušu do ozarenja, a što se moglo osetiti u vreme delovanja "stare", a velike umetnosti; u isto vreme, savremena umetnost sve većom brzinom izbacuje na tržište sve nove i nove izmišljotine, racionalne konstrukcije sastavljene iz komadića materijala i duhovnog haosa polazeći od principa da je sve dozvoljeno.

Iljin ističe kako je sve veliko u umetnosti rođeno iz služenja, ali iz služenja koje je slobodno, dobrovoljno ali i u isto vreme najdublje nadahnuto božanskim i uzvišenim. Šta

nam hoće reći Iljin? Upravo to, da sve ono što je najveće u umetnosti, nije nastalo zadovoljavanjem ropskih "porudžbina" ili ulizičkim slugeranjstvom neurastenicima poput onih koji se danas guše u dosadi, ispunjujući restorane, kafee, diskoteke, ili stecišta mondenskog sveta vaspitanog na udvoričkim tekstovima savremenih umetničkih kritičara.

Nakon sedam decenija, stavovi Ivana Iljina nisu samo aktuelni, koliko inspirativni i podsticajni. Ovaj ruski filozof, govoreći jezikom koji se u velikoj meri razlikuje od našeg, u središte tumačenja umetnosti uvodi pojam služenja.

Umetnost nastaje iz služenja, kaže on; ona nastaje iz posebnog odnosa koji umetnik ima spram umetnosti. Ova poslednja uvek je iznad njega i on je uvek podređen njenim najvišim interesima.

Ovo smatram posebno značajnim, pre svega u naše vreme, koje je prepuno «umetnika» spremnih da na najbeozbzirniji način svojom «umetnošću» narugaju se samoj ideji umetnosti, da na najradikalniji nečin pogaze sve umetničko umetnosti, da ono najneumetničkije proglaše za jedinu pravu umetnost.

Razume se, postojanje takvih «umetnika» nije ono najstrašnije što nas je poslednjih decenija zadesilo. Najpogubnije je to što oni odasvud dobijaju podršku, često od onih najnekompotentnijih koji sebe proglašavaju za znalce i prosuditelje moderne umetnosti.

Reč je o takvom spletu okolnosti kakav ne beše poznat u ranijim epohama; posledice koje se sve izrazitije osećaju prete da ozbiljno dovedu u pitanje one najviše vrednosti koje su davale poslednji smisao kako samim delima umetnosti tako i umetničkoj praksi.

Sve manje smo u mogućnosti da se suprotstavimo tim opasnim tendencijama i makar delimično razagnamo sumorne oblake koji su se nadneli nad današnju umetnost; centri moći, kakvih je bilo oduvek u oblastima koje su bitno određivale ljudsku egzistenciju i čovekov opstanak u njegovom najneposrednjem smislu, sada su se počeli formirati i na takozvanoj «periferiji»; umetnost tu nije pošteđena, već je sve više kontrolisana, budući da se pokazuje kao potencijalni elemenat budućih univerzalnih manipulacija.

Ovde stoga ne može biti reči o «umetnicima» kojima danas tako često manipulišu umetnički kritičari; umetnici, kojima se mora posvetiti pažnja, jesu samo oni koji odolevaju izazovima i pritiscima, retki pojedinci spremni da ustraju u odbrani svojih idea.

Sâmo umetničko stvaranje donosi sa sobom jednako ozbiljne i teške izazove; umetnik ne može da stvara uvek; još manje je, upozorava Iljin, u mogućnosti da stvara kad on to hoće i kad se na to namerio; on nije gospodar svoga nadahnuća; on ne vlada procesom stvaranja, niti je u mogućnosti da samo stvaranje vidi kao svoj najviši princip; nadahnuće je umetniku uvek s one strane sveg što on hoće i što može, a nadasve, s one strane onog što bi on htEO iz najdubljeg svog uverenja; nadahnuće nije u vlasti umetnika; ono je nezavisno, ono ga često napušta, a napušta ga samo stoga da bi moglo ponovo da mu se vrati.

Nadahnuće postoji, kao što postoji i dar; umetnik je svestan toga da je nadahnut kao što je svestan i dara koji mu je darovan, ali, tada, u tim retkim trenucima, kada je nadahnut umetnik zna da postoji u služenju. On je pozvan i u isto vreme prizvan, prednaznačen da nastavi ono što je

najvažnije, najistinitije i istovremeno najtajnovitije. Zato je umetnik blizak i otvoren onom nadolazećem, i u takvom času pred njim nije mnoštvo proizvoljnih mogućnosti, kako se to često ističe, već samo jedna-jedina umetnička nužnost koju je on pozvan da nađe i u čijem otkrivanju se i sastoji njegovo služenje umetnosti i njenim najvišim vrednostima.

Tek stvarajući, umetnik istinski vidi; taj "vid" nije od "ovoga sveta"; on nije neposredno realan, već neposredno irealan, imaginaran; stvarajući, umetnik gleda očima duha koje se otvaraju u istinskom nadahnuću. On stvara iz neke unutrašnje, duhovne oči-glednosti; on vlada svojim nadahnućem, ali nema konačnu vlast nad njim; zato njegovo stvaralaštvo nije proizvoljno. Da u delo uneše nešto proizvoljno ili slučajno, umetniku ne dozvoljava njegova "služba", služenje onom najvišem u umetnosti - njegova umetnička savest.

Čemu to služi umetnik? Još u najstarija vremena govorilo se kako je poziv umetnika, a imaju se u vidu pesnici, nalik prorokovanju. Kroz pesnika progovarala je suština sveta i čoveka. Iz strukture kosmosa progovarala ja tajna sveta, ono poslednje zbog čega umetnost i postoji, a što se u svim vremenima javlja u skrivenom obliku; ta tajna, kada je o muzici reč, jeste iza svakog muzičkog stvaranja; ona prisustvuje u zvucima, ispunjavajući ih, nadahnjuje izvođenje, isto kao što je u prvom trenutku nadahnjivala umetnika - kompozitora. Ta tajna može biti skrivena i iza poetskih reči, dajući im ritam, ili završavajući stih; ona može biti skrivena i iza slike, iza linija koje ona iz pozadine vodi, iza boja koje iz potaje bira, iza likova koje je sama izabrala.

Često slušamo ono neuko pitanje, puno nerazumevanja umetnosti i njene prirode: "šta je umetnik nekim svojim delom htio da kaže". Pa, rekao je to što je rekao i to, upravo tako kako je rekao. A ako ga ipak pitate: "šta je to stvorio", on će vam odgovoriti: "gledajte", ili, "slušajte". On je delo stvorio da bi njime rekao, da bi u njega uneo ono šte je video, ali da bi, u isto vreme, «iza» njega nešto vredno sakrio kako bi to «vredno» bilo sačuvano, ne bi li se potom, onima umetnosti posvećenima, kroz njega izveo na videlo ono što je «glavno», ono do čega mu je najviše stalo.

Sve to objašnjava zašto umetnik ne može govoriti običnim jezikom; spoljašnja forma umetnosti samo je odora koja prekriva ono «glavno», onu «tajnu» koja u duhu živi svoj sopstveni život. Ta odora je i neko "svevideće oko", kroz koje se promalja duša umetničkog dela. Za tu «tajnu», ono glavno, za šta ne postoje reči, a koja mu je došla iz dubine duše, umetnik je pronašao odoru. Gledajući je, a ne videći je uvek do kraja, mi kroz nju prodiremo ka onom poslednjem, ka onom što je najdublje skriveno i što se iz dubina pomalja na videlo.

Sâma odora nije ono najvažnije; ono presudno, ono odlučujuće, jeste ono što se nalazi iza te odore, iza forme kojom se ono materijalno oslobađa svoje meonalne prirode.

Iza oka skriva se ono glavno; oko je organ duše, ono je oko duha, koji kroz njega gleda. Zato je u umetnosti sve čulno samo znak tajne koja se kroz umetnost proriče, zahvaljujući proročkom daru umetnika

Sada je posve jasno da ono što umetnik daruje ljudima, to nisu samo zvuci, reči, slike ili crteži; da je tako, umetnost bi bila samo obična zabava za slušaoce i gledaoce. Iz toga samo

umetničko delo ne može da nastane. U umetničkom delu sve je precizno dato i po sebi je nužno; u njemu ničeg nema što bi bilo proizvoljno ili slučajno. Ono je ostvaren zakon, nomos stvoren u slavu boga, himna pevana na najvećim svetkovinama. U njemu je sve međusobno uslovljeno i povezano, sve je determinisano onim glavnim, ovaploćenom tajnom koja peva u muzici, ili se nazire na slici, ili progovara rečima, dotad nepoznatim značenjima.

Znajući to, čovek se može zapitati: šta postižu kritičari pobrojavajući slogove ili poredeći akorde, opisujući rečima linije, boje ili način njihovog grupisanja? Kritičari su poput oftalmologa koji gleda oko i udaljava se od duha koji prodire kroz oko.

Zato što nije isprazna igra, umetnost nije satkana od samodovoljnih formi, zvučanja, modulacija, harmonija, kontrapunkta, ritmova, boja, masa, svetlosti... Stvaranje umetnosti prepostavlja proiznošenje od strane umetnika onog glavnog, onog sadržaja koji se crpi iz tajanstvenog bića sveta i čoveka, a koji se u najstarija vremena, u doba vladavine vere, nazivao ikona Božija.

Sve ostalo, što se sreće danas u umetnosti, samo je profesionalna tehnika, posledica dobrog umeća i savladanog zanata, odora onog glavnog, tajanstvenog sadržaja. Umetnik nije samozvani mag "forme" niti stvaraoc efekata vatrometa, niti onaj koji se igra izmišljenim i proizvoljnim. On je sluga i prorok; i samo u tom slučaju on je istinski majstor svoje umetnosti; zato on uvek i do kraja ostaje odgovoran pred onim od koga je dobio i dar stvaranja i zvanje Umetnika...

Zahvaljujući naporu umetnika kroz umetničko delo dopire do ljudi duboka, tajanstvena misao o svetu, čoveku i

Bogu, o putevima Božijim i slobodni čoveka i sveta.  
Zahvaljujući svojoj usredsređenoj duhovnoj meditaciji,  
umetnik donosi ljudima naznake u nekoj melodiji, sonati,  
simfoniji, u sonetu, poemu ili drami, u pejzažu ili portretu.

Hegel je jednom rekao kako ništa veliko ne nastaje bez velike strasti, tj. bez stradanja i velike patnje; umetnik nije izuzetak on duhovno pati i stvara; on ne pati samo zbog sebe, i ne stvara samo za sebe, već i za druge, za sve kojima se njegovo delo obraća. Umetničko delo od samog početka pretpostavlja druge. Umetnik je prozreo nešto tajnovito i on je nešto stvorio; kroz njega je progovorilo ono "glavno" koje mu je donelo ozdravljenje i duhovno prosvetljenje (mudrost). On je stvorio nov način života, stvorio je novi duhovni put ka mudrosti.

Umetnikov zadatak ne svodi se na prorokovanje; njemu je data moć da ispunjava ljudske duše novim umetničkim meditacijama, da ih obnavlja i da ih oblikuje u novo biće, da im daje nov život. U toj moći ogleda se njegovo služenje i njegova radost.

Umetnost ne poseduje nikakvu unapred stvorenu formu; njena forma nastaje sa delom, ugrađena je u njen sadržaj i to zato što je ona već na početku u duši samog umetnika, budući da je izrasla iz tog glavnog i tajanstvenog sadržaja što se krije u osnovi sveta. Zato se umetnost ne sme prihvati samo s obzirom na njen formalni momenat jer se na taj način ubija ono umetničko u umetnosti.

Umetnička "bolest" našeg vremena je u tome što ljudi, našavši se pred umetničkim delom "slušaju" duhovno gluvim uhom i "opažaju" duhovno slepim okom. Od sve umetnosti oni stoga vide samo čulne utvare i u njima traže utehu i

razonodu. Posledica toga je, po rečima Ivana Iljina, da u modernoj umetnosti pobedu sve više slave teorija neodgovornosti i praksa po kojoj je sve dozvoljeno<sup>112</sup>.

Ovaj prigovor modernoj umetnosti napisan pre više od sedamdeset godina jednako je aktuelen i danas, Ništa se nije promenilo sem što je moderna umetnost u međuvremenu dobila prefiks *post-*.

## 2.1. Kriza umetnosti kao simptom krize duha

Danas je postalo uobičajeno da se govori o krizi umetnosti. Uzrok tome treba videti u osipanju tla iz kog je umetnost dosad crpla svoj smisao, u nestajanju podloge na kojoj je stajala čitava građevina umetnosti, u gubitku jasnosti i prozirnosti njenog izvora, u osiromašivanju njenog duha.

Današnja umetnost je prestala da bude izvor života i svetlosti, ona više ne može da vodi dušu, niti da je čuva i izbavljuje iz dubina Hada, kao što je to činila muzika Orfeja. Ta umetnost više ne poseduje nikakvu duhovnu moć niti učestvuje u izgradnji takve moći. Ako se umetnost još i pokazuje danas kao neka sila, onda je to sila truljenja i raspadanja, sila osipanja i propasti. Svest da je moguće stvaranje umetničkog dela iz otpadaka, svest da je stvaranje reciklaža davno odbačenih upotrebnih stvari – sve to moglo je nastati samo u času kad je umetnost već uveliko izgubila svako sigurno uporište, svaki oslonac i merilo vrednosti.

Umetnost više ni o čemu ne može svedokovati, ništa ne može reći u času kad se strmoglavljuje s najviših duhovnih

---

<sup>112</sup> Ильин, И., 1993, 249; 251.

visina i gubi u svakodnevici i prosečnosti; umetnost se gubi i nestaje pristajući da ide linijom najmanjeg otpora.

Prava umetnost može postojati samo u blizini iskonskih moći, a pod uslovom da ih oduhotvoruje time što ih harmonizuje; ona nastaje u dubinama nesvesnog, u prostorima gde čovek gubi korene svoje ličnosti i zalazi u sferu prvobitnih instikata i strasti. Te prvobitne strasti su razorne i rušilačke, ako nisu prožete i kontrolisane duhom; neoduhovljene strasti, neprijateljske su svim principima umetničkog.

S nestankom duhovne dimenzije, iz svesti nestaje stremljenje ka umetničkom, nestaje moć izbora i nestaje kritička dimenzija ljudskog delovanja koja je vekovima ljudе čuvala od nekritičkog veličanja haosa. Odbacivanje umetničkog u umetnosti kao njenog jedinog, najvišeg idealâ, manifestuje se kao napuštanje težnje za bilo kakvom formom, za merom, harmonijom i svrhom.

Ne razumevši iskonsku prirodu haosa, ljudi u strasnom, samoobmanjujućem žaru, veličaju njegove pojavnne oblike - veličaju slučajnost, raspadanje, propadanje. Svi nagoveštaji dela, svi pokušaji da se ono stvari, svi fragmenti i do kraja neosmišljeni delići, sve to proglašava se za najviši izraz umetničke genijalnosti; svo smeće nastalo pod okriljem avangardne i postavangardne ideologije proglašava se za istinsku umetnost. Na taj način, svaka istinska umetnost biva relativizovana i gurnuta u zasenak; na svetlu, u središtu pažnje sada je samo ono loše i neuspelo, opravdanje svake nemoći i zla.

Iako je reč o nečem što je daleko od bilo kakvog idealâ umetnosti, to što se za umetnost neopravdano proglašava nije

lišeno i strasti; razume se – negativnih strasti, strasti koje za sobom ostavljaju pustoš i prazninu. Bezduhovnost, nadraživanje čula, nervna neuravnoteženost – to su tri karte na koje, po mišljenju Iljina<sup>113</sup>, igra savremenih "modernizam".

Zato sam sada, poučen ovim uvidima Iljina, sve više sklon tome da brišem razliku između postmodernizma i modernizma; sve više mi se čini da je taj prefiks post- trebalo da posluži samo produženju agonije modernizma. U pravu je Habermas kao govorio o postmodernoj kao dovršenju moderne; pitanje je samo da li je moderna i do današnjeg dana na pravi način ocenjena u kontekstu istorije kulture i umetnosti.

Na neke od simptoma koji će kasnije biti glavne karakteristike moderne već je ukazao Karl Rozenkranc četrdesetih godina XIX stoljeća; u času kad umetnost počne da zadovoljava potrebu za uzbudnjem, u času kad se od nje zahteva da bude zabavna i da pruža utehu insistiranjem na njenim spoljnim efektima - umetnost prestaje da bude umetnost. Služeći zadovoljenju najprizemnijih strasti publike, umetnost postaje neodgovorna i nesavesna; umetnici počinju da veruju kako im je sve dozvoljeno, kako umetnost mogu stvarati i bez ikakvog znanja o prirodi umetnosti; oni žive u zabludi da sami mogu izgraditi temelje umetnosti, a da je ona upravo ono, što joj postavljaju kao zadatak.

Umetnici ne shvataju da su oni oduvek bili samo "funkcioneri" umetnosti, da su pozvani samo da joj služe, a da umetnost nikad ne može služiti njima, već duhu. Odustajući od najviših zahteva koje duh postavlja pred umetnost, umetnost postaje podložna svakoj kapricioznosti samozvanih

---

<sup>113</sup> Ильин, И. Основы художества; 1996, стр. 66.

"umetnika" spremnih na sve da bi od što šireg kruga, sve manje obrazovane publike, dobili priznanje; udvorički mentalitet postaje u krugovima umetnika vladajući mentalitet; spremnost da se služi svakom ko plati bilo koliko, a uz opravdanje da se mora preživeti, simptom je opadanja interesa za umetnost kod samih umetnika.

Slučajno i nedovršeno, osrednje i nesavršeno – sve to nailazi na opštu podršku kod ljudi bez odgovornosti a s nedostatkom osećaja savesti; ukus koji govori iz visokog osećaja savesti jedini je koji može sačuvati osećaj mere i lepote; s gubitkom duhovnosti gube se zakoni i ritam života. Ako je još kod starih naroda stanje u muzici, bilo odraz stanja u državi, to je bilo moguće samo stoga što su umetnost i država bili usaglašavani jednom višom harmonijom – harmonijom sveta.

Moglo bi se reći da svako društvo, svaka skupina ljudi ima umetnost kakvu zaslužuje. Ta umetnost ne može prevazići granice njihove svesti i zato se čini kao da je upravo ona jedino moguća. Ako savremenu «postmodernističku» umetnost određujemo kao sveopštu akciju prebiranja i sistematizovanja kontejnera i deponija, kao sveopšti heopening organizovan od vodećih istoričara umetnosti – prodavaca ružičaste, minimalističke magle - to je posve logično, ali ni najmanje slučajno. U društvu kojim vlada nivelirajuća svest kontejnera i kojim vladaju anonimni prebirači deponija, može biti samo jedna "umetnost" koja je manje ili više verna slika sadržaja još nezapaljenog kontejnera.

U poslednje vreme sve je uočljivija razlika između dve kulture: jednu određuju poznate, vekovima utvrđivane vrednosti, a drugu određuje sve ono što ne ulazi u kulturno

priznati kontekst. Ova druga sfera nalik je virtualnoj realnosti koja svim svakodnevnim pojavama daje novi, njima svojstven ali u odnosu na sve poznato, drugačiji status; reč je o pojavama koje i ne pretenduju veliku sopstvenu vrednost, ali se zadovoljavaju time što se nalaze u ogromnom virtualnom rezervoaru koji stvaraju novi mediji.

Reč je o svojevrsnom medijskom haosu u kojem su tek neki od elemenata odrazi realnog sveta; nepostojanje pravila u tom haotičnom virtualnom svetu kakva vladaju u realnom, imalo je za posledicu nepostojanje hijerarhije među njegovim elementima. Zato sve ono što nam nudi internet ne može imati značaj kakav ima arhiv u tradicionalnom smislu, jer to je samo stihijski formiran arhiv koji zasad samo pretenduje na svoje mesto u ljudskoj svesti.

Tradisionalno formiran arhiv podrazumevao je uticaje institucija i postojanje sistema vrednosti; savremeni arhivi nastaju haotično, bez kriterijuma i tako je moguće da se u virtualnom arhivu gomilaju elementi svakodnevlja, činjenice i fakti kakvi u arhivama ranijih epoha nisu imali mesto. Kako savremeni mediji daju pravo na posebnu vrstu slobode stvaralaštva, a o čemu će kasnije biti još reči, virtualni svet postaje katalog potreba i želja, banka podataka o svemu i svačemu – ogromna deponija, svetsko skladište otpadaka realnog sveta.

Uprkos takvom razvoju događaja, ja i dalje smatram da svemu tome mora postojati neka iznutra tinjajuća alternativa koja mora stvari preokenuti u suprotnom smeru od onog koji zagovara зло. Jer, bez obzira koliko je dobro u defanzivi, ono već svojom sopstvenom mogućnošću navešćuje svet drugog.

Prihvatom realnost gubitka u napredovanju, ali isto tako i činjenicu neprestanog otvaranja dotad nepostojećih mogućnosti; svet, ma kakav on bio, ne može ostaviti čoveka, zauvek, bez alternative. Onaj ko istinski stvara, poseduje i istinsku odgovornost. Nove mogućnosti se neprestano, uvek drugaćije, rađaju, nezavisno od toga bili mi njih svesni ili ne. One su tu, nevidljive, ali svakog časa na dohvat ruke.

Da li je neko mogao da pretpostavi koliko će se svet, a pre svega sam način života, za samo nekoliko godina iz osnova promeniti zahvaljujući samo jednoj maloj, naizgled beznačajnoj stvarčici kao što je mobilni telefon? Ta spravica kojom vas svuda mogu naći i presresti, s dobrom ili lošom vešću, ili vam njom dići kola u vazduh – potpuno je izmenila život a i samo vreme.

Da li se samo pre deset godina moglo znati koje će razmere poprimiti internet i u kojoj ćemo meri, na beskrajno mnogo načina postati njegovi zarobljenici i od njega nemoćni zavisnici? Ta slatka iluzija da nam je sve na dohvat ruke, da smo gospodari situacije u kojoj se nalazimo, do te mere nas je zaposela, da opsednutost demonima sve više je relikt iz nekog starog vremena, egzotična parabola koja budi podsmešljive asocijacije.

U svojim ranijim knjigama, a i danas, ja ostajem zagovornik nužnosti tumačenja onog veličanstvenog u umetnosti, onog umetničkog bez kojeg se u umetnosti ne može. Svestan sam toga da se do umetničkog u umetnosti, do onog duhovnog, o kojem nam govori duša, dolazi na najrazličitije načine, da se ono može naći samo u dubinama ali i tamo gde to najmanje očekujemo. Zalaganje za ono najviše pretpostavlja da se ne može ostati kod onog najnižeg,

bezwrednog, dostojnog samo prezira. Zato, nekriticke zastupanje stavova koji su odlično funkcionisali u ranijim epohama, ne smatram vrlinom našeg vremena. Posebno kad se radi o teoriji lepog<sup>114</sup> ili sličnim teorijama kojima obiluje tradicionalna, klasična estetika.

Drugim rečima: ne možemo ostati slepi pred pojavom novih umetničkih dela u muzici ili likovnim umetnostima, ali, ne smemo ni ostati zavedeni njihovim lažnim sjajem kojim nas hoće zarobiti manipulanti odeveni u kritičare-gurue. Pred nama je velika odgovornost: opravdati delo, znači opravdati i svet u kojem ono prebiva. Jer, delo postoji samo u dijalogu, a ako je uspostavljen dijalog, uspostavljena je i jednakopravnost strana u njemu.

U isto vreme naša kritičnost prema novom ne može nas spreciti da u njemu vidimo zametke onih vrednosti koje su temelj i pretpostavka budućnosti, nezavisno od toga u kojoj meri mi prihvatamo i samu mogućnost postojanja budućeg u vremenu budućem.

\* \*

Osećam da nisam rekao sve ako ne bih upozorio još na jedan moment koji smatram bitnim i vrednim daljeg razmišljanja, posebno danas, u doba, još uvek prožetom velikom i svakako najinspirativnjom filozofijom XX stoljeća – filozofijom Martina Hajdegera.

---

<sup>114</sup> Govoreći o sudbini lepog u modernoj umatnosti, Teodor Adorno je već pre više od pola veka upozorio na to da ako umetnost dana stvara lepo, ona stvara kič. Isto važi i za teoretišanje o lepom: današnje teoretišanje o lepom kao ishodnom estetičkom fenomenu ne vodi ničem drugom do stvaranju kiča u filozofiji.

Upravo Hajdegeru pripada zasluga za jedno od najtemeljnijih promišljanja smisla i subbine metafizike u novo doba; ne možemo se oteti dubini tog nenađmašnog uvida o tome kako se metafizika završava u modernoj tehnici i da je sticajem okolnosti upravo nama zapala "čast" da živimo posle kraja metafizike.

U spisu pod naslovom *Metafizika*<sup>115</sup> ja sam pokušao da ukažem na neke od nesporazuma u pokušaju tumačenja metafizike, pre svega na to da kritika sholastičke metafizike ne pogađa metafiziku kao metafiziku, kao i na to da je danas filozofija moguća jedino kao metafizika, odnosno kao prva filozofija.

Čini mi se da pojava i razvoj interneta sve mi više daje za pravo, ali i da se može dati još dublji smisao mom stavu o umetnosti kao drugoj stvarnosti<sup>116</sup>; ako internet nije ispunio prvobitna isčekivanja i nije postao neka svetska mreža uma sposobna da razreši sva pitanja koja se javljaju pred čovečanstvom, on je postao nešto novo, posve neočekivano – paralelna realnost, druga stvarnost.

I dok je Hajdeger smatrao da se metafizika preobraća u tehniku, sad imamo posve novu situaciju: tehnika stvara metafiziku nove paralelne realnosti<sup>117</sup>.

Paralelni svet može nastati u vreme kad osnovni svet doživljava degradaciju i propast; u vreme kad se raspadao

<sup>115</sup> Uzelac, M.: *Metafizika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača u Vršcu, Vršac 2006.

<sup>116</sup> Uzelac, M.: *Druga stvarnost*, Kjniževna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1989; Uzelac, M.: *Stvarnost umetničkog dela*, Kjniževna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1989

<sup>117</sup> Никитаев, В.В. Пространство и время WWW // Влияние интернета на сознание и структуру знания. – М., 2004, с. 91

svet magijskog (koji je izražavao jedinstvo života čoveka i prirode), nastao je svet unutrašnjeg u čoveku i taj paralelni svet, unutrašnji čovekov svet bio je paralelan, drugi, u odnosu na njemu dotad znani spoljašnji svet.

Da bi se održao svet kakav su stvorile savremene države sa svim njihovim institucijama – nastao je doskora vladajući svet masovnih medija<sup>118</sup>; danas se nalazimo u novoj situaciji: naspram ranije poznatih paralelnih svetova koje su činili u prvo vreme svet života, nakon toga, svet «unutrašnjeg», a doskora «svet mas-medija», sada smo svedoci, i u isto vreme saučesnici, stvaranja nove, paralelne, druge stvarnosti – sveta interneta.

Ono na što će se posebno morati obratiti pažnja, a što je odista «apsolutno novo» i «apsolutno nepoznato» jeste stvaranje regionalnih svetova sa svojim regionalnim ontologijama unutar interneta – stvaranje novih svetova koji u ovom našem nemaju više nikakvog oslonca, a još manje modela, po kojima bi se mogle tumačiti i razumeti njegove zakonitosti.

Već u ranijim predavanjima<sup>119</sup> isticao sam kako se nalazimo u situaciji da nam za novo iskustvo koje imamo i nove pojave kojima smo determinisani, nedostaju adekvatni izrazi. Sve više tonemo u nama nepoznat svet kojim vladaju elektronski i digitalni likovi. Kakav je odnos našeg realnog i tog novog digitalnog sveta – to je pitanje koje ne nalazi odgovora, budući da još nije na pravi način ni postavljeno. U kojoj meri to tehnološko produženje našeg života i naših čula

---

<sup>118</sup> Setimo se teze: *ono što nije objavljeno kao vest – to se nije ni dogodilo.*

<sup>119</sup> Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

jestе uopšte naše? Šta se dobija a šta gubi pri prelasku iz realnog sveta u svet kompjutera i, koliko još uopšte i možemo govoriti o nekakvom "realnom svetu" danas – u času kad se jedinom realnošću pokazuje ta virtualna<sup>120</sup>, digitalna realnost? Kakav je odnos digitalne realnosti, spram drugih medija – štampe, filma, televizije? Kakvim jezikom treba u toj situaciji govoriti filozofija? Može li ona ostati pri starom kategorijalnom aparatu ili će biti prinuđena da stvara novi jezik?

Ako svaka nova tehnologija donosi sa sobom i novo shvatanje prirodnog poretku stvari i njihovog postojanja, jasno je da sa promenom uslova pojmovi dobijaju novi smisao, a to se najčešće prenebregava i zaboravlja. Niz pojmoveva kao što su realnost, informacija, postojanje, saopštenje, iskazivanje, ne izražavaju ono što su ranije značili, posebno ne danas u novoj situaciji kojom vladaju novi mediji.

Danas je, decenijama vladajuće tumačenje sveta, izraženo čuvenom formulom Ajnštajna o odnosu materije i enegrije, temeljno dovedeno u pitanje. U tumačenju sveta materiji i energiji neophodno je dodati i informaciju. Tek sa ta tri temeljna elementa, jednakog ontološkog statusa, moguće je tumačiti svet. Ovo daje za pravo Maršalu Makluenu koji je istoriju čovečanstva tumačio kao istoriju promene ljudske percepcije uslovljenu promenom načina predstavljanja informacije. Sam način, medijum kojim se predaje

---

<sup>120</sup> Termin *virtualna realnost* - ili moguća, verovatna realnost – koristi se za označavanje realnosti koja se stvara kompjuterskim sredstvima; to je jedan od oblika realnosti stvoren na temelju kompjuterske tehnike koji omogućuje čoveku da efektivno deluje u svetu virtualne realnosti. Sama virtualnost podrazumeva postojanje nečeg u skrivenom stanju a što ima mogućnost i da se pojavi.

informacija, unosi promenu u čovekovo shvatanje realnosti u čijoj je osnovi ili unificirajuća štampa (knjiga) ili fotografsko predstavljanje (film, televizija) koji formiraju čulnost savremenog čoveka.

Kompjuterska tehnologija otvara narednu stranicu u odnosu čoveka spram realnosti, i njegov proizvod interent, kao bitan deo savremenih mas-medija, jeste jedna posve nova i drugačija komunikativna sredina. U njemu srećemo komunikativne forme koje su bitno različite u odnosu na ranije lingvističke modele komunikacije ali i u odnosu na koncepciju kakvu zastupa Habermas (a koja je u znatnoj meri uslovljena promenama u oblasti masovnih komunikacija).

Izrazom komunikativna forma trebalo bi da se napravi distanca u odnosu na ranije pojmove i logičke konstrukcije; tim pojmom se hoće ukazati na ograničenost ranije uvreženog analitičkog instrumentarija, logike i smisla pojmove nastalih u doba vladavine samorefleksirajućeg kartezijanskog subjekta.

Stari modeli komunikacije, koji polaze od relacije adresata i adresanta, pri čemu je informacija čisti produkt zbiranja i očuvanja znanja, dok se informacija svodi na njegovo znanje, odnosno razumevanje, na predaju smisla, odnosno znakova koji nose neko značenje – danas su dovedeni pod znak pitanja.

Ako je pojam informacije određen vrednostima "znanja", "razumevanja" i "smisla", i ako je njime determinisan sav naš doskorašnji svet u kojem smo živeli i odrasli, sad, kad smo se sreli sa takvim fenomenima kao što su televizija i internet, sreli smo se sa jednim sasvim novim tehnološkim poretkom

koji, daleko više do neka "druga priroda", pretenduje sve više i više na to da bude jedina i istinska "prva priroda".

Raniji mimetički odnos razumevanja i opažanja sada ustupa mesto spontanosti i afektivnosti, delovanju sila koje više nisu potčinjene razumu<sup>121</sup>. Pokušaji da se nemimetički prikaže realnost, svode se na pokušaje simulacije realnosti. Za razliku od imitacije, kakvu smo još sretali kada je reč o filmu ili televiziji (koji su bili tehnička re-produkcija realnosti), simulacija (kao tehnička produkcija) ne pretpostavlja neku ranije postojeću realnost kao svoje polazište, već samostalno formira realnost.

Tako dolazi do suprotstavljanja imitativnih tehnologija i simulativne tehnologije za koju više nije bitan svet koji se dotad smatrao izvornim. Dok nam televizijski ekrani još uvek nude iluzornu realnost, takvu realnost više nemamo u slučaju interneta. Ovo se najbolje vidi upravo na planu umetnosti: ako je do pojave novih tehnologija umetnost bila tehnologija novih, virtualnih realnosti<sup>122</sup>, savremena umetnost koja se oslanja na digitalnu tehnologiju pokazuje kako se razlike među realnostima brišu: savremena umetnost izražajna sredstva crpi iz novih medija čime virtualizacija biva sve intenzivnija.

---

<sup>121</sup> Аронсон О.В. Образ информации //Влияние интернета на сознание и структуру знания . – М., 2004, с.133.

<sup>122</sup> Sam cilj nije stvaranje nekog sveta pomoću kompjutera, već mogućnost da se uz pomoć kompjuterskih tehnologija stvori svet, skup događaja koji su u najvećoj meri nalik događajima u običnom svetu ili nekom zamišljenom svetu, odnosno skup događaja koji odgovara nekoj naučnoj, ezoteričkoj ili umetničkoj ideji. Drugim rečima: za razliku od kompjuterske realnosti, virtualna realnost uvek podrazumeva učešće čoveka kao virtualnog svedoka ili saučesnika čija je delatnost adekvatni odgovor na zbivanja u virtualnoj realnosti.

Ono što se ne sme izgubiti iz vida jeste činjenica da sa razvojem kompjuterske mreže, informacija gubi svoj telos. To je posebno vidno na internet-forumima gde se razmatraju najrazličitiji svakodnevni problemi, gde su svi učesnici ravnopravni, gde više nema eksperata, gde su jednakopravni i najfantastičniji stavovi, gde banalizovanje i lažna učenost stvaraju dopunske forme realnosti. Te dopunske, često nevažne i nepotrebne informacije, postaju jednako "valjane" kao i oficijelne, pri čemu oficijelne informacije gube svoj značaj i smisao.

U takvoj situaciji više se ne veruje oficijelnim informacijama i svet interneta više od svih drugih postaje svestan totalne mogućnosti laži; obmanjivanje i falsifikovanje su obavezno svojstvo interneta, pri čemu, kao način postojanja, obmana prestaje da ima etičke karakteristike i postaje vrsta fantazma. To je razumljivo jer internet nije usmeren ka istini već ka komunikaciji gde je znanje slučajno i neadekvatno pa je i jedini njegov smisao povezivanje ljudi u komunikaciji.

Za razliku od kompjuterske realnosti, koja još uvek počiva na znanju, virtualna realnost je čulna, životna, nastojeći da oslika stanje "ovde i sada". Ta realnost može biti manje ili više "prirodna", može da izgleda obično (kao što je često slučaj u oblasti umetnosti) ili strano (kao u slučaju nekih fantazmagorija).

U svakom slučaju, onaj ko zalazi u virtualnu realnost, navodno, ostaje svestan njene virtualnosti, svestan toga da se ona razvija isključivo u njegovoј svesti i da u fizičkom smislu ne postoji za druge ljude.

Ono što je svakako teorijski ovde najinteresantnije jeste: kako nakon svega izloženog uopšte razumeti realnost, čime se virtualne realnosti razlikuju od fizičke realnosti i kakav je ontološki status virtualne realnosti?

Treba razlikovati kompjutersku realnost, virtualnu realnost i virtualno stanje čoveka (koji se nalazi u virtualnoj realnosti, stanje virtualnog korisnika). Na osnovu toga možemo razlikovati tehnološku, simboličku i psihološku realnost. Virtualna realnost je jedan od oblika psihičke realnosti koju stvara sam čovek na osnovu svog virtualnog iskustva koje je uslovljeno specifičnim virtualnim tehnologijama.

Virtualnu realnost možemo kategorijalno odrediti jedinstvom postojanja, realnosti i uslovljenosti. Stvaranje virtualne realnosti i njoj odgovarajućih tehnologija poklapa se sa početkom pete tehnološke revolucije koja je smenila četvrtu (određenu stvaranjem kompjutera i informacionih tehnologija).

Nama ovde ostaje najinteresantnijim pitanje odnosa svakodnevne, umetničke i virtualne realnosti. Ako smo dosad sve vreme isticali značaj i prevashodstvo sveta umetnosti, opravdano je i zapitati se: u kojoj meri je tako nešto i opravdano? Danas se nalazimo u situaciji koja se pokazuje iz više aspekata pogubna po umetnost; to nas zbujuje a da ne vidimo i logičke razloge takvog stanja stvari.

S jedne strane, umetnosti preti opasnost da nestane, tako što će se pretvoriti u surogat stvarnosti, čemu smo svedoci u susretu s većinom dela umetnika koji sebe smatraju postmodernistima. S druge strane, pod sve većom navalom virtualne starnosti preti opasnost ukidanja svake druge

stvarnosti, budući da događaji virtualne stvarnosti sve češće gube prvobitni karakter uslovnosti, budući da virtualni korisnik sve manje biva svestan toga da događaji stvoreni na tehnički način postoje samo za njega ali ne i u fizičkom smislu. Tu, u brisanju razlike između virtualnog i fizičkog postojanja i proglašavanjem virtualnog za jedino postojanje, prestaje potreba i za umetničkim koje kao posebna realnost ima zakone nesvodive na zakone virtualne realnosti. Jer, svako može ući u virtualnu realnost koju omogućuju nove tehnologije, ali ne može svako ući u svet umetnosti određen snagom koja dopire iz dubine duha<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Relacijama stvarnosti, na koje se ovde ukazuje, biće posvećena jedna posebna knjiga čija će jedna od glavnih tema biti odnos slike u svetu likovnih umetnosti (u tradicionalnom smislu) i slike u svetu virtualnog, omogućenog novim tehnologijama. U nastavku spisa ograničavamo se na odnose koje poznaje tradicionalna umetnost mišljena tradicionalnim kategorijalnim aparatom.

### 3. *Umetničko delo*

Postoji mnoštvo teorija koje nastoje da objasne prirodu umetničkog dela; u većini slučajeva polazi se od toga da je umetničko delo jedna složena tvorevina i da se njegovom temeljnom analizom, odnosno, njegovim razlaganjem na sastavne delove, može doći do onog umetničkog u umetnosti, do onog po čemu je neko delo - umetničko delo; ono je sam umetnički predmet, materijalizacija umetničkog koje i nije ništa drugo do simboličko-organsko jedinstvo umetničkog dela, a koje počiva u najdubljem sloju umetničkog dela i čini predmet umetnosti, odnosno, umetnički predmet<sup>124</sup>; da li je to umetničko u onom što je u delu najdublje, ili je umetničko ono što sve elemente dela objedinjuje, a da pritom samo nije nijedan od sastavnih elemenata, to za savremene teoretičare umetnosti ostaje otvoreno pitanje.

Kad stvara umetničko delo, umetnik se susreće s tri različita umetnička sloja, od kojih treći, duhovno-predmetni, determiniše prethodna dva. Da bi stvorio umetničko delo, umetnik mora da se potčini tom trećem, najdubljem sloju, a potčinjavajući se njemu, on mu potčinjava i prethodna dva sloja s kojima se stalno nalazi u neposrednom dodiru i na koje može (za razliku od ovog trećeg) neposredno da deluje.

#### 3.1. Struktura umetničkog dela

---

<sup>124</sup> R. Ingarden govori o estetikom predmetu ali on pod estetskim predmetom misli o predmetu koji je konstituisan u ljudskoj svesti o konkretnoj realizaciji umetničkog dela u svesti subjekta. I jasno je umetničko delo je jedno a mnogo je estetskih predmeta kao njegovih posebnih, konkretnih realizacija.

Ovde će, na najjednostavniji mogući način biti izložena svojstva, osobine i specifičnosti ta tri pomenuta sloja umetničkog dela, a reč je o materijalnom, formalnom i duhovnom sloju.

1. Ono sa čim se prvo susrećemo kad pristupimo nekom delu, to je njegov materijalni sloj; taj površinski, lako dostupni sloj, čini spoljašnja, čulna materija. U poeziji, i uopšte u literaturi, (delom u pozorištu – drama, opera) i pesmi – to je zvučni ljudski govor (mada, potencijalno, u slučaju unutrašnjeg sluha i imaginacije, taj govor "zvuči" i pri nemom čitanju "u sebi"), to su, dakle, reči, jezik i njegovo oruđe – glas. U muzici to su pevajući zvuk i instrument (od koga zavisi kvalitativna priroda muzičkog zvuka); u skulpturi i arhitekturi, to su: glina, kamen, drvo, metal i prostor; u slikarstvu, to su boje, linije, i osnova na kojoj se ovi nalaze; u skulpturi to je materijal a u igri i pozorištu, to je čovekovo telo u njegovom kretanju (koje se vidi i čuje), a takođe, dekoracija i nameštaj.

Sve to čini materijalni plan, materijalni sloj umetničkog dela; to je spoljašnja, čulna materija umetnosti data ponekad u svom definitivnom obliku, kao slika, relief, skulptorsko ili arhitektonsko delo, dok se ponekad daje u obliku do kraja nerealizovane sheme koja traži realizaciju (čitanje, recitovanje, scenske igre, pevanje, muzičko izvođenje, stvarna igra).

Ovaj prvi sloj, njegova "estetska", čulna materija ima svoje zakone. U literaturi to su zakoni jezika, zakoni njegove fonetike i gramatike, njegovog pisanja (ortografija); u muzici i pevanju to su zakoni pravog zvučanja, zakoni melodije, tembra i sazvučja; u skulpturi i arhitekturi to su zakoni

materijala – ne samo zakoni teže, težine, statike i suprotstavljanja materijala nego i zakoni koji određuju "jezik" svakog od tih materijala (zakoni koji proističu iz materijalne prirode drveta, cigle, mermera, voska); u slikarstvu to su zakoni boje i njihove harmonije, zakoni boje (farbe) i njihovog svojevrsnog jezika, zakon linearno-površinske raznovrsnosti i njihovih svojstava; u plesu to su zakoni ljudskog tela njegove građe i njegove izrazivosti; u teatru to su zakoni čovekovog bića u celini zajedno sa zakonima mizanscena, dekoracije i teatarski izgrađene perspektive.

Da bi se dostiglo ono umetničko ti zakoni moraju biti poštovani; ali poštovani ne u smislu formalne vernosti (jer se time ne obezbeđuje ostvarenje umetničkog nego samo estetička pismenost), već poštovani tako što će se potčinjavati dvama dubljim slojevima umetničkog dela – formalnom i predmetnom. To je stoga što je spoljašnja, čulna materija umetnosti samo sredstvo ili oruđe; ona nije samostalna i ne može biti samoj sebi dovoljna. Ona treba da bude manifestacija umetničkog oblika (forme) i naznaka umetničkog predmeta.

Nepismena pesma ne može biti umetnički savršena bez obzira koliko u sebi sadržala duboke misli; ali, ni pismenost i visok stil nisu garant da pesma bude dobra. Isto tako kao što muzička nepismenost ne može biti u osnovi dobrog muzičkog dela, korektna muzička pismenost u komponovanju i instrumentaciji, kao i dobar sluh, ne obezbeđuju sami po sebi muzičkom delu visok umetnički domet. Majstor boje i crteža može stvoriti sasvim neumetničku sliku isto kao što majstor pokreta može upropastiti svoju ulogu i svoju igru. Očigledno

je da su preciznost i nužnost forme uslovljeni sadržajem koji postoji u formi i u umetničkom predmetu koji se u njoj rađa.

2. Na drugom mestu je formalna struktura umetničkog dela; taj drugi sloj umetnosti do kojeg se dospeva kroz estetsku, čulnu materiju i prepoznaće se uobraziljom jeste sloj estetske forme.

Ako se čulna materija uspešno uobiči, mi trenutno u njoj prepoznajemo forme; mi ih vidimo trenutno i naša svest ne primećuje prelaz sa prvog na drugi sloj; ali, ako materija nije uspešno obrađena, materija nam se pokazuje mutna, neprozirna, forma se ne nazire i mi govorimo o tome kako se delo ne može razumeti i kako je ono nerazumljivo. Ako materija nije uspešno oblikovana, uobrazilja zastaje između prvog i drugog sloja. Isto se dešava i s muzikom kad na nas lije potok zvukova koji "govori uhu", ali ne duši i duhu.

Iza čulne materije uvek se skriva (treba da se skriva) formiran u sebi lik – forma koja je spoljašnja, čulna (telesna) ili unutrašnja, ako traje u vremenu. Te forme u različitim umetnostima se različito manifestuju, ali su uvek i svuda prisutne.

Umetnost graditelja se ne ogleda u tome da samo sastavlja kamen, drvo ili metal, već u tome što stvara formu kuće, hrama, utvrđenja, mosta ili nekog spomenika; skulptor je u odnosu na graditelja slobodniji, a time je i njegova uobrazilja slobodnija: on nije samo zauzet izradom korisnih stvari, već realizovanjem forme i koristeći se bareljeffom, on se može u velikoj meri približiti slikarstvu; slikar prikazuje predmete (i kroz njih njihovu prirodu), ljudsko telo (i kroz njega ljudsku dušu). Skulptura i slikarstvo vladaju svim formama koje su dostupne arhitekturi, ali, pored toga, ova

dva umeća mogu da pruže gledaocu i forme svega što je materijalno: plodova, cveća, drveća, životinja, planina, mora, neba, ljudskog tela, kao i formu nečeg što postoji na drugačiji način - formu čovekove duše. Pored toga, pesnik može da ide i korak dalje: on može da prikaže i unutrašnji duševni čovekov svet, a da se pritom potpuno distancira od spoljašnjosti i čulnih formi.

U odnosu na sve te načine oblikovanja, muzičar ide još korak dalje: on ne prikazuje ono što je čulno i predmetno, već mnoštvo formi sveta i ljudskog duha koje se ni čulno (vizuelno) ni rečima ne daju predstaviti. To ni u kom slučaju ne znači da, udaljavanje muzike od čulnih formi, u oblast ne-čulne kontemplacije, označava i udaljavanje muzike od formi uopšte. Prelazeći na ne-čulnu kontemplaciju, čovek, a posebno muzičar, ne prestaje da opaža događaje i stanja, i to čak i takve događaje i stanja koji nemaju nikakvu sopstvenu "čulnu" opnu. On te duhovno-duševne suštine opaža duhom, upija u sebe njihove forme da bi ih potom realizovao u materijalu. O tim stanjima i formama muzičar ne ume da govori rečima, već samo u zvucima realizuje njihove duševno-duhovne sadržaje.

Pravo, slobodno carstvo muzike počinje istovremeno s njenim udaljavanjem od čulne forme i prelaženjem u sferu ne-čulne kontemplacije<sup>125</sup>.

Sve te forme – čulne i ne-čulne – imaju svoje zakone kojima su potčinjene. Ti zakoni su elementarni za estetsku formu i njihovo pridržavanje čini formalnu pismenost u

---

<sup>125</sup> Ильин, И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве, в. Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. . С. 129.

umetnosti. Da bi se doseglo ono umetničko, oni moraju biti poštovani. Formalno nepismena umetnička dela ne mogu biti umetnička. Ali, isto tako, ni doslovno pridržavanje tih zakone estetske forme, ne stvara umetničko delo, pre svega zato, što formalna struktura umetnosti nije i poslednja, odlučujuća instanca; forma, sama po sebi, nije ni samostalna ni samodovoljna; ona mora biti tačna i ispunjena realizovana pojava umetničkog predmeta.

Pomenuti zakoni forme imaju elementarno, ali ne i definitivno, poslednje značenje. Ti zakoni se formulišu različito a u zavisnosti koja je vrsta umetnosti po sredi; to su zakoni koje diktira priroda, a to mogu biti zakoni proporcije, zakoni harmonije, zakoni perspektive, ljudske psihologije; te zakone pravi umetnik, usvaja ih i pridržava ih se intuitivno i nesvesno; pridržavajući se tih zakona, on se potčinjava najdubljem sadržaju iz kojeg progovara umetnička tajna, budući da sama forma još uvek nije dovoljna da jedno umetničko delo bude i dobro umetničko delo, jer, forma je ovde samo sredstvo i oruđe.

Disharmonična arhitektura, slika s pogrešnom perspektivom, portret s haotično nabacanim elementima, drama s psihološki neindividualizovanim herojima, sonata s međusobno nepovezanim temama ili s temom koja se razvija – sve to ne može dati umetničko delo, nezavisno od toga koliko delo spolja može biti pismeno i koliko ima lepih detalja i i koliko je dubokih ideja umetnik u njemu iskazao. Formalna struktura dela podrazumeva svoju formalnu "pismenost" no ona je potčinjena onom osnovnom i najvažnijem – trećem sloju umetničkog dela, tajni koja progovara kroz umetnika.

3. Ono umetničko umetnosti, sam umetnički predmet, treći sloj umetničkog dela, ne realizuje se kroz poštovanje (1) zakona materijala ili (2) zakona forme, niti kroz prosto potčinjavanje materije zahtevima forme. Umetničko umetnosti ostvaruje se vernošću materije samoj sebi, formi i predmetu, kao i kroz vernost forme sebi i predmetu.

Tako dolazimo do osnovnog zakona umetničkog stvaranja: (a) budi veran zakonima spoljašnje materije, ali ostvarujući ih (b) potčini ih formi i glavnoj ideji; budi veran zakonima predstavljene forme, no ostvarujući je (c) podčini formu onom što je glavno i osnovno: najdubljoj tajni, onom umetničkom umetnosti.

Već smo skrenuli pažnju na to da umetnički predmet, ono umetničko umetnosti, treba razlikovati od umetničkog dela. Ka umetničkom predmetu čoveka vodi verno i duboko razumevanje umetnosti. Zadatak umetnika je da umetnički predmet, tu tajnu koju je nazreo odene u pravu formu i otelotvori u čulnoj materiji.

Umetnički predmet je ono glavno u umetnosti. On nije duhovni sadržaj koji se u-oseća (odeva u formu kao u svoju vernu odeću) i opredmeće (tako što se otelotvoruje u materijalu); umetnički predmet je ono tajanstveno što govori iz dubine, sam duh, izvor organski simboličkog jedinstva u umetničkom delu, osnovni preduslov toga da bi moglo biti umetničko. Umetnički predmet je izvor svetlosti, neko, pesnički rečeno, duhovno sunce, koje isijava i sjaji

prožimajući formu i materijal i kroz njih prodire u sve nove i nove duše<sup>126</sup>.

Zadatak stvaraoca, slušaoca i čitaoca, kao i kritičara jeste u nalaženju umetničkog predmeta. Umetnost ne može biti bez tog trećeg sloja umetničkog dela, bez umetničkog predmeta, kao što ni čovek ne može postojati na istinski način bez duše, kao što priroda ne postoji bez sunca, a svet bez boga. To poslednje, sam umetnički predmet, jeste osnov koji svemu drugom daje smisao.

Istina, mi znamo da postoje ljudi bez duše; isto tako postoje i umetnička dela bez duha u njima; reč je o delima koja imaju samo dva sloja, reč je o delima koja su stvorili umetnici i u procesu stvaranja zastali na pola puta; takva je većina dela moderne umetnosti; bez trećeg sloja umetnička dela nisu umetnička dela već surogati umetnosti, svedoci pomodnosti svojih tvoraca i njihove stvaralačke jalovosti.

Umetnost je kult tajne a istinski umetnik je sveštenik tajne sveta do koje se dospeva najdubljom kontemplacijom. Do tajne sveta umetnik dolazi usredsređenom meditacijom u kojoj se umetničko (umetnički predmet) identificuje sa suštinom sveta (prirode i duha), sa njegovim supstancijalnim bićem.

Sama bit sveta otkriva se umetniku u onom obliku koji odgovara njegovom tvoračkom aktu: muzičar je "vidi" u zvučnoj temi, slikar je "vidi" kao vizuelnu formu, dramski pisac kao herojske karaktere i njihovu delatnost, arhitekt kao masu koja stremi visini definišući sve površine.

---

<sup>126</sup> Ильин, И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве, в. Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. . С. 142.

Sam umetnički predmet, ono duhovno, ono što čini najdublji sloj umetničkog dela nije nešto proizvoljno, nešto što bi umetnik sam mogao smisliti ili izmisliti; ta "zamisao" nije ljudsko delo: ona dolazi od boga ili iz bezdanih dubina bića sveta i pokazuje se kao neki supstancialni fragment, momenat suštine samog sveta.

To duhovno prebiva (a) u bogu, ako je ono savršenstvo, dobrota ili otkrovenje, ili (b) u bogu i čoveku, kao ljubav, milost, praštanje, ponekad (c) samo u čoveku, kao molitva, patnja, savest, ponekad (d) u čoveku i prirodi, strepnja, propast, nevreme, mrak, a ponekad (e) i u bogu i u čoveku i u prirodi, kao mir, dubina, harmonija, jasnoća.

Sva ta predmetna stanja nisu samo "umetnička" i nisu dostupna samo umetnicima. Ona nisu dostupna samo u umetničkom aktu, već isto tako u religioznom, filozofskom, moralnom ili saznajnom.

Umetnički predmet je onaj duhovni sadržaj koji umetnik crpi iz objektivne suštine boga, čoveka i sveta a s ciljem da ga odene u njemu verne forme i otelotvori u čulnom materijalu.

Po svom "sadržaju" umetnički predmet je objektivan ali s obzirom na način otelotvorenja on je subjektivan jer je posledica tvoračkog akta stvaraoca. U formu i materiju umetnički predmet ulazi na simbolički način, ispunjuje ih i u njima objektivno prisustvuje pa se može reći da je tu reč o subjektivizovanoj objektivnosti. Umetnički predmet se pokazuje u tom obliku kako bi ga umetnici-interpretatori (muzičari, pevači, glumci, plesači), kao i posmatrači-čitaoci-slušaoci i konačno, kritičari, na pravi način izveli iz te subjektivizovane objektivnosti i potom, njegovim posredstvom

dospeli do iskonskog duhovnog stanja u njegovoј čistoј objektivnosti koja je mera i kriterijum umetničkog predmeta.

U tome se krije objašnjenje pojave da ponekad genijalni interpretator bolje otkriva "duh dela" no sam kompozitor, pesnik ili dramski pisac, da pravi kritičar može svima pa i samom umetniku da pokaže put ka duhovnoj tajni.

Umetnički predmet je ono osnovno i glavno u umetničkom delu čemu služe sve forme i sva materija; nalik je telu odevenom u svoju odeću, duši koja živi u svom telu, suncu koje prosvetjava čitavu tvorevinu sveta iz jednog centra. Umetnički predmet je centar u krugu tako što sve teži njemu centripetalno i udaljava se centrifugalno od njega.

U savršenom umetničkom delu ne treba biti linija koje se dodiruju ili seku; u njemu je vlast predmeta opšta i univerzalna; sve ga navešćuje i sve vodi njemu<sup>127</sup>.

Takvo umetničko delo može se stvoriti samo u slučaju ako je duša stvaraoca bila u predmetu kao onom svom glavnom, suštastvenom centru izvodeći sve iz njega i njime odmeravajući sve. Percepcija gledaoca mora proći isto takav put, ali u suprotnom smeru. Umetnik je išao iz dubine, od predmeta, od centra kao formi i čulnoj površini, a posmatrač i kritičar idu od čulne površine ka formi a od nje ka predmetu – u dubinu.

Umetnički predmet je ono suštinsko, glavno, i to ne samo za umetničko delo nego i objektivno u svetu, pred licem

<sup>127</sup> Ovde Iljin ukazuje na Hegelova predavanja iz Estetike I/197; II/384; 392-396, gde se govori o Argusu: Umetničko delo je kao Argus sa hiljadu očiju kod koga duša svetli iz svakog oka, iz svake tačke na površini i onaj ko gleda u te oči vidi u svakom od njih ono glavno, dušu koja sija – umetnički predmet.

Boga. Prava umetnost ne stvara privide i ne igra se njima. Ona potvrđuje /imenuje/ ono suštinsko, ona kazuje: to jeste. Na taj način umetnik dovodi dušu spram predmeta i oni se jedno u drugom ogledaju.

Pravi umetnik traži ono bitno a ne "tipično", ne ono što bi se često sretalo i bilo svima dostupno; pravi umetnik teži onom korenitom, izvornom, onom supstancijalnom.

U tom smislu se i može reći da za umetnost nema ničeg sporednog i umetnost upravo zato ne služi ničem nevažnom; umetnost je sama sebi cilj i sama sebi svrha, umetnost radi umetnosti, i to zato što je umetnost molitva i saznanje, i duhovnost i vrlina i istina i karakteri - stvaralaštvo i služenje.

Istinska umetnost stremi predmetnoj vatri sveta, visinama bića, božanskom, tajanstvenom što je prisutno u svemu. Zato što je božansko u svemu, umetnost ima pravo da peva o svemu.

Umetnik ne slika na svoj način, i on nema nikakav "manir"; ako se o nekom maniru i može govoriti onda je to način bivstvovanja svojstven samom predmetu, stil samog predmeta, njegov ritam, njegovo osvetlenje, njegove boje, njegova modulacija. Od umetnika se traži da napusti svoj predmet da se od njega udalji i skrije svoje tragove; umetnik ostvaruje, odnosno, realizuje svoje viđenje i svoj manir ali tako da se oni ne vide, da ne skreću na sebe pažnju posmatrača, i to zato da ne bi vodili ka autoru već ka predmetu.

Umetnik ne "priča o predmetu", on nije istoričar, ni svedok na sudu, on nije nekakav spletkarš koji govori o svojim junacima; on predmet i posmatrača ostavlja same, suočene tako da se gledaju oči u oči. On daje originalnu

predstavu samog predmeta. Zato pravi umetnik ne stvara ono što je "tipično", ili ono što je verno i istinito, već samu bit bića. Istinsko umetničko delo jeste ono duhovno, duhovno sâmo.

Duhovni predmet koji je u duši umetnika stekao značenje "umetničkog predmeta" ne postoji uopšte, nije ni ovde ni тамо. Nije nigde, a može da bude svuda. Gde se nalazi smirenje, gde pokoj? Nigde. Ali, taj mir se može zapaziti svuda.

Duhovni predmet može postojati u svemu što ima duhovnu dimenziju. Za duhovni predmet, neophodan je duhovni prostor. U onoj meri u kojoj je duhovna dimenzija modalitet svega, u toj meri duhovni predmet živi u svemu ili potencijalno ili aktuelno. On je sveopšti, on je spaeculum mundi tako što ceo svet može u njega da gleda kao ogledalo a u isto vreme on sam u sebe sabira sve zrake sveta kao neki makrokozam (jasan uticaj Grigorija Niskog).

Umetnik gleda u to ogledalo i u njemu saznaje sebe i svet, i druge ljude, smesta ih zahvatajući, u njihovom živom suštastvu; to je moguće samo zato što se sav svet odražava u tom ogledalu i zajedno s njim prodire u čoveka.

U umetnosti svet živi drugim životom: tu travčice pevaju korale, šuma priča tajne ljudskog srca, duša se sparuje s orlom; tu spavaju planinski vrhovi, a duša čovekova se orošava vlagom otkrovenja; tu je cvet zaljubljen beznadežnom strašću a duša čovekova, ne manje no more, krije u sebi komade polomljenih brodova...<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Ильин, И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве, в. Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. . С. 153.

Umetnik kao da ne poznaje zakone realnog sveta; ne zato što slikar ne zna anatomiju, arhitekta statiku a muzičar harmoniju, već zato što on svojim načinom posmatranja zalazi u drugu sferu, u drugi prostor bića, u prostor gde vladaju viši, suštinski zakoni – zakoni duha. Upravo duhovno iskustvo i umetnička imaginacija otkrivaju umetniku prisustvo duha, njegov sadržaj, njegovu moć i njegov ritam, i to tamo gde neduhovno gledanje vidi samo spoljni omotač pojave potčinjen duhom neosmišljenim zakonima.

Zato umetnik sa takvim ubedjenjem i uverenošću utvrđuje univerzalnost svog predmeta: on vidi sav svet i nas potčinjene njemu, nas koji smo prožeti životom, ritmom i zakonima sveta; umetnik sve pojedinačno vidi osvetljeno svetlošću, zracima duhovnog Predmeta.

Ono što umetnik zapravo čini stvarajući umetničko delo jeste formalna individualizacija "sveopštег" duhovnog predmeta; jeste: estetička materijalizacija duhovnog predmeta koji se pokazuje u formi kao svom nosiocu.

Umetnik odeva predmet u formu, a zatim ga fiksira u čulnoj materiji. Stvaranjem se prelazi suprotan put: duh – forma - materija.

Budući da je predmet večan, drevan i svima dostupan, doživljavajući istinsko umetničko delo, čovek biva potresen osećajem nečeg davno znanog, večno-iskonskog i oduvezek traženog; ali, s jedne strane, on je potresen nečim absolutno novim, nečim što nikad nije bilo, nečim stvaralački originalnim. Oba ta osećanja su izvor praznika u duši: praznika saznanja nečeg oduvezek željenog i večnog, i praznik saznanja absolutno novog, otkrića. Otkrivanje večnih istina

nije ništa drugo do doživljavanje otkrovenja. U tome se i sastoji najdublji i najsvetiji smisao umetnosti.

Kad se ovo domisli do kraja, doći će se do zaključka da je bog umetnik sveta, a umetnik njegov duhovni posmatrač, slušalac, čitalac. Umetnik sluša boga duhom zato da bi ono što je čuo izrazio u tkanju formi i to otelotvorio u materijalnom obliku. U onoj meri u kojoj umetnik dublje "sluša" boga, u toj meri on bolje u sebi promišlja umetnički predmet koji nosi u sebi i time će umetnički savršenija biti njegova tvorevina. U tome se zapravo ogleda estetski smisao umetničkog predmeta.

### 3.2. Priroda umetničkog dela u doba novih tehnologija

Bilo bi krajnje smešno a i neodgovorno zatvarati oči pred činjenicom postojanja novih komunikativnih tehnologija, posebno kompjutera koji olakšava danas rad stvaralača svodeći na minimum rutinu koja još uvek postoji u njihovoј delatnosti. Svedoci smo javljanja novih formi umetnosti koje svoje postojanje u velikoj meri duguju novim tehnologijama, premda stvaralačka inicijativa i dalje ostaje u rukama umetnika.

Nove komunikativne tehnologije se ne koriste samo za demonstriranje umetničkih rezultata, već u daleko većoj meri, sve više prepliću se sa samim procesom stvaranja, postajući sredstvo i način stvaranja nečeg što je po svojoj prirodi apsolutno novo i dosad nepoznato.

Postoje četiri vida kompjuterske umetnosti: kompjuterska muzika, kompjuterska grafika, kompjuterska animacija i interaktivni kompjuterski performans.

Kada je reč o kompjuterskoj muzici, reč je o jednoj od najstarijih kompjuterskih umetnosti; danas se najboljim radovima smatraju oni koji su srećan spoj visokih tehnoloških mogućnosti kompjutera i ljudskog pevanja, improvizacija ili spoj zvukova iz svakodnevnog života s lepim melodijama<sup>129</sup>.

Kompjuterska grafika nalazi svoj najviši izraz u oblasti slikarstva, filma i fotografije. Pravim kompjuterskim delima smatraju se ona koja nisu mogla biti dobijena ranije poznatim sredstvima. Reč je o delima najviše kompjuterske tehnologije koja imaju boju, fakturu i kretanje koji nisu svojstveni nijednom postojećem predmetu ili licu. Pored toga, neki od savremenih umetnika – kompjuterskih grafičara, smatraju da njihova dela ne treba da napuste svet monitora.

U oblasti kompjuterske animacije više se ne ceni toliko virtuozno vladanje tehnikom i korišćenje beskrajno novih i novih efekata. Sada se daleko više ceni individualnost autora, kao i jedinstvo celine filma: harmonični spoj sižea, kompozicije, plastike ličnosti, muzička pravnja, način vođenja kamere.

Interaktivni kompjuterski performans je oblik umetnosti koji omogućuje posmatraču (korisniku) da zajedno s autorom na istom nivou učestvuje u stvaranju umetničkog dela. To nije zatvoren prostor, koji se može samo percipirati već sredina koja dopušta aktivno učešće. Performans prepostavlja određen skup likova, zvukova, reči; to je umetnički svet u kompjuterskoj mreži, gde korisnik može da učestvuje tako što će taj svet sam da menja po svom nahodenju.

---

<sup>129</sup> O nekim aspektima kompjuterke muzike videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Horror musicae vacui*, Vršac 2005.

Uvlačenje korisnika u opštenje sa delom umanjuje ulogu umetnika i skida sa njega deo odgovornosti. Delo postaje beskonačno pokretno a posmatrač dobija mogućnost da stvara.

Premda se subkultura korisnika kompjutera i interneta, objedinjena jednim imenom – kiberkultura - , još nije formirala podelivši se na oficijelnu i neoficijelnu, već postoji zasad samo u ovom drugom obliku, ona sadrži jasno izraženu kibernetičku ideologiju, određene etičke norme i vrednosti, estetske potrebe, ukus, mitologiju pretpostavke koje određuju svakodnevni život kibernetičara.

Ako je internet u početku i bio zamišljen kao sredstvo komunikacije i dobijanja informacija, u poslednje vreme on je postao sredina koja pored ostalog kultiviše i stvaralaštvo i posve je razumljivo što su se u oblasti kompjuterskih tehnologija pojavili i profesionalni umetnici.

Za razliku od ranijih umetnika, umetnici koji rade u okviru medija, možda i gube; njihov društveni status počinje da opada, budući da ne postoji više ranija tradicionalna hijerarhija među umetnicima i više nije moguće da neki umetnici «s visine» gledaju neke umetnike «dole». Medijski umetnik vidi sebe ravnopravnim sa svim drugim umetnicima i tako dolazi do promene svesti kod umetnika koji za svoje osnovno sredstvo koriste medije: oni počinju sebe da osećaju potpuno jednakima sa svima drugima, iščezava kult «originalnog dela», a elektronsko kopiranje postaje temeljni princip rada s delom.

U kojoj meri je kompjuter primenjiv u stvaralačkom procesu – otvoreno je pitanje. Ako je svako saznanje stvarnosti na izvestan način i njeno modeliranje, činjenica je

da savremene mašine mogu ne samo da modeliraju stvarnost već i da je interpretiraju, ali uprkos svemu stvaralaštvo ostaje priviligija čoveka.

Mašina može da stvori delo koje odgovara svim zahtevima koji su pred nju postavljeni, ali to delo još uvek u sebi ne nosi nikakvu ideju.

Stvaralačko delo ne može biti mehaničko; ono mora posedovati sposobnost podsticanja na dijalog, na raspravu, a za to je potrebno i poznavanje čovekove psihologije. Stvaranje pretpostavlja i određena individualna svojstva koja omogućuju prevladavanje i ispravljanje grešaka, donošenje slobodne odluke, a što je mašini nemoguće.

#### **4. *Umetnost kao delatnost i techne***

Odavno je već postalo uobičajeno da se grčki izraz techne prevodi terminom umetnost (ars), a da se pritom, često, veoma olako previđa kako je taj pojam kod starih Grka imao daleko širi obim, budući da je pored umetnosti (u današnjem značenju te reči) obuhvatao i zanate i nauke, pa čak i tehniku u današnjem značenju te reči - dakle sve ono pomoću čega se može preneti neko umeće. Retko se primećuje sva neprozirnost i složenost tog pojma koji se teško može do kraja adekvatno prevesti a još manje razumeti u nekom od modernih jezika.

U prvo vreme, tokom V stopeća pre naše ere, pojmom techne obuhvatana su razna umeća zasnovana na znanju i iskustvu. Taj pojam nastao je u sferi zanata i zato je u prvo vreme shvatan prvenstveno praktično: cilj neke techne bio je

da život učini ili boljim (zemljoradnja, medicina, graditeljstvo), ili prijatnijim (muzika, poezija). Sama podela umeća na korisna i priyatna po prvi put se susreće kod Demokrita (68 B 144).

Skoro u isto vreme, sofisti su znanjima počeli pristupati utilitarno, pa nikog ne treba da iznenadi to što su mnogi od njih geometriju kao i astronomiju smatrali nevažnim umećima, budući da su najvažnijima smatrali one aktivnosti koje se nalaze u oblasti društvene i političke delatnosti i kojima je najpreči cilj bio u tome da ljudi načini mudrima i srećnima. Ova shvatanja sofista jednako su delili kako besednik Isokrat tako i Platonov učitelj Sokrat. Ako je u isto vreme odnos Grka prema prirodnjačkim teorijama bio i nešto drugačiji, to ni u kom slučaju nije uticalo na celokupnu ovu problematiku: svi oni koji su svoju delatnost videli kao techne, meteorologiju su smatrali sinonimom za besplodne rasprave o stvarima koje nikom ne behu potrebne jer nisu davale nikakvo pouzdano znanje.

Sve to nikako ne znači da je postojala nepremostiva suprotnost između praktičnog shvatanja techne i njoj suprotstavljenih prirodnjačkih nauka i matematike, pošto se sam pojam techne vremenom sve više intelektualizovao što je dovelo do toga da se i sama naučna delatnost počela interpretirati po modelu *techne*. To je posledica proširivanja pojma techne od strane sofista koji su doprineli nastanku istorije kulture upravo shvatanjem kulture kao ukupnosti različitih technai.

Savremeni istraživači pojma techne ističu više njegovih karakterističnih svojstava, a među kojima se izdvaja: (a) cilj *techne* je donošenje određene koristi, (b) svaka techne ima

određen zadatak (medicina služi zdravlju, zemljoradnja obezbeđivanju hrane), (c) *techne* se zasniva na znanju specijalista koji umeju da koriste sva sredstva ta dostizanja svojih ciljeva, (d) svaka *techne* može se naučiti i samo ono što se može preneti u toku obuke može se nazvati *techne*.

Sva ova svojstva ne primenjuju se samo na zanate i umetnost, već i na nauku koja je usmerena ne na naučno znanje već na praktičnu primenu. Novo shvatanje *techne* ogleda se u tome što se u odnosu znanje – umeće, sve veći naglasak počinje stavljati na znanje, na njegovo nastajanje i njegovu primenu. Nije stoga nimalo slučajno što se tokom čitavog petog stoljeća a i većeg dela četvrtog stoljeća pre naše ere, pojam *epistéme* (znanje, kasnije, nauka) koristi kao sinonim za izraz *techne*, pri čemu je *episteme* označavalo onaj deo *techne* koji se odnosio na praktično umenje povezano sa znanjem i saznanjem, ali se u isto vreme tim pojmom počinju nazivati i čisto praktične nauke.

Iz toga da se neka *techne* može naučiti, sledi i da se znanje može preneti od učitelja učeniku; to je omogućavalo da se pristupi sistematskoj analizi nastajanja i razvoja umetnosti i zanata kao i naučnih disciplina jer su i jedne i druge podrazumevale istoriju otkrića. Kasnije kad se *episteme* izdvoji iz *techne* i postane samostalna teorijska nauka, deo karakteristika pripisivanih *techne*, počinje da se primenjuje na *episteme*.

Korisnost, kao jedno od bitnih svojstava *techne*, isticala se u retorici i medicini, ali i u uvodima u egzaktne nauke, u uvodnim delovima traktata iz matematike i astronomije. Korisnost nije uvek tumačena samo praktično, kao korist koja se ima od mehanike, već i formalno: dati tekst je koristan za

razumevanje konusnih preseka. Isto tako, Ptolomej je smatrao matematiku korisnom za izučavanje drugih dveju nauka: teologije i fizike a takvo je shvatanje na kraju helenističke epohe zastupao najveći neoplatoničar Proklo.

Kada je reč o razlozima nastanka određenih technai treba još jednom ponoviti da po Demokritu prve od njih nastaju iz neophodnosti, a tek kasnije, kad postoji višak dobara, nastaju technai koje služe zadovoljstvu, kao što je to muzika (68 B 144). Po shvatanju Demokrita višak dobara i slobodno vreme imaju za posledicu pojavu poezije i muzike ali i astronomije. To znači da se višak dobara i slobodno vreme ne koriste samo radi zadovoljstva već i radi saznanja. Ovo istovremeno nastajanje umetnosti i nauka po shvatanju Demokrita razlikuje se od onog koje nalazimo kod Aristotela po kome prvo nastaju nužne technai, potom umetnosti, posebno muzika, a još kasnije, nauke i filozofija usmerene na čisto saznanje (*Met.*, 981b; 982b). Predmet našeg daljeg izlaganja je značenje pojma techne kod Aristotela.

#### 4.1. Aristotelovo tumačenje pojma techne

Prastari naziv za Aristotelovo delo *Peri poietike* podrazumeva ustvari *Peri techne poietike*, a što se kod nas skraćeno prevodi kao *O pesničkoj umetnosti*, ili još kraće: *Poetika*. Rasprava o pojmu techne kod Aristotela vodi razjašnjenju pojma *poiesis*. Aristotel izričito kaže da je svaka *techne* i *poiesis*, ali da svaki *poiesis* nije *techne*. To znači da je *poiesis* širi pojam od *techne*. *Techne* je posebna *poiesis* koja

svoja dela stvara imajući u vidu razlog (logos) onog što stvara. U prvoj knjizi Metafizike se kaže da je predmet *techne* - opšte (*katolon*), a to znači da umetnik-tehničar poznaje uzrok (*aitia*), razlog (*logos*) onog što čini, odnosno stavra. *Techne* je prema tome jedna vrsta znanja (*Met.*, 981a). Sva umeća se bave nastajanjem, tj. smišljanjem i planiranjem kako da nešto nastane (*Nik. et.*, 1140a) a to znači da se umetnost bavi pravljenjem smišljenih stvari te da umetnosti spadaju među principe ili izvore kretanja i promene. Međutim, dok u umetnosti početak i kraj kretanja prelaze u stvari koje treba da napravi čovek-izumitelj, u prirodi početak i kraj već leže immanentni.

Umetnost je ljudsko stvaranje po slici božanskog stvaranja, jer umetnost se takmiči sa prirodnim procesima, a bog je prvi pokretač prirode; zato je Fidijina mudrost, iako manja po stepenu, paralelna sa mudrošću filozofa koji se bavi božanskim konačnim principom svemira i čiji su postupci i sami bogoliki (*Nik. et.*, 1141a). Priroda daje zakon po kome čovek rađa dete, a arhitekt gradi kuće od kamena po analognom planu. Priroda proizvodi po stalno ponavljanim obrascu, što se najbolje vidi u biološkom procesu, razvijanju forme iz materije, ili u sazrevanju potpune individue iz bezoblične klice.

Aristotel uporedjuje formu (ili ispunjenje) sa budnim stanjem, a materiju (ili potencijalnost) sa spajanjem. Tako, stvarno vršiti neki čin jeste forma, a biti samo sposoban za njegovo vršenje jeste materija (*Met.*, 1048ab). Priroda deluje tako što sve stvari nagoni da dokraja ostvare svoje mogućnosti a umetnikova duša usađuje tu istu težnju za samoispunjnjem u neku materiju. Bronzana zdela proizlazi

iz metala u suštini po istom planu po kome biljka raste iz semena ili životinja iz sperme.

Svaka *poiesis* - dakle i ono što mi danas nazivamo umetnošću predstavlja neko stvaranje, tj. prelazak iz nebića u biće. To ne znači stvaranje iz ničega; tako nešto bilo je Grcima strano. Po Aristotelovom shvatanju postajanje je preobražaj nečega u nešto drugo, u nešto što dobija novi oblik, novu formu (*eidos*): kamen postaje statua. Odatle proizlazi i kod Platona i kod Aristotela suštinsko dvojstvo materije (*hile*) i forme (*eidos*).

Postojanje koje je karakteristično za *poiesis* Aristotel pokazuje na primeru vajara koji određenom materijalu (kamenu, bronzi, ilovači) utiskuje novu formu. Materija je ono od čega je načinjeno umetničko delo, a forma je ono što ga čini takvim. Kamen, bronza, ili ilovača za umetnika nisu ista realnost kao za neumetnika; za umetnika materijal predstavlja skup svih mogućnosti prilagođenih njegovoj koncepciji, među kojima on bira da bi ostvario svoje delo. Ovo je odlika svakog poesisa (i "tehničkog" i "umetničkog") budući da svako ko stvara posmatra materijal u odnosu na zamišljeni oblik, u odnosu na mogućnost. Tako se i vajaru kamen pokazuje kao materija, kao nešto neograničeno tek u odnosu na zamišljenu figuru koju treba oblikovati. To znači da se materija, građa (*hile*) pokazuje umetniku kao nešto neuređeno, neoblikovano tek onda kad je oblikujući, obrazujući princip već počeo da deluje (Grassi, 1974, 128-9).

Ako se ima u vidu takvo Aristotelovo shvatanje umetnosti, onda je jasno da ono što mi nazivamo lepim umetnostima nije za Aristotela neki zbir umetničkih predmeta (koji mrtvo leže u muzeju) ili prosto predmeta koji

se pokazuju gledaocima, nego je to uobičena energija. Aristotel je umetnosti pristupao kao biolog. Ako se hoće govoriti o nekoj hirerarhiji umetnosti kod Aristotela, tada treba poći od toga da lepota prirode, ljudske umetnosti i bogova jeste ista lepota; a sve te lepote imaju svoje eidose, svoje materije i svoje oteletvorenje eidosa u materiji. U prirodi je eidos objekivan i sazda lepotu prirode; u ljudskoj umetnosti eidos je subjektivan i sazda savršenu umetnost (tj. najdublju osnovu čovekovog života). U bogu ili u kosmičkom umu sjedinjuju se subjektivni i objektivni eidos u nerazdeljivu celinu i tako sazdaju sav kosmos kao maksimalno savršeno delo umetnosti, kao sliku večnog i beskonačnog blaženstva života. Pritom, ne treba gubiti iz vida da Aristotel u svom učenju o umetnosti stoji na tlu platonizma; tj. na tlu učenja o idejama i oformljenju materije od strane ideja; samo, za razliku od platonovske dijalektičke metode, kod Aristotela srećemo distiktivno-deskriptivnu metodu gde se elementi trijade ne shvataju kao jedinstven nedeljiv trenutak već se svaki od njih opisuje i raščlanjava i istražuju se sva svojstva kojima on faktički vlada, pa naspram Platona koji umetnost tumači dijalektički Aristotel istu promišlja strukturalno.

Aristotelovo učenje o umetnosti je daleko bolje izdiferencirano no što je to slučaj kod Platona pa je kod njega moguće naći definiciju umetnosti kao delatnosti nezavisne od ma koje praktične primene, tj. shvatanje umetnosti kao beskorisne, sebi samoj dovoljne delatnosti. Kod Aristotela se kao centralni pojam javlja *techne* i, kako je već u više navrata ukazano, ovaj termin je do te mere više značenja da se istovremeno mogu izdvojiti najmanje tri značenja: nauka,

zanat i umetnost. Teškoću predstavlja i to što je ovaj pojam nemoguće prevesti u bilo koji od modernih jezika već se to može učiniti samo opisno; u svakom slučaju, kako je reč o svrsishodnoj delatnosti tako bismo ga mogli i prevesti: svrsishodna delatnost (i to u onoj meri u kojoj je ta svrsishodna delatnost prisutna u zanatskim ili umetničkim proizvodima). Moguće je ovaj pojam prevesti i kao osmišljena delatnost, odnosno, delatnost koja je u skladu s ostvarivanjem ovog ili nekog drugog modela, tj. delatnost koja stvara određen obrazac (uzor). Ako za estetiku i nije najvažnije razlučivanje svih ljudskih delatnosti, koje imamo u vidu pri upotrebi termina *techne*, daleko je važnija sama čisto estetička, odnosno umetnička delatnost kojom se prvenstveno i bavi estetika.

O pojmu *tehne* Aristotel govori mnogo i pritom različito; navešćemo, sledeći već pomenuti spis A.F. Loseva, nekoliko mesta na osnovu kojih se ovaj pojam može razumeti; prvo mesto na koje se današnji istraživači obično pozivaju nalazi se na samom početku Metafizike: "Čulnim opažanjem /percepcijom/ životinje se razlikuju od prirode, na temelju čulnog opažanja; kod nekih od njih javlja se sećanje a kod drugih ne. I životinje, ovladavši sećanjem, i zahvaljujući ovoj sposobnosti sposobne su za učenje za razliku od onih koje nemaju sposobnost pamćenja. Skladno s tim, ne mogu da uče one životinje, kao pčele, koje ne čuju zvuke. Učiti mogu one životinje koje imaju čulo sluha. Sve životinje (osim čoveka) žive služeći se sećanjem ali malo koja i iskustvom; tek čovek počinje da koristi umetnost i rasuđivanje. Iskustvo se kod ljudi javlja blagodareći sećanju: niz sećanja o jednom te istom predmetu ima za posledicu iskustvo (*empeiria*). I iskustvo

predstavlja nešto što je gotovo identično s naukom (*episteme*) i umetnošću (*techne*). A nauka i umetnost javljaju se kod ljudi zahvaljujući iskustvu. I iskustvo je, kako govori Pol (sofist, učenik Gorgije), stvorilo umetnost, a neiskustvo - slučaj" (980a-981a). Ovde srećemo jedno od najvažnijih mesta u Aristotelovom učenju o umetnosti i pritom se umetnost ovde ničim posebnim ne razlikuje od nauke. Važno je upozoriti da upravo tu Aristotel ističe jedan od najvažnijih stavova svoje estetike: u osnovi svake umetnosti (kao i nauke) leži iskustvo. Ovo iskustvo nastaje u čoveku iz mnoštva raznolikih čulnih utisaka, predstava i uspomena koji podležu preradi. No šta je ta prerada saznajemo iz nastavka ovog teksta.

"Umetnost se javlja tada kada u rezultatu niza dobijenih iskustava nastaje jedan opšti lik relativno sličnih predmeta. Tako, poredeći da je Kaliji pri nekoj bolesti pomoglo neko sredstvo i da je ono pomoglo i Sokratu i drugima - to je stvar iskustva; a potom shvatiti da to sredstvo pomaže svim sličnim ljudima na određen način, naprimjer, flegmaticima ili kolericima - to je tačka gledanja umetnosti. U odnosu spram stvarnosti iskustvo se ni po čemu ne razlikuje od umetnosti; naprotiv, vidimo da ljudi, delujući na osnovu iskustva dostižu više uspeha no ljudi koji vladaju opštim znanjem a koji nemaju iskustva" (981a 5-15).

Ovde se javljaju dve važne teze: (1) obrada iskustva zaključuje se ničim drugim no uopštavanjem datih iskustava. O toj *techne* Aristotel posve ispravno govori da nju interesuju opšti pojmovi i opšte teorije a ne pojedinačni slučajevi koji i sami za svoje procenjivanje prepostavljaju opštost koja bi ih obuhvatala (*Nik. et.*, 1138b). (2) Ta uopštavanja još uvek nisu i poslednji rezultati do kojih čovek dolazi obradom čulnih

datosti. Aristotel ispravno primećuje da neki opšti pojmovi mogu da ne odgovaraju savršeno svom određenju pa mesto njih mogu i dalje da se koriste pojedina empirijska zapažanja. Za određenje pojma umetnosti neophodno je uzeti u obzir verodostojni (istinski) odnos koji postoji između opštег i individualnog jer u protivnom umetnost neće odgovarati svom određenju.

Kao odgovor na ovo nalazimo kod Aristotela sledeće: "Stvar je u tome što je iskustvo znanje individualnih stvari, a umetnost znanje opštег, međutim, pri svakoj delatnosti i svakom nastajanju radi se o individualnoj stvari; lekar ne izlečuje čoveka već Kaliju ili Sokrata ili nekog drugog ko ima svojstvo da je čovek. Ako neko pritom vlada saznanjem (*logon*) a nema iskustva i ne zna ono što je opšte (*to catholou*) pa u zaključivanju ne vidi pojedinačno; takav čovek često greši i u lečenju iako leči samo ono što je individualno. No sva znanja i shvatanja pripisujemo pre umetnosti no iskustvu i ljudi koji se služe umetnošću /umetnike/ smatramo mudrijima no one koji se oslanjaju na iskustvo, jer mudrosti svako ima više, zavisno od znanja: stvar je u tome što jedni poznaju uzrok, a drugi ne. U stvari, ljudi iskustva znaju faktičko znanje a ne znaju zašto je to tako; međutim, ljudi umetnosti znaju "zašto" i dostižu uzrok. Stoga i vladarima odajemo veće poštovanje smatrajući da oni više znaju od prostih zanatlija i mudriji su od njih jer znaju uzrok onog što nastaje" (981a 15- b 2).

Ako se u navedenom odlomku ne rešava, onda se u svakom slučaju naznačuje jedino moguća teza za razumevanje umetnosti o odnosu opštег i pojedinačnog. Po Aristotelu umetnost (koja se ovde još ne razlikuje od nauke) obavezno je jedinstvo opštег i posebnog. Opšte je ovde takvo da se javlja

kao princip za shvatanje sveg pojedinačnog što podpada pod njega, a pojedinačno je takvo da ono ima značenje ne samo po sebi već tek u svetlu svog odnosa spram opšteg. Ovde nailazimo na problem koji Aristotel rešava karakteristično za čitavu njegovu filozofiju (i to pokazuje promašenost onih interpretacija koje Aristotela vide kao pukog empiristu). Kad je reč o odnosu opšteg i posebnog vidimo da nema razlike između Platona i Aristotela; razlika je samo metodološka ukoliko Platon taj problem rešava dijalektički a Aristotel (odbacujući ovde dijalektiku) problem rešava opisno i distinkтивno.

U VI knjizi Nikomahove etike Aristotel polazi od činjnice da u duši postoje dve oblasti (a) racionalna oblast, tj. ona koja poseduje razum, i (b) iracionalna oblast, tj. ona oblast koja razum ne poseduje; racionalni deo duše sastoji se iz dva dela: (aa) jedan deo duše bio bi onaj kojim opažamo pojave i stvari i čija počela ne mogu biti drukčija no što jesu (taj deo duše mogao bi se nazvati moć saznanja) i (ab) drugi deo duše je onaj deo čijim posredstvom shvatamo ono što može da bude i drugačije (i taj deo može se nazvati moć rasuđivanja).

Kad je reč o osobinama svakog od ova dva dela duša i koja im vrlina odgovara, Aristotel ističe kako postoje tri faktora u duši od kojih zavisi akcija i saznanje istine: (a) čulno saznanje (*aisthesis*), (b) mišljenje (*nous*) i (c) volja (*heresis*). Od ova tri činioca, prvi (čulno opažanje) nije princip nijedne moralne delatnosti (a to se vidi i po tome što životinje imaju čulno opažanje ali ne učestvuju u moralnom delanju) /Nik. et., 1139b/. Oba pomenuta dela razuma imaju za svoju funkciju saznanje istine a sposobnosti na osnovu kojih duša

afirmacijom ili negacijom dospeva do istine ima pet i to su: (a) umenja (*tehne*), (b) znanje (*episteme*), (c) praktična mudrost (*fronesis*), (d) pravo naučno znanje (*sophia*) i (e) spekulativno mišljenje. Što se znanja (*episteme*) tiče, Aristotel polazi od toga da ono što znamo može biti samo takvo, kakvim ga znamo, a ne drugačije, i sve što se sazna je nužno pa prema tome i večito; nadalje, opšte je mišljenje da se svako znanje može predavati a sadržina znanja naučiti pri čemu se poučavanje zasniva na prethodnim znanjima; znanje je po Aristotelu sposobnost dokazivanja i čovek zna čim se na neki način ubedi i kad su mu poznata počela (1139b).

Naspram onog što ne može biti drukčije no što jeste /a što je predmet znanja/ nalazi se ono što podleže promeni i nešto od toga je (a) predmet stvaranja a nešto (b) predmet delanja. Aristotel ističe da su stvaranje i delanje dve različite stvari pa je shodno tome sposobnost razumnog delanja jedno, a sposobnost razumnog stvaranja drugo, budući da delanje nije stvaranje niti je stvaranje delanje. Ističući građevinarstvo kao umenje razumnog stvaranja Aristotel kaže da je umenje sposobnost svesnog stvaranja povezana s pravilnim rasuđivanjem; to nadalje, znači da su sva umenja upravlјena na stvaranje i svako umenje podrazumeva angažovanje veštine i posmatranja kako bi nastalo nešto od onih stvari koje mogu da budu i da ne budu a čije je počelo u licu koje stvara a ne u stvarima koje to lice stvara.

Osobina umenja (*techne*) bila bi u tome što se umenje ne bavi (a) onim što nužno postoji ili postaje, niti se bavi onim što (b) postoji ili postaje po prirodi, budući da takve stvari imaju počelo u samima sebi; ako su pak, umenje i stvaralaštvo dve različite stvari, onda umenje nužno pripada

stvaralaštvu a ne delanju. Umenje je, vidimo to, sposobnost stvaranja uslovljena pravilnim rasuđivanjem; kako je praktična mudrost istinska sposobnost delanja s pravilnim rasuđivanjem o onom što je za čoveka dobro ili zlo, cilj pravilnog delovanja je samo pravilno delovanje, a cilj stvaralaštva je uvek izvan samog stvaralaštva.

Postoji po Aristotelu još jedna razlika između praktične mudrosti (*phronesis*) i umenja (*techne*): dok u umenjima postoje stupnjevi vrline (tj. stupnjevi vrsnoće, usavršenosti koju je dotična stvar sposobna da dostigne), kod praktične mudrosti nema stepena vrline, budući da je ona sama savršena, potpuna sposobnost, pa dok se u umenjima razlikuje majstor i početnik, u mudrosti nema te razlike. Aristotel piše da "onaj ko u nekom umenu namerno greši vredi više nego onaj ko to radi protiv volje; kod praktične mudrosti, naprotiv, gori je onaj prvi, kao što je slučaj i kod svih ostalih vrlina" (1140b); zato je pamet praktična odlika, tj. vrlina, a ne veština (umeće).

Ako su predmet praktične mudrosti ljudske stvari, tj. ono o čemu može da se odlučuje, jer niko ne odlučuje o onom što ne može biti drugačije [što je nužno] ili što nema nikakvog cilja, i ako je cilj ono dobro koje treba da se postigne delanjem Aristotel dolazi do zaključka da "Čovek koji je sposoban da pravilno odlučuje jeste naprosto takav čovek koji se među praktično dostižnim dobrima razumnim rasuđivanjem opredeljuje za onaj cilj koji, ostvaren delanjem, treba da bude od najveće koristi za čoveka" (1141b). Vrlina čoveku omogućuje da izabere pravi cilj, a praktična mudrost mu obezbeđuje pravilna sredstva za postizanje tog cilja.

Treba reći da je Aristotel svestan više značnosti pojma *techne* i da kod njega možemo naći razlike u upotrebi ovog termina i tako, po rečima A.F. Loseva razgraničavajući nauke i umetnosti od zanata Aristotel ističe kako zanatlije delaju ne toliko polazeći od ideje onog što stvaraju, koliko na osnovu svojih navika da tako rade (Met., 981b 2-6). *Techne*, kao umetnost i nauka, obratno, rukovodi se u svojoj delatnosti principima na kojima je sazdan predmet, odnosno razumevanjem njihovih uzroka. A kao i nauka i umetnost ima opštiji karakter i više su spekulativne te Artistotel zaključuje da su u spekulativnom smislu nauke i umetnost iznad zanata (utemeljenog na iskustvu, na iskustvu koje se zasniva na empirijskim, pojedinačnim čulnim opažajima).

Tako Aristotel formuliše razliku između umetnosti i nauke s jedne strane, i zanata s druge. On nadalje kaže: "Kao čovekova specifična karakteristika javlja se sposobnost obučavanja i na osnovu toga vidimo da se umetnost javlja u većoj meri naukom nego iskustvo; u prvom slučaju ljudi se mogu obučavati a u drugom ne. Osim toga, nijedan od čulnih opažaja ne smatramo mudrošću a među tim opažajima nalaze se najvažnija znanja o pojedinačnim stvarima. No, ti opažaji ni u jednom slučaju ne odgovaraju na pitanje: zašto? Recimo, zašto vatrica gori, a ukazuju samo na to da vatrica gori" (981b 7-13). Može se reći da se nauka i umetnost razlikuju od zanata ne samo svesnim principom proizvođenja već i svesnim metodom koji slede. Po načinu ubedivanja jedne metode su netehničke a druge tehničke. Netehničkim Aristotel naziva one metode ubedivanja koje mi nismo stvorili već su odranije postojale (nezavisno od nas); tehničkim nazivam one dokaze koji bivaju sazdani pomoću metoda i našim sopstvenim

sredstvima tako što se prvim dokazima samo koristimo a druge je neophodno naći (*Ret.*, 1355b). Metod o kojem ovde govori Aristotel veoma je sličan pojmu principa. Princip zahteva određen metod građenja. Metod građenja moguć je tamo gde postoji rukovodeće načelo za to stvaranje a to načelo je princip. Na taj način proizvodi umetnosti i nauke razlikuju se od zanatskog proizvodnje postojanjem sopstvenog određenog principa i metoda stvaranja, dok su zanatska dela stvorena na osnovu navike i slepim podražavanjem jednog majstora od strane drugoga i takvim odnosom prema materijalu koji bismo nazvali globalnim, tj. lišenim svakog raščlanjivanja i sistema. Ovde Aristotel ide dalje od Platona ali i ova podela počiva na klasnoj podeli društva; on govori o slobodnima po prirodi i robovima po prirodi. Ako je kod Platona i bilo moguće da se pređe iz jedne klasne grupe u drugu, kod Aristotela je to nemoguće već po samoj prirodi roba i slobodnog čoveka. Aristotel nisko vrednuje zanatstvo i smatra ga zanimanjem niže klase, robova, dok su nauka i umetnost bili privilegija viših slojeva, onih slobodnih, slobodnih rođenih po prirodi.

Aristotel ističe (*Pol.*, 1337b) da se sva zanimanja dele na ona koja priliče slobodnim ljudima i ona koja im ne priliče; zanatima treba razumeti takve delatnosti, takve umetnosti i takve predmete obučavanja koji razvijaju fizičke, psihičke i intelektualne snage koje nisu prilagodljive za vrline slobodnih ljudi. Zato se zanatima i nazivaju one delatnosti koje slabe fizičke snage. To su poslovi koji se obavljaju za novac: one oduzimaju dokolicu neophodnu za razvitak intelektualnih čovekovih snaga i sputavaju ih. Zanatski rad je čisto fizički rad koji se obavlja delimično za novac koji nije usmeren za

sticanje vrline slobodnih ljudi; neophodno je pribeci obucavanju robova kao i slobodnih ljudi; time se mogu baviti i slobodni ljudi ali s ciljem da dosegnu vrlinu i to s merom; moguce je izucavati neke od slobodnih nauka ali samo do izvesne granice.

Veća razlika postoji kad je reč o tome radi kojih se svrha neki od zanata izučava. Ako se to završava ličnim interesovanjem, ili zbog prijatelja, ili u interesu same vrline onda je to dostoјno slobodnog čoveka; no ako se postupa u interesu (i za korist) drugih, to je onda svojstveno najamniku ili robu (1337b, 15-21). Na taj način Aristotel deli nauke i umetnosti s jedne strane, i zanate s druge i ova podela ima otvoreno klasni smisao. Isto tako, Aristotel vidi razliku i između umetnosti i nauka; ona se ogleda u tome što se "nauke odnose ka bitnom, a umetnosti ka onom što nastaje (*genesis*)" (*Met.*, 981b). U tom smislu se techne često izjednačava s terminom *dynamis* (*Met.*, 1033b 8; 1025b) što to ne smeta Aristotelu da u umetnosti vidi i svoj metod suprotstavljući ga intelektu (*dianoia*) ljudi (*Pol.*, 1327b), vaspitanjem (1337a), marljivošću (*Ret.*, 1392 b). Tako Aristotel odvaja umetnosti od sistema logičkih dokaza koje on naziva "teorijskim razumom". Ako u teoretskom razumu nečeg ima što ne pripada umetnosti, onda je ono sadržano u tome što o predmetima govorimo sa da ili ne. No, u oblasti teorijskog razuma ima i takvih sudova koji se ne odlikuju ni potvrđnim ni negativnim karakterom. To je ono što Aristotel naziva mogućnošću, ili mogućim, dinamičkim bivstvovanjem. Kazati o nekoj stvari koja može biti da posve nije nemoguće je, ukoliko ona i nije ali je sadržana u teorijskom razumu u nekoj skrivenoj, ne

potpuno realnoj formi; no ne može se reći ni da jeste, ako bi mogla biti u nekom drugom vremenu, a sad još nije.

Umetnost se upravo odnosi na tu oblast polustvarnosti i poluneophodnosti. To što nastaje u umetničkom delu sasvim ne postoji u stvari, no to što je predstavljeno ispunjeno je stvarnošću. To znači da umetnost ne govori o čistom bivstvovanju već o njegovom uspostavljanju, o njegovoj dinamici. Ovo poslednje moglo bi da znači da pomenuto moguće bivstvovanje postepeno postaje verovatno, ali može postati i sadašnja nužnost. Tako je umetnost razumska, neutralno-razumska, neutralno smislena ili tačnije: neutralno-bivstvena stvarnost koja ne kazuje ni "da" ni "ne", ali pritom ne zauzima manje određeno mesto u oblasti razuma.

Kad je o mogućnosti reč, tu nije reč o nečem što jednostavno ne bi bilo; već nastajanje (*genesis*) o kojem govori "prva filozofija" poseduje određene strukturne crte koje je razlikuju od nastajanja onog što je nastalo. Upravo jedinstvo, svrhovitost i aktualno-razvijajuće delovanje kojim se karakteriše to nastajanje (koje ima u vidu mogućnost) jeste autentičan predmet umetnosti. Aristotel kazuje da ako umetnost za svoj predmet ima stvaranje (*genesis*) a stvaranje je uvek jedno, to onda znači da je i umetničko stvaranje uvek jedno; kako je stvaranje dinamično, to znači da je i umetničko stvaranje delovanje. Umetničko stvaranje nije samo jedinstveno već i svrhovito; to samo znači da i delovanje predstavljeno u umetničkom delu nije samo jedno već i svrhovito. Šta je svrhovitost i svrha kazuje Aristotel i u *Poetici*: "Delovi radnje treba da budu spojeni na takav način da bi prekid ili ispuštanje nekog dela menjalo celinu. Ono što

svojim prisustvom ili odsustvom ništa ne objašnjava nije deo nikakve celine". Svrhovitost tu Aristotel tumači organski budući da svaki momenat celine nosi u sebi smisao celine tako što njegova promena menja samu celinu.

Stanovište koje razlikuje kategoriju umetnosti od kategorije nauke jeste dinamika koja prelazi u delovanje i pritom organsko delovanje. "Ka onom što može biti drugačije odnose se stvaralaštvo i delatnost, iako stvaralaštvo (*poiesis*) i delatnost (*praxis*) nisu jedno te isto; stečeno delatno duševno svojstvo različito je od svojstava razumnog stvaralaštva. Zato jedno nije sadržano u drugom: delatnost nije stvaralaštvo a stvaralaštvo nije delatnost" (*Nik. et.*, 1140a) i na taj način Aristotelodeljuje umetničko stvaralaštvo od praktične čovekove delatnosti.

Iz svega toga možemo zaključiti da ako se na prvi pogled pojam koji mi koristimo za označavanje umetnosti kod Platona a tako i kod Aristotela jednako koristi i kad je reč o naukama i zanatima, ni u kom slučaju ne možemo unutar tog termina negirati ni razlike; umetnosti i nauke razlikuju se od zanata i njih je najlakše izdvojiti iz pojma svrsishodne delatnosti; zanatima Aristotel daje veoma nizak rang i svodi ih na proizvod navike tj. na nesvesno i nemetodičko podražavanje majstora od strane kalfe. U vezi s tim umetnosti i nauke objedinjuje pozivanje na iskustvo i to ne samo na iskustvo datoga kao što je to slučaj kod zanata. Istovremeno, umetnost i nauka operišu i opštim i pojedinačnim dok zanati imaju posla samo s pojedinačnim predmetima. Teškoća bi ovde možda bila u tome što je nemoguće lišiti zanate svake opšte ideje i svakog metoda proizvođenja predmeta, iako su ideje i metodi zanata

drugačije od metoda i ideja nauka i umetnosti. U čemu se sastoji ta specifična razlika o tome ne nalazimo odgovor kod Aristotela jer o nekoj razlici te vrste i ne može se govoriti ukoliko se zanati svode na nesvesnu, bezidejnu, nemetodičku praksu. S druge strane, umetnost i nauka mogući su samo blagodareći metodima i principima koji leže u njihovom temelju a kojih nema u zanatima. I kao treće, umetnost i nauka odnose se potpuno beskorisno, nezainteresovano i posmatrački (čisto teorijski) prema proizvodima svoga stvaranja, dok je cilj zanata sazdavanje samo utilitarnih predmeta. Za umetnost, nauke i zanate zajedničko je da su zasnovani na iskustvu; ali, dok se zanati iskustvom koriste slepo i nemetodički, nauke i umetnost ga metodički koriste. Aristotel razmatra ove oblasti kao oblasti ljudskoga razuma nezavisno od neke životne (vitalne) ili svakodnevne zainteresovanosti pošto se i nauke i umetnost pokazuju vrednima čovekove dokolice i ne traže za sebe korisnost kao što je slučaj sa zanatima.

Ovde treba imati u vidu da i razum može biti dvojak: teorijski (ili posmatrački) i praktičan (ili životni, vitalan), a da i nauke i umetnost imaju posla s nepraktičnim razumom. Praktičan razum je zasnovan na znanju života, na izradi pravila ponašanja, na saznanju ljudskog dobra i zla. On je takođe razum no nije teorijski. Odeljujući posmatrački od praktičnog razuma Aristotel i dalje nije zadovoljan tom razlikom jer je umetnost određena upravo tim razumom i to stoga što teorijski razum ne mora biti samo određen funkcijonisanjem u ravni umetnosti već može biti i sfera logičkog dokazivanja koje se takođe zasniva na iskustvu i praksi; konačno, umetnost nije oblast logičkih dokaza mada

se i javlja oblašću razuma; na taj način razumska bit umetnosti daleko je od logike i od praktičnog razuma mada su zajedno svojina i manifestacija razuma.

Ako umetnost nije sfera teorijskog razuma u smislu sistema logičkih dokaza, a ni sfera praktičnog razuma u smilu ustanavljanja pravila ljudskoga ponašanja, koja je to oblast razuma na koju se odnosi umetnost? Dolazi se do toga da se u oblasti čistoga razuma ne misli samo čisto bivstvovanje no i unutarrazumsko uspostavljanje koje se javlja kao potencijalno bivstvovanje i prelazi u energično (stvarno) i završava se izrazito entelehijskom sferom.

Ovde Aristotel po ko zna koji put govori o sferi umetnosti kao o sferi čiste mogućnosti. Iz ugla teorijskog i praktičnog razuma ovde imamo za posla samo s bivstvovanjem mogućnosti, tj. s neutralnim bivstvovanjem. Ovo pak u sebi sadrži i kategorije karakteristične za razum uopšte. To moguće bivstvovanje je i jedno i svrhovito i prelazi u svoju specifičnu delatnost koja je simbolička ali ne i manje samodovoljna no što je sfera razuma uopšte. U tom se sastoji objektivna specifičnost umetnosti: poslednje je neutralno-bitstvena sfera dinamički-energetskog stvaranja eidosa ili entelehija koja se nalazi u specifičnoj oblasti razuma.

## 5. *Umetnost kao vrlina i dar*

Većina savremenih teoretičara još uvek misli u kategorijama formiranim početkom novog veka; to ne znači ništa drugo do da oni i dalje ostaju zarobljenici dekartovskog pogleda na svet i dekartovskog razumevanja čoveka kao bića koje poseduje konkretno telo i dušu (svest, odnosno, um). Isto tako, većina će se složiti da kad je reč o umetnosti ona nije ništa drugo do vrlina uma, i ako se to misli dosledno – ona je vrlina koja dolazi od božanskog uma.

Bez namere da se ovde gubimo u labyrinima teologije, oslanjajući se na sopstveno iskustvo i iskustvo drugih, mogli bismo se saglasiti verovatno i oko toga da sve što nam dolazi kroz umetnost nije samo od ovoga sveta. U protivnom slučaju, pred nama bi ležala hladna i korektno izvedena dela, racionalna, sa svim svojstvima koja poznaje tradicionalna umetnost, ali to još uvek ne bi bila umetnička dela u pravom značenju te reči; tim delima, svako će se sa tim složiti, nedostaje nešto. To "nešto" ljudi različitih pogleda i različitih vremena nazivali su različito (duša, duh, svetlost, istina, božija ljubav), ali mišljahu na isto.

I ovde se duboko oseća da govorimo nekim zastarelim terminima, da pojmovi kojima se služimo više nisu u stanju da opišu ono što osećamo; možda naše novo iskustvo s pravom traži nove pojmove kojih sad još uvek nemamo, ali koje ćemo morati izgraditi; u nedostatku pravih reči osuđeni smo na one poznate koje su znane, ali su uveliko izgubile svoje ranije, iskonsko značenje. Sa novim slojevima smisla te reči došle su do nas i od nas se očekuje da njima nešto kažemo o novom iskustvu koje navire iz dubina duha.

Sam odnos umetnosti i religije ostaje neprozračan, taman i možda čak duboko metaforičan; možda bi nam se on uz pomoć drugačije jezičke aparature i sa drugim iskustvom učinio posve drugačijim. Za ovako nešto još uvek ne možemo naći ni prave reči ni približne odgovore. Jedino što nam ostaje jeste da ustrajemo u nastojanju da antinomije umetnosti razumemo u onoj meri u kojoj nam se ona sama raskriva. A šta umetnost odista jeste, jeste pitanje u osnovi svih pitanja kojem je suđeno da ostane zauvek otvoreno.

Ovde će biti reči o umetnosti kao vrlini uma i to onako kako su to videli ljudi u srednjem veku; srednji vek dao je veliku umetnost i veliku filozofiju. U srednjem veku po drugi put su, u novom svetlu progovorile ideje Platona i Aristotela, o čemu svedoče besmrtna dela Bonaventure, Tome, Nikole Kuzanskog i na samom kraju, Franciska Suaresa.

Opredelio sam se za ovu temu i stoga što danas živimo u posve drugačijoj situaciji, u situaciji koja je već u stanju da sagleda sve stranputice novovekovne filozofije subjektivnosti, u situaciji koju odlikuje virtualistika koja stupa na mesto realnog sveta s manje ili više konstantnim karakteristikama. Danas, u trenutku rađanja virtualnog čoveka s njegovim virtualnim telom i virtualnom svešću koji su rasprostrti u nekom virtualnom prostorno-vremenskom intervalu, ima smisla osvrnuti se na neke od karakteristika umetnosti srednjeg veka koji je već odavno počeo<sup>130</sup>.

### 5.1. Umetnost kao vrlina uma

---

<sup>130</sup> Videti tekst Umberta Eka napisan pre više od dvadeset godina: *Srednji vek je već počeo*.

Umetnost se odnosi na oblast razuma i njeno delovanje svodi se na to da se fiksira ideja u materiji, pa se shodno tome, ona sadrži u umu majstora, a to nas upućuje na umetnika kao njenog subjekta. Umetnost je stoga nekakvo svojstvo, *habitus*<sup>131</sup>, uma umetnika.

Nije stoga nimalo slučajno što su sholastičari dugo raspravljali o tome kako um može biti nosioc nesumnjive istine u sferi slučajnog i individualnog. Odgovarajući na to pitanje oni su pravili razliku između istine teorijskog uma koja se ogleda u saznanju, i istine praktičnog uma koja se ogleda u usmeravanju onom što bi trebalo da bude (saglasno meri i normi proizvedenog). Stoga, ako i nema nauke tamo gde nema nužnosti, ako je nemoguća nesumnjiva istina u saznanju onog što može biti i ono što nije, tada ulogu nauke može preuzeti umetnost ali samo u oblasti slučajnog.

---

<sup>131</sup> Sholastički autori su rečju *habitus* označavali svojstva posebne vrste koja imaju nepromenljive crte; zdravlje i lepota su habitusi tela, sveta blagodet je habitus (božanske) duše. Moralne i intelektualne vrline su operativni habitusi kojima se određuju različite duševne moći i nagoni. Moralne vrline se postižu vežbom i navikom; ne treba brkati habituse s navikama u uobičajenoj jezičkoj upotrebi kao nekakvim mehaničkim delatnostima a koje su posledica sudara sa materijom. Habitusi urođeni čovekovи zadaci i oni čine osnovu moralnosti među ljudima. Čovek koji poseduje određen habitus poseduje urođeno svojstvo koje ga štiti od onih koji ga nemaju. Habitus je nešto stalno i postojano s obzirom na sam objekt na koji se odnosi i time se razlikuje od običnih sklonosti kao mnjenja. Umetnost je vrlina praktičnog uma. Da bi neko delo bilo dobro stvoreno neophodno je postojanje vrline: u muzici je to harmonija, u arhitekturi srazmernost, u logici prosuđivanje. Ako je umetnost vrlina praktičnog uma, i ako je svaka vrlina usmerena na dobro (a s obzirom na vrlinu uma) na istinu, iz toga sledi da umetnost nikad ne greši i nosi u sebi nesumnjivu istinu jer u suprotnom umetnost i ne bi bila punovredni habitus.

Ta nepogrešivost umetnosti tiče se samo formalnog elementa saznanja; može oslabiti ruka majstora, može se slomiti njegov alat, pokvariti materijal i sve to može iskriviti rezultat – no time se ne kvari sama umetnost i time se ne dokazuje neveštost majstora; umetnik je u umu stvorio zamisao i stvorio prema njemu zakone, te umetnik stvarajući ne greši već samim tim što je zamislio dobar način realizovanja dela.

Umetnik koji poseduje umetničku vrlinu (habitus umetnosti), dakle, sposobnost neophodnu za stvaranje umetničkog dela, može stvoriti i nesavršeno delo no njegovo majstorstvo time neće biti umanjeno<sup>132</sup>. Umetnost u celini pripada oblasti uma i umetnik, ma koliko usavršavao svoju virtuoznost ne stvara i kvalitativno novu umetnost već samo otklanja prepreke za ostvarenje umetnosti.

Određujući prirodu umetnosti, sholastičari su je poredili s razboritošću, s drugom vrlinom praktičnog uma. Umetnost se odnosi na oblast stvaralaštva a razboritost na sferu delatnosti<sup>133</sup> i zato umetnost ne teži tome da umetnika

<sup>132</sup> Isto se može konstatovati i u sferi morala: ako neka pojava ima nedostataka, to ne znači da je pogrešna bila i sama zamisao. Iako je spolja umetnost podložna slučajnosti ona nije toliko promenljiva kao mnenje i i počiva na čvrstom tlu evidencije.

<sup>133</sup> Razboritost se manifestuje u primeni sredstva za dostizanje moralnih zadataka koji su potčinjeni najvišoj svrsi ljudskog postojanja – Bogu. Ona je usmerena dobru onog koji radi (*ad bonum operantis*) dok je umetnost usmerena na dobro dela (*ad bonum operis*) i sve što umetnost udaljava od tog cilja umanjuje je i kvari. Dovoljno je da je umetnik veliki u stvaranju kao geometar u dokazivanju u dokazivanju i nije važno da li je on dobrog ili lošeg raspoloženja. Ako je gnevani ili ljubomoran, gnevani je i ljubomoran kao čovek a ne kao umetnik. Маритен, Ж. Искусство и схоластика. – Б: Маритен, Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики. – М. 2004. – С. 453.

pretvori u čoveka besprekornog vladanja; kad bi to bilo moguće, umetnost bi pre svega nastojala da najboljim bude sâmo delo, ali ljudska dela nemaju sposobnost samostalnog delovanja, budući da takvu sposobnost poseduju samo božije tvorevine.

Kako je umetnik prvo čovek, a tek potom umetnik, nije teško predvideti kako se u njemu bore umetnost i razboritost, ljudske i profesionalne vrednosti. Razboritost neće od umetnika tražiti isto što i od seljaka ili trgovca, neće tražiti od slikara da stvara nešto korisno čime će prehraniti porodicu. Od umetnika se očekuje heroizam, očekuje se da ne skreće s puta stvaralaštva i da svoju besmrtnu suštinu ne prinosi na žrtvu onom svakodnevnom, profanom, slučajnom, bezvrednom. Do tako nečeg, nažalost dolazi, posebno u slučajevima kad umetnik ne poseduje duboki unutrašnji mir koji njegovu umetnost čini nesvesnom ili u slučaju kad nije darovan najvišom mudrošću koja svim njegovim delima daje spokoj i mir.

Sam umetnik, posmatran apstraktno, jeste van sfere moralnosti. U tome treba i videti objašnjenje poznatoj činjenici ima umetnika, divnih ljudi, koji su stvorili osrednja ili veoma slaba umetnička dela, a da ima zaista bezkarakternih umetnika, moralnih ništarija, koji su tvorci velikih umetničkih dela kojima se sav svet divi i koje sav svet veliča, svesno ukljanjajući na stranu njihove normalnim ljudima nedolične postupke.

Primarni zadatak umetnika nije ni u tome da svoju unutrašnjost i svoje unutrašnje nemire iznosi u svojim delima pred druge ljude; drugi nisu dužni da učestvuju u privatnostima umetnika niti su oni kontejner u koji on

izručuje svo smeće svoje svakodnevice. Ako umetnik ima talenta onda on ima i obzira prema drugima i umetnošću se ne koristi u terapeutske svrhe, već svoje bolesti leči kod lekara. Talenat je ona brana koja se isprečuje između gledaoca i umetnika i sprečava ovog poslednjeg da bude nasilan i agresivan. U prvom redu postoji umetnost, a umetnik dolazi tek potom, i o njemu se govori ako umetničko delo već postoji.

Ako razboritost može usavršavati um samo u onoj meri<sup>134</sup> u kojoj potreba kojoj on odgovara (dobro čoveka u celini) ima pravilnu voljnu usmerenost, umetnost usavršava um nezavisno od toga koliko njemu odgovarajuća potreba ima dobar smer, budući da sledi svrhe koje nemaju nikakav odnos spram čovekovog dobra. Zato, potreba koja je suprotna razboritosti, može štetiti umetnosti koliko i geometriji. Primena sposobnosti zavisi od naše volje, dok umetnost omogućuje da se dobro deluje (*facultas boni operi*), ali, ne uči kako da se ista primeni.

Umetnik može da ne koristi svoje umeće, ili da ga koristi loše, isto kao što vrsni znalac jezika može, ako hoće, da koristi varvarizme; vrlina umetnosti u njemu neće time biti manje savršena. Umetnika koji greši protiv svoje umetnosti treba kritikovati ako to čini nemerno, kao što čoveka, koji deluje nepravedno ili nerazborito, treba više osuđivati u slučaju da to čini namerno. Stari su smatrali da i umetnost i

---

<sup>134</sup> Pretpostavlja se da samo razboritost određuje sredstva kojima se mogu postići svrhe i potvrđuje se da upravo te svrhe omogućuju čoveku postizanje dobra.

razboritost prvo zamišljaju, a potom deluju, ali da je za umetnost važnija zamisao, a za razboritost<sup>135</sup> - ostvarenje.

Posledica toga je da, po shvatanju sholastičara, nikakva nauka ne može zameniti razboritost, budući da svaka od njih daje samo opšta i strogo određena pravila, a razboritost, da bi se usavršila, mora se oslanjati na istaknuto istraživanje koje su stari nazivali *consilium* (razmatranje, savet).

Nasuprot tome, umetnost je pozvana da stvara, sledeći stroge i određene puteve, i to je razlog što se stalno ističe značaj ovladavanja pravilima koja su suštastvena umetnosti kao takvoj. No kad se govorilo o vrlini umetnosti, tada se uvek imala u vidu umetnost kao takva a ne umetnost u nekom od njenih pojavnih oblika. Najjednostavniji primer takvih umetnosti behu mehaničke umetnosti u kojima se javlja suština umetnosti kao takve. Umeće graditelja broda ili časovničara ima nepromenljiv, univerzalni cilj određen racionalnom logikom: pomoći čoveku da putuje morem ili da zna vreme. Samo delo, brod ili časovnik, samo su materija koju treba prilagoditi za taj cilj. Za to su opet, potrebna

<sup>135</sup> Razboritost se ne bavi stvaranjem nečeg predmetnog već tim kako da se čovek koristi svojom slobodom i ona nema jasnih metoda i pravila; za nju je najvažniji pravilan, dobar cilj kojem su usmerene moralne vrline i za čije se ostvarenje mora naći pravo sredstvo. Da bi se taj cilj postigao i da bi se u konkretnom delovanju primenili univerzalni moralni principi, ne postoje gotova pravila budući da je svako delovanje obavijeno nizom različitih okolnosti koje svaki slučaj čine apsolutno novim. Zato će u svakom konkretnom slučaju našin postizanja cilja biti drugačiji. Razboritost i nalazi te načine, koristeći sredstva i pravila koji su potčinjeni volji i koje ona svaki put prerađuje i prilagođava konkretnoj situaciji. Ta pravila su u svakom posebnom slučaju slučajna i nisu unapred određena; njih uvek određuje suđenje i zato su ih sholasti nazivali *regulae arbitariae*.

racionalna, stroga pravila određena s obzirom na svrhu i ukupnost uslova.

Rezultat može biti individualan, posebno kad je materija umeća promenljiva, kao u medicini, poljoprivredi ili u slučaju ratnih veština, pa je uz opšta pravila neophodno koristiti i posebna (*regulae arbitrariae*) kao i razboritost s njegovim razmatranjem. Ali, umetnost se pridržava strogih pravila i ne oslanja se na plodove diskusija (*consilium*), za razliku od razboritosti, i ne zavisi od situacija i slučajnosti, već samo od u njoj postojećih pravila. Zato su umetnosti praktične nauke, slično hirurgiji ili medicini (za koju su još u XVII stoleću govorili *ars chirurgico-barbifica* (hirurško-berbersko umeće)).

U tome treba videti odgovor na pitanje zašto je umetnost intelektualnija od razboritosti. Razboritost, rasuđivanje, povezano je s praktičnim razumom samo utoliko ukoliko pretpostavlja zdravu volju i zavisi od nje; umetnosti nije do volje, još manje do toga kako se njeni ciljevi odnose spram ljudskih potreba; ako ona pretpostavlja neku pravilnost nagona, to je samo s obzirom na neke čisto umne ciljeve. Umetnost kao i nauka teži objektu (istina, objektu delovanja, a ne kontemplacije). Prosuđivanju umetnost pribegava retko. Postupci i rezultati njeni su individualni, no sudovi, s isključenjem nekih sporednih slučajeva, ne zavise od promenljivosti situacije, jer umetnost u manjoj meri ne razboritost susreće se s konkretnošću s *hic et nunc*. Naučnik - to je čovek koji se oslanja na dokazivanje; umetnik - to je čovek koji stvara misli, a razborit – to je onaj ko misli i ko sledi delatnu volju.

Tako su sholastičari sudili o umetnosti; organsku manifestaciju uma oni nisu videli samo u delima Fidije ili

Praksitela već i u delima kovača i stolara; vrlina majstora nije bila u njegovim mišićima, veštim prstima i racionalnim pokretima, već u navici (experimentum) koja se vrši na osnovu mehaničkog sećanja i primitivnog mišljenja, a koji imitiraju umetnost budući da su za nju neophodni, iako u odnosu na nju ostaju spoljašnji. Umetnost se smatrala vrlinom uma i davala je duhovnost i najskromnijem zanatliji. Zanat je dugo bio i najrasprostranjenije zanimanje; uostalom, i sam Hrist bio zanatlija.

Klasificujući umetnosti, stari nisu izdvajali iz njih one koje mi nazivamo lepim umetnostima; oni su ih delili na nesamostalne i slobodne, u zavisnosti od toga da li je za njihovo vršenje potreban fizički napor, a isto tako i zavisno od toga da li je njihov konačni proizvod neki materijalni predmet ili teorijski predmet koji postoji u duši.

Pri takvom pristupu slikarstvo i skulptura behu nesamostalne umetnosti, a muzika slobodna umetnost (zajedno s aritmetikom i logikom), pre svega zato što je muzičar misaono operisao zvucima kao što je to matematičar činio s brojevima a logičar s pojmovima. Zato, vokalni ili instrumentalni izraz tih dela, završenih u umu, koja su imala formu zvučne materije, ne behu više, no samo sredstvo, spoljašnja manifestacija te umetnosti.

Tokom srednjeg veka umetnik se smatrao zanatljom; on je radio za proste građane, on je uramljivao njihove molitve, oblikovao njihov um, radovao im dušu i oči; običan narod se

neprimetno vaspitavao lepotom, kao što su se iskreno pobožni ljudi molili, a da toga i nisu bili svesni<sup>136</sup>.

U srednjem veku ljudske tvorevine behu lepe, a ljudi su se manje divili sebi; sujetu kao kvasac počinje da raste tek u doba renesanse, u doba kad se poverovalo kako ljudske moći sežu dalje od mogućeg. Skrušenost i smernost umetnika beše blagotvorna i skrušenost je tokom srednjeg veka pomagala razvoj umetnikovih moći i njegove slobode. Tek je renesansa u dušu umetnika unela pometnju i stvorila ga nesrećnikom; svet je prestao da bude za njega udoban, prijatan dom; u umetnika se uselila misao o njegovoj veličini i na njega se obrušila jarosna sila lepote koja je do tog vremena bila sputana verom; u Grčkoj u vreme klasične epohe, mera i harmonija u umetnosti oslanjali su se samo na razum; toj prirodnoj harmoniji u XIII stolecu odgovarala je harmonija viđena kao posledica božanskog nadahnuća.

## 5.2. Talenat i umetnička imaginacija

U današnje vreme postalo je uobičajeno da za svakog ko se bavi umetnošću kažemo kako je talentovan (u većoj ili manjoj meri), kako se svojim darom uzdiže iznad svih merila,

---

<sup>136</sup> Kasijan je navodio reči sv. Antonija da "ako vernik primećuje da se moli, molitva nije savršena".

kako ga talenat oslobađa svakog suda i prigovora te da je njemu, kao talentovanom sve dozvoljeno.

Možda u tome ima i mnogo nekritičnosti od strane publike i kritičara, jer, kako objasniti da, s jedne strane, ima toliko talenata, a da smo, s druge, poplavljeni mnoštvom osrednjih, beznačajnih dela. U čemu se ogleda talenat, kako se on može na jasan i nedvosmislen način odrediti bez pozivanja na sumnjiva romantičarska pojmovna određenja? Da li je tu po sredi nekakav dar, a ako jeste, od koga je, i ko ga daruje, ko odlučuje ko će biti, zašto i za šta darovan? Kakva je razlika između talenta i dara, a kakva između dara i umetničkog dara? Da li je talentovan čovek lišen svih obaveza, ili ih upravo zbog talenta ima daleko više? Nije li baš talentovan umetnik onaj koji pokazuje povišen stepen odgovornosti?

U umetničkom, kao i u svakom duhovnom stvaralaštvu, postoje dve sposobnosti koje mnogi nadareni ljudi imaju ali ne i u jednakoj meri; dve sposobnosti koje je neophodno precizno razlikovati. Jedna od njih je sposobnost umetničke imaginacije a druga, sposobnost lakog i brzog sagledanja stvari; ova poslednja isto je što i talenat: sposobnost lakog, preciznog izražavanja.

Nažalost, mnogi greše i veruju kako je talenat uvek posledica umetničke imaginacije, pa se često nađu u nedoumici upravo zato što precenjuju ne dar već samo talenat; ako je talenat samo sposobnost brzog i lakog izražavanja, tada je za umetničku imaginaciju neophodno naći neku bolju, precizniju reč, budući da ova izranja iz velikih dubina duše.

Talenat podrazumeva sposobnost lakog i brzog izražavanja svega što prolazi kroz unutrašnji svet čoveka; talenat se ne ogleda u tome šta čovek govori, piše, slika i čini, već u tome kako on to čini; talenat je sadržan u tome kako. Ako se tome doda još i tehničko umeće, moglo bi se pomisliti kako je to dovoljno za stvaranje umetničkog dela ili njegovu interpretaciju. Zato se dešava da i mnogi obrazovani muzičari ne razlikuju pijanizam od klavirskog artizma. Kada pijanista neku sonatu izvodi s lakoćom, malo će ko od prisutnih pokušati da zaroni u ono umetničko tog dela. Takav talenat se pokazuje dovoljan samom sebi ali on je daleko od toga da bi bio sve.

Ono što talentovan umetnik pruža publici, to je samo "blještava iluzija umetnosti". Dokle god ostaje odvojen od stvaralačke imaginacije talenat je prazan i bez osnove. Njemu nije dato da dospe do temelja, njemu nije dato da prodre do dubina, do tajanstvenih izvora duha. On ne počiva u njima, a kad stvara, ne stvara iz njih. Talenat kao takav nema sopstvenu duhovnu dimenziju i zato, strogo govoreći, on nema šta ni da kaže. On je talenat a kao takav vezan je za površinsko, za pojавno i posve je razumljivo što se nadovezuje na neduhovne sadržaje; svi sadržaji pokazuju se talentu jednako vredni; ne razlikujući neduhovne od duhovnih sadržaja, on se i jednima i drugima artistički igra, ne osećajući ni u jednom od njih umetničku nužnost (neophodnu za oblikovanje duhovnih sadržaja).

Ako talentovan umetnik i dotakne nešto duhovno, on to čini mahom slučajno i nesvesno; talentovana osoba se zadovoljava time da pruža uživanje, sjaj, bljesak, time što očarava; a sam talenat nije dovoljan za vrednovanje, talentu

se sve dopada, bez razlike; zato su talentovane osobe toliko opsednute sobom, zaljubljene u svoje tvorevine i najviše u samu sebe; talenat protestuje kad naiđe na one koji mu se suprotstavljaju, koji ga osporavaju; on takve optužuje za nedostatak razumevanja ni za njega ni za veličinu njegovog talenta.

Takvi "talenti" su u većini slučajeva samo prenosnici umetničkog; oni sami ne stvaraju, no ono duhovno, neznano odkuda došlo, protiče kroz njih; na to proticanje oni ne utiču, premda ga svojim postojanjem omogućuju. Ovo potvrđuje često isticanu činjenicu da talentovane osobe nisu u isto vreme i stvaralačke osobe, jer im nedostaje duhovna dimenzija; zato su takvi ljudi samo "provodnici", kroz koje može govoriti njihova epoha i njihovo vreme, no takve osobe niko ne shvata preozbiljno; njima se oprštaju ispadi i njima je dozvoljena neodgovornost. Ide se čak dotele da se velika neodgovornost pravda veličinom talenta<sup>137</sup>.

To nikako ne znači da talentovane osobe nisu popularne; ono što tako talentovane osobe "stvaraju", u većini slučajeva nailazi na pozitivan odjek i podršku savremenika, budući da odgovara ukusu savremene masovne publike; često se dešava da takvi umetnici nalaze sebi podražavaoce, ponekad dolazi i do stvaranja njihovog kulta, pa je tek sledeća generacija sposobna da sagleda njihove domete i granice. Vremenom njihova neposredna draž iščezava, ukus i duh vremena se menja i ljudi prosto zaboravljaju čime se oduševljavala prethodna generacija, shvataju da je "kralj bio go" (Andersen)

---

<sup>137</sup> U talentovane pesnike i pisce te vrste već u više navrata pominjan ruski filozof Ivan Iljin ubrajao je A. Bloka, S. Jesenjina, A.N. Tolstoja; videti: Iljin, 1993; 265)

i da taj "talenat" nema zapravo šta više da kaže, iako je sav svoj život proveo "govoreći", "izražavajući se"... Ali, to što je govorio, slikao ili pevao, to je bilo duhovno beznačajno, jer nije bilo duhovno osvojeno u dubini sveta i u sopstvenom duhovnom iskustvu. Sve što je tu bilo rečeno bilo je posledica onog što je takvom umetniku odnekud došlo, što je on negde čuo, ili to beše tvorevina apstraktnog uma; u svakom slučaju, sve to bilo je prolazno kao što je prolazan i umetnik sam kao osoba, zajedno sa svojim osećanjima i konstrukcijama.

Tvorevine umetnikâ čija moć se ne prostire dalje i dublje od njihovog površinskog talenta, u dosta slučajeva ostaju interesantne i za naredna pokolenja, ali kao predmet naučnog istraživanja koji sam po sebi ima određenu istorijsku ili kulturnu vrednost. Kao umetnički događaj takva dela nisu od samog početka neki bitan "događaj" i ona nemaju mogućnost da dosegnu lepotu; najviše do čega ona dosežu jeste lepo u smislu lepog oblikovanja, lepog prikazivanja; takva dela mogu da izraze površinsku čulnost ali ne i ono značajno, veliko i duboko; ako se tu ponekad nađe i nešto umetničko to je samo izuzetak i posledica nekog srećnog slučaja.

Ako umetnik s takvim talentom i ne može dokučiti ono umetničko umetničkog dela u njegovom duhovnom smislu, u njegovoj duhovnoj dimenziji, on, oslanjajući se na kritičnost i sopstvenu neodgovornost može imati uspešnu karijeru, može da, ispunjavajući želje naručilaca sumnjivog znanja i ukusa ali moćnih i bogatih, obezbediti sebi udobniji, a u nekim slučajevima čak i bogat život.

Čest je slučaj da oni što se oslanjaju samo na svoj talenat imaju u isto vreme i odvažnosti i hrabrosti; ali, ostajući bez istinskog nadahnuća, s prazninom u duši, oni

ostaju nesvesni iskušenja pred koje istinskog umetnika stavlja dubina njegovog duha i zato svud oko sebe seju banalnost i primitivizam očekujući da to publika vidi kao najviši izraz njihove umetnosti.

Niko ne dovodi u pitanje važnost te vrste dara koja se zove talenat, on je dragocen i neophodan, kao što je neophodno i stvaralačko majstorstvo; ali, umetniku je neophodan još jedan dar, duhovno iskustvo, stvaralačka imaginacija, sadržaj umetnosti, ono što je umetničko u umetničkom delu i njegovom ostvarenju ili izvođenju, sposobnost da se ono duhovno realizuje, ali ne tako što će se stvoriti isprazna lepota; sve to je "teško uhvatljivo", "teško dokazivo" i ono je prepušteno samo znalcima.

Bez ove duhovne dimenzije talenat je nalik prirodi bez duha, ljudskom bez božanskog.

Ta dva dara: talenat i stvaralačku imaginaciju ljudi ne dobijaju u jednakoj meri; jednom umetniku bude dat talenat, dar izražavanja i predstavljanje, ali mu ne bude data i moć stvaralačke imaginacije; drugom bude data moć stvaralačke imaginacije, duhovna pronicljivost i oštoumnost i s njima svo duhovno bogatstvo do kojeg on dopire, ali mu nije dat talenat da to što vidi i oseća može u isto vreme i da izrazi.

Tako se pokazuje apsolutnom pogrešnom osnovna teza Benedeta Kročea, a na kojoj počiva sva njegova estetika, teza da je intuicija isto što i izraz. Reč je tu o dva različita dara; sasvim je drugo to što najveća umetnička dela jesu ona koja su nastala iz ravnoteže ova dva dara.

Ima talentovanih pesnika, s dobrom moći izražavanja, ali koji nisu imali šta da kažu; ima i onih drugih koji su imali šta da kažu, ali nisu mogli naći način na koji da to nose u

sebi i izraze. Konačno, ima i onih koji su mogli i jedno i drugo; takvi su veliki pesnici i njima se s pravom i divimo.

Upravo zato, teško je suditi o značaju i veličini nekog umetnika; još je teže biti objektivan i pravedan; ljudi polaze ponekad od dopadanja i tad ne vide samu stvar koju umetnici nastoje ili ne nastoje, uspevaju ili ne uspevaju, da izraze. Publika kao i umetnička kritika, često polazi od nekih svojih očekivanja, pokadkad se javlja čak i spisak zahteva u stilu: od umetnika se očekuje to i to...

Malo ko je svestan toga da svoja očekivanja i svoje želje ne treba nametati umetniku, već da umetnika prvo treba čuti, a potom samo slušati. U istinskom dijalogu drugi je jednako važan koliko i mi; bez sposobnosti da se drugi čuje, da se čuje ono što on govori, ma koliko to bilo novo i neobično, iznenadujuće ili neprijatno, ne može se publika približiti ni umetničkom delu ni umetniku.

U tome treba videti osnovni razlog što umetnici, njihova dela i njihova moguća publika - ostaju zatvorene monade u gluvom svetu.

Sâma umetnost ne može biti ni neka apstraktna igra čistih zvukova ili čistih boja; u tom slučaju ona ide od uha uhu, od oka oku, ali ostaje na površini stvari i takva umetnost ne može biti umetnost, već optička ili akustička igra, kombinatorika zvukova ili boja čiji splet može biti prijatan ili neprijatan, no od početka lišen sadržaja i smisla. Kada se zvuci i boje ne izlivaju iz duha, već iz organa vida ili sluha, umetnosti nema. Isto tako: ako kod nekog do te mere prevlada duhovna imaginacija nad talentom, sasvim je moguće da on završi u religioznom čutanju i filozofskoj

meditaciji. Umetnost može nastati samo iz organskog spoja dva pomenuta dara: talenta i duhovne imaginacije.

Talenat omogućuje pojavu samo dvodimenzionalnog dela; takvo delo poseduje materijalnu dimenziju i oblik. Da bi to delo bilo umetničko delo, neophodna je "treća dimenzija", prostorna dimenzija, neophodna je dubina koju obezbeđuje duh i koja se doseže duhovnom imaginacijom.

Zato je zadatak svakog umetnika da neguje moć imaginacije; ni sam talenat, ni sama tehnika, ne mogu stvoriti umetničko delo. Isto tako, nijedan čovek ne može povećati svoj talenat; talenat, je, ponavljam, dar i talenta neko ima onoliko koliko ga ima; ali, talenat se može negovati; deficitarna mesta se mogu popuniti vežbama, učenjem, tehnikom. Zato se događa da daleko više u životu postigne neko ko možda ima i manje dara, ali ko je svoj talenat negovao, no onaj ko je svoj talenat proćerdao. Ima mnogo umetnika koji su se krajnje nebrižno odnosili prema svom daru, kao što beše naš pesnik Branislav Petrović, ili njegov rumunski sabrat po Peru Nikita Stanesku; ima, s druge strane, pesnika koji su svoj dar pazili i negovali, pesnika kao što su Vasko Popa i Marin Soresku. Konačno, ima onih koji su sve stavili na kocku majstorstva i zanata, kakvi su bili Saljeri ili Brjusov, a ima i onih koji su u svemu tome nalazili meru omogućujući svojoj imaginaciji da uvek bude na visini talenta i tako ostajući u mogućnosti da sve ono što duhovno vide mogu duhovno i da izraze; takvi su bili Mocart i Puškin. U tom smislu da je bilo više sreće, najveći srpski pesnik svih vremena morao je biti Laza Kostić, ali zato najveći promašaj srpske poezije jeste Njegoš koji u vreme Jovana Sterije Popovića piše kao da dolazi iz nekog tamnog vilajeta. Razume

se, pomenutog pesnika ne treba osuđivati, već pre svega razumeti, jer: "samo se genije rađa sa nepogrešivim ukusom"<sup>138</sup>.

Možda ovako ne treba pisati. To se ponekom neće dopasti. Ali, rekao sam: nije stvar u dopadanju ili nedopadanju, već u razumevanju, doživljavanju i nastojanju da se stalno bude u onoj trećoj dimenziji, u dimenziji duha.

Biti samo talentovan, znači biti neodgovoran.

Talentovan umetnik ne shvata svoj pravi zadatak; on ne nastoji da bude svoj; on podražava druge i podražava ono što se kod drugih nalazi na površini; on je snob, salonski umetnik, znalac na prvi pogled mnogo čega, sposoban da o svemu govori sa visine, bilo da je to umetnost ili filozofija, ali ono važno, ono glavno što leži u osnovi svega - on ne razume.

Ponekad može biti reči o suptilnom znalcu, ali on je znalac one lake praštine koja se podiže oko umetničkog dela. Reč je o sitnim detaljima, o empirijskim činjenicama važnim za antikvare, kolecionare i muzeologe kao i istoričare umetnosti; ali svi pomenuti nisu i stvaraoci umetnosti. Služeći se njihovim znanjima umetnik, ma koliko talentovan, ostaje u predvorju umetnosti.

Takvi ljudi često mogu da imponuju i bude uvažavanje publike, posebno one koja ne razlikuje razne vrste učenosti; znanje niza efemernih detalja, ništa ne kazuje o tome koliko se njihov znalac približio i da li se uopšte približio onom bitnom u umetnosti. Poznavanje mnoštva za bit umetnosti nebitnih detalja naizgled znalca u umetnosti pretvara u

<sup>138</sup> Ильин, И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве, в.: Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. . С. 71.

autoritet za ono sporedno i nebitno. Njegovo tumačenje umetnosti pretvara se u nabrajanje mnoštva detalja, pa se od umetničke slike na platnu vidi samo manir ili potpis, dok se za sonatu vezuju note i istorijske anegdote. Za takve znalce Akropolj je samo "gomila kamenja".

Takav značaj može biti veoma koristan: od njega se mogu saznati razni detalji; njega samo ne treba ništa pitati o onom umetničkom umetnosti, niti za bilo kakav sud o umetnosti. Kao što u telefonskom imeniku ne piše ništa o karakteru onih čiji broj tražimo, tako i od snobova koji sve znaju o umetnosti, možemo dozнати само "brojeve" ali ne i ono po čemu su neka dela odista velika umetnička dela.

Činjenice koje prate umetnost i umetnička dela, razni mali detalji koji se nalaze u njihovoj auri, daleko su od toga da mogu zameniti moć umetničkog suđenja koja prepostavlja moć predmetnog viđenja i to viđenja onog zbog čega sve jeste.

Svi ti raznorazni detalji, činjenice vezane za umetnost, život umetnika i nastajanje samog dela, jesu od nesporognog značaja za nauku i za istoriju umetnosti. Ali, za samo umetničko stvaranje, svi ti detalji mogu biti opasni, često prepreka koja otežava stvaranje umetničkog dela.

Kada se u umetnosti vidi samo njena čulna dimenzija, tada se pada u formalizam i ne vidi ono što je oduhovljeno u materiji; kad se ne vidi duhovno, tada se sve zemno i materijalno proglašava za jedinu stvarnost; pad u obično i naizgled očigledno, pad u samodovoljnost - jeste znak duhovne krize koja je posledica vladavine pragmatističkog poluobrazovanja koje se proglašava za čarobni ključ kojim se navodno otvaraju svaka vrata, pa i ona sa sedam pečata.

Umetnost kazuje i po-kazuje. Ali, ona ne kazuje i po-kazuje ono neposredno vidno i čulno; sve vidno, sve čujno i čulno postoji samo zato da bi kroz njega govorilo ono ne-čujno i ne-čulno, ne-vidljivo – duhovno.

Umetničko delo nije jednodimenzionalno, već trodimenzionalno. U njemu se, u onom prvom, materijalnom, estetskom čulnom sloju fiksiraju oblici kroz koje progovara duhovno. Zato umetnost ne može nastati samo primenom talenta i tehnike ma na kom nivou ta tehnika bila.

Da bi umetničko delo nastalo neophodna je stvaralačka imaginacija, neophodno je jedno više viđenje kakvo umetnik mora posedovati. Duhovno sitan, demoralisan čovek, ne može stvoriti umetničko delo; da bi nastalo veliko umetničko delo neophodno je da postoji dijalog duha i Duha. Umetničko delo može nastati samo u istinskom tvoračkom aktu, a on nije ništa drugo do nad-govor duše umetnika sa samim Duhom koji prebiva u dubinama sveta.

## 6. *Umetnost i lepota*

Ako se danas eventualno i govori o problemima kojima se bavila tradicionalna estetika, a govori se obično o krajnje efemernim i nebitnim stvarima, desi se da neko ponovi prastare stavove o tome kako ni estetika nije u stanju da razjasni mnoge stvari koje se tiču same umetnosti, da ona odavno nije samo nauka o lepom, da lepo nikad nije ni bio njen jedini predmet, a da čak i kad je ona bila izjednačavana s filozofijom umetnosti, pojам lepog u estetskom, metafizičkom ili kosmološkom značenju te reči nije bio tema koja bi mogla oko sebe objediniti sve mislioce i filozofe.

Neki pak, i dalje, tvrdoglavu, ne obazirući se na ono što se zbiva oko njih, i dalje ističu kako je pitanje odnosa lepog i umetničkog, jedno od osnovnih pitanja u savremenoj estetici. Ovo pitanje u velikoj meri je određeno samim pristupom, metodom kojom se prilazi problemu, ali, ne u manjoj meri, ono je i izvor svih potonjih nesporazuma. Samo u slučaju da je lepo jedna od estetičkih kategorija ovo pitanje ima nekakav smisao. U slučaju da se lepo shvata kao rodni pojам svih estetičkih kategorija, ono se identificuje s pojmom umetničkog i osnov za dalje raspravljanje gubi se u magli koju stvaraju teoretičari ogrezli u starim, izandalim pojmovima.

Estetika se ne može usredsređivati na pitanje pristupa, jer nije u središtu pažnje sam pristup, koliko sama stvar - sam predmet. Da li je taj predmet lepo ili umetničko, njihov smisao ili njihova egzistencija, to ostaje krajnje otvoreno pitanje budući da mi danas ne znamo, kad je reč o umetnosti, ni šta je umetničko delo, ni kakva je njegova egzistencija, ni koji je njegov izvor. Savremena umetnost je prostor

egzistentnosti niza objekata koji se proglašavaju umetničkima, ali i prostor tumaranja za sve one koji misle da su na putu ka umetnosti, a u najvećem broju slučajeva nalaze se u bespuću, nesposobni da dospeju do bilo koje uporišne tačke, a još manje sposobni da se vrate do početne tačke od koje su se lakomisleno i samouvereno otisnuli.

Danas se toliko govori o lepom, da to prosto izaziva očaj. Ko može videti lepo kao temu dana u sred svih nedaća kojima smo izloženi? Zar je moguće da su se naši estetičari pretvorili u uzgajivače nojeva, pa nojevskim očima, iz dubokog peska, gledaju sav svet, ne shvatajući da lepog nema i da lepo može biti obnovljeno samo kao ontološka no nikako kao estetička kategorija.

Jeste, lepo su nekad teoretičari nalazili i izvan granica umetnosti, govorili su o prirodno ili tehnički lepom, oduševljavalici se pejzažima i lepim mašinama, koje su futuristi smatrali najvećim umetničkim delima, i u isto vreme živeli u dubokom uverenju kako čovek jedan bitni deo svoje duhovne energije troši na estetsko oblikovanje. To vreme je nepovratno prošlo.

Živimo u svetu duboko pervertiranih pojmoveva, u svetu fundamentalne perverzije. Svi pojmovi su izokrenuti, svi termini dobijaju suprotno značenje, sve gubi svoj izvorni smisao.

Tragedija je u tome što živimo u iluzornom uverenju da smo možda i mali, ali relativno svesni deo društva koji je uspeo da izmakne ideologizaciji i obmanama koje je nametnuo demokratski novogovor. Upravo to je ono nad čim moramo da se zamislimo. Da li odista smemo verovati da smo mudri, da smo razumeli vlast, da smo na njenom nivou. Da smo

razumeli smisao manipulacije kojoj smo izloženi. Ako je i tako malo je verovatno da smo svesni dometa manipulacije, da smo svesni širine prostora u koji smo uronjeni do grla, a beskrajno bespomoćni da se suprotstavimo nekim alternativnim odgovorom.

Situacija u kojoj smo se zadesiliapsolutno je nova u odnosu na sve koje poznaje istorija. Nalazimo se u vremenu koje je koliko nežno, toliko i nemilosrdno, jer, neposredna neugroženost naše egzistencije, daje nam iluziju neugroženosti našeg bića u celini.

Nalazimo se u svetu novih oseta, novih doživljaja, nečeg što ljudsko telo nije poznavalo u ranijim epohama; izloženi smo potpuno novim izazovima u ravni razmene na nivou ćelije, ali i razmene na najvišim nivoima svesti. Milenijumima pripreman ljudski organizam na izazove spoljnog sveta, sada se više ne susreće s poznatim neprijateljima bakterijama i virusima (s kojima se borio kako je znao i umeo) već sa nečim njemu krajnje nepoznatim; sa stroncijumom i mnoštvom drugih radioaktivnih elemenata koji do početka nuklearne ere na našoj planeti nisu postojali. To su izazovi na koje naše telo na nivou ćelije nema adekvatan odgovor.

Isto se dešava i na duhovnom planu, posebno kad je reč o izazovima savremene politike i ideologije; vreme postmoderne pripremilo je planetu na stanje neodgovornosti. Ako je sve moguće, ako je sve jednako vredno, ako niko ni za šta nije odgovoran, ako samo postoji pravo jačeg (maskirano imenom demokratije), ako je sve što postoji jednako vredno, ako u umetnosti više nema velikih i malih dela, već su sva dela jednako velika i jednako mala – onda je sve moguće: moguće je da ljudi izginu u Grdeličkoj klisuri i da za to niko

ne bude odgovoran, moguće je da ljudi na pijaci u Nišu postrandaju od kasetnih bombi i da niko nije odgovoran, a onda da još dođe i tome adekvatna vlast koja će svojim sugrađanima reći: ko ti kriv što si taj dan išao na pijacu.

Reklo bi se da živimo u suludom, haotičnom vremenu. A naše vreme nije ni suludo ni haotično. Ne zbog toga što se pokazuje kako se i haos samoorganizuje ili stoga što postoji organizovano samoludilo. Ne. Mi se nalazimo u potpuno novoj situaciji kojoj ne nalazimo ni adekvatno ime ni makar približno adekvatne pojmove.

Osnovni problem vidim upravo u pojmovima. Mi više nismo u mogućnosti da ono što nam se dešava iole adekvatno izrazimo; mi nemamo moći da naša osećanja prevedemo u pojmove i to ne stoga što je ugrožen komunikativni sistem na koji smo se dosad samouvereno oslanjali, već stoga što smo potopljeni u sferu potpuno novih osećanja koja nemaju svoje pojmovne ekvivalente.

To što živimo i proživljavamo nema sebi ekvivalent u dosadašnjoj istoriji; ne stoga što smo mi neka bogomdana bića, ili stoga što se na nas prolila vekovima čuvana čaša sreće. Sreće nikad nije bilo, najmanje sreće koja bi bila čuvana za nas. Našli smo se u situaciji da one koje gledamo, vidimo kao one koji gledaju nas, a nesposobni smo, ili nećemo da shvatimo, da sâmo gledanje iluzija je nametnuta od negledanja.

Reči koje su nam nametnuli kao sredstvo komunikacije, uveravajući nas da jedni druge razumemo, pokazuju se kao istrošene presvlake davno zaboravljenih stvari.

Nalazeći se u virtuelnom svetu s virtualnim telom i narastajućom virtualnom svešću sve smo udaljeniji od realnog

sveta i sve manje svesni podvojenosti realnog i virtualnog, dajući ovom drugom nesumnjivo prednost.

S druge strane, umetnost, osim lepote, sadrži i druge vrednosti: istinu koja se u umetničkom delu može manifestovati na određeni način, moralnu ideju autora, kao i čitav niz humanih vrednosti. To je dovelo do shvatanja da treba razlikovati lepo, koje je u XVIII stoljeću pripadalo sferi estetskog, kao izraz savršenstva čulnog, od umetničkog, koje svojim obimom obuhvata čitavu oblast umetničkog proizvođenja, te se krajem XIX stoljeća, obeleženog ideološkim antitezama i metafizičkim antinomijama, pristupilo stvaranju dveju disciplina koje su se razlikovale strogo omeđenim oblastima, a to behu estetika i nauka o umetnosti.

Ova dihotomija postojala je i ranije, no ne u tako naglašenom obliku; lepo i umetnost bili su oduvek bliski pojmovi ali se nikad nisu brkali. Kod Grka je pretezao čas jedan, čas drugi pojam: lepo je, kao ontološka kategorija, imalo prvenstvo u odnosu na umetnost kod Platona, dok je Aristotel prednost davao pojmu umetnosti, ali, u oba slučaja, lepo se nije identifikovalo s umetnički lepim.

Kod neoplatoničara lepo je imalo duhovno značenje, dok je tokom srednjeg veka ono bilo transcendentalno svojstvo bića, koje je apsorbovalo u sebe i sam smisao umetnosti. Lepo (consonantia i claritas) bejaše način na koji se ens kao unum moglo doživeti. Odnos umetničkog i lepog je od Longina, koji je lepo pripisivao plastičnim, a uzvišeno književnim umetnostima, preko Lesingove analize helenističke skulpture Laokon i njegovi sinovi, koja, po njegovom mišljenju, bije bila ni dirljiva ni uzvišena, već lepa, dospeo do naših dana; to razlikovanje umetničkog i lepog, oposredovano Ničeom, Gijom

i Velflinom, javilo se na pragu XX stoljeća kao antiteza: renesansno-barokno, klasično-romantično, apolonovsko-dionisovsko, dekorativno-izražajno.

Ne treba gubiti iz vida da dvojstvo lepog i umetničkog nalazimo i kod Kanta koji, prihvatajući dihotomični način izražavanja (ukus i genije, čisto i primenjeno lepo, lepo i uzvišeno), svoja izlaganja temelji na razlici lepog i umetnosti, tako što se lepo ograničava na ukus, a umetnost smešta u analitiku uzvišenog. Tokom XIX stoljeća ova razlika se svodi na razliku forme i sadržine; ove pojmove su teoretičari ponekad sučeljavali, ponekad stavljali jedan pored drugog, a ponekad svodili jedan na drugi; u ovom poslednjem slučaju prednost su obično davali formi.

Ovde će biti reči o jednom starijem učenju o lepom, nastalom u veliko doba srednjega veka i visoke sholastike, a koje počiva na tome da je lepo ono što raduje naš pogled i naše gledanje: *id quod visum placet*, kako je pisao Toma Akvinski (*Sum. Theol.*, I. q. 5. a. 4, ad 1). U ovoj definiciji nalazimo: gledanje, intuitivno saznanje i radost. Lepo je ono što pruža radost, no ne bilo kakvu radost, već radost saznanja čiji izvor nije u samom procesu saznanja, već u objektu saznanja koji, tokom tog procesa, isijava lepotu. Ako nešto oduševljava dušu i ispunjava je zadovoljstvom, time što joj se otkriva u intuiciji, tada je ono lepo.

Lepo je objekt razuma budući da samo razum saznaje u pravom značenju te reči, jer samo razum je otvoren doživljavanju sve beskonačnosti bića. Prirodno mesto lepog je u sferi teorijskog i otud ono isijava. Lepo mogu registrovati i čula i to u onoj meri u kojoj služe ljudskom razumu i ukoliko su sposobna da uživaju saznajući; od svih čula, odnos spram

le pog, mogu imati samo gledanje i sluh, jer su u najvećoj meri saznanja čula.

Čula imaju ključnu ulogu u doživljaju le pog, jer naš razum ne poseduje intuiciju, kao razum andela; on može videti jasno ali samo posredstvom uopštavanja i suđenja; čulno saznanje je potpuno intuitivno i to njegovo svojstvo razvija se upravo opažanjem le pog.

Čovek može da uživa u čisto teorijski le pom, ako mu je ono saglasno po prirodi, tj. ako uzbuduje razum kroz čulno intuitivno opažanje. Takvu lepotu, po shvatanju ljudi srednjega veka, stvara umetnost i ona prerađuje čulima dostupnu materiju, tako što daje zadovoljstvo umu, uveravajući čoveka da raj nije izgubljen; zato je umetnost bila shvatana nalik zemaljskom raju tako što trenutno vaskrsava blaženstvo saglasja razuma i osećanja.

Kako lepo oduševljava um, time što je najviši stepen saglasja stvari po merilima uma, Toma Akvinski je le pom pripisivao tri svojstva: svrhovitost (zato što razum voli biće), proporciju (zato što um voli poredak i harmoniju) i sjaj, odnosno, jasnost (zato što razum voli svetlost, razgovetnost).

Ne treba gubiti iz vida da se već u vreme helenizma lepoti pripisivalo sijanje: *claritas est de ratione pulchritudinis* (jasnost spada u pojам lepote), *lux pulchrificat* (svetlost u sebi nosi lepotu) – ali, tu je reč o sijanju smisla (*splendor veri*), kako su govorili neoplatoničari. Avgustin govori o sjaju poretku (*splendor ordinis*) dodajući kako je "harmonija forma svake lepote", dok Toma govori o sjaju forme (*splendor formae*), jer upravo forma, počelo, određuje savršenstvo sveg postojećeg, formira i dovršava bit i kvalitet stvari, pa je forma ontološka tajna koja postoji u stvarima kao njihova

pokretačka sila sposobna da određuje unutrašnju jasnost svake stvari. Na taj način svaka forma, kao odsjaj razuma Tvorca, utisnuta je u srž dela.

S druge strane, svaki poredak ili proporcija, proizvod je razuma. Lepota je sijanje forme i srazmernih delova materije, blesak razuma u razumno organizovanoj materiji. Um uživa u lepom zato što u njemu nalazi i saznaće sebe susrećući se sa sopstvenom svetlošću.

Svaka čulno opažljiva lepota oduševljava gledanje, sluh ili imaginaciju, ali bez odušavljenja razuma, nema i lepote. Lepa boja godi oku, kao što se fini miris dopada čulu mirisa, no od ta dva svojstva (odnosno forme), moguće je samo o jednom reći da je lep, i to o boji, koja se, za razliku od mirisa, prima čulom sposobim za čisto saznanje i ona svojom čulnom svetlošću raduje um. Osim toga, što je čovek kulturno razvijeniji, utoliko duhovnjim vidi sijanje forme.

Za lepo koje je svojstveno umetnosti, sijanje forme (koje je razgovetno samo razumu, pa se čini kako postoji samo po sebi), doživljava se čulno i čulima, a ne nezavisno od njih. Zato je umetnička intuicija direktno suprotna naučnoj apstrakciji jer sijanje suštine u umetnikov razum prodire zahvaljujući čulima.

Razum, bez dodatnih napora uopštavanja, uživa bez napora i suđenja. On je oslobođen od običnog rada, on ne treba da traga za smislom koji se krije u materiji, krećući se od atributa ka atributu, već može da upija direktno svetlo bića. Skoncentrisavši se u čulnoj intuiciji, razum biva ozaren svetлом smisla koje spontano navire iz čulnog; ozaren je svetlošću, koja se prima kao istina, već kao naslada; ta svetlost dovodi lako razum u akciju i zadovoljava potrebe

usmerene ka svakom dobru duše kao svom iskonskom objektu. I samo nakon toga, krajnje posrednim putem, razum može više ili manje uspešno da analizira to zadovoljstvo pomoću razmišljanja.

Pitanje o dostizanju lepote intelektom, pomoću čula kao instrumenta, zaslužuje temeljnu analizu. Tom problematikom se, kako primećuje Žak Mariten<sup>139</sup>, bavio i Kant u «Kritici moći suđenja», no njegovi ponekad i duboki uvidi koji su tu češći no u prethodne dve «Kritike», često su iskrivljeni autorovom manijom za sistemom i simetrijom, a pre svega početnom greškom koja sledi i iz njegove teorije saznanja koja počiva na subjektivnim temeljima.

Posebnu pažnju zavređuje Kantovo određenje lepog kao nečeg «što se svima dopada apsolutno i bez pojma»; prihvati li se to bukvalno, gubi se veza između lepote i razuma. To je kod Šopenhauera i njegovih sledbenika dovelo do veličanja iracionalnosti muzike. Ali kod Kanta se zapravo sreće preformulacija stava Tome Akvinskog po kojem je lepo id quod visum placet, dakle, ono što raduje pogled, ono što se postiže intuitivno. Iz toga sledi da doživljaj lepog nije neka mutna predstava o savršenstvu neke stvari ili njenog saglasja s nekim idealnim tipom (kao što je tvrdila Lajbnic-Volfova škola<sup>140</sup>). Smisao stava Tome Akvinskog je u tome da pri opažanju lepog, razum se, isključivo pomoću čulne intuicije, obasjava svetлом smisla; to obasjavanje podstiče na radovanje lepoti, ono je neodeljivo od sfere osećanja i stoga racionalno saznanje nije izraženo u pojmovima.

---

<sup>139</sup> Маритен, Ж. Искусство и схоластика. – В: Маритен, Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики. – М. 2004. – С. 505.

<sup>140</sup> Videti o tome §XV «Kritike moći suđenja» И. Канта.

Mada lepo ima odnos spram metafizičke istine (pošto svaka svetlost smisla u stvarima pretpostavlja neko saglasje s božanskim razumom kao izvorom sveg postojećeg), lepo nije vrsta istinitog, već vrsta dobra; doživljaj lepog ima odnos prema saznanju tako što se nalazi pored njega. Lepo je direktno povezano sa saznajnom sposobnošću; ono po svom bitnom određenju daje intuitivno zadovoljstvo umu (ali i osećanjima).

Ono što su stari govorili o lepom treba razumeti u najopštijem smislu i pritom izbegavati da se njihova misao shvati usko. Pojam celovitosti, savršenstva ili završenosti nema jedno no mnoštvo različitih tumačenja. Odsustvo ruke ili glave mnogo više narušava celinu žive žene no statue i ne dobija se mnogo «rekonstrukcijom» Miloske Venere. Skica Leonarda ili Rodena daleko je završenija no neka potpuno dovršena dela neznatnih umetnika. Svako ima pravo da naslika portret s jednim okom ili sa četvrt oka i to neće nikosporavati, ali u tom jednom oku ili četvrtini oka mora biti sadržano sve što onom čiji je to portret pripada.

Isto važi za proporciju i harmoniju; oni su različiti za razne objekte i ciljeve. Proporcija koja odgovara čoveku ne odgovara detetu i figure predstavljene u grčkom ili egipatskom stilu proporcionalne su na svoj način. Celovitost i proporcionalnost nemaju apsolutno značenje i razmatraju se samo s obzirom na zadatak dela a to je – uvođenje sjaja<sup>141</sup> forme u materiju.

---

<sup>141</sup> To sijanje koje čini suštinu lepog može se u materiji javiti na mnoštvo različitih načina; razložna su ona tumačenja koja sijanje forme povezuju s ontološkom lepotom koja se na ovaj ili onaj način otkriva našem razumu, a ne s pojmovnom jasnošću.

Kad je reč o jasnosti tu se ne misli prvenstveno o jasnosti i sijanju nečeg za nas, već o nečem jasnom i sjajnom u samom sebi, o razgovetnom u sebi, a koje našim očima često ostaje tamno, ili krivicom materije u kojoj je potopljeno ili usled pripadnosti formi sferi teorijskog. Što je smisao dublji i tananiji, više nam je nedostupan, a ako se sledeći sholastičare govori kako je forma uslov razgovetnosti stvari, to znači da je ona i uslov njihove tajnovitosti. Tamo gde nema šta da se saznaće, nema ni tajne; ona je tamo gde tajanstveno prevazilazi mogućnosti našeg opažanja. Određujući lepo kao sijanje forme, hoće se reći kako je lepo sijanje tajne.

Zamena jasnosti u nama - jasnošću za nas, to nije ništa drugo do kartezijanska zabluda. U umetnosti ona stvara akademizam i osuđuje nas na ubogu lepotu koja u duši može da probudi bednu radost. Što se tiče razgovetnosti, «sijanje forme», ona se može javiti i u «tamnom» i u «prozračnom» delu. Tamnoća ili prozračnost nemaju nikakvu prednost. Svako novo delo je u početku tamno, a potom dolazi do sleganja sudova.

Lepota je relativna (no ne stoga što je relativan sam subjekt, kako to tumače savremeni filozofi), već stoga što lepota zavisi od prirode i svrhe proizvoda, od spoljnih uslova njenog manifestovanja. Bez obzira kako neko delo bilo lepo, ono se nekim može dopasti a drugima ne, i to stoga što je ono lepo samo pod određenim uglovima koji su jednima dostupni a drugima ne, te je delo lepo na jednom mestu a ne na drugom.

Razlog tome je to, što lepo pripada sferi transcendentalnog, tj. sferi objekata misli koja se nalazi izvan granica kategorija i žanrova i ne podleže klasifikaciji, budući da sve prožima i da se nalazi svuda. Kao celina, istina i dobro,

lepota je biće u jednom njegovom određenom aspektu, svojstvo bića, a ne njegovo dopunsko obeležje. Lepo omogućuje vezu bića i razuma. Ono je biće u čistom intuitivnom opažaju prirode obdarene intelektom. Na taj način svaka je stvar lepa, kao što je svaka stvar, na određen, način dobra.

Lepo je kao i druga transcendentalna određenja bića analogno, primenjivo na različite načine na razne subjekte; svaki vid bića postoji na svoj način, dobar je na svoj način, lep je na svoj način.

U čistom obliku analogni pojmovi primenjivi su na Boga, u kojem svojstvo, koje se tim pojmovima označava, postoji kao «najviše forma» u beskonačnom apsolutnom stanju. Bog je njihova «najviša analogija» a u stvarima se nalaze pojedinačno, kao prelomljen odsjaj božanskog lika. Na taj način lepo je jedno od imena Boga. On je isto što i lepota. On je lepši od svih pojedinih bića zato što mu je (saglasno s Tomom i Dionisijem Areopagitom) lepota postojana i nepromenljiva, niti se povećava, niti umanjuje; on je lep sam po sebi i u svojoj lepoti je apsolutan. U isto vreme bog je i nad-lep (*superpulcher*) pošto u savršenom jedinstvu i celovitosti njegove prirode postoji predvečni i izvor svake lepote koji sve prevazilazi.

Čitavim srednjim vekom vlada nepodeljeno mišljenje o identitetu boga i lepote, budući da bog daje lepotu svim stvorenim bićima, saglasno njihovim svojstvima; on je uzrok svakog sazvučja i svakog sijanja, jer svaka forma, tj. svaka svetlost jeste izlučivanje, zračenje koje potiče iz božanske svetlosti. Svako sazvučje i svaka harmonija vodi božanskoj lepoti, prvobitnom izvornom liku sazvučja uopšte, onom što međusobno zbližava stvari, što zbira ih u sebe i zato «nosi ime

*kalos* (gr. lepo) koje potiče od reči zvati (*kaléo*, gr. zvati, prizivati). Lepota dela je nalik božanskoj lepoti koja delimično postoji u stvarima, a kako je forma princip bića, a harmonija ili sazvučje čuva u sebi biće, dok je božanska lepota uzrok bića sveg postojećeg. *Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur* (Svo biće proističe iz božanske lepote).

Lepota pripada transcendentalnoj, metafizičkoj sferi. Zato ona odvodi dušu van granica stvorenog sveta. Oslanjajući se E.A. Poa, francuski pesnik XIX stoleća, Šarl Bodler je pisao: besmrtni instinkt lepog nagoni nas da zemlju i sve zemno vidimo kao otklik neba. Neutoljiva težnja za onostranim, za svim što je s one strane granica koje određuje život, najveći je dokaz naše besmrtnosti Pomoću poezije i u samoj poeziji, pomoću muzike i u samoj muzici duša dospeva do lepote zagrobnog sveta...

Sholastičari su smatrali da, dotičući se onostranosti, čovek se dotiče samog bića, apsoluta, najvišeg blaga ljudskog života i tako zalazimo u oblast duha. Međuljudska komunikacija moguća je samo u onoj meri u kojoj se ljudi približuju biću i nekim od njegovih svojstava kroz koja je moguće uspostaviti međusobni odnos. Samo na taj način može se izaći iz kaveza individualnosti u koji su ljudi zarobljeni materijom. Ostajući u svetu čulnih potreba i svog čulnog ja, oni jedan drugog ne mogu razumeti. Mi gledamo jedni druge ali jedni druge ne razumemo i mi smo jedni drugima beskonačno tudi. Mi moramo da se približimo dobru i ljubavi, ili istini kao što je to činio Aristotel, ili lepom, kao Dante, ili Đoto; samo se na taj način među dušama uspostavlja veza. Samo duh izvorno povezuje ljude, a svetlo ih sabira.

Umetnost nastoji da nešto stvori. Neki njeni oblici odlikuju se time što nastoje da stvore lepo. Proizvodi drugih umetnosti korisni su za čoveka, oni su utilitarni i oni su samo sredstvo dostizanja takvog cilja ostajući u okvirima određenog materijalnog žanra. Dela lepih umetnosti služe lepoti, a lepota je apsolutna samosvrha, ona je samodovoljna, a ako su neka stvorena dela materijalna i ograničena okvirima žanra, ono što je lepo, pripada sferi duha i spaja se sa onostranim, s beskonačnošću bića.

Na taj način, lepe umetnosti se izdvajaju iz grupe umetnosti, kao što se čovek izdvaja iz roda životinja.

Umetnička dela su kao i čovek slična horizontu gde se dodiruju materija i duh. Time se objašnjavaju mnoge njihove specifičnosti. Pripadnost lepom menja u njima neke rodne crte koje se tiču pravila umetnosti a učvršćuje neke druge, njihov teorijski aspekt i i srodnost umetnosti i vrlinama teorijskog razuma.

Tako postaje vidna analogija između lepih umetnosti i filozofije. Obe su uslovljene objektom koji prevazilazi čoveka, koji je vredan po sebi i sveobuhvatan, jer je lepota beskonačna kao i biće. I lepe umetnosti i filozofija su «beskorisne» jer su usmerene na same sebe i u isto vreme plemenite, jer njihovi proizvodi nisu predodređeni da budu sredstvo za dostizanje nekog cilja van sebe, a stvoreni su stoga da bi u njima uživali kao u cilju, kao u pravim plodovima.

Njihova vrednost je duhovne prirode, a funkcija je teorija. Premda u umetnostima nije teorija jedina svrha (kao u filozofiji), one su usmerene tome da pruže umno zadovoljstvo, a to je opet, svojevrsna teorija. Osim toga, i u samom umetniku postoji određena teoretičnost koja ima

zadatak da delu daje lepotu. Zato je moguće da se na lepe umetnosti primeni stav Tome Akvinskog koji je, govoreći o filozofiji, ovu poredio sa igrom: teorijska aktivnost filozofa može se porediti s igrom budući da poseduje dva svojstva igre: kao prvo, igra pruža uživanje, i umna spekulacija sadrži u sebi najviše uživanje, a kao drugo, igra ničim nije ničim uslovljena i sve što je u njoj nema nikakav cilj van nje. Zato se filozofija i može porediti s veselom igrom.

Umetnost ostaje u oblasti stvaralaštva i donosi radost umu pomoću robovskog rada nad materijom. Time se određuje neobičnost i tragičnost položaja umetnika kao i čoveka uopšte, jer je on osuđen na telesni svet a pozvan je da živi u duhovnom.

Srednjevekovni filozofi bili su jedinstveni u tome da je stvaranje lepog u njegovom čistom obliku moguće samo bogu. U poređenju s filozofom, položaj umetnika nije toliko uzvišen koliko je ljudskiji, ali je u isto vreme protivrečniji i mučniji, jer delatnost umetnika ne počiva u potpunosti u oblasti čiste teorije i temelji se ne u teoriji već u stvaralaštvu. Umetnik ne može da oseti blaženstvo mudrosti; dok stvara, na njega padaju strogi zahtevi apstraktnog uma; u isto vreme osuđen je na to da podnosi nedaće ropskog položaja u kojem se nalazi kao i svest o kratkotrajnosti materijalnih dela.

Kada bi umetnik mogao u svoja dela da stavi sav nebeski svet i svo blaženstvo rajskog vrta, on ne bi imao i savršenu radost, jer teži mudrosti koju ne može posedovati, govorili su sholastičari; i isto tako: kada bi filozof posedovao sve teorijske istine i znao sva svojstva bića, on ne bi bio savršeno radostan jer bi njegova mudrost i dalje bila ljudska.

Samo siromašnima i skrušenima data je savršena sreća, jer su im mudrost i teorija dostupni u najčistijem obliku, kad utihnuje glas zemni a odzvanja glas ljubavi. Samo oni imaju pristup ka večnoj istini. Pred kraj života sam Toma Akvinski o svojoj nezavršenoj *Sumi* je govorio: «Sve mi se to čini plevom» (*mihi videtur ut palea*). Pleva ljudska i ne više od toga su partenoni, šartrovske katedrale, sikstinske kapele, reminorne mise – pleva, što će planuti i izgoreti poslednjeg dana. «Sve svetsko je bljutavo, neukusno». Ali, tvarni svet ne treba prezirati, već – žaliti.

Srednji vek je to razumeo. Renesansa je to odbacivala. U narednim stoljećima umetnost je htela da bude smisao života. Uvidevši kako je to nemoguće, ona je završila u čutanju, kao u slučaju Remboa ili Kejdža. Tražiti u umetnosti govor večnog života, nemoguće je. A umetniku, da u tom nastojanju ne bi uništio umetnost i izgubio svoju dušu, preostaje samo jedna mogućnost: biti onakav kakav je potreban umetnosti – dobar majstor.

Savremeni svet koji je u jednom trenutku umetniku dao sve, a danas mu skoro sve oduzeo, pa i poslednje mogućnosti opstanka, ističući parolu «postoji samo zemno», počiva na dva neprirodna principa: svemoći novca i utilitarnosti.

Beskonačno se povećavaju potrebe, zarobljava se duša, gutanjena dokolica, prihvataju se samo vrednosti koje pravdaju praktičan život, nameće se čoveku divlji mašinski ritam, usporava protok materije, i time ljudskoj delatnosti daje neljudski karakter. U takvom sistemu sve na čemu se nalazi i jedva primetni trag duha, smatra se beskorisnom pa se tako i odbacuje.

Odlučujući se za put umetnosti, umetnik kreće putem koji nije od ovog sveta, i kada pominje lepotu, on zapravo koristi metaforu kojom nastoji da kaže nešto o nevidljivom u svetu vidljivih stvari. Ali, i u takvim trenucima, lepo nije tema dana, ni tema umetnosti, još manje tema savremene estetike ili filozofije.

## 7. *Umetnost i vrednosti*

Reč je o odnosu koji je možda najviše raspravljan u radovima vodećih estetičara XX stoljeća. Toj temi ja sam se nekoliko puta vraćao i ne mogu reći da sam zadovoljan onim što sam napisao. Problem tu nije ni u meni ni u volji se pomenuta relacija do kraja iz osnove razmotri. Teškoće proističu iz prirode same stvari – iz tajnovitog bića vrednosti kao vrednosti, pa tako i vrednosti koja odlikuje umetničko delo.

### 7.1. Vrednosti u umetnosti

Sve estetičke kategorije tradicionalne estetike poseduju i svojevrsnu vrednosnu strukturu. Kada je reč o kategoriji lepog, ona u novo doba nije više ontološka kategorija, kao što to beše kod starih Grka i nije više izraz kosmičke harmonije, već se pod tim pojmom misli vrednost svojstvena nekom umetničkom delu koje pripada određenoj epohi. Kako se danas o umetničkim delima govori kao o mestima složene sinteze saznajnih i vrednosnih struktura, s punim se pravom postavlja pitanje: kako je moguća sinteza različitih vrednosti (moralnih, ekonomskih, estetskih, istorijskih, političkih...) u delima koja za sebe čine jednu jedinstvenu, nedeljivu celinu?

Ako vrednost postoji kao predmet ličnog odnosa, to ne znači da je ona i subjektivna. Istina, dobrota ili lepota, stoljećima su prihvatanе kao najviše vrednosti, kao idealni objekti, ideje koje zahtevaju svoje ostvarenje u realnosti – u slici ili u nekom konkretnom objektu. Naspram ovih, postoje i takozvane instrumentalne vrednosti, kao što su korisnost ili

udobnost; one se mogu posmatrati kao svojstva predmeta, ali, da bi bile vrednosti u pravom značenju te reči, potrebno je da budu u odnosu sa širim normativnim sistemom – sa određenim društvom, ili sa određenom kulturom.

Kad je reč o umetničkim delima i tu imamo instrumentalne vrednosti; one su mahom vezane za pravila, za kanon; one su norme stvaranja podložne uvek preispitivanju i to se najbolje može uočiti u razlici između profesionalnog i spontanog posmatranja umetničkog dela. Stručnjak u umetnosti uvek obraća pažnju na način na koji je neko delo napravljeno, dok se pri spontanom posmatranju delu pristupa ili pred-profesionalno, ili nad-profesionalno.

Kant je bio u pravu kad je govorio o beskorisnosti umetnosti, o odsustvu svrha u umetnosti; on je odbacivao spoljašnju instrumentalnu vrednost dela i prepostavljao da umetnost u sebi sadrži jednu drugačiju svrhu, da nije sredstvo neke konačne, praktične delatnosti i da stoga, ne može biti korišćeno kao sredstvo za postizanje nekog cilja.

Nezavisnost od instrumentalnih svrha jeste jedno od bitnih svojstava umetnosti.

Pitanje o odnosu «lepote i korisnosti» najčešće se javlja kao posledica nesporazuma i nerazlikovanja dve vrste vrednosti: instrumentalnih vrednosti i tzv. viših vrednosti. Metodološki je pogrešno zahtevati od umetničkih dela da budu nosioci instrumentalnih vrednosti, mada, u isto vreme, umetnost nije jedino mesto najviših vrednosti i jedino njihovo carstvo.

Ovde se prisećamo problema dizajna. Kako on može biti izvan korisnosti-lepote? Treba reći da dela dizajna nisu umetnička dela iako u sebi mogu imati visoke estetske

vrednosti a pre svega lepota. Dizajnerska dela, kao stvari mogu biti i predmet estetskog sviđanja, ali su u prvom redu nosioci instrumentalnih vrednosti. Po svojoj aksiološkoj strukturi ta dela su odraz u ogledalu umetničkih dela, pa stoga jedan predmet može biti ili umetničko delo ili dizajnersko delo.

Šta je s juvelirskim predmetima? I tu ima opravdanja da se govori o visokom umeću, o umetničkoj izradi predmeta. Ta dela takođe poseduju visoku estetsku vrednost i trebalo bi da ne poseduju instrumentalnu vrednost. Ali, danas je izgubljen onaj magijski značaj koji su takva dela nekad imala, a mesto najviših vrednosti tu danas zauzima vrednost predmeta, njegova cena. I ti predmeti su stvari, ali za razliku od dizajnerskih dela ti predmeti su ipak prvenstveno predmeti estetskog uživanja.

Može se reći da instrumentalne vrednosti, kad je reč o umetničkim delima, nemaju prvorazredni značaj. Samo najviše vrednosti tvore sferu potencijalnog sadržaja umetničkog dela, samo one izazivaju sumnje i mogu biti osporavane. To, na koji način se formira sadržaj (umetnička forma) nekog dela, jeste i najuniverzalnija estetska vrednost (mada se ona, s obzirom na unutrašnje svrhe umetničkog dela, pokazuje kao instrumentalna vrednost).

Stavljanjem naglaska na «sadržaj», na najviše vrednosti, stvar postaje delo i nije više stvar. Pritom, ono umetničko, kao univerzalna estetska vrednost (bez čega se delo opet pretvara u stvar), nastaje samo u slučaju kad se ostvari puna asimilacija umetničkih sredstava – kad je načinjeno delo neodeljivo od onog što je načinjeno.

Umetnička dela, kao ni vrednosti, nisu stvari. To se najbolje potvrđuje pri određivanju originala. Najtanancijsi kopija, koja se i ne razlikuje od originala, nema vrednosti (kao ni cenu). Kopija može biti načinjena savršeno, ali činjenica neoriginalnosti ruši njenu vrednost kao proizvoda stvaralačkog akta, dela određene ličnosti. Pritom, kao materijalna stvar ona može biti identična sa uzorom. To pokazuje da umetničko delo nije identično sa s materijalnom stvarju u kojoj je fiksirano. Umetničko delo i vrednost su analogni po načinu svog postojanja. Sama vrednost nije stvar. Dobar čovek nije dobrota, kao što ni lepa muzika nije lepota.

Kako postoji vrednost? Kao i umetnička dela, ona nije stvarstvena, ali, za razliku od umetničkog dela, ona nastoji da postoji čak i u slučaju kad se njen nosioc uništi; ako svet počiva na zlu, dobro ne prestaje biti najviša vrednost, dok, sa uništenjem slike ili skulpture nestaje i umetničko delo.

To znači da njihova idealnost ima različito poreklo.

Najviše vrednosti su najapstraktnije i regulativi su naše misaone i društvene delatnosti. Zato je Kant neke od najviših vrednosti nazivao regulativnim idejama.

Vrednosti se ne odražavaju pasivno u sadržaju umetničkih dela, one ga stvaraju i integrišu kao što u ljudskom svetu grade društvenu stvarnost. Svako delo je «sažeta» predstava društva, a ako i nije njegov tačan model, uvek mu je analogno.

Vrednosti nisu samo sadržaji umetničkog dela, one su principi njegovog građenja, njegova najviša estetska vrednost i lepo i (umetničko kao njegov modus) jesu ono što formira delo, ono što delu daje formu.

Svako umetničko delo je autonomno – ono je sve i jedno. No granica prema empirijskom životu, jednom uspostavljena, već pri samom uspostavljanju mora biti prevaziđena, te je delo izraz samo trenutne ravnoteže; pošto je u svetu totalnog otuđenja, ono nosi na sebi pečat laži (mada autonomno, ono i dalje u velikoj meri ostaje ideološko).

Vrednosni pristup stvaralaštvu pokazuje se spleten s pitanjem o tome kakve vrednosti savremena umetnost treba da izražava, a kakve u stvari izražava, s pitanjem o izvornim i prividnim vrednostima, s pitanjem o primenjivosti kriterijuma istine na sferu vrednosti.

Sve ovo više no jasno pokazuje da problem istine u umetnosti, pa tako i umetničke istine, vodi ka jednom još složenijem pitanju: pitanju istinitosti i objektivnosti vrednosti.

Pokazuje se da se ocena umetničkog dela s obzirom na to kakve vrednosti ono prihvata ili odbacuje (tj. s obzirom na angažovanost, kako bi to rekao Sartr), tj. ocena o tome kakve društvene sile uvlače umetnika (u procesu njegovog stvaralaštva) u sferu svog delovanja, ne sme mešati s analizom unutrašnje strukture dela a s obzirom na vrednosne, normativne i saznajne elemente, ili sa aksiološkom strukturom umetničkog dela. I tu se javlja problem odnosa estetičkih kategorija i vrednosti.

Naša svakodnevna privrženost određenim vrednostima ne dozvoljava nam da vidimo da što je viša neka vrednost time je apstraktnija njoj odgovarajuća ideja. O graničnim vrednostima (ideja Boga) ne može se reći ništa određeno. Vrednosni sistem je tako izgrađen da su najviše vrednosti najmanje određene. Iako sve vreme nastojima da odredimo

šta je to dobro ili sloboda, već je Kant konstatovao principijelu neodređenost najviših vrednosti i to povezivao s regulativnom idejom našeg uma. Izvor vrednosti samog postojanja ostaje neodređen.

Kada se ima u vidu vrednosna struktura umetničkog dela, ona je više analogna normativnom sistemu no socijalnom (kako su mislili Veber i Adorno); time se objašnjava dijalektika genija i škole, dijalektika nepredvidljivosti i pravila u umetničkom delu; tako se može objasniti borba vrednosti unutar dela. Zato se vrednosti ne mogu dosegnuti direktno, racionalno, već doživljavanjem i osećanjem. Kao što je genije, proizvodeći estetičke ideje, sposoban da stvara simbole najviših vrednosti, koje sam razum ne može odrediti (prosuđivati), tako im i recipijent može pristupiti samo saglašavanjem svojih saznajnih sposobnosti<sup>142</sup>.

Svaka adekvatna percepcija umetničkog dela prepostavlja da su saznanju dostupni svi elementi koji čine strukturu umetničkog dela; neophodno je posedovanje poetskog osećaja, sluha, odnosno, potreban je određen nivo kulture.

Vrednosti se mogu predstaviti kao neke zamišljene tačke na horizontu kojima teže sve norme i sva znanja; one su na taj način integrativni faktor kulture i u različitim socijalnim sistemima one deluju različito.

Vrednosti se mogu razumeti kao i određene energije koje zrače iz dela i koje posmatrač upija i pomoću njih uvećava

---

<sup>142</sup> Reč je o sposobnosti koje se nazivaju saznajnima u skladu s tradicijom nemačke klasične filozofije i tu spadaju želje, volja, emocije, um, uobrazilja i ostale kako duševne tako i duhovne sposobnosti.

svoju ličnu energiju; privrženost najvišim vrednostima kao što su sloboda, čast, dostojanstvo, patriotizam ljubav, lepo – vodi učvršćivanju tih vrednosti u samom subjektu; ako ih on nalazi u umetničkom delu, njihova subjektivnost širi se do objektivnosti.

Koji smisao u takvoj situaciji mogu imati negativne vrednosti? Nesporno je da u umetnosti srećemo zlo i tome svedokuje sva moderna umetnost, koja je sve, no ne i lepa, što potvrđuju sve moderne teorije, od Sartra do Teodora Adorna.

Ova poslednja dva mislioca smatrala su da u istinskim savremenim umetničkim delima ne može biti pozitivnih vrednosti jer takvih nema ni u savremenom društvu, budući da smo u njemu zarobljeni lažnom svešću; ako se neki političar, ideolog kritičar ili umetnik u svojim delima ili postupcima poziva na najviše vrednosti, tada to označava ili bežanje od realnosti (umetnik), ili povlađivanje interesima vladajućeg sloja (političar, ideolog), ili pomaže obmanjivanje, narkotizujući svest nižih slojeva društva (kritičar).

Jednim svojim déлом vrednosti imaju i svoj tržišni ekvivalent a to je cena; cena je pozitivni izraz vrednosti u novcu; antivrednosti ne postoje kao što ne postoji ni antinovac. Kad se pokušavaju porebiti cene kao ideje i njihov tržišni analogon – novac, tada se susrećemo s jednim posebnim fenomenom a to je fetišizam<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Do fetišizacije nekog dela dolazi kad se ono pretvori u robu koja postaje predmet prestiža, znak socijalnog statusa i kad socijalni odnosi počinju da određuju kvalitet kulturnih proizvoda. Do fetišizma vrednosti dolazi kad im se pripisuje transcendentna priroda a do fetišizma umetničkih dela dolazi kad se insistira na njihovom vanvremenom postojanju, večnosti. Proizvod duhovne delatnosti javlja se u društvu kao stvar i roba i u isto vreme on se sakralizuje kao neko «sveto mesto»;

Vrednosti postoje zato što postoje problemi: vrednost čiste vode ili vazduha se uviđa tek kad ona postane problem; no, da li je tako i s lepotom prirode? Priroda može biti ugrožena, ali ne i njena lepota; lepotu prirode opaža čovek i bez njega ona nije ni lepa ni ružna.

Umetnička dela su proizvod društvenog rada i kao takva ona su ili podvrgnuta svom zakonu forme ili sama stvarajući sebi zakon zatvaraju se u sebe. U tom smislu, kako Adorno primećuje, svako delo može biti ubrojano u ideologiju<sup>144</sup>: formalno, ona su nezavisna od toga što govore, a ideološka su stoga što apriorno postavljaju nešto što je nezavisno od njihove materijalne proizvodnje. To je razlog što se umetnička dela koja u sebi nose sadržaj istine umetnosti, ne iscrpljuju u pojmu umetnosti jer njihova društvena istina ima svoj fetiški karakter.

Problematična situacija dela kao izraz novog izazova pred kojim se ono našlo, manifestuje se u tome što mu se njegova vrednost ogleda u njegovoj harmoniji i celovitosti, i još se pritom od njega očekuje da poseduje i tržišnu vrednost. Na izazove ovog poslednjeg, delo ne može uvek adekvatno da odgovori, jer se njegova upotrebljiva vrednost često ogleda u njegovoj beskorisnosti; dela ne postižu tržišnu vrednost u slučajevima kad se na tržištu pokazuju kao manifestacija društveno beskorisnog rada. Tako nešto ne mora biti osuda

---

tom unutrašnjom napetošću između svetog i tržišnog (setimo se Hristovog isterivanja trgovaca iz hrama) ruši se svaka veličina nekog dela. Za delo se traži da bude pribrežite vrednosti a istovremeno njega neko treba prodati i za njega neko treba da plati.

<sup>144</sup> Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 372.

već odbrana umetnosti protiv njenog građanskog funkcionisanja.

Ta nova situacija u kojoj se obrelo umetničko delo traje od vremena romantizma, od vremena kad se na umetnika počinje gledati kao na heroja i stvaralačku ličnost; do tog vremena umetničko delo nije bilo shvatano kao izraz umetnikovog unutrašnjeg duhovnog sveta već kao realno svedočanstvo.

Umetničko stvaralaštvo kao svesna unutrašnja vrednost deo je tkanja umetničkog dela i deo prosuđivanja o prirodi dela; delo postaje tema umetničkog dela kod Hesea i Mana, kao i kod Muzila i Nabokova (kod kojih se češće javljaju i parodijski elementi). Vrednovanje može stoga biti različito, neposredno ili posredno, i u isto vreme zarobljeno odnosom sistema stvari i vrednosti. Treba isto tako, imati u vidu da je saznanje neraskidivo povezano sa vrednostima, te da kroz umetnost, prepoznajući umetničke vrednosti, mi na ovaj ili onaj način i saznajemo svet.

## 7.2. Umetničke i estetske vrednosti

Vrednost je ono zahvaljujući čemu predmet predstavlja predmet od vrednosti; francuski estetičar Mikel Difren pisao je da vrednost nije nešto što je spoljašnje u odnosu na predmet, već je sam predmet utoliko ukoliko on odgovara svome pojmu; sam princip vrednosti treba tražiti u punoći čulnog koje nam se dopada, pri čemu se pod dopadanjem misli na zadovoljavanje senzibiliteta.

Vrednosti su ukorenjene u predmetima, kao što je zahtev za njima ukorenjen u našem životu. Zato je i moguće

da vrednost shvatimo kao svojstvo nekog dobra, predmeta koji odgovara nekim težnjama i zadovoljava neke naše potrebe.

Većina klasično školovanih teoretičara umetnosti pa i estetičara, slaže se u tome da estetski predmet pored ontološke i gnoseološke ima i aksiološku dimenziju, budući da umetnička dela, kao objektivizacije duha, ulazeći u ljudski život, susreću se s drugim činjenicama i pritom bivaju vrednovana i ocenjivana zavisno od ljudskih shvatanja i interesa. Kako je oblast vrednovanja prostor u kojem se dodiruju estetika i etika, ima estetičara koji pojам vrednosti vide kao jednu od prvenstveno etičkih kategorija, pa smatraju da su time oslobođeni potrebe da je definišu ili bliže odrede.

Iako se lako oseti šta je vredno a šta nije, daleko je teže odrediti odakle dolazi kriterijum vrednovanja; stoga mi često znamo šta je vredno ali ne i šta je vrednost. Posebne probleme stvara situiranje vrednosti: ne nalazeći je ni u nekom od slojeva predmeta, a ni u subjektu, već u onom šta nam neki predmet znači, moglo bi se reći da vrednosti određuju stav subjekta prema predmetu, te tako poseduju normativni karakter.

Vrednosti ne spadaju u sferu stvarnosti, ne pripadaju sferi faktičnog, već sferi trebanja, pa iako su bezinteresne, one ,nastojeći da se ne poistovete s doživljajem, te da se tako psihologizuju, često se određuju i kao svojstvo predmeta, pa, naturalizujući se, poprimaju kosmološku dimenziju. Moglo bi se stoga zaključiti da vrednosti neprestano osciliraju između čoveka i sveta, da su uvek u kretanju, u prolazjenju kroz ljude i stvari.

Ako u umetničkom delu egzistira sama umetnost, i ako je delo vrednije ukoliko je prisutnost umetnosti izraženija a

budući da se prisutnost može pre osetiti no logički potvrditi, ono po čemu se umetnost može pokazati kao umetnost određuje se kao estetska vrednost.

Pošto su umetnička dela objekti posebne vrste i kako se svi međusobno razlikuju pa imaju svoju vlastitu, neponovljivu vrednost, nemački estetičar Nikolaj Hartman je estetske vrednosti tumačio kao svojevrsne umetničke kvalitete i razlikovao ih prema (a) vrstama predmeta, prema (b) različitim umetnostima i prema (c) vrednosnoj reakciji svesti koja posmatra vrednosti.

Iako estetske vrednosti imaju šire polje "delovanja" no etičke, budući da mogu prianjati uz sve što postoji (a ne poput etičkih vrednosti samo uz čoveka), Hartman je smatrao da se lakše može odrediti suština estetskih vrednosti nego suština etičkih vrednosti budući da kod ovih prvih nema pritiska metafizičkog problema, a što je svojstveno etičkim vrednostima. Razlika etičkih i estetskih vrednosti bila bi u tome što su prve vrednosti, vrednosti akta a druge, vrednosti predmeta: estetske vrednosti se ne realizuju, budući da kao vrednosti pojavljivanja oduvek postoje.

Tom načinu pojavljivanja bliska je igra, jer u njoj (kao i u umetnosti), sve biva materijalom igranja, pa tako sve može postati materijalom umetnosti. Estetska vrednost se shvata ne kao vrednost nečeg što se pojavljuje, već kao vrednost pojavljivanja sâmog; ona je vrednost estetskih tvorevina, vrednost njihove derealizacije; estetske vrednosti se same ne mogu realizovati jer su (kao nesamostalni kvaliteti) uvek upućene na svog realnog nosioca.

Danas je uobičajeno isticanje razlike između umetničkih i estetskih vrednosti; tako, savremeni poljski filozof Roman

Ingarden piše kako su umetničke vrednosti one vrednosti koje se javljaju u samom umetničkom delu (u slici), a estetske vrednosti su one vrednosti koje se konkretno javljaju u estetskom predmetu. "Umetnička vrednost nekog umetničkog dela sadržana je u onim njegovim momentima koji su - uz postojanje odgovarajućeg posmatrača s umetničkom kulturom i sposobnošću percipiranja - sredstvo aktualizacije određene odgovarajuće estetske vrednosti u estetskom predmetu. Ova vrednost je relativna zato što je vrednost za određenu svrhu, što pripada delu jedino s obzirom na estetsku vrednost, realizovanu u estetskom predmetu. Estetska vrednost - nastavlja Ingarden - konstituisana je između vrednih kvaliteta zasnovanih na odgovarajućim estetskim kvalitetima, ona je apsolutna u tom smislu što nije sredstvo za neku svrhu... apsolutna je i kao nešto što je neraskidivo povezano sa estetski vrednim kvalitetima"<sup>145</sup>.

Estetska vrednost se, dakle, javlja u samom estetskom predmetu i na njemu kao njegova naročita osobina. Lepo, o kojem smo govorili kao o posebnoj estetičkoj kategoriji, po mišljenju Ingardena, samo je jedan od kvaliteta estetskih vrednosti koje su nam fenomenalno date. To je možda još jasnije ako znamo da Ingarden estetske vrednosti vidi "dvostruko fundirane": one se temelje kako u estetski vrednim kvalitetima, tako i u saznajnim činovima posmatrača.

Da bi se estetske vrednosti uopšte mogle (u ovom drugom slučaju) pojaviti neophodno je da posmatrač prethodno konstituiše estetski vredne kvalitete. Ako je umetnička vrednost "nešto što se pojavljuje u samom

---

<sup>145</sup> Ingarden, 1991, 153.

umetničkom delu i u njemu poseduje osnovanost svog bivstvovanja", estetska vrednost se pojavljuje *in concreto*, u estetskom predmutu kao [njegov] posebni momenat" koji sam ima niz modifikacija kao što su lepo, prikladno ili uzvišeno<sup>146</sup>.

Sve ovo pokazuje da problem estetskih vrednosti (odnosno vrednosnih kvaliteta), nije ni jednoznačno određljiv, a ni potpuno razrešen u savremenim estetičkim teorijama; naprotiv: čini se da smo danas od njega dalje no u ranijim vremenima kada su vrednosti bile videne ili kao realnost po sebi (Platon) ili kao stavovi po sebi nezavisni od bilo kakvog realiteta i bilo kakvog subjekta kao nosioca (B. Bolcano).

Ova problematika vrednosti dobija posve novi smisao danas, dok zalazimo u epohu interneta, u času prelaska od racionalne, klasične svesti, ka postklasičnoj post-svesti koja je povezana sa širenjem fere svesti budući da ova počinje u sebi da obuhvata kako arhajsко, predracionalno i racionalno mišljenje, tako i postracionalno mišljenje nadindividualnih struktura determinisanih razvojem digitalnih tehnologija.

U času kad se svest vidi sve više kao virtualna svest, kao skup čovekovih aktivnosti i njegovih intencija u virtualnom svetu, a s virtualnim telom omeđenim drugim telima, neophodno je jedno novo i sasvim drugačije tumačenje vrednosti i njihovog smisla, a to će onda imati svoje posledice i kad je reč o umetničkom delu i njegovim karakteristikama.

---

<sup>146</sup> Ingarden, 1975, 197-9.

## 8. Umetnost i njena publika

U svim epohama umetnost je nastojala da ima svoje mesto u društvu i da svojim vrednostima podržava ili kritikuje vladajući sistem vrednosti; uprkos čestom omalovažavanju i osporavanju njenih izvornih namera, umetnost je uvek insistirala na tome da bude aktivan učesnik u dijalogu o temeljnim pitanjima i izazovima koji su se otvarali u prelomnim trenucima ljudske istorije.

Neko bi možda, kao tome suprotan primer, naveo slučaj umetnosti u XIX stoljeću, kada je ona u jednom trenutku težila tome da se u što većoj meri izoluje od društva, ali, to beše samo usled beznađa u koje je društvo dospelo, a ne zbog nespremnosti umetnosti da se sa njim kritički susretne. Ne treba podsećati da veliki umetnici poput Eshila, Dantea ili Servantesa nisu stvarali pod staklenim zvonom. Ne postoji "beskorisno" delo, osim sveta. Umetničko delo nastoji da dosegne najviše ciljeve, ali, budući da se nalazi u ljudskoj sredini, ono je povezano s ljudskim, zemnim ciljevima; radnik radi radi neposredne zarade, a umetnik, čak i onaj najneznatniji ne može a da se ne brine o utisku koje njegovo delo izaziva u ljudskoj duši, ne može a da se makar pritajeno ne zapita u kojoj meri ono služi određenoj ideji, makar ona bila i samo estetička. Ali mora postojati razlika između cilja rada (*finis operantis*) i cilja dela (*finis operis*). Umetnik može raditi imajući razne povode, ali njegovo delo treba da nastaje samo radi sopstvene lepote<sup>147</sup>.

Čistota dela se ne postiže odbacivanjem ljudskih potreba i podsticaja, distanciranjem od želja ili ljubavi. Treba

---

<sup>147</sup> Ovde je reč o transcendentalno lepom.

razlikovati umetnost i njegove materijalne i subjektivne uslove. Umetnost pripada čoveku i ona zavisi od svojstava samog subjekta koja ovoga uslovljavaju. Za umetnost kao i za um, ne postoje nacionale granice; njena mera je beskonačna veličina lepote; poput nauke, filozofije ili kulture, ona je univerzalna po svojoj prirodi, kao i po svom objektu.

Umetničko delo stvara čovek, njegova duša, a ne andeoski um; ono zavisi od sasvim konkretnih momenata, od svega što je dato čovekovom telu i umu posredstvom nacionalne, kulturne i duhovne tradicije društva.

U umetničkom delu se sudaraju različite vrline.

Razboritost (*fronesis*) više zaslužuje da je nazovemo vrlinom, no umetnost (*techne*), jer ona čoveka najneposrednije čini boljim. Ali, kako je umetnost biliža kontemplativnim vrlinama i time duhovno bogatija, ona je po sebi blagorodniji habitus. Po ljudskim merilima razboritost je izvan umetnosti, ali, metafizički gledano, umetnost koja teži lepoti i ima kontemplativni karakter, iznad je razboritosti. Razboritost insistira na ljudskom dobru, umetnost na lepoti.

Taj konflikt se povećava zato što umetnost nije potčinjena razboritosti, kao što je nauka mudrosti, jer im objekti nisu podudarni; svi predmeti umetnosti pripadaju samo njoj i ona nema vlast nad subjektom. Umetnik i razborit čovek ne protivreče jedan drugom: oba, zahvaljujući svom duhovnom habitusu pripadaju višoj sferi; teoretičar zna vrednost i mesto umetnosti, umetnik ne može oceniti u potpunosti značaj teoretičara, već ga naslućuje. Ako voli lepo, on će ga, kao i teoretičar, osetiti.

U vreme renesanse razboritost je bila žrtvovana u ime umetnosti, u XIX stoleću kad se počela prenaglašavati

čestitost, umetnost je žrtvovana u ime razboritosti. Danas taj odnos ostaje i dalje nerazrešen. Postavlja se opravдано pitanje: kakav je odnos autora i njegove publike?

Već je istaknuto kako se najveći deo rasprava o prirodi umetnosti i umetničkog dela obično kreće u trouglu umetnik-delo-recipijent (odnosno: slušaoc, čitaoc, posmatrač – zavisno od toga o kojoj je umetnosti reč). Ovde će pažnja biti posvećena trećem članu ovog trougla, budući da ni u jednom času nije nesporno da svi umetnici, stvarajući svoja dela, na ovaj ili onaj način, imaju u vidu svog slušaoca, čitaoca ili gledaoca, kome se svojim delom obraćaju. Ako je u ranijim epohama taj kome se umetnik obraća bio znan, oličen u naručiocu ili meceni, ali, u svakom slučaju,oličen u nekoj konkretnoj osobi, za koju je delo bilo stvarano, nakon vremena Renesanse umetnik se obraća nepoznatim osobama. On više ne zna u čije će ruke dospeti njegovo delo.

To obraćanje neznanim posmatračima ili slušaocima, postaje izvor najrazličitijih nesporazuma; umetnik obično ima u vidu neku idealizovanu osobu sličnu sebi, ali delo dospeva do sasvim drugih ljudi koji ga vide posve različito, no kada ga je gledao sam umetnik, u vreme dok ga je stvarao i neposredno nakon što ga je dovršio. Ovo se posebno usložnjava i time što umetničko delo ima jednu krajnje specifičnu osobinu a to je sposobnost transgredijentnosti, tj. sposobnost prelaženja iz epohe u epohu, a što mu omogućuje da se obraća ljudima različitih pokolenja i vremena; koliko je to prednost dela, toliko to u isto vreme nosi u sebi i opasnost različitog tumačenja, različitog razumevanja onog što se u prvi mah, kao prvobitna i primarna intencija dela - činilo nespornim.

Šta bi danas mogao reći Šekspir o Hamletu, sem da izrazi čuđenje nad mnoštvom interpretacija svog dramskog dela i postupaka njegovog junaka, a što on nije imao u vidu u vreme pisanja te drame. Toliko toga je napisano u međuvremenu o Hamletu, toliko toga, što Šekspir ni u snu nije mogao pomisliti. Nije stoga retko da mnogi kritičari samouvereno izjavljuju kako određeno delo razumeju dublje i bolje no sam autor.

Osuđen na anonimnu, sebi nepoznatu publiku, umetnik je u situaciji da njegovo delo dolazi do individualno krajnje različitih osoba. Njegova publika je do te mere raznovrsna i razuđena, a pritom amorfna masa, da sudovi o njegovom delu bivaju posve različiti i često za njega iznenađujući i neočekivani.

Ako umetnik i žudi za dijalogom, on, prepuštajući publici svoje delo, ubrzo shvata da nije u mogućnosti da u dijalogu koji sam inicira interaktivno dalje i sam učestvuje; kao glavni učesnik dijaloga javlja se samo delo, a ono nije ni približno u stanju da do kraja zastupa svog autora već samog sebe. Videći te teškoće, Sokrat se, kako Platon svedoči u dijalušu Fedar, odrekao pisanja, shvativši da su reči, jednom zapisane, nadalje mrtve i da ne mogu biti živi deo dijaloga koji se sastoji u dijalektičkom kretanju tamo-amo, u životom preformulisanju značenja pojmoveva, u životom slikanju rečima koje ispunjavaju prostor među učesnicima dijaloga.

Za umetnika, delo može biti odbrana samog sebe, ali u mnogo manjoj meri i odbrana svih njegovih stavova; zato se često i dešava da autor bude "izdan" od samog svog dela, koje počinje živeti svoj, od njega nezavisni, način života a to opet vodi tome da i sam autor ponekad ustvrdi kako se oseća

dvostruko "izdanim" kad njegovo delo ne nađe na odjek publike kakav je on priželjkivao.

Danas, u vreme velike popularnosti trećerazrednih pisaca, mahom bivših neuspelih novinara, čije romaneske tvorevine postižu zavidne tiraže, malo ko čita dela Sterije, Andrića, Crnjanskog ili Pope; iako ovoj četvorici velikana srpske knjevnosti nije potrebno reći ni ime, jer za njih svi znaju (dok u isto vreme, popularnim osrednjim piscima zaboravlja se za dve do tri godine i ime i prezime), njihova dela nikad ne uspevaju da zađu u sve kuće i sve ruke, iako čine bitni deo duhovnog tkiva čitavog srpskog naroda. To samo jasno pokazuje da velika popularnost nije uvek i izraz visokih vrednosti nekog dela.

Najznačajnija književna ili muzička dela često stoje po strani i premda se obraćaju svima, dospevaju samo do retkih, do uskog kruga ljudi koji uspeva da se uspne do njih i zađe u njihov svet. Zato mnogi govore o ukusu mase, o ukusu amorfne publike koja često svojim "ukusom" utiče i na autore pa ovi počinju da se za tim obično lošim ukusom povode i ugađajući često neobrazovanoj publici, stvaraju prizemna, krajnje beznačajna dela kojima izdaju i sebe i umetnost (a što je posebno vidno kod nekih današnjih kompozitora tzv. "popularne muzike", "etno-muzike", ili dokumentarne autobiografske priče).

Da bi publika mogla pravilno da sudi o delu, neophodno je da postoji mogućnost usredsređivanja, ne na ono što joj se u delu sviđa, ili što u delu želi da čuje (a ponajčešće ona žudi za sopstvenom slikom), već na ono što je u samom delo dobro i bitno.

Nije stvar u tome da se publika oslobodi svog ukusa, niti da postane hladni posmatrač koji pred delom samo logički rasuđuje ili hladno rasuđuje o njegovim vrlinama ili nedostacima; umetnik stvara za živu publiku koja oseća, koja pati i raduje se i on ne žudi za bezosećajnim razumevanjem, već za punim poverenjem i otvorenom dušom publike.

Stvar nije u prigušivanju osećanja i duše već u njihovom umetničkom "prevaspitanju", u kultivisanju osećanja i oblikovanju duše, a ono se sastoji u tome da se ljudi u susretu sa delom ne usredsređuju na ono što im se dopada i što odgovara njihovom ranije formiranom ukusu, već da se usredsređuju na ono što je u samom delu dobro.

Ono što se nekome dopada, ne mora istovremeno biti i dobro, a upravo tako rasuđuje manje obrazovana publika i to vodi krajnje pogrešnim zaključcima; nekome se nešto dopada i to se njemu pokazuje kao dobro ali, da li je to što on vidi kao dobro, dobro za sve? Nije retko da se, posle kraćeg ili dužeg vremena, ljudi zapitaju kako im se moglo dopasti ovo ili ono delo, ili čak neka osoba. To je samo znak da je u njima samima došlo do neke promene, da se izmenio sam vrednosni sistem u kome prebiva njihov duh.

Duh počinje da živi kad postaje svestan promena u razumevanju stvari, kad postane svestan toga da mu se može dopadati nešto loše a ne dopadati nešto dobro. Koliko puta se nalazimo u situaciji da pred nekim velikim umetničkom delom osetimo nemoć i priznamo kako nam ono ne govori ništa, kako je hladno, i koliko puta padamo u zanos pred nekim lakim, malo vrednim umetničkim delima?

Potreban je veliki napor da ono što je istinski veliko i dobro postane veliko i dobro i za pojedinca i koliko god

propaganda pomaže popularnosti osrednjih i loših dela, toliko je ona nemoćna kad nastoji da publici približi velike duhovne vrednosti. Za uživanje u malim delima, dovoljna je mala duša. Za uživanje u velikim delima potrebna je velika duša, a takvih duša u svetu nema mnogo i zato su velika dela osuđena na samoću kao i njihovi autori. Nenalaženje odjeka kod publike još uvek nije siguran znak i neuspeha umetnika; umetnik dospeva na stranputicu i u bezizlaznu situaciju samo u slučaju kad izda samoga sebe; sve dotle, dok je usredsređen samo na predmet svog stvaranja, a ne na efekat koji će delo izazvati, on nije u moći da utiče na veličinu odziva koji će njegovo delo imati kod publike, a idući svojim putem umetnik je prvi i pre publike .

Ako nešto nije dobro zato što se dopada, već se dopada zato što je dobro, onda pravi sud ukusa publike mora da se oslanja na ono što je po svojoj prirodi dublje od uobičajenog "dopadanja"; takvo suđenje nije posledica površnog posmatranja niti je uslovljeno prostim odnosom dopadanje-nedopadanje, već dolazi iz dubine ljudske duše koja, tražeći savršenstvo, svesno gubi sebe u doživljavanju umetničkog dela.

Konačno, stvar nije ni u tom što bi nam se nešto dopadalo nezavisno od toga da li je dobro ili loše, jer u tom slučaju rađa se neodgovorna pretencioznost kojom se hrani ukus malo obrazovane publike koju neki kritičari (likovni i književni) danas podmuklo i s puno zlobivosti uče tome kako su "sva umetnička dela jednak vredna".

Problem se ne rešava ni time što će kritičari publici objašnjavati da li je neko umetničko delo dobro ili nije, s obzirom na to u kojoj meri je ono u saglasju sa zakonima

"lepote". Ako je neko delo istinski dobro, tada će ono umetničko u njemu morati da nađe način da prodre u dubinu duše, izazivajući u njoj zanos i uzbuđenje; tek nakon toga biće moguće da se sagleda i njegovo objektivno savršenstvo, koje više ne zavisi od odobravanja ili neodobravanja pojedinca, budući da je delo, po svojoj prirodi, transsubjektivno.

Pravi pristup delu nije stoga važan samo za publiku i pojedince koji istinski nastoje da ostvare duhovni susret sa delom već pre svega i za same stvaraoca, i ponajpre za njih; oni moraju da znaju da se ne smeju pokoravati ukusima i zahtevima publike, već da moraju stvarati slobodno i odgovorno, sledeći nužne zakone razvoja "same stvari" umetnosti.

Umetnik mora biti po strani od prolaznih ukusa i trenutne mode, od neutemeljenih želja i zahteva publike; ne obazirući se na nju i njen ukus on mora da stvara svoje delo tako što će slediti govor tajne koja izvire iz dubina njegove duše. Stvarajući svoje delo, izgrađujući ono što je savršeno, umetnik obrazuje publiku i njen ukus, uzdiže dušu čoveka, ne dozvoljavajući publici da kao amorfna masa banalizuje samo umetničko stvaranje, svodeći ga na neku životno beznačajnu delatnost, na nešto efemerno, odbačeno daleko, na rub ljudske egzistencije.

## 9. Umetnost i iskustvo

Jednom umetničkom delu ne može se prići neposredno; da bismo mu pristupili, neophodno je određeno iskustvo. Nikom nije dato da započne od samog početka. Početak kao takav ostaje za nas koliko nejasan, toliko i misaono neosvojiv. Mi se uvek oslanjamo na iskustvo a ono je svakome dostupno kako spoljašnje, ali isto tako i kao unutrašnje

Spoljašnje iskustvo povezuje nas sa čulnim opažajima i stanjima. Mi se spram sveta odnosimo posmatranjem, sluhom, mirisom, dodirom; spoljni svet registrujemo opažajući stvari u prostoru, osećajući toplo, hladnoću, bol, glad... Mi živimo svojim telom i svet doživljavamo uz pomoć njega. U toj meri svet je za nas svet spoljašnjih stvari, svet boja, svetlosti, zvukova, linija, površina, masa, kretanja, mirisa... ljudi nam se pokazuju kao živa tela s obzirom na svoju prolaznost; glad, hladnoća, telesni bol – pokazuju se kao najvažniji elementi života, a sama ljubav kao telesna ljubav.

Umetnici koji tako vide svet i tako ga opisuju jesu umetnici spoljašnjeg iskustva.

Unutrašnje iskustvo nas udaljava od čulnih opažaja i stanja i otkriva nam unutrašnji svet, svet koji se opaža na nečulni način. Povezana s telom, od rođenja do smrti, duša se može distancirati od tela: može da mu ne veruje, da ga ne smatra onim suštinskim, da se ne predaje njegovim nagonima, da kroz njega ide pored njega, k nečulnim situacijama i stanjima sveta. U tom slučaju sve što je telesno, materijalno, prestaje za čoveka da bude i suštinsko, on u tome više ne vidi realnost koja je dovoljna samoj sebi; sve spoljašnje postaje samo simbol nekih drugih, supstancijalnih stanja na

koja se i počinje usredsređivati sva njegova pažnja. S takvim okolnostima je u najbliskijoj vezi svet čovekove duše, zajedno sa svim njegovim interesima, fantazijama, željama, strastima; u to spada i svet dobra i zla, greha i moralnog savršenstva, svet božanskog otkrovenja, tajanstvenih slobodnih vaspisanih, religioznog smisla života. To je svet u kojem su ljudi slobodne duhovne ličnosti; to je svet u kojem se ljubav pripaja nečulnom čovekovom liku, dok se same stvari oduhovljaju i dobijaju oblik nekog svetog treperenja.

Umetnici koji svet slikaju iz takvog umetničkog akta, jesu umetnici unutrašnjeg iskustva.

Ma koliko čovek istrajavao na spoljašnjem iskustvu, ma koliko težio čulnom, materijalnom, telesnom, on ne može da bude bez unutrašnjeg iskustva. Isto tako, dokle god čovek živi na zemlji, on ne može da se u potpunosti odvoji od elemenata prostora, stvari, čulnih stvari. To znači da i umetnik mora polaziti kako od spoljašnjeg, tako i unutrašnjeg iskustva, ali, na umetniku je da odluči da li će dati prednost spoljašnjem iskustvu (Tolstoj), unutrašnjem iskustvu (Dostojevski), ili će držati oba izvora iskustva u ravnoteži (Puškin).

Umetnici spoljašnjeg iskustva jesu u prvom redu slikari u skulptori; njima je dato da vide prirodu - njene boje, zvuke i mirise; njenu perspektivu, lepotu i panoramu; oni vide ljudsko telo, znaju njegove lepe forme i njegovu izražajnost; oni opisuju ljudska osećanja, a u slučajevima velikog majstorstva mogu i prodreti u sadržaje tih osećanja. Takav umetnik može postati poznavalac ljudskih instikata i njihovih čulnih manifestacija; on može dobro da opiše elementarne doživljaje prirode ili instinktivne pokrete masa, isto tako može da oslika i logiku životnih strasti, i to kako u prirodnim

stanjima tako i u njihovim surogatima. Tu su i granice takvog pristupa; svet duše i duha ne može se zahvatiti čulnim iskustvom i takav umetnik ne može ni da ga vidi, ni da ga pokaže.

Umetnici unutrašnjeg iskustva u mogućnosti su da sagledaju duševno-duhovni život čoveka i sveta; takav umetnik nije slikar već psiholog i to psiholog najvećih dubina duše; takav umetnik je skulptor karaktera, a ne tela; on je arhitekta duhovnih, a ne materijalnih, instinktivnih masa. Takav umetnik zna za podvojenost duše, za borbu duha i tela, savesti instinkta, đavola i Boga. Kada koristi oblike spoljašnjeg iskustva, takav umetnik ih koristi samo utoliko što vidi u njima tajanstvene znake onog Najvišeg, simbole dubokih unutrašnjih stanja.

Tu su vidne i granice takvog umetničkog akta; zato što potcenjuje čulno iskustvo, on ne dostiže njegovu živopisnost i majstorstvo.

Opasnosti u koje može zapasti umetnik ostajući na spoljašnjem, iskustvenom planu jesu u tome da se njegove slike svode na beskonačno opisivanje spoljašnjih detalja (Zola), nalik filmu kojim dominiraju boje u odsustvu predmeta; iz aspekta predmeta, takav umetnik je pesnik koji jasno sagleda instinkte čiji tamni bezdani mogu dominirati čitavim njegovim delom.

Opasnost u koju može zapasti umetnik koji ostaje samo na unutrašnjem iskustvenom planu, prvenstveno je u tome što se njegovo opisivanje može svesti na opisivanje nedokučivih spletova bolesne duše, njene bolesne problematike, suludog duhovnog haosa (E.T. Hofman); ako to prevlada, takav umetnik može postati pesnik, prorok koji

kazuje andeosku prirodu u čoveku i potvrđuje kako su svetli bezdani duha moćniji od iskušenja tamnih instikata.

Posle svega ovoga, postaje jasno da nijedan umetnik ne može biti vezan samo za jedan određen akt. Ima umetnika koji tokom dugog vremena ostaju samo na jednom aktu (Čehov) ili povremeno, tokom života, akte menjaju (Tolstoj), ali postoje i oni što svako delo stvaraju iz novog akta, potčinjavajući se tako osnovnom umetničkom zakonu, po kojem ne nameće pesnik zakone estetskom predmetu, već predmet diktira zakone umetniku koji su mu potrebni u izgradnji umetničkog akta. Što se smernije umetnik potčinjava zovu estetskog predmeta, time je njegova umetnost prodornija i samosvojnija.

### 10.1. Umetnik

Postoje usamljeni umetnici. Oni za života ne nailaze na odziv kod publike, niti dobijaju društvena priznanja. Stiče se utisak kao da postoje dve paralelne umetnosti, dve paralelne književnosti, dva paralelna slikarska ili muzička sveta. Jedan svet čine oni o kojima govori oficijelna kritika i koje sve vreme srećemo na stranicama dnevnih i periodičnih publikacija, u radio i tv-emisijama, a u drugom svetu nalaze se osamljeni umetnici čiji život prolazi u tišini i anonimnosti. Ovo nije nov fenomen; o njemu kao stilu života, govori se već u antička vremena. Živeti neprimetno! To je deviza i Epikura, i Cicerona i Prokla. Istina: Ciceron je to govorio, ali mu to nije polazilo za rukom; bio je veoma poznat kod svojih savremenika i zato nije uspeo da doživi duboku starost: ubio ga je jedan od centuriona koji se samo nekoliko dana ranije

zaklinjao u njega; ali, to nije ni bila obična smrt već smrt čoveka koji se bavio javnim poslovima. Bila je politička smrt; smrt političara.

Kada o tako nečem govorim, ne mogu, a da se ne setim mog starog, dobrog profesora estetike Dragana Jeremića, koji je na jednom predavanju o Đordanu Brunu rekao: kako radio, tako i prošao. Možda ni on sam tada još nije znao da na neki način govori i o sebi; izgubio je zdravlje zbog harange koja se digla na njega a zbog jednog osrednjeg pisca i još osrednjijeg književnog dela.

Kao što Bruna ništa nije moglo spasti lomače, ništa nije moglo spasti prerane smrti ni Dragana Jeremića; on je svoj stav, svoje duboko, a ispravno uverenje, platio glavom i to je ono što se mora poštovati; on je bio estetičar, pisac i kritičar; veliki znalač estetičke problematike i još veći znalač literature. Sve to nije mu pomoglo kad se na njega obrušila zavist osrednjih, netalentovanih pisaca i kritičara.

Dobronamerni ljudi vole da svakom umetniku, svakom ambicioznom čoveku (a svi umetnici deo su grupe ambicioznih ljudi), govore: čuvaj se stresnih situacija, izbegavaj ih...! Ali kako, na koji način, izbegavati i ne primati k znanju sve te poruge, sva ta poniženja kojima danas umetnika ili kritičara zasipaju njihove kolege? Treba imati svinjski burag – što reče najveći srpski pesnik XX veka, ali i on je umro s "tri čira na želucu" i mnogim još većim boljkama.

Kako biti i opstati umetnik u današnjem vremenu? O tome da je sva umetnost istitucionalizovana i o tome da su male šanse da umetnik bude slavan ili priznat od svojih savremenika, već sam dovoljno pisao u knjizi Postklasična

estetika<sup>148</sup>. Savremeni umetnici sve teže shvataju i još teže prihvataju činjenicu da današnje vreme ne radi za njih; teško je pomiriti se s tim da umetnost nije tema dana.

Proteklo XX stoljeće bilo je vek vrtoglavih promena u umetnosti, ali i u koncepcijama koje su određivale karakter pristupa fenomenu umetničkog; došlo se do dubokog uverenja da se umetnost delom vratila svom početku, negujući i obnavljajući utilitarni karakter prvih umetničkih dela, a delom izgubila svoj raniji smisao, time što je odustala od traženja svog porekla i temelja u sferi duhovnog.

I danas, uprkos svemu, po strani od umetničkih pravaca i tokova, koji se sve vratolomnjom brzinom menjaju, pa se ponekad čini da zastarevaju pre no što i nastaju, stvaraju osamljeni umetnici; oni se ne udaljavaju od publike i ne odriču sveta, već to čini njihova publika koja ih se odriče tako što ih gleda a da ih ne vidi, što ih sluša a da ih ne čuje. Sva ta publika jeste faktično prisutna, ali je duhom duboko odsutna. Umetnici koji joj se obraćaju, obraćaju se praznini u koju padaju njihove zamisli kao u bezdani bunar. Za to vreme, publika pliva u "savremenosti", nošena varljivom, trenutnom modom, a umetnici bogati duhom i imaginacijom ostaju za života nepriznati.

Ovo se objašnjava time što je umetnički akt osamljenog umetnika po svojoj strukturi nedostupan njegovim savremenicima.

Svaki umetnik stvara na svoj način, na svoj način stvari vidi, na svoj način oblikuje svoje delo, na svoj način bira reči, zvuke ili boje. Taj svojevrsni način stvaranja umetnosti i jeste

---

<sup>148</sup> Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača u Vršcu, Vršac 2004.

"umetnički akt" koji se lako povija i menja kod genija, dok je jednoobrazan kod tvoraca s manjim duhovnim moćima.

Svaki umetnik na sebi svojstven način vidi i spoljašnji materijalni svet i unutrašnji duševni svet i zaumni svet duhovnih okolnosti. Ako ga kritičar hoće razumeti, on svoj umetnički akt treba da usaglasi s umetničkim aktom umetnika; o svakom umetniku kritičar mora govoriti na jeziku umetnika i tako omogućiti publici da lakše dospe do umetnika.

Umetnički akt velikog umetnika uvek je svojevrstan i tipičan samo za njega i stoga je često nedostupan njegovim savremenicima; ali, sama svojevrsnost još uvek ne obezbeđuje i veličinu umetniku i delu; insistiranje na svojevrsnosti može dovesti i do popularnosti kod publike koja voli šokove i šokantnost, buku i bubnjeve; publici se dopada komedijaš, jer on je sitan, shematičan, vulgaran i s obzirom na svoje stavove, nalazi se u istoj ravni s publikom; uvek je lakše puzati četvoronoške, nego se uzdići na noge i stremiti visoko, ka nebuh...

Umetnička osamljenost je velika i sveta u onom slučaju kad pesnik stvara iz duboke imaginacije koja je po svojoj dubini, energiji i čistoći nedostupna njegovim savremenicima. Dela takvih umetnika osuđena su na čekanje budućnosti, na vreme kada će se sama publika izmeniti i otrežnjena od mode savremenosti okrenuti onom što jeste, što dolazi iz večnosti i što za nju ostaje.

Međutim, moje duboko uverenje i dalje mi govori da nije tu stvar samo do publike; konačno, ona je možda i nebitna; u svakom slučaju, nebitna je u času nastajanja umetničkog dela, jer ono nastaje nezavisno od publike, nezavisno čak i od

samog umetnika: ono nastaje iz sebe samog, iz duha koji se porađa kroz umetnika; a u kojoj meri se to može dogoditi, to već zavisi od spremnosti i pripremljenosti samog umetnika.

Postoji neka uvrežena predrasuda kako umetnik ništa ne treba da uči, kako je dobivši od boga dar, oslobođen svih drugih obaveza; malo je onih, svesnih toga da umetnik mora učiti daleko više no što se obično misli, daleko više no što to on i u trenucima najvećeg optimizma pretpostavlja; svako ko stvara umetničko delo mora da se uči stvaranju i razumevanju principa na kojima počiva umetničko stvaranje. Od toga nikog ne oslobođa ni talenat ni genijalnost; razlika između genija i talenta samo je u tome, što genije celog života uči i što stvarajući uči, što uči čak i kad prividno ne stvara, dok talenat, nalazeći se stalno u opasnosti da ne uči, živeći u samoobmanjivanju, živi u permanentnoj opasnosti da se ponavlja. O ovom poslednjem trebalo bi da mu nešto kaže umetnička kritika, ali, današnja umetnička kritika, korumpirana, delom od neprijatelja umetnosti, delom i od samih umetnika, spremnih da široke ruke plaćaju panegirike u slavu svoje veličine, potpuno je bespomoćna i teorijski nekompetentna.

Obučavanje umetnika ne podrazumeva samo ovladavanje tehnikom; tehnika je prepostavka; posedovanje umetničke tehnike pretpostavlja obuku, pretpostavlja pohađanje škole, ovladavanje sposobnošću da se može zagospodariti materijalom i formom. Kad neko ima problema sa tehnikom, on mora da ide u školu. Kad se prevaziđu tehnički problemi, kad neko svira kao Rahmanjinov ili Rihter, kad crta i slika kao El Greko ili Engr, kad peva kao Lemešev

ili Hvarastovski – e, tada se može govoriti o tome šta je umetničko u umetnosti.

Nije cilj u tome da se neko umetničko delo načini tehnički korektno, već da se ono stvori umetnički, da ono postoji na umetnički način, da iz njega isijava duh. Zato svaki umetnik pored tehnike mora da uči i umetnost. Tehnika je pretpostavka, ali ne i odlučujući uslov nastanka umetničkog dela. S druge strane, učenje umetnosti često biva pogrešno shvaćeno, posebno od strane ne-umetnika i ne-znalaca umetnosti koji, ne uvek u zloj nameri, sve što vide proglašavaju za umetničko i produkt genija.

Tehnika nije isto što i umetnost i sve što smo rekli veoma jasno potvrđuje da za umetničko stvaranje nije dovoljna lična odluka umetnika; da bi se stvaralo, neophodno je da se sam umetnik za to pripremi; neophodna je obuka. Sa vremenom, u onoj meri u kojoj neko postaje veći umetnik, u toj meri postaje i skromniji i smerniji. Zna da u tome što čini ne počiva samo njegova zasluga. Skromnost je jedna od najviših vrlina umetnosti.

Dok talenat stalno govori, opsednut potrebom sa samopotvrđivanjem i priznanjima, genije, izražavajući tajne dubine duha, sve vreme čuti, jer dobro zna da posedovanje vlasti nad materijalom nije dovoljan uslov za nastanak umetničkog dela; može neko imati veliku literarnu tehniku, a da pritom ne stvori nijedno književno delo, kao što neko s virtuoznom pijanističkom tehnikom, može ostati s one strane muzičke umetnosti. Uvek će se naći neko ko će tako naslikati grožđe, da će ptice uporno sletati na sliku, ali to delo još uvek ne mora biti i umetničko.

Tehnika kao umeće i majstorstvo veoma je dragocena za svaku vrstu umetnosti, ali, ona sama po sebi nije umetnost i ne stvara umetnost; jedno je biti majstor sredstva, a drugo majstor svrhe; jedno je ruka, oko, uho, a sasvim je drugo, kontemplativna imaginacija ili duh.

Postoje shvatanja po kojima se može učiti samo tehnika, ali ne može se učiti i sama umetnost; isto tako postoje shvatanja po kojima se može učiti i umetnost. U ovom drugom slučaju, umetnik koji stvara treba sebe da veže unutrašnjim zakonom ekonomije.

Kad umetnik stvara, njegov pogled i njegov sluh treba da su usmerenu unutra, on treba da se udubljuje u sebe; to udubljivanje nije udubljivanje u lična duševna stanja, već u ono duhovno koje je u njemu počelo da se kreće i koje hoće da izbije na površinu u obliku pesme, priče, drame ili romana. Umetnik-stvaralac stvara u unutrašnjosti. No ta unutrašnjost nije skup umetnikovih duševnih ili psiholoških stanja već sam Predmet koji nastoji da sebi nađe umetnički oblik ili umetničke reči. A tu nije reč o ma kakvom obliku, o ma kakvim rečima, već o umetničkim rečima i oblicima.

Negovati u sebi umetničko, znači negovati način umetničkog izražavanja; to je moguće samo pridržavanjem zakona ekonomije, a to znači da u delu ne sme ostati ništa, osim onog što je nužno i neophodno. Kriterijum neophodnosti mora biti u samoj dubini predmeta, mora biti njegov unutrašnji diktat, mora dolaziti iz njegove nadublje tame.

Umetnik mora da zna osnovno pravilo umetnosti: tamo gde se nešto može skratiti, obavezno treba skratiti.

Ono bez čega se može, to treba biti izbačeno. Ono što ostaje mora se direktno i neposredno odnositi na sam

Predmet, mora ga pokazivati, razvijati, potvrđivati. To umetnik ne postiže i ne čini svesnom analizom, već intuitivno. Umetnik ne sme da se usredsredi samo na razvijanje tehnike; tehnika jeste važna, ali nije i ono jedino na šta se mora obratiti pažnja. Umetnik mora negovati svoj stvaralački akt, moć stvaralačke imaginacije, sposobnost da se skoncentriše na ono jedino važno i odlučujuće po samu delo.

Umetnik ne sme svojim viđenjem da "prekrije" i "zarobi" predmet; on mora predmetu dozvoliti da sam iz sebe progovori i tako kroz govor dopusti da se kroz njega izrazi sam duh. Tako nešto moguće je ako umetnik svoje iskustvo prestruktura i neprestano dovodi u saglasje s predmetom; umetnik mora u sebi da otvara prostor u kojem je moguće ostvariti sa-osećanje sa samim predmetom. Zadatak umetnika je da proširuje, produbljuje i učvršćuje svoj tvorački akt.

U jednom od pisama, majstor umetničke kratkoće, A.P. Čehov, daje savet mladom piscu: ako si napisao priču, skrati je na pola, polovina je sigurno nepotrebna; ako si u prvoj glavi napisao da na zidu visi puška, ona mora do kraja i da pukne, u protivnom ne govori o njoj...

Umetnost dopušta i duga dela, ali ni u njima ništa ne sme biti suvišno. Zato umetnik koji se uči umetnosti treba sve da stavi na kartu kratkoće; on mora da se uči ekonomiji reči. Pisac ne može početi karijeru s velikim romanom; on mora poći od minijature. On mora biti prvo majstor priče, potom majstor novele, potom, eventualno i majstor romana. Setimo se Andrića koji je prvi svoj roman *Na Drini ćuprija* napisao 1943, u pedesetoj godini kad je već bio veliki pisac, a i to nije

bio u suštini pravi roman već pre niz slika koje međusobno povezuje jedan most.

Pisac ne sme da ređa u svom delu sve odreda što mu nadire iz duše; nekome je žao da skraćuje tekst i izbacuje suvišno, ali, umetnost ne trpi sentimentalni stav autora prema sebi, ne trpi samozadovoljstvo, taštinu. Potrebno je mnogo skromnosti, mnogo samokritičnosti, pa da se shvati kako dve odlično napisane strane vrede više no neki roman-trilogija na više hiljada strana. Lakonski način izražavanja je istinska škola umetnosti.

Sam umetnik može da govori samo o onom što je istinski doživeo i osetio, o onom o čemu je u svojoj glavi stvorio potpuno jasnu sliku; u protivnom, njegovo delo ostaće shematsko, apstraktno i neuverljivo. Pravo delo može nastati samo iz istinskog umetnikovog ubedjenja.

Tako nešto moguće je samo u slučaju ako se od umetničkih dela ne traži isprazna zabava i zadovoljenje najprimitivnijih nagona najšire publike: Jasno je da velika popularnost umetnika ili nekog umetničkog dela, nije ni znak velikog razumevanja, ni potvrda veličine dela. Najviša dela umetnosti, kao i najveći umetnici, uvek su imali malobrojnu publiku.

Istinsko delo zahteva (a) duhovnost, zahteva unutrašnje ne-čulno iskustvo za koje je sve čulno samo znak nečeg drugog, unutrašnjeg; istinsko delo podrazumeva (b) umeće razlikovanja između onog što se dopada i što je priyatno i onog što je objektivno vredno i savršeno kao i (c) snagu da se nastoji na ovom poslednjem, da se naglasak uvek stavlja na ono glavno, ono objektivno i savršeno.

Umetnost je manifestacija duha i ona ima smisao samo za one koji poseduju duh; svima drugima, ona je nepotrebna; zato zalaganje za umetnost mora biti principijelno, ali zahtev za razumevanje umetnosti, umetničkih dela, celokupne umetničke problematike, ne treba iznositi pred one koji za umetnost nemaju razumevanje i to iz prostog razloga što u sebi nemaju duha. Samo čovek koji ima duha može razumeti zašto se umetnička dela ne ocenjuju sa stanovišta dopadanja ili nedopadanja, već sa stanovišta objektivnog savršenstva.

Umetnički princip je poseban princip i umetnički sud je posebna vrsta suda; o sudu može govoriti svaki subjekt pojedinačno, može sporiti kad je reč o njegovoj primeni, ali taj sud nije subjektivan, no objektivan. Principi umetnosti se ne moraju poštovati, ali bez njih neće biti stvoreno umetničko delo.

Samo delo neće biti ni bolje ni gore s obzirom na to da li ga neko kudi ili hvali; to najbolje znaju oni koji se bave umetničkom kritikom. Sama kritika ne treba da bude ni izlivanje oduševljenja ili negodovanja, ni prepričavanje "svojim rečima" onog što je htio umetnik, kao ni analitička analiza forme samoga dela; kritika podrazumeva samozaborav i ulazak u delo, nastojanje da se reaktualizuje tvorački akt umetnika.

Ali, osnovno naše pitanje i dalje ostaje: u kojoj je meri umetnost bitna i odlučujuća, ako znamo da ona ima duboko duhovni i svešteni smisao, a da se pred umetnika ne postavlja zadatak da zadovolji niske strasti i potrebe publike, već da u svojim delima ovaploti umetničko savršenstvo. To umetničko savršenstvo neraskidivo povezuje u sebi i umetnika-stvaraoca, i gledaoca i umetničkog kritičara.

Umetnost ima duhvoni i sveti smisao zato što sve na svetu, u čoveku i u istoriji jeste božansko, jeste sveto. Ovo sveto ne treba razumeti u njegovom uskom značenju kao nešto crkveno, religiozno. Znamo za slike s religioznim temama urađene bez duha i razumevanja, kao što mnoga od svetovnih dela mogu bita ispunjena svetim sadržajem i biti izraz religioznog viđenja.

Duhovno i božansko pojavljuje se tamo gde ono hoće.

Umetnik mora, pored tehnike, da uči ono radi čega je umetničko delo umetničko, ono što čoveka čini duhom, ono što se u svim stvarima otkriva samo duhu i bez čega umetničko delo ne može biti umetničko.

Svemu tome umetnike niko ne uči; ponešto im kažu učitelji, i tek usput im nagoveste da nečeg još ima u umetnosti; ali, sve se potom mistikuje, umetnika učitelji obično prepuste njemu samom, ostave mu da se sam snalazi kako zna i ume, a ako do nečeg i dospe to je dobro, ako u nečem ne uspe, kaže se da to nije važno.

Nikome se ne može dati ni talenat ni genijalnost; tome nikog ne može naučiti ni najveći učitelj umetnosti; ali, kulturi duha, duhovnoj koncentraciji sistematskoj intuiciji, stvaralačkom aktu – tome se umetnik može naučiti. Mladi umetnik treba da zna kako su umetnici stvarali pre njega, ali isto tako i kako ne treba pristupati stvaralačkom procesu; mladi umetnik mora naučiti šta je to što je nužno posedovati da bi se moglo dospeti do umetničkog predmeta kao i to šta je neophodno činiti da bi se isti odenuo u njemu adekvatnu formu i ovaplotio u odgovarajućem materijalu.

Sve to za posledicu imalo je umetnost bez dara i nadahnuća, a kod publike i kritičara sve razvijeniji snobizam

i neukus. Tome se može suprotstaviti samo borbom za umetničko u umetnosti i to tako što će se pokazati kako neumetnička umetnost odiše neuspelošću i nesavršenstvom. Umetnost mora biti umetnička a sam umetnički stav mora se negovati kao i talenat. U tom smislu odgovornost leži kako na nastavniku i učeniku, tako i na publici i kritičarima. Da bi publika bila na nivou svog zadatka neophodno je da je zajedničkim snagama za to pripreme učitelji umetnosti, njihovi učenici i kritičari; samo na taj način publika će moći da vidi u umetnosti nešto više od zabave i domišljatih parola – nastojanje da se dospe do duhovnog savršenstva.

Teškoće u koje smo zapali u velikoj meri su posledica vladajućeg relativizma, koji nam je svojim strategijama nametnula postmoderna; upravo zato što se čini da je sve moguće, da se sve može, upravo zato se i namnožio toliki broj umetnika – pesnika, slikara, dramskih pisaca; svakodnevno su se otvarale umetničke škole, naplaćivalo sve više školovanje, a učenici nisu naučili ništa sem da misle da su umetnici, da su genijalni, a da ih svet ne razume jer je neobrazovan i glup. Istina, mišljenje sveta prosečnih tu nije odlučujuće, čak ni simptomatično, ali važno je kako se sama umetnost, sam duh odnosi prema umetniku. A duh bira.

## 10. Umetnost i nauka

Zahvaljujući naučnim dostignućima kraja XIX i tokom prvih decenija XX stoljeća prirodne nauke su postale do te mere dominantne da su postale bitna i nezaobilazna komponenta ljudske civilizacije i jedan od ključnih faktora njenog progresa; ako je kultura danas, u poslednjih nekoliko decenija ugrožena, i preti joj opasnost da se izgubi u svakodnevnom i prolaznom, nauke beleže i dalje nezapamćene uspehe, doduše, ne više u svim oblastima fundamentalnih nauka, ali u presudnoj meri i dalje u oblasti primenjenih nauka, posebno u genetici ili neurologiji.

Primenjiva naučna znanja izmenila su uveliko način ljudskog života; život je nezamisliv bez računara, mobilnih telefona, interneta; neka od naučnih dostignuća dalekosežno određuju način našeg života, upravljaju vremenom i sistemom informacija, oblikuju našu ukupnu svest. Primenjene nauke deluju na život u celini, ali socijalne posledice tog delovanja nisu jednoznačne. Preobražavajući okolni svet, te nauke na najrazličitije načine utiču na formiranje duhovnog sveta, na različite aspekte čovekovog stvaralaštva, pa i na umetnost. One ne utiču samo na sadržaj umetnosti i njen razvoj, već i na njeno prostiranje i delovanje, na načine njenog čuvanja i reprodukovanja.

Umetnost postoji, ali ona nema ni značaj kakav je imala u ranijim epohama, ni moć da kao nekad oblikuje svest i opšte mišljenje ljudi. Ako na trenutak zanemarimo dominirajuće stavove o značaju umetnosti u različitim epohama, neće nas iznenaditi raznoglasje sudova o umetnosti na koje nailazimo u novo doba: Frensis Bekon je poeziju smatrao sluškinjom

nauke, Njutn je u njoj video koještariju, Lajbnic je čak "izračunao" da poezija ne vredi ni sedmi deo nauke, Enriko Fermi nije podnosio muziku, a Darwin je u delima Šekspira nalazio samo izvor mučnine; prema umetnosti se nisu negativno odnosili samo naučnici, već isto tako i sami umetnici ili pisci: Tolstoj je s omalovažavanjem govorio o Šekspiru, a Volter je velikog engleskog dramatičara video kao talentovanog varvarina i pijanog divljaka. Ako bi se među naučnicima teško našao neko ko bi nauku stavio ispod umetnosti, među umetnicima je bilo dosta onih koji su veličali nauku, ali i onih koji su je kritikovali kao neprijateljsku silu kao što je to činio veliki engleski slikar i pesnik Viljem Blejk.

Nesporno je da su nauka i umetnost međusobno povezane, da se prožimaju i da se ne može govoriti ni o nekom nepremostivom antagonizmu među njima, ni o dubokoj harmoniji kojom bi one bile prožete. Neku liniju izmirenja umetnosti i nauke treba videti u zahtevu Getea za objedinjavanjem nauka i poezije smatrajući ih ravnopravnim.

Mnogi naučnici i umetnici novog doba nalazili su da je to uzajamno delovanje nauke i umetnosti blagotvorno, ali, u poslednje vreme ne nedostaju ni mračna predskazanja o njihovom međusobnom delovanju. Odnos nauke i umetnosti došao je u središte rasprava sedamdesetih godina XX stoljeća, a koje su se počele baviti pitanjem karaktera savremene civilizacije, pri čemu je kritikovana kako scijentistička, tako i humanistička orijentacija savremene kulture.

Tako se došlo i do pitanja postojanja estetskog u kulturi, budući da se estetsko u nauci javlja kao rezultat delovanja umetnosti na različite aspekte nauke, ali isto tako i stoga što je estetsko u isto vreme i skriveni potencijal same nauke,

njeno immanentno svojstvo uslovljeno samim načinom naučnog stvaralaštva.

Nesporno je postojanje estetike kao filozofske discipline i to u onom najširem njenom određenju, shvaćene kao filozofija umetnosti, i ona danas delimično deli sudbinu umetnosti, ali se i razvija nezavisno od nje. U poslednje vreme ne širi se samo sfera umetničkog, već i estetike koja u sebe počinje da prima i neke od ranijih nauka. Ovde pre svega imam u vidu neke od rezultata savremene fizike, koji usled svoje principijelne neproveljivosti, a oslanjanjem na jednostavnost, eleganciju ili lepotu dokaza bliži su umetničkim delima, a sama nauka postaje postepeno grana estetike.

Kada se govori o fenomenu estetskog, tada je moguće govoriti o estetskom kao specifičnoj vrednosti koja nam dolazi iz umetničkog dela i otud deluje, ali i o estetskom kao immanentnom svojstvu nauke. Umetnost danas ima širok dijapazon delovanja i utiče na razne aspekte našeg života, na celokupnu kulturu, pa tako i na sam razvoj nauke, na društvenu praksu, kao i na sam predmet nauke, kao što je društvo. U isto vreme, umetnost se javlja i kao prenosnik nekih naučnih ideja, ona populariše nauku; ona ne samo da obogaćuje jezik savremene nauke sopstvenim izražajnim sredstvima, već često istupa i kao njen "prevodioc", tako što teže dostupne naučne isitine izrečene na složenom naučnom jeziku prevodi na opštedostupan jezik i tako ih čini opštedostupnim dobrom.

Posredno estetski faktor utiče i na subjekta naučnog stvaralaštva, na naučnika i tome je posvećen najveći broj istraživanja. Često rezultati tih istraživanja imaju sporni karakter, jer u većini slučajeva o tome pišu upravo naučnici, a

iz svog ličnog iskustva. Kod niza vodećih teoretičara prošlog stoljeća (N. Bor, V. Hajzenberg, L. Landau, R. Openhajmer i dr) najčešće se sreće misao o blagotvornom uticaju umetnosti na naučnu misao pa ne iznenađuje izjava Ajnštajna kako je od Dostojevskog dobio više podsticaja nego od, u njegovo vreme vodećeg fizičara, matematičara i astronoma, K. Gausa.

Kada je reč o delovanju umetnosti na naučnika, tad treba imati u vidu da ona formira emotivni svet čoveka, podiže njegovu opštu kulturu i razvija osećanja; to pozitivno deluje na njegovu moć opažanja, povećava sposobnost recepcije. Kultivišući čulno saznanje i sposobnost čulnog saznanja, umetnost deluje i na druge aspekte saznajnog procesa koji su neraskidivo povezani sa čulnim saznanjem uopšte.

Delujući na čula, umetnost deluje na misaonu delatnost, budući da emocije utiču na mnoge misaone procese, bivajući u mnoštvu slučajeva njihov stimulans; to je posebno vidno kad je reč o likovnom mišljenju. Zato se i može reći kako je veoma važno delovanje umetnosti na emotivnost i vizualnost.

Vizuelno, slikovno mišljenje neposredno je povezano sa fantazijom i imaginacijom, ali i sa sposobnošću korišćenja izražajnih sredstava kao što su metafore. Imaginacija i fantazija jednakо su važne kako u poeziji tako i u geometriji.

Umetnost ne deluje samo na čula stvaraoca već i na sam misaoni proces određujući delom i njegov karakter kao i formu njegovog realizovanja. Time se obogaćuje teorijsko mišljenje samih naučnika i to je najmanifestnije u estetskom aspektu.

Umetnost deluje na emotivni svet ličnosti ali jednakо su važne i estetske emocije koje imaju važnu ulogu u strukturi

estetske svesti: kao psiho-fiziološka osnova one mogu da podstiču, koriguju i kontrolišu funkcije svesti. Estetska osećanja su suština emocionalnog potencijala jedne ličnosti, one su izvor i regulator delatnosti njene svesti; estetsko gledanje vežba specifične sposobnosti individue, razvija sposobnost opažanja harmonije, moć kombinovanja imaginacije, aktivnosti mišljenja i povećava stvaralački potencijal ličnosti. Estetski način gledanja razvija estetski ukus, produbljuje ocene i obogaćuje individuu sve novim asocijacijama, emotivnim kontaktima i aktivira iskustvo estetsko-umetničke delatnosti.

Sve to otiskuje poseban pečat na teorijsku delatnost, određuje njen poseban kolorit, i estetsku svest izdvaja kao njenu važnu komponentu. Stimulativno delovanje umetnosti na naučnika izražava se kroz formiranje njegovog opšteg stanja, povišenje raspoloženja i samouverenosti, a može biti i izvor nadahnuća i povećanja radne sposobnosti, može kultivisati moralno-etička svojstva koja utiču na produktivnost naučnog istraživanja.

Javljanje estetskih momenata u naučnom stvaralaštvu ne ograničavaju se samo na emocionalni aspekt već se mogu naći i u složenijim oblicima estetske svesti; te estetske, čulne slike prvenstveno odražavaju ne-čulna, harmonična svojstva objekata i za razumevanje toga potrebno je imati u vidu određene estetičke pojmove kojima bi se lakše mogla objasniti struktura estetske svesti.

Spoljašnje znake lepote moguće je videti u samim formama naučnih formula; lepota naučne teorije je važan i često odlučujući pokazatelj njene istinitosti (P. Dirak), a veza

istine i lepote konstatovana je još u najstarija vremena (Platon).

Specifična umetnička sredstva obogaćuju jezik nauke, pomažu njenu humanizaciju i demokratizaciju čime se nauka oslobađa korišćenja preteranih shematizacija i formalizacija a čime postaje izražajnija i dostupnija.

Posebno se ističu imaginacija, fantazija i intuicija kao sredstva saznanja, a koja su toliko karakteristična za umetnost da ih većina ističe kao prvenstveno umetnička načela.

Imaginacija omogućuje naučniku da dopuni nedostajuću kariku u lancu dokaza i kompenzuje probleme koji nastaju usled jednosmerno usmerenog mišljenja i tako prevladava ograničenost dobijene slike time što je do kraja domišlja i daje joj istinsku celovitost. Uz pomoć fantazije naučnik se uzdiže iz sveta relanosti, a u nastojanju da proviri u buduće, da pokuša da ga prognozira. Intuicija pomaže diskursivnom mišljenju u trenucima kad se ono pokazuje kao nedovoljno.

Estetski sadržaj naučnog rada uslovljen je samom njegovom prirodom i činjenica da estetičke kategorije funkcionišu i u sferi nauke posledica je ne samo delovanja umetnosti već immanentne prirode nauke.

Sami naučnici pišu o poetičnosti naučnog rada, o estetskom značaju naučnih konstrukcija o lepoti i eleganciji strukture vaseone, o zadovoljstvu koje pružaju dobijeni naučni rezultati. Mnogo se govorilo o estetskim vrednostima matematike; Mendeljejev je govorio o lepoti kristala, Openhajmer o Ajnštajnovoj formuli kao najvećem umetničkom delu XX stoljeća, Poenkare je isticao duboko estetsko osećanje u matematičkom stvaralaštvu, dok je N.

Viner govorio o estetici matematičkog stvaralaštva. A.N. Kolmogorov je govorio kako matematika uvek ima i svoju estetsku stranu, a A. Ajnštajn o tome kako u naučnom mišljenju uvek prisustvuje elemenat poezije.

Težnja lepoti svedoči o visokoj kulturi mišljenja; lepota se tu javlja i kao cilj i kao podsticaj.

Estetski aspekt nauke može se različito manifestovati: može prethoditi naučnim istraživanjima (motivacija), može ih pratiti (podsticanje, komentar) i može ih krunisati (kao estetsko formulisanje rezultata); u svim tim hipostazama estetskog treba videti vezu estetskog spoljašnjeg i estetskog kao unutrašnjeg, immanentnog faktora.

U arhajskim vremenima bejahu uvek tesno povezani umetničko stvaranje i "teorijsko" mišljenje; svi stari epovi jednako su bila naučna i "istoriografska" dela koliko i pesnička; mitovi behu samo u poeziju pretvorena tadašnja "naučna" znanja. Tu nije reč samo o jedinstvu znanja i poetske forme, već o jednoj višoj sintezi, o teorijskom koje je izraženo u pesničkoj formi.

Jedinstvo poetskog i naučnog stvaralaštva ogleda se kako u Platonovim dijalozima, tako i u dijalozima Đordana Bruna; mnogi su pesnici nastojali da poeziji daju naučne osnove (A. Brjusov, A. Beli). Treba li podsećati na realističku književnost XIX stoleća koja se nije iscrpljivala samo u ispunjavanju stroga umetničkih zahteva, već je nastojala da dâ i sliku stvarnosti, da društvenu stvarnost izloži u umetničkoj formi. Balzak je sebe smatrao "sekretarom Francuske istorije", dok su engleski romanopisci svoj glavni zadatak videli u izlaganju političke i socijalne istine i to su često činili efektnije no političari i istoriografi.

Mnoge ideje, koje su kasnije dobile svoje mesto u nauci, došle su u nauku iz umetničke literature; to je vidno ne samo u istoriji prirode no i istoriji društva, istoriji socijalno-političkih učenja, gde su umetnička dela bila impuls naučnim istraživanjima.

Ako se u arhajska vremena naučna istina izlagala u poetskom obliku, danas smo svedoci kako se naučna znanja izlažu poetskim, estetskim slikama; misao se ne scientizuje koliko se vizualizuje i izražava pesničkim slikama. Kao da smo se našli na kraju istorije koji zapravo i nije ništa drugo no njen drugačiji početak.

Nauka nastoji da sazna predmete, pojave, procese u realnosti, svojstva koja realno određuju neki objekt; ona pretenduje na objektivnost saznanja i ne ograničava se konstatacijama i opisima činjenica, već nastoji da im da uzročno-posledično objašnjenje, njihovu genezu i njihovu evoluciju. Time se pokazuje da cilj naučnog istraživanja nisu pojedine činjenice, niti skupovi činjenica, budući da samo kauzalno objašnjenje zahteva poznavanje čitavog lanca događaja. Da bi se razumela evolucija nekog objekta, moraju se objasniti odnosi i veze njegove s drugim objektima. Najpostojaniji, najsuštastveniji odnosi kao i oni koji se najviše ponavljaju - proglašavaju se za zakone.

Poznavanje zakona je prerogativ nauke kao najadekvatnije forme njihovog znanja; nju odlikuje teorijski odnos spram predmeta saznanja. Takav odnos je moguć kada postoji zakonitost po kojoj se menja predmet. Proučavanje zakonitosti spoljašnjeg sveta jeste predmet naučnog saznanja.

Zakon je onaj instrument nauke koji joj daje moć i omogućuje povezivanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, a u

nastojanju da na taj način potčini i samo vreme. Saznajući zakone, nauka rekonstruiše daleku prošlost i davne događaje, ona nastoji da predviđi buduće i da ga približi, a tim približavanjem privremeno i odloži.

Saznajući suštine i njihove odnose – zakone, nauka hoće da svet pokaže u njegovoj celovitosti i završenosti, vođena idejom da u svetu postoji proporcionalnost i simetrija, harmonija i lepota koji vladaju kosmosom.

Stvaranje po meri stvari i po meri lepote, jeste specifično svojstvo čoveka, odlika njegovog estetskog stvaralaštva. Mera stvari je opšte prirodno svojstvo predmeta koja ukazuje na njihovu vezu s unutrašnjom formom kojom se najbolje izražava njihov sadržaj. To prirodno svojstvo jeste prirodna pretpostavka pretvaranja stvari u estetske vrednosti.

Mera stvari nije dovoljna; neophodna je i mera onog koji stvara; odnos tih dveju mera određuje prisutnost ili odsustvo estetičnosti o datoj vrsti stvaralaštva. Jedinstvo tih dveju mera odražava jedinstvo prirodnog i socijalnog, objektivnog i subjektivnog, njihovu sintezu koja se ogleda u idealnoj meri kao izrazu zakona lepote. Harmonija mere objekta i mere subjekta stvara univerzalnu meru koja izražava bit estetskog odnosa.

Nauka se ne zadovoljava samo otkrivanjem suština stvari, već nastoji da formuliše zakone njihovog postojanja, zakone nastanka i razvoja svega postojećeg pa tako i zakone lepote. Ako je univerzalna mera instrument estetskog stvaralaštva, zakoni lepote su takođe predmet njenog proučavanja, rezultat naučnog stvaralaštva i to neposredno svedoči o estetskom potencijalu nauke.

Zakone lepote, odnosno zakone estetike izučava posebna nauka estetička teorija koja je povezana s umetnošću ali se od nje razlikuje po predmetu, metodama, zadacima i značenju koje ona ima. Umetnost odražava određene zakonitosti u prirodi ali ona ih ne proučava. Ona ima svoj predmet, svoj metod i svoje načine istraživanja, pritom se sama potčinjava određenim zakonima a ti zakoni upravo i jesu predmet naučnih istraživanja.

S druge strane, time što dospeva do znanja o istini sveta, nauka daje umetnosti teorijsku osnovu, proširuje umetničke načine viđenja, podstiče estetsko opažanje, širi poglede na svet umetnika i uvećava njegovu moć viđenja. Nauka umetniku daje najnovija znanja među kojima su i zakoni ljudskog stvaralaštva; ona mu daje određen nivo kulture, kulturu mišljenja, proširuje analitičko-sintetičke moći mišljenja.

Isto tako, nauka proširuje horizonte umetniku i njegove mogućnosti time što mu daje "veštačko sećanje" te je on u mogućnosti da dospe do daleko većeg broja informacija no u ranijim epohama. Tako on dolazi do posebnih znanja koja mu takođe obezbeđuje nauka i u određenim slučajevima ta znanja određuju i čitav pogled na svet umetnika. Ostajući na nivou pogleda na svet s početka prošlog stoleća, umetnik danas prestaje biti umetnik. Znanja utiču na umetnikov emocionalni svet, kulturu osećanja stimulišu i izoštravaju čula. Čulno-vizuelno i racionalno-logično danas su međusobno često neodeljivi.

To ne znači da umetnik treba da bude stručnjak u nekim oblastima nauke, no on mora biti na nivou svoga vremena kako mu tvorevine ne bi bile mrtvorodenčad.

Nauka se ne pokazuje samo teorijskom osnovom duhovnog proizvođenja već i instrument istraživanja različitih obilika stvaralaštva pa i umetničkog unoseći u njega nove metode i postupke. Primena nekih naučnih metoda (sistematično istraživanje, strukturalna analiza, semiotički i informacioni pristupi, primena matematičkih metoda) u istraživanju umetničkih dela i procesa umetničkog stvaranja obogaćuje i samu teoriju umetnosti, pomaže da se prodre u njene tajne i proširuje umetnička sredstva koja umetniku stoje na raspolaganju.

Istraživanje procesa umetničkog stvaralaštva nije uslovljeno samo interesima teorije umetnosti već i nauke uopšte. Takva istraživanja razvijaju određene oblasti nauke – psihologiju evristiku, daju dragocene podsticaje kibernetici. Istraživanje različitih etapa, oblika i elemenata umetničkog stvaralaštva pomaže rešavanje mnogih problema povezanih s modeliranjem i sastavljanjem kompjuterskih programa kao i rešavanje niza evrističkih problema.

Utičući na nastanak umetničkih dela svojim metodama nauka ne obogaćuje samo teoriju stvaralaštva i teoriju umetnosti već i samu umetničku praksu. Ona utiče na izražajna sredstva umetnosti, na njen jezik, posredno deluje na metode umetničkog stvaralaštva i sve to utiče na karakter same umetnosti, na njene rezultate i oblike umetničkog stvaranja. To se manifestuje u kompoziciji i logičkoj strukturi dela u njegovoj vizuelnoj formi.

Savremeni umetnici su sve stroži prema teorijskoj poziciji koju zauzimaju, sve više se koriste izražajnim sredstvima preuzetim iz egzaktnih nauka a što ponekad može imati i negativne posledice koje se manifestuju u

shematizovanju ili smanjenju emotivnog naboja umetničkog dela.

Delovanje nauke na umetnost može se razumeti kao intelektualizacija sadržaja duhovne kulture i racionalizacija procesa duhovnog stvaranja. Ovo delovanje povezano je i s estetičkim potencijalom nauke kao njenim immanentnim svojstvom. Ovo se često potcenjuje dok se preuveličava spoljašnji estetski faktor.

Kada se govori o odnosu nauke i umetnosti, često se ističe uloga imaginacije u naučnom istraživanju; mnogi umetnici, poput N. Bora mislili su upravo u slikama. Ističući značaj slikovitog predstavljanja Ajnštajn je govorio da svaka fizička teorija treba biti takva da se može ilustrovati pomoću najjednostavnijih slika kako bi je i dete moglo razumeti. To, razume se, još uvek ne znači da i svi drugi naučnici "vide" kako su videli Bor ili Faradej.

U svakom slučaju, ne treba prenaglašavati te uticaje, ne treba prenaglašavati intuiciju kao sredstvo saznanja, kao ni stvaralačku maštu koju je Ajnštajn stavljao iznad znanja dok ju je Plank video kao "misaoni eksperiment"; kao što iskustvo bez imaginacije ne daje mnogo, isto tako ni imaginacija bez iskustvene provere ne stiže daleko. A to znači da imaginaciju u umetnosti i imaginaciju u nauci ne treba izjednačavati s obzirom na njihovu važnost kao sredstava saznanja.

Pored svog značaja za naučno stvaranje estetski momenat ne treba da bude precenjen; umetnost budi i razvija fantaziju no ne može nauci diktirati pravce razvoja, niti određivati sadržaje naučnih teorija i konцепција. Same ideje koje dolaze iz umetnosti ne bi nikud vodile kad ne bi imale podršku iz nauke.

Same umetničke ideje nisu manje vredne no naučne; one su samo druge vrste. Zato su intelektualizacija umetnosti i estetizacija nauke dva procesa koji su prisutni u savremenom svetu a koje ne treba ni potcenjivati ali ni precenjivati.

### 10.1. Tehnička i kosmička racionalnost

U XX stoljeću po prvi put ljudi postaju svesni da najviši imperativ vremena nije borba za slobodu, čak ne ni dostizanje slobode, već doživljaj slobode, sposobnost da se ona izdrži. Taj doživljaj slobode pokazuje se nejednoznačnim; prvih decenija prošlog stoljeća doveo je do masovnog bekstva od slobode i time omogućio II svetski rat, o čemu je pisao Erih From u knjizi *Bekstvo od slobode*, na samom početku tog rata; svest o slobodi ne postavlja sebi za cilj samo slobodu već se upušta u nasilje nad prirodom, društvom i drugim čovekom koje, u naše vreme, dobija sve šire razmere. Sve to ukazuje na duboku krizu tradicionalno shvaćenog pojma racionalnosti i neophodnost formulisanja jednog posve drugačijeg shvatanja racionalnosti.

Vreme prvobitnog tematizovanja pojma racionalnosti poklapa se s nastankom novog doba, s pokušajem da se razum, ili njemu suprotstavljeni iskustvo, proglose za najdublje izvore saznanja. Često se ističe duboko protivrečje između kontinentalnog racionalizma i engleskog empirizma i njegovo prevladavanje pripisuje se nemačkom filozofu XVIII stoljeća Immanuelu Kantu. Ali, ako imamo u vidu da borba Frencisa Bekona s "idolama" stoji u velikom saglasju sa principom sumnje na kojem se temelji Dekartova metodologija, i ako imamo u vidu da je i sam tvorac

empirizma svoju koncepciju razmatrao kao sredstvo korekcije delatnosti razuma, doći će se do zaključka da empirizam i racionalizam ne treba tumačiti kao dve međusobno suprotstavljene tendencije, već kao dva razvojna puta koji se međusobno dopunjaju i izražavaju jednu opštu ideju tog vremena - ideju o regulativnoj ulozi saznanja u sklopu čovekovog odnosa sa realnošću koja ga okružuje.

Tako se, empirizam i racionalizam pokazuju samo kao različite forme intelektualnih prepostavki od kojih su polazili mislioci ranijih vremena. U tome treba videti razlog što je od početka novog doba, epistemološka linija jedan od dominantnih pravaca u osmišljavanju suštine i prirode racionalnosti. U naše vreme uzdrmana su dominantna tumačenja racionalnosti, zastupa se polivalentnost pristupa nekom problemu i čak dijametralno suprotna tumačenja proglašavaju se za jednakovaljana. To ima za neposrednu posledicu apsolutizaciju decentralizujućeg pristupa koji ruši svaku mogućnost uzajamnog razumevanja među ljudima, mogućnost kolektivnog delovanja, kao i, mogućnost postojanja nauke pa su sve brojniji glasovi o kraju nauke, posebno kad je reč o fundamentalnim naukama kod kojih je princip dokazivosti stavljen pod veliki znak pitanja.

Vekovima je vladalo uverenje da svako osmišljeno znanje koje pretenduje na istinu jeste saznanje neke suštine, da bi tek u naše vreme, bolje rečeno, u savremenom filozofskom diskursu, koji nastoji da bude sud o simulakrumima i dekonstrukciji, o stilistici usmerenoj pre na samoizražavanje, no na dostizanje racionalne i konstruktivne jasnosti – rasprava o problemu suštine i postojanja mogla

izgledati staromodnom, poput nečeg što filozofski ne odgovara duhu našeg vremena.

Uprkos tome, sve dotle dok filozofska misao hoće da sačuva kvalitet misli, tj. da bude predmetna, jasna – tema suštine i suštastvenosti ima duboku opravdanost za filozofiranje.

U istoriji filozofije postoji veoma širok spektar tumačenja pojma suštine. Pod njom se misli jedinstvena unutrašnja veza, sistem neophodnih aspekata i veza stvari uzetih u njihovom prirodnom odnosu, ukupnost invarijantnih svojstava, određen zakon razvoja stvari... Sve to vodi zaključku da se suština odlikuje (a) nizom invarijantnih, uvek prisutnih, konstantnih odlika stvari; pomoću tih odlika i svojstava suština se fiksira i izražava, pokazuje se kao jedinstvena celina, a kao drugo, (b) svojstva koja čine suštinu, pokazuju se kao nezavisna od drugih svojstava koja odlikuju neku stvar.

Ova dva momenta – invarijantnost i nezavisnost - obično se razmatraju kao neophodni i dovoljni uslovi (kriterijumi) pri razmatranju svojstava koja su prisutna u nekoj stvari. Zadovoljenje ovih uslova određuje sadržaj konkretnih metoda saznanja – kako apstraktno-teorijskog, tako i iskustvenog.

#### a. Tehnička racionalnost

Ideja racionalnosti koja se formira početkom novog veka počiva na ideji o mogućnosti "pravljenja" neke stvari ili pojave, a ta "ideja pravljenja" podrazumeva neki skriveni mehanizam kako je to verovao Frencis Bekon. Takva racionalnost ogleda se u efektivnosti i konstruktivnosti

određene svrhovite delatnosti, njom se određuje ono što je razumno i racionalno, a što omogućuje da se dospe do određenog cilja što optimalnijim sredstvima.

Sinteza antičkog techne (kao veštačkog preoblikovanja stvarnosti) i ideja monoteizma, dva su bitna momenta koji omogućuju evropsku ideju racionalnosti koja će tokom XVII i XVIII stoljeća biti odlučujuća za nastanak deizma, razvoj nauka, prosvete, naučno-tehničkog progresa, poslovne delatnosti... Posledica te sinteze je shvatanje sveta kao konstrukcije; u isto vreme saznanje se poistovećuje sa otkrivanjem shematizma na kome taj isti svet počiva. Sve bezgranično svodi se na ograničeno, pa se od boga-tvorca, preko deizma, dospeva do čoveka-inženjera.

Takva koncepcija omogućuje uspon zapadne civilizacije praćen s toliko pozitivnih rezultata i uspeha da se poverovalo kako je ovladavanje svetom konačno na domaku ruke; tek početkom XX stoljeća počinju na tom putu da se uočavaju teškoće koje se ogledaju u ekološkim problemima i ekološkim katastrofama, opasnim tehnologijama, otkriću atomske energije i ozračivanju planete niskim dozama (koje razvijen svet smatra zanemarljivim ako su u drugim, udaljenim regionima koje oni milosrdno bombarduju) i sve povećanim političkim nasiljem pod maskom širenja demokratije. Ovako shvaćena racionalnost kako je znamo u novom veku odbacuje postojanje harmonije i mere, a ono životno umrtvljuje apstraktnim shemama i tako stvara probleme s kojima se definitivno sudarila metafizika morala tek u XX stoljeću; u naše doba ta tradicionalna, "tehnička" racionalnost, odbacuje kao iracionalnu kategoriju odgovornosti (i s njom povezane ideje savesti, krivice, kajanja, stida...), a ako to i ne čini uvek

otvoreno, onda odgovornost tumači kao razlog što je sama realizacija racionalnosti postala problematična jer je ugrožena njena unutrašnja efektivnost.

Tako formulisana "tehnička" racionalnost vodi samodovoljnosti pojedinih sfera uma: u nauci – sajentizmu, u umetnosti – formalističkoj estetici, u tehnici – apsurdnosti tehnicizma koji je samome sebi cilj, u politici – pojavama makijavelizma. Kao posledica absolutizacije takvih racionalnosti javljaju se: imoralizam, negativni aspekti naučno-tehničkog progrusa, na kojima izrasta beda i totalitarizam. Apsolutizacija tradicije tehničke ili tehnološke racionalnosti vodi krajnje apstraktnom racionalizmu koji je do krajnjih svojih granica opterećen sujetom i nasiljem.

"Tehnička" racionalnost odbacuje probleme slobode i odgovornosti kao nešto iracionalno, kao nešto što se ne uklapa u predstave tehnologije razuma; sam život koji opravdava tehnički um nalazi se izvan sfere morala (pa se onima kojima je do morala preporučuje da idu u crkvu) i ne uviđa se da je tek uz pomoć svesti, saznanja, odgovornosti moguće realizovanje lične egzistencije čoveka.

Ta vrsta "amoralnosti" moguća je stoga što "tehnički" um nema savest, budući da se oslanja samo na objektivnost znanja, na jasno izražavanje znanja i precizno operisanje njegovim predmetima. Racionalnim se smatra samo ono što može da dosegne cilj i to sa što je moguće manje sredstava. Takav um živi u najdubljem uverenju da može objasniti sve, i ima rešenje za bilo kakav problem koji bi se pred njega isprečio nezavisno od toga kakva svrha da je u pitanju.

U isto vreme takav racionalizam omogućuje svakoj vlasti da bude bezodgovorna, jer nema nad njom neke više

vrednosti i ona odgovara isključivo samoj sebi, čime se samovlašće pretvara u bezvlašće. Nehumanost i praktična nemoć takvog apstraktnog uma ogleda se u tome što je on otkinut od živog tkanja bića, od izvora koji je u dubinama duše. Njegovo polazište i nit vodilja jeste apstraktni pojam kategorije opštег: principa, zakona, imperativa... Sve to ima za posledicu da um postaje stvar koja je krajnje sumnjiva i problematična, nešto što budi podozrenje čim se ugrozi samoreprodukcijska opravdanja hladno-materijalnog i ne-čovečnog.

### b. Kosmička racionalnost

Kako racionalnost i postojanje nisu povezani samo sa svrhovitošću, nego i s konačnošću, ograničenošću izražavanja, opisivanja, odražavanja, kako postoje unutrašnje granice racionalnosti koje ovom onemogućuju da se rasprostre u beskonačnost i tako pretvoriti u igru koja igra sebe iz same sebe, i tako stvara svet kao najvišu formu vlasti, moguće je govoriti i o jednoj drugoj vrsti racionalnosti kakvu u poslednje vreme srećemo, a koja svoje poreklo nalazi u antičkoj ideji kosmosa, u ideji prirodne harmonije integralnog sveta u kojem posebno značenje dobija individualno-neponovljivo (a ne neki apstraktni elemenat mnoštva), neophodni deo celine bez kojeg bi ona bila nešto sasvim drugo.

Istočni analogon ovog tipa racionalnosti jeste ideja tao: tao-istine kao tao-puta jedinstvenog i neponovljivog u harmoničnoj integralnosti sveta. Ovaj tip racionalnosti povezan je sa kategorijama harmonije i mere koje se aktuelizuju s pojmom njutnovske mehanike koja divinizovanjem principa kauzalnosti otvara potpuno novu

stranicu u ljudskoj istoriji i ovog usmerava na put otuđenja od sveta kroz permanentno suprotstavljanje svetu kao pukom oruđu.

Razumevanje čovekovog bića u ovom novom, kosmičkom ključu, nije realizacija apstraktno-opšteg, već konkretnog jedinstva a što omogućuje da se racionalno postavi pitanje o prvobitnoj odgovornosti bez pokušaja da se alibi traži samo unutar postojećeg sklopa stvari. Tu nije reč o odgovornosti pred nekom najvišom instancom (u ma kom obliku ona bila), niti pred opštom idejom i njenim nosiocima, već je reč o odgovornosti za prvobitnu, početnu harmoniju celine, čiji deo je individualna neponovljiva ličnost. Tako se postavlja pitanje odgovornosti i smisla svog vlastitog puta i mesta u toj harmoniji sveta.

Nije stoga nimalo slučajno, što u naše vreme tehnička racionalnost postaje sve više zavisna od kosmičke, koja je izvornija i fundamentalnija. Sama kosmička racionalnost nema za cilj da poništi tehničku, već je uključuje kao sredstvo refleksije, kao način da se dokuči mera i da se osmisli sadržaj odgovornosti. Na taj način odgovornost postaje primarna, a um i razum, kao sekundarni, padaju u drugi plan i svode se na sredstva kojima se dokučuje mera i dubina odgovornosti, mera i dubina uključenosti u veze i odnose, mera i dubina ukorenjenosti slobode u svetu.

Kosmička racionalnost ne odbacuje "tehničku" racionalnost ni njenu složenu aparaturu, jer, spoznati meru i dubinu odgovornosti, moguće je samo tradicionalnim racionalnim metodama (teorijsko znanje, modeliranje...). Ali, menja se smer kojim se do sada išlo. Ako se i pominjala neka odgovornost, naglasak nije više na odgovornosti radi

racionalne samovolje, već na umnosti kao putu spoznaje mere i dubine odgovornosti.

Tradicionalni put bio je put samovolje, rušenja prirode i ljudskih veza i duše. Put koji se sada otvara jeste put slobode i odgovornosti, put utvrđivanja bića i harmonije – u duši sa svetom.

Naše vreme je vreme spoznaje granica tradicionalnog tehničkog uma i racionalnosti. Sve više se sužava prostor samovolje racionalističkog delovanja koje čovek može dozvoliti u oblasti tehnike, politike, ili čak i nauke. Saznanje suštine, suštastvo znanja, pokazuje se kao pojava specifično ljudske dimenzije bivstvovanja – slobode i odgovornosti u harmoničnom sklopu postojećeg.

Nedostatak znanja, "tehnička" nerazumljivost i "iracionalnost" ne oslobođaju od "kosmičke" odgovornosti. "Tehnička" odgovornost se ne odbacuje već se razmatra kao tehničko sredstvo saznanja svog puta u "kosmos". Pritom, sama odgovornost dobija prvobitno racionalni karakter. Ako je ona dosad na tradicionalističkom planu bila shvatana kao iracionalna, odnosno, "više no racionalna", na kosmičkom planu ona je jednostavno racionalna, "drugačija racionalnost".

Sve ovo vodi tome da um i racionalnost postaju sekundarni, dok je primarna odgovornost, kao odnos sa drugima, sa svetom, odnosno, savest kao priznavanje njihovih prava - dijalog sa njima. Čovekovo bivstvovanje se pokazuje kao sa-bivstvovanje, a svest u tom slučaju nije ništa drugo do savesti. U svesti (savesti) realizuje se čovekova lična egzistencija i od njega se traži napor za razumevanje onog što se dešava; za to vreme um, traži samo jasna znanja i objektivna pravila po kojima se njima može koristiti.

Primarni nisu svest i mišljenje, već praktična životna delatnost čijim se elementom javljaju svest i mišljenje. Teoretičnost i racionalnost nisu cilj, već sredstvo, i to samo jedno od sredstava utemeljenja čovekovih postupaka. Čovekov svet jeste svet njegove ličnosti i čovek u tom slučaju nije "slučajan", već nužno postavljen pred odgovornim izborom. Centar, tačka u kojoj se sva odgovornost sabira, jeste ličnost koja zauzima neponovljivo, najodgovornije mesto u tkanju bivstvovanja.

Značaj individualne ličnosti priznaje i apstraktni racionalizam koji apeluje na ličnu odgovornost i traži samoodrivanje i potčinjavanje; ali to se pokazuje nedovoljnim, budući da princip lične odgovornosti prepostavlja bezuslovno priznavanje absolutne slobode volje. Odbijanje da se prizna sloboda izbora, označava krah svakog etičkog sistema, moralnosti i prava. Samosvojnost i primarnost odgovornosti ličnosti za ma koju manifestaciju sopstvene aktivnosti - ugaoni je kamen svakog prava i svake moralnosti.

Sve to ima za neposrednu posledicu da na mesto ranijih relacija subjekt-objekt, uzrok-posledica, elemenat-mnoštvo, cilj-sredstvo, stupa sistemska povezanost, sabor sa svima u ljudskoj duši. Čovek više nije rob ideje, već je ideja samo jedna od formi njegovog postojanja u svetu.

Svesni smo činjenice da su um, znanje, logika – univerzalni i bezljudski; ali toga smo postali svesni tek u našem stoleću na čijem se kraju pokazala sva njihova nečovečnost; u isto vreme um, znanje i logika su se i ljudski obezvredili jer su dospeli iza granica čoveka – dospeli su u kompjuterske informacione sisteme i postali opšte dostupna svojina, tehničko sredstvo. Nekada najviše cenjene vrednosti,

sada su prešle iz ravni kulture u ravan civilizacije, u prostor techne bez i van čoveka.

Sad je to postalo definitivno jasno. Savremeni čovek, ako on još uvek hoće to da bude, a ne puko tehničko sredstvo civilizacije, mora sebe da shvati "kosmički" - a ne kao zbir znanja i vještina. Isto tako: savremena kultura nije skup tehnologija, njihovih znakova, programa delatnosti i grupnih interesa; savremena kultura, ako ona to hoće da bude, moguća je kao put čovekovog uzdizanja, kao kultura duhovnog iskustva, oslobođenog samozvanosti (prisvajanja onog što mu ne pripada).

To je izlaz koji vodi novom razumevanju ljudskoga. Odgovornost, koju je dostigao čovek, postavši u svojoj unutrašnjosti slobodan od sveta, a koju hoće da realizuje u životu, takva odgovornost jeste etika. Sloboda od sveta nije ništa drugo do – odgovornost za njega. Što je šira oblast mog autonomnog ponašanja, to je šira oblast odgovornosti. I suprotno: ta sfera koju zadržavam za sebe, za koju sam odgovoran - jeste sfera moje slobode, a čovek je etičniji što je ta sfera veća. Tradicionalna društva ograničavaju tu sferu svojim etnosom, potom rasom, nacijom, klasom. Danas se granice slobode protežu na čitav svet.

Perspektive čovečanstva mogu biti povezane s "kosmičkom" racionalnošću, s predstavama o harmoničnom jedinstvu i odgovornosti individue za svoj neponovljiv put u celinu sveta.

Umro je bog, umro je nadčovek i nikog nema ko bi čoveku ukazao na put vrline; taj put, put ka drugima počinje u srcu svakog i proći ga postavši svestan svoje odgovornosti i

osobitosti – stvar je delatnosti uma i duše svakoga pojedinca.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Перспективы метафизики. - СПб., 2000, с. 44-53.

## 11. Umetnost i kritika

Pitanje o prirodi umetničkog u umetnosti podrazumeva pitanje o umetničkom savršenstvu i pitanje umetničke kritike, a time se otvaraju i pitanja kriterijuma, merila, ocene, umetničkog suda.

Umetnik stvara ono što mu se dopada, a posmatraču se to dopada ili ne dopada; onom kome se nešto dopada taj to i hvali, ali, kako usaglasiti ukuse? U umetnosti se teško može sve do kraja logički dokazivati; u umetnosti postoji sloboda; ona je umetnosti neophodna. Neophodna je sloboda stvaranja, ali i sloboda izbora i uživanja. Postoji li neko opšteobavezujuće savršenstvo i postoje li opštevažeći kriterijumi na koje se možemo osloniti?

Sloboda je neophodna umetnosti; sloboda daje pravo da se radi po nadahnuću, a ne po narudžbini ili pod prinudom. Ali, da li slobodno nadahnuće podrazumeva neodgovornost i pristup po kom je sve dozvoljeno? Da li umetnik prepušten svom nadahnuću ima pravo na samovoljnost i ispadu? Nije li nadahnuće, suprotno tome, dosezanje do viših zakonitosti i savršenih veza? Ne sastoji li se nadahnuće u posedovanju izvorne umetničke nužnosti?

Niko nema pravo da sugeriše umetniku šta i kako da stvara; on treba da stvara ono što se njemu dopada; ali, njemu se može dopasti i loše, neukusno, disharmonično, neumetničko, ali i iskvareno i razvratno. Koliko god verovali da se nalazimo na "dobrom putu", da smo u pravu, da "nepogrešivo sledimo prave vrednosti", i dalje svako s pravom može da nas zapita: na osnovu čega ćemo reći da je neki umetnik uradio nešto dobro, ili nešto loše?

Isto tako, ne možemo ni gledaocima ili slušaocima oduzimati pravo da uživaju u onom što im se dopada pa da to i hvale, bez obzira što mislimo da je to loše ili ružno. Nije uvek ni lako odrediti šta je loše, a šta ružno. Posebno ne u situaciji kad se nalazimo u apsolutnoj manjini.

Heraklit je rekalo da je "najlepši sistem sveta (kosmos) kao hrpa nasumice nabacanog smeća" (B 124); i time je najverovatnije htelo reći da čak i ono najlepše može izgledati kao gomila đubreta onima koji ne poznaju logos. Treba biti oprezan u daljem zaključivanju na osnovu toga što ljudi često uživaju u đubretu. Izgleda da i đubreta može biti sasvim različite vrste.

Ne treba ljude usaglašavati u njihovim ukusima; jer, niti je to moguće, niti se ljudi mogu menjati. Samo umetničko delo neće biti ni veće ni bolje ako gomilu nateramo da tapše umetnicima koje inače ne primećuje i pored čijih dela nezainteresovano prolazi. Stvar ovde uopšte nije u gomili i raspravljanju o njenom ukusu i pravo na to što voli.

Suđenje o umetnosti nezavisno je od ukusa gomile i suditi o umetnosti odgovorno - nužno je koliko i neophodno. U promišljanju umetničkog savršenstva i umetničkog suda moguće je i dokazivanje i pokazivanje. Odgovoran kritičar je obavezan da zasnuje i obrazloži svaki svoj sud, svaku iskazanu reč, svako odobravanje ili neodobravanje.

Umetnička kritika se ne sastoji u izlivanju oduševljenja ili negodovanja, niti je "prepričavanje svojim rečima" onog što je želeo umetnik, kao što nije ni analitičko razlaganje prazne "forme" umetničkog dela.

Umetnička kritika podrazumeva sveobuhvatno prodiranje u samo umetničko delo. Treba zaboraviti sebe i ući

u delo. Umetniku treba dati mogućnost da se njegovo delo utisne u dušu slušaoca ili gledaoca; umetnikova vizija mora se u potpunosti konstituisati u unutrašnjem svetu recipijenta. Sve što je umetnik nosio u sebi, sva njegova umetnička zamisao, svi likovi u koje je on uložio svoju umetničku imaginaciju, kao i svo spoljašnje telo njegovog dela (čujni zvuci i reči, vidljive boje, površi i mase) sve treba da bude primljeno duhom recipijenta i da sa njim sraste.

Ljudi obično prilaze nekom delu, kao i svemu drugom u životu, krajnje površno; malo ko od njih će se zainteresovati za "celovitost konstituisanja dela", za uslove istinitog i adekvatnog percipiranja, za duboku i tajanstvenu meditaciju umetnika. Većina uživalaca u umetničkim delima, bez obzira na to pred koliko se velikim delima nalazila, najveću pažnju će i dalje posvećivati sebi, tražeći u svakom delu podsticaje za zadovoljenje svojih zadovoljstava i ispunjenje vremena lepom razonodom. Tako nešto vidno je i po tome što najveći deo ljudi u koncertnu dvoranu ili galeriju unosi svoje svakodnevne interese i svoje trenutno raspoloženje, svoju malograđansku nekritičnost i nadmenost, samouverenost u pravo na suđenje o najvišim delima umetnosti. Nikom ni na um ne pada da u sebi oslobodi "duhovno mesto" za umetničko delo. A potom sebi svi daju za pravo da sude o svojim ličnim, usputnim utiscima, kao da je u njima sadržano svo delo.

Verni susret sa umetničkim delom moguć je samo ako posmatrač ili gledalac do kraja otvorí umetniku svoju dušu, a ne samo svoje oči i uši.

U svakom autentičnom, istinskom umetničkom delu postoji ono glavno, nesvesno sazrela tajna koja zahteva verne likove i verno telo za svog nosioca (zvuci, boje, reči, linije...).

Ta tajna, o kojoj je dosad toliko govoreno, jeste istinska duša dela. Kad se ona odstrani iz dela, ono se raspada na najsitnije komadiće, koji, ničim nepovezani, izgledaju kao slučajno nastala gomila otpadaka nakon rušenja neke građevine. Ta tajna je unutrašnja svetlost dela kojom je ono prožeto iznutra. Ona vlada delom i njoj se potčinjavaju svi njegovi unutrašnji elementi. Ona umetniku diktira zakon i meru, izbor i nužnost...

Toj tajni se umetnik poviňuje i u najdubljem saglasju s njom stvara umetničko delo. Ritam pesme, modulacija muzičke teme, svaki detalj na slici, svaki gest u igri – sve to samo je u funkciji onog što je poslednje u delu, u funkciji umetničkog predmeta koji progovara iz dubine umetničkog dela; sve što se zbiva mora biti nužno i ako nečeg prikrivenog i skrivenog ima, to je samo stoga da bi se ono moglo otkriti, da bi moglo progovoriti iz dubine stvari i uzdići se u visine duha.

Govoreći jednim starijim jezikom, moglo bi se reći kako je umetnost pre svega i dublje od svega – kult tajne. Tamo gde nema pojavljivanja tajne, tamo gde ona ne izranja iz dela – tamo nema ni prave umetnosti. Tamo ili nema onog što je u delu glavna stvar ili se ono zamenjuje simulacijama, zdravorazumskim domišljatostima i slučajnim kombinacijama. Istinski umetnik je sveštenik lepog (Puškin) ali i sveštenik tajne sveta do koje se dospeva u dubinama imaginacije.

Kad ne bi bilo tajne, ne bi bilo ni umetnika, ni umetnosti; u tom slučaju postojala bi samo prazna sablasna vidljivost, prostor ispunjen stvarima i njihovim senkama – jednakо vidljivim, lišenim svake zagonetnosti. Umetnost nastaje samo zato što postoji tajnovito energetsko središte

sveta koje je njen najdublji izvor. Samo pod takvom pretpostavkom može biti razrešeno pitanje o umetničkom savršenstvu i najvišem kriterijumu umetnosti kao meri svih umetničkih merila.

\*\*

Svako delo nastaje u dijalogu i iz potrebe za dijalogom. Svaki se umetnik potajno nada kako će njegove reči naići na odjek u drugima, kako će naići na one koji će ih poneti u sebi sa punim razumevanjem i odobravanjem. Umetnost podrazumeva susretanje, ali ne ma kakav susret koji bi se slučajno odvijao na nekom mestu koje bi odredio sam slučaj; umetnošću u tom smislu vlada nužnost i ona je uvek uzrok umetničkog susreta u kome se u duši slušaoca ili čitaoca rađaju one iste boje i zvuci koji su već bili u duši umetnika i razgoreva se ona ista vatra koja je tinjala i gorela u umetniku.

Tokom dugog procesa stvaranja umetnik je video, smišljeno odabrao i povezao u celinu spoljašnje (čulne) i unutrašnje (duševne) likove, našao im odgovarajuće reči, boje ili zvukove, zabeležio ih, i potom se odvojio od njih. Svemu tome, odštampantom na papiru ili naslikanom na platnu, pretočenom u slova ili zvuke – umetnik je omogućio da "govori" na samo sebi svojstven i mogući način, da o onom najtajanstvenijem i najskrivenijem umetnički svedoči pred čitaocima ili slušaocima.

Kada ovako govorimo, obično gubimo iz vida nekoliko činjenica: ako je u ranijim vremenika umetnik stvarao za sasvim konkretnе slušaoce ili gledaoce koje je u većini slučajeva i lično poznavao, današnja publika je nepoznata umetniku. On ne zna ko njegova dela čita, gleda ili sluša.

Većinu svojih slušalaca, čitalaca ili poštovalaca on neće nikad ni videti ni upoznati. Sa svoje strane, kao umetnik, on je učinio sve što je mogao, ali je u njemu ostala i duboka neizvesnost o tome da li je njegova umetnička reč do ikog došla, a ako i jeste, da li su je oni prihvatili na pravi način.

Isto tako: ako se u ranijim epohama, živeći u dubokom uverenju da budućnosti ima, umetnik nadao da će oni koji dolaze biti pravedniji i manje pristrasni no njegovi savremenici, umetnik je stvarao s nadom i verom. Danas umetnici nemaju ni nadu ni veru, jer su svesni da budućnosti nema, a ako se nešto i bude zbivalo u nekom vremenu budućem, biće to nešto posve drugo, nešto u čemu oni neće imati svoje mesto.

Sa promenom sveta u kojem živimo, promenilo se mesto umetnika u njemu, promenila se njegova uloga i promenio se značaj koji mu društvo pridaje, a da se uvek ne menja i svest samog umetnika o sebi samom. Upravo ovo poslednje jeste razlog tragičnog razlaza umetnika sa svetom u kojem živi a koji on vidi kao jedinu stvarnost.

Umetnici su danas sve manje u prilici da se neposredno susreću s publikom; sve dalje za nama su vremena kad su kompozitori sami izvodili svoja dela, kad su pesnici sami čitali svoje pesme i time u znatnoj meri sugerisali i način na koji bi njihovo delo publika trebalo da razume; danas je malo onih koji su u tako srećnoj prilici da slušaju samog umetnika; većini ljudi preostaje da sami, kako znaju i umeju, zavisno od svojih duhovnih moći i svog obrazovanja, "dešifruju" delo koje je došlo do njih; većina njih mora sama u sebi da vaspostavi delo, da ga vidi i da ga razume, i da kroz razumevanje onog što iz dela govori pode u susret umetniku.

To ponovno re-konstruisanje dela ne može se izbeći. To ponovno radjanje reči, boja i zvukova svaki čitaoc i slušaoc mora da ostvari sam u svojoj duši. Da li on to hoće, da li on to ume, da li on to uopšte zna - ako to samo po sebi nije nimalo lako?

Da li čitaoc zna da je i samo čitanje vid umetničkog stvaranja koje zahteva umetničku koncentraciju, pažnju i angažovanje celokupnog njegovog duševnog bića? Sam čitaoc tu nije pasivni primaoc, on je sa-učesnik u umetničkom procesu, on je sa-umetnik. Njemu je poverena pesma umrтvljena na papiru, a njegov je zadatak da je potpuno oživi u svom unutrašnjem, zatvorenom svetu.

Od čitaoca, gledaoca, odnosno slušaoca zavisi da li će doći do njegovog susreta sa autorom umetničkog dela; sva odgovornost nije na umetniku, već je njen jednako veliki deo i na čitaocu, odnosno slušaocu.

Ako duša savremenog čoveka ne čuje Sofokla ili Šekspira, to ne znači da su oni loši umetnici, već da je duša savremenog čoveka s plitkim duhom i slabom voljom te ne ume da srcem čita Sofokla, niti ima snagu volje da dospe do imaginarnih prostora Šekspira.

Čitati o herojima ne znači: prolaziti pored njih, već: konstituisati ih u svome duhu, a za to je neophodno u svojoj duši imati materijal osećanja, vizije, misli od kojih se može sazdati priroda heroja ili junaka. Pritom, stvar nije u tome da čitaoc u sebi izmaštava nešto svoje a povodom onog što daje autor. Takvima, više će se dopadati autor koji manje utiče na njihove fantazije.

A zapravo, čitati znači uzimati, uvoditi u svoju unutrašnjost ono što je stvorio autor; autor stvara, primarno,

prvobitno; čitaoc stvara tek naknadno, on rekonstruiše po uzoru; pisac vodi i pokazuje, a čitaoc ide za njim i vidi ono što mu se pokazuje i susret se zbiva samo u slučaju ako čitaoc uspe da bude u ravni sa autorom.

Da bi se to dogodilo, čitaoc mora da otvorí svoju dušu umetniku kao neku ilovaču iz koje se oblikuje skulptura i koja je sposobna u sebe da primi sve što je zamislio umetnik. To je teško u slučaju kad je skučen duševni život čitaoca i kad ovaj ne može da se pregrupiše.

Svaki umetnik ima svoj način viđenja, svoj način stvaranja, svoje "naočari" kroz koje gleda stvari; zato, svaki čitaoc ili slušaoc mora da ima isto takve umetničke naočari ako on hoće istinski da pročita i doživi ono što mu nudi umetnik. Čitati – ne znači kliziti po rečima i loviti pojedine scene iza njih. Pravi čitaoc živi zajedno sa svojim autorom, sledi ga i svoj duševni prostor naseljava njegovim likovima i zamislima i živi sa njima.

Čitaoc te likove može adekvatno rekonstruisati samo ako na pravi način ponavlja tvorački akt samog umetnika. Sledеći svoj umetnički instinkt on od prvih reči i rečenica sve preuređuje, "reorganizuje" svoju dušu i to na način kako to hoće umetnik. Prepostavlja se da za tako nešto čitaoc mora biti i sposoban i spremam; on mora biti spremam da se prepusti vođenju od strane umetnika, on mora da ga sledi u njegovim namerama; u protivnom, umetničko delo mu se neće otvoriti i do susreta sa umetnikom neće doći.

Čitaoc mora da gleda očima autora, da sluša njegovim uhom, da oseća njegovim srcem, da misli njegovim mislima; samo mu to omogućuje da se ovaploti u njegove heroje, da u sebi probudi sve njegove vizije i likove i da tako, živeći sa

njima, dospe u njihovu poslednju dubinu. Ta poslednja dubina jeste ono osnovno, ono temeljno, ono što je umetnik htio da izrazi u svom delu. Radi tog osnovnog, po rečima Ivana Iljina, umetnik je i stvorio delo; to osnovno je i osvetljavalo njegovu dušu kao tajanstveni zrak; sam zrak kad biva viđen on se gasi i nestaje, a ono osnovno tone u dubinu duše i ostaje u njoj.

To osnovno u duši dalje ne miruje, ono nastoji da na sebe privuče stvaralačku pažnju, traži da se otelotvori u zvucima, rečima, slikama; sledeći takav zahtev, umetnik i stvara svoje delo, s punom odgovornošću neguje ga i razvija iz prvobitne zamisli koja se uslovno i naziva "umetnički predmet".

Sam umetnički predmet jesto to glavno, to osnovno iz kojeg izrasta i kojem služi neka pesma ili sonata, drama ili roman; pronicanje u njih jeste zadatak čitaoca, gledaoca, slučaoca, ili – umetničkog kritičara. Na pravi način doživeti delo – znači: ostvariti umetnički susret sa autorom.

Proces umetničkog stvaranja sastoji se u traženju pravih reči, oblika ili likova u koje se može odenuti to što je osnovno i najdublje a koje se potom pokazuje kao svetlo što isijava iz svake reči, zvuka ili oblika; ako neki od njih ne "sijaju", ako ne poseduju svoju duhovnu prirodu i svoju onostranu auru, oni su nepotrebni; da bi delo bilo umetnički savršeno ono mora u sebi sadržati samo ono što je nužno, jer to što je nužno zahteva iz svojih dubina sam predmet. Samo u tom slučaju delo može biti, istinito i estetski ubedljivo.

Put kojim se u stvaranju kreće umetnik jeste put od duhovno unutrašnjeg ka spoljašnjem, od onog što se nalazi u dubini njegove duše i što čini njen poslednji osnov ka rečima, zvucima i oblicima i to tako što se umetnički predmet uliva u

likove i otelotvoruje u rečima; unutrašnje, iz dubine dospeva na površinu. Put čitaoca, slušaoca ili gledaoca je suprotan; on polazi od onog što mu je neposredno dato, od onog materijalnog i formalnog i ponire u dubinu, ka umetničkom predmetu kojim je umetničko delo nadahnuto i iz kojeg je ono poniklo.

Da bi tako nešto bilo moguće, samom autoru je neophodno umeće pisanja, slikanja ili komponovanja, slušaocu umeće slušanja, čitaocu umeće čitanja, a gledaocu umeće gledanja.

Prâvo čitanje podrazumeva verno razumevanje tkanja reči (estetske materije), lako i poslušno prihvatanje viđenja umetnika (njegov estetski akt), adekvatno doživljavanje u slikama opisanog unutrašnjeg sveta (estetski likovi), duhovnu pronicljivost na putu ka glavnoj zamisli, iz koje je rođeno samo umetničko delo koje će se potom u našoj svesti konstituisati kao estetski predmet.

Sve ovo zahtevaju i očekuju umetnici od svojih slušalaca, čitalaca, gledalaca. Sve to ni u kom slučaju nije malo; naprotiv, čini se da samo mali broj ljudi može da zadovolji tako visoke zahteve. Ali, upravo je u tome i sva tajna i suština pravog pristupanja umetničkom delu. Umetnost je uvek bila privilegija duhovne aristokratije. A danas je to još više no u ranijim vremenima.

Uvek su postojali oni retki koji su težili nečem višem, oni koji su se isticali nastojanjem da dosegnu ono daleko i ono visoko, ono tajnovito i ono u pravi čas razrešujuće. Takve su smatrали izabranima ili prokletima, u svakom slučaju od boga obeleženima, različitima od sebe, od svih onih koji su smisao života videli u obavljanju svakodnevnih poslova. San

"izabranih" bio je nemiran a njihov rad bio je pod stalnom prismotrom. Izazivali su sumnju i onda kad su drugima činilo dobro na najnesebičniji način.

A one koji se ističu, ljudi ne vole. Podseća na to i Heraklit, upućujući prekor Efežanima: "Ne ostavilo vas bogatstvo, Efežani, da bi se razotkrila vaša pokvarenost" (B 125a), a još je oštigli kad kaže: "Dobro bi učinili Efežani da se svi odrasli redom obese i nedoraslim mladićima ostave grad, koji Hermodora, svog najboljeg čoveka, proteraše govoreći: "Neka niti jedan od nas ne bude najbolji, inače neka bude najbolji drugde i među drugima"" (B 121). Za one najbolje izgnanstvo može biti srećan ishod, ali i neinteresantan izlaz iz bezizlaza – kako je to video Sokrat.

Misao nemačkog filozofa Eugena Finka da "bez vlastitog napora, nema puta u filozofiju", mogli bismo sasvim lepo parafrazirati i reći kako bez vlastitog napora nema puta u umetnost. Umetnost zahteva odricanje, odustajanje od slepog prihvatanja uobičajenog prirodnog stava, odustajanje od slepog prihvatanja neposrednosti za jedinu stvarnost.

Neko će reći da primer koji sam odabrao, pominjući Heraklita, nije najbolji; ali, što se Efežana tiče, pa oni se nisu vekovima promenili; da je bilo drugačije, ne bi im se morao obraćati potom apostol Pavle i to ne jednom poslanicom. Oni su pravi primer za ono o čemu je ovde reč. Umetnost zahteva napor i neprijatelj je svake lenjosti i površnosti. Umetnici su zato ljudi od posebnog kova: uvek očekuju nemoguće, a bivaju nagrađeni ispod svake granice mogućeg.

Da bi se to ikako moglo razumeti neophodno je neko posredovanje a ono se najčešće u moderno doba obavlja putem umetničke kritike. Sve do novog veka, tačnije, do XVIII

stoleća, teško je govoriti u umetničkoj kritici kao društvenoj instituciji. Tek s pojavom novog doba javlja se sve izrazitija potreba za tumačenjem onog što se u ranijim epohama smatralo samorazumljivim. Tome ima mnogo razloga, no najpresudniji je svakako u enormnom uvećanju publike koja je do te mere postala raznorodna da je komunikacija s umetničkim delima postala krajnje otežana, a u većini slučajeva i nemoguća.

Istorijски гледано, umetnička kritika se prvo javlja u književnosti i u likovnim umetnostima sredinom XVIII stoljeća, i to iz prostog razloga što su one bile "najgrađanskije", a time i najmasovnije; muzika je u to vreme još uvek muzika dvorova i salona, muzika uskog kruga ljudi koji se dobro međusobno razumeju i isto tako dobro međusobno komuniciraju. U muzici će kritika postati dominantna tek u XX stoljeću, kad sami umetnici preuzmu funkciju tumača svojih dela, a to u času kad shvate da njihova dela više nisu umetnička dela<sup>150</sup>.

Ovde će biti reči samo o nekim svojstvima umetničke kritike i to o onima koja nisu ni diskutabilna ni granična za razumevanje savremene umetnosti; drugim rečima, kad je reč o umetničkoj kritici, ovde će se govoriti samo o onim njenim momentima koji su još uvek u funkciji podržavanja onog umetničkog u umetnosti.

Zadatak istinskog umetničkog kritičara nije u tome da kaže šta mu se dopada ili ne dopada; to je njegova lična stvar i njegovo pravo je da za sebe zadrži svoj sud o nekom umetničkom delu; njegov zadatak je da kaže šta je umetničko

---

<sup>150</sup> Kako je do toga došlo, videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad 2005.

delo i da ga približi publici. To je posebno važno reći odmah i na početku, jer umetnici nisu dužni da ugadaju ni čitaocima ni kritičarima, a još manje da im pružaju zadovoljstvo ili uživanje.

Umetnik pruža čitaocu radost, ali u istoj meri i muku, utehu i užas. On ima obavezu da prikaže ono što vidi čak ako je ono u protivrečju sa ukusom "savremenosti", ako se ne dopada ni gomili ni kritičarima. Umetnik je jedino obavezan da se bezuslovno pokorava svojoj savesti. Zato pravi umetnik pitanje odnosa: savršenstvo – nesavršenstvo, nikad neće zameniti pitanjem: dopadanje - nedopadanje.

Dopasti se može i neumetnička tvorevina svojim stilom, svojim sadržajem koji intrigira široku čitalačku publiku, ili prijatnim tokom razvoja, kao i scenama iz života kakvih nema u realnosti, ali su neizostavne u mjuziklima ili sapunskim serijama; nasuprot tome, neko delo se ne mora dopasti zbog svoje napetosti, zbog složenog stila i zamršene fabule, zbog tanano stvorenog estetskog akta, otsustvom komičnog ili scenama iz nepoznatog života. Čitaoc uvek prednost daje prepoznatljivom i znanom. Ali, da li su prva dela vrednija a druga manje vredna, da li su prva značajnija a druga manje značajna – to je sasvim drugo pitanje.

To što se nekom nešto dopada a drugom ne, to je pitanje subjekta i rešava se subjektivno. Predmet umetničke kritike nije raspoloženje čitaoca već samo delo i ona se tiče datog objekta i rešava se njegovim doživljavanjem i istraživanjem. Zato se zadatak umetničkog kritičara ne može svesti ni na to da se umetnička dela ocenjuju neumetničkim merilima, merilima koja su strana umetnosti, a koja mogu biti socijalna, ideološka, politička ili ekonomска. Ovo nikako ne znači da

umetnička dela bivaju bezvredna. Naprotiv: ona mogu imati veliku istorijsku, ekonomsku, ideološku ili političku vrednost i biti veoma značajna i vredna ali da pritom nisu i umetnički vredna. Estetska vrednost je samo jedna od vrednosti koju srećemo na umetničkom delu. Sasvim je druga stvar što je neko delo istinski umetničko delo samo s obzirom na to da li u sebi sadrži ili ne sadrži estetske vrednosti koje su identične s umetničkim vrednostima.

Sve ovo potvrđuje ono što je dosad u više navrata, a na razne načine iskazano: opredelenje za umetnost je opredelenje za drugačiji način života i za još drugačiji način viđenja sveta. Zato je odluka za bavljenje umetnošću visoko rizična, ne manje od one žonglera na konopcu. Obojicu povezuje odgovornost ali i rizik, spremnost da se nad ponorom izgubi i život bude li se nespreman u odgovoru na izazov.

Svima je poznato da postoji salonska umetnost, isto, kao što postoje i salonski kritičari; postoje sitni obmanjivači, kao što postoje i majstori velikih obmana. Ali, o svima takvima ovde neće biti reči. Ovde je reč o umetnosti koja ima svoje strogo merilo, a to je duhovna dubina i umetnička struktura. To merilo mora biti merodavno za svakog kritičara.

Umetnički kritičar mora biti na istoj visini kao i čitaoc, slušaoc, ili gledaoc; on treba da teži umetničkom susretu sa autorom, a kroz rekonstrukciju dela koja je prvi korak na putu ka autorovoј zamisli, prvi korak u dubinu, ka umetničkom predmetu i onom unutrašnjem svetlu koje zrači iz svakog istinskog umetničkog dela.

To jeste mnogo, ali ni u kom slučaju i dovoljno; kritičar se ne može ograničiti samo time, jer on se mora makar za jedan stepenik nalaziti iznad običnog čitaoca ili slušaoca – on

nije obični već umetničko-analitički čitaoc, odnosno, slušaoc. On treba od čulnog da dospe do unutrašnjeg, do onog duhovnog i otud nazad - do čulnog, ali isključivo racionalnim putem. On sve mora redukovati na osnovno i potom osnovno razviti po naznakama umetnika. Svo delo mora da se slije u njegovu osnovu, a potom da se iz nje razvije i sagleda u kojoj je meri svaki deo umetničkog dela uslovjen svetlošću osnove. Tek na osnovu toga moguće je govoriti o umetničkom savršenstvu ili nesavršenstvu nekog dela, a to je sledeći, i obavezni zadatak kritičara.

U svom istraživanju kritičar se može oslanjati i na autora, mada sve više je onih koji u novo doba tvrde kako umetničko delo poznaju i razumeju bolje od samog autora; ali, to je samo na prvi pogled tačno i tako nešto važi veoma uslovno. Iz činjenice da često ni sami autori nisu svesni izvora svojih dela i da je umetničko delo često "mudrije" od njegovog tvorca, još uvek ne sledi da je prednost u tumačenju obavezno na strani samih kritičara.

Ivan Iljin navodi kako je veliki dramski pisac A.P. Čehov svoju dramu "Tri sestre" u početku video kao veselu komediju i bio je iznenaden i potresen kad su u pozorištu (MHT), u njegovom odsustvu, počeli to delo da izvode kao psihološku dramu. Čehov je to prihvatio tek kad je delo video na sceni. Tako su umetnički daroviti čitaoci (glumci) i K.S. Alekseev-Stanislavski pomogli autoru da shvati "samog sebe" i svoje delo. Ovaj primer pokazuje da kritičara ne treba da zbumjuje to što umetnik svoje delo shvata drugačije. Pomenuh već jednom da je Migel de Unamuno govorio kako Don Kihota razume bolje nego sam Servantes.

Umetnik o svom delu često zna manje no što i samo delo govori o sebi. Kritičar ima za posla sa završenim delom koje samo govori i samo govori o sebi. Zato ne treba zamerati autoru ako najviše voli i ističe neko od svojih slabijih dela, dešava se to i roditeljima kad svoju najveću pažnju poklanjaju nesrećnjem detetu. Ne treba tražiti od svih umetnika takvu zrelost i visoku samokritičnost kakvu je imao A.S. Puškin. Zato kritičari ne treba da se uvek oslanjaju na autora o kojem pišu. Jer, oni ne pišu o čoveku, o konkretnoj individui sa njenim ljudskim manama ili vrlinama, nego o umetničkim delima.

Vreme kad se umetničko delo tumačilo biografijom, nepovratno je prošlo; biografija umetnika ne sme da istisne ono umetničko što se nalazi u njegovim delima, kao što ni kritika za svoj predmet nema život autora. Kad je reč o životu umetnika, kritičar mora imati mnogo takta, mora biti vođen visokim moralnim načelima i imati naučnički istraživački osećaj; to je neophodno da se umetnička kritika ne bi pretvorila u spletkarenje, u psihoanalitičko raskrinkavanje i komadanje duše raspetog umetnika. Takav kritičar bi po mišljenju I.A. Iljina češće trebalo da se seti toga da je i on sam pisac i da će njegovo pisanje takođe dati nekom povod za možda još žešće spletkarenje i psihoanalitičko "raskrinkavanje" (Iljin, 1993, 28), a XX stoljeće nije bilo vek džentlmenstva i volelo je da se hrani otpacima, što se produžava i u ovom našem stoljeću.

Nema sumnje da je neophodno autora odvojiti od njegovog dela kako se ne bi mešala njegova živa duša s njegovim umetničkim aktom; živa duša umetnika se kritičara ne tiče. Oni koji se bave muzikom Čajkovskog ne treba da

čitaju njegove dnevниke; u njima nema ničeg što bi približilo slušaocima njegovu muziku i u tom smislu, njegove lične dnevnike (kad ih već on nije spalio) nije trebalo ni objavljivati. Isto tako, dnevnički kompozitora Edisona Denisova u kojima on govori o svojim težnjama i željama da bude muzičar, ništa ne govore o njegovoj muzici niti doprinose njenom razumevanju. Kad je reč o Alfredu Šnitkeu, za tumačenje njegovih dela ništa nije potrebno jer se iz njih jasno vidi da on nije imao dušu u kojoj bi se nalazilo bilo šta muzički vredno, a ako je dušu i imao nije ju je trebao svima bacati u lice.

Umetnički akt kritičar može istraživati, ne na osnovu intimnog života umetnika, već na osnovu njegovog umetničkog dela. Taj akt ostvaruje sam umetnik i on ga objektivizuje u svojim delima. Taj akt nije određen ni dušom umetnika niti njegovim spoljašnjim ili unutrašnjim životom. Pesnik može biti religiozan i stvarati nereligiozna dela; on u životu može biti visokomoralan a pisati nemoralna dela; on može imati nežnu lirsku dušu a pritom pisati hladna, racionalna dela; on može biti aristokratski obrazovan a stvarati primitivna dela lišena duha. To je stoga što su duša i umetnički akt dva različita predmeta i što se oni istražuju različitim metodima. Zato, i kad sam autor piše o sebi to treba ocenjivati ne iz aspekta njegove duše i njegove ličnosti, već iz aspekta dela (tvorački akt) o kojem svaki umetnik može govoriti u onoj meri u kojoj je dela postao svestan.

\*\*\*

U čemu bi bio zadatak kritičara umetnosti? On ne može biti ni laskavac ni nepravedni kritizer koji izlaže svoje sopstvene stavove i obrazlaže sopstvene slabosti; njegov zadatak nije ni u tome da izlaže i obrazlaže sopstvene ili tuđe

impresije. On je pozvan da zajedno sa autorom sagleda tajnu koju ovaj hoće da kroz svoje delo uvede u postojanje. Zadatak kritičara je da pomogne umetniku, da brani njegovu slobodu od prigovora maloobrazovane publike, Da bi to mogao, kritičar umetnosti mora biti pronicljiv, častan, da se sve vreme drži same stvari i da pre svega, bude oslobođen od mode i ukusa običnog sveta, od uticaja ličnih prijatelja i poznanika. Jasno je da objektivnost te vrste malo kritičara može da sačuva i takvom objektivnošću malo ko od naših savremenih kritičara može da se pohvali. Kako stvari stoje, svi će oni goreti u paklu. A to i nije najstrašnije u svemu. Umesto da budu vaspitači publike i prvi pomoćnici samog umetnika, kritičari se u većini slučajeva otuđuju i od jednih i od drugih i smatraju da imaju pravo da svoju samodovoljnost proglose za najvišu stvar svake kritike.

Kritičar treba da publici približi dušu umetnika i umetniku dušu poblike; on u svojoj neutralnosti mora ostati majstor onog najvažnijeg – tajne. Prelazeći svoje granice, nastojeći da samu svoju kritiku podigne na nivo umetnosti, kritičar ne izdaje samo publiku i umetnika već u prvom redu sebe. Ko u neumerenosti pomisli da može biti bog obično završava tamo gde mu je i mesto: sa one strane ratia.

## 12. *Umetnost i obrazovanje*

Stari Grci su govorili kako se teško dostiže lepota. Istina je složena, lepota tajanstvena, onostrana, a put k njima je uzan i za ovladavanje njima kao složenim i uzvišenim "predmetima" subjekt treba da poseduje unutrašnje sile – habituse.

Savremene teorije koje se oslanjaju na metode ne bi se starima posebno dopale. Jer, metodi kao sveukupnost pravila i formula samo su ortopediske i mehaničke proteze uma kojima se u savremenom svetu hoće zameniti vrline, pošto su metode dostupne svima, a habitusi nekima. Do onog najvišeg dospeva se negovanjem vrline koja je jednima data a drugima ne i zato mnogi smatraju danas kako pristup lepom treba učiniti lakis.

Već od vremena Rene Dekarta svi su polagali velike nade u metod: Dekart je u metodu video nepogrešivo i lako sredstvo kojim do istine mogu doći oni «koji se nisu učili naukama», a Gotfrid Vilhelm Lajbnic je stvarao jezik i logiku koji će ljude «osloboditi od neophodnog razmišljanja».

Često se zaboravlja, a nije na odmet podsetiti se, da je Dekart svoj spis Rasprava o metodi htio da objavi pod naslovom: "Projekt univerzalne nauke za dostignuće potpunog savršenstva ljudske prirode. S prilozima Dioptrika, Meteori i Geometrija a stoga da bi se dokazalo da i tako čudne materije mogu uz pomoć autorove metode univerzalne nauke tumačiti na takav način da bi i oni mogli biti dostupni razumu čak i najmanje obrazovanih ljudi".

Nekoliko godina kasnije (oko 1641) Dekart je započeo da piše dijalog koji nije dovršio a pod isto tako simptomatičnim

naslovom: "Traženje istine posredstvom prirodnog razumevanja, koje je sposobno da, ne pribegavajući religiji i filozofiji, običnom čoveku da neophodne predstave o svemo što može da dosegne njegova misao i pronikne u tajne najčudnijih nauka".

Na ovo ukazuje veliki francuski filozof Žak Mariten, veliki znalac Dekarta ali ne i njegov pristalica<sup>151</sup>. Nesporno je da je filozofija nakon vremena renesanse, s pojavom Rodžera Bekona i Rene Dekarta krenula jednim drugim putem, delom se suprotstavljujući velikom španskom sholastičaru Francisku Suaresu, ali je danas otvoreno pitanje koliko je taj novi put bio uopšte nov i koliko je doprineo današnjem stanju stvari; doprineo jeste i odredio na bitan način jeste, to je nesporno, ali na pitanje u kojoj meri je to bio pozitivan put ne može se dati jednoznačan odgovor. Hteli mi to priхватiti ili ne, činjenica je da popularizacija nauke, težnja za unifikacijom i univerzalnošću znanja, kao i veličanje zdravog razuma na odlučujući način su odredili ne samo dalji razvoj filozofije i nauke već i umetnosti.

Stari su smatrali da u umetnosti postoje pravila, ali pod uslovom da ih diktira habitus, živi propis. Bez njega, umetnost je ništa. Ako vi nekom neumornom pesniku koji se i po petnaest sati dnevno bavi poezijom date sjajno obrazovanje i naučite ga svim teorijskim znanjima i svim pesničkim pravilima, od njega nećete stvoriti i umetnika i on će biti udaljeniji od umetnosti no dete ili divljak (a to opravdava tanane ljubitelje afričke umetnosti).

---

<sup>151</sup> Маритен, Ж. Искусство и схоластика. – В: Маритен, Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики. – М. 2004. – С. 514.

Savremena umetnost je pred nezavidnim izborom između onemoćalih akademskih kanona i primitivizma prirodnog dara; u prvom slučaju umetnosti više nema i ona je definitivno nestala, u drugom to još nije slučaj, jer je umetnost još u potencijalnom vidu. Prava umetnost jeste u živoj racionalnosti habitusa.

Danas je postalo opšteprihvaćeno da se prirodna darovitost proglašava za umetnost i u nju uvlače prostodušne, ali u isto vreme, neukusne imitacije; pomene li se darovitost, zar treba podsećati po koji to put, da je ona samo pretpostavka umetnosti, njen prvi uslov, priprema umetničkog habitusa. Urođena predispozicija je neophodna, ali bez kulture i marljivog, dugog i savesnog učenja ona nikad ne može da preraste u umetnost. Umetnost se rađa iz prirodnog instinkta, kao ljubav, i treba biti negovana kao priateljstvo, jer ona je isto tako – vrlina.

Toma Akvinski je smatrao da se prirodne sklonosti kojima se jedna osoba razlikuje od druge određuju telesnom strukturu i da zavise od čulnih sposobnosti, delom od imaginacije, glavnog prenosnika umetnosti a koja je i dar pravom umetniku; pesnici imaginaciju smatraju glavnom svojom sposobnošću jer je ona najtešnje povezana s delatnošću stvaralačkog intelekta od koje se teško da odvojiti. Ali, vrlina uma jeste njegovo usavršavanje i ova vrlina se dublje urezuje u čovekov karakter no prirodne sklonosti.

Može se desiti da nepravilno vaspitanje priguši prirodni dar umesto da ga razvije u habitus; to se dešava u slučaju kad se obrazovanje ograničava na materijalnu stranu umetnosti i svodi na utvrđivanje zastarelih postupaka i kanona, ili, suprotno tome, kad obrazovanje sadrži mnogo teorije i

teoretisanja ali malo prakse, jer praktični um, u kojem se radaju pravila umetnosti, ne deluje uz pomoć dokazivanja i demonstriranja, već neposrednim učešćem u životu pa se zato često i dešava da oni koji dobro primenjuju pravila ne mogu da ih formulišu.

Zato je za žaljenje što je na mesto uskostručnog grupnog profesionalnog obrazovanja došlo akademsko i školsko obrazovanje (a što je u Francuskoj počelo u vreme Kolbera (Kraljevska akademija slikarstva i skulpture je definitivno formirana 1633. godine) a završilo se u vreme Revolucije). Pošto je umetnost vrlina praktičnog uma, njoj više odgovara sistem učenik-majstor, sistem u kojem učenik uči kod jednog majstora, a ne kad sluša predavanja raznih predavača; Akademija lepih umetnosti znači isto što i Fakultet vrlina; bunt velikog slikara Pola Sezana protiv škola i učitelja je u svojoj osnovi usmeren protiv varvarskog sistema umetničkog obrazovanja.

U čemu su ranije majstorske umetničke radionice imale prednost?

Dok su umetnici i zanatlije ovladavali svojim zanatom bivajući učenici, nije im bilo neophodno teoretisanje niti raspravljanje o opštim stvarima; arhitekte su imale svoje metode koje su se zasnivale majstorovim primerima i na tesnom kontaktu sa njim; zamena praktičnog i svestranog učenja kod majstora školskim obrazovanjem, pokazala se kao ozbiljna greška s nesagledivim posledicama.

Raskid akademizma s onima koji su bojili i polirali mermer nije doneo dobro umetnosti i umetniku; zanatlija je izgubio živu vezu s uzvišenim i savršenim, a Akademičari nisu postali slobodniji jer su zajedno s tehnikom izgubili

racionalnu organizaciju stvaralačkog rada. Jedna od posledica tog raskida jeste nestajanje navike rastrljavanja, razmazivanja boja. Vremenom su se zaboravila znanja o hemijskim reakcijama do kojih dolazi prilikom mešanja boja, znanja o njihovoj vezivnoj osnovi i samoj tehnici. Slike van Ajka preživele su pet vekova i sačuvale su svoju prvobitnu svežinu. Može li se to reći i za neka savremena dela, pita jedan francuski teoretičar umetnosati. Na to, govoreći o Maneu, odgovara Žan Blanš: "Samo za nekoliko godina najsvetlijia slika, propada, kvari se. Ko od vas zna kako je izgledala slika "Veš" (Le Linge) u času kad je bila naslikana? Da ja za pet godina svojim očima nisam video kako je propalo remek-delo Delakroa "Trajan", ja bih bio ubedjen da sam pokvario vid. Slika je potamnela, ispucala, a sve naslikano pretvorilo se u nekakvu braonkastu kašu..."<sup>152</sup>

Akademsko obrazovanje koje su stvorili enciklopedisti od Didroa do Kondorsea, ubilo je narodnu umetnost samo za vreme jednog pokolenja; to je jedinstven slučaj u istoriji. Poučavati ne u radionici a u učionici, predavati teoriju a ne praksu, objašnjavati a ne pokazivati i popravljati – u tome se sastojala reforma koju su zamislili filozofi u vreme Revolucije.

Zanatsko umeće je spoljašnji uslov umetnosti; ono je neophodno, ali sve vreme u sebi sadrži opasnost da se stvaralaštvo potčini habitusu razuma i umešnosti ruku i tako priguši impuls umetnosti, budući da pravi impuls mora da ide od razuma gde počiva umetnost ka ruci majstora i delu predaje umetničku formu.

---

<sup>152</sup> *Op. cit.*, str. 515.

Kao habitusu razuma umetnosti je neophodno vaspitanje uma tokom kojeg umetnik osvaja skup tehničkih pravila. Postoje i izuzeci poput Đota, koji se sam obrazovao crtajući životinje i predmete u prirodi, ili Musorgskog, a na drugoj strani je Mocart koji je pored velikog prirodnog dara imao i sjajno vaspitanje te je na najbolji način organizovao svoj habitus. Mocart je ipak izuzetak; najbolje je kad postoji intuitivna sinteza, zamisao dela koja nastaje na otkrivalačkom putu (*via inventionis*) i nastaje iz moći imaginacije kojoj odgovara osama i koja se ne može naučiti kod drugih. U najtananim i najvišim oblastima svog umeća umetnik se obrazuje i vaspitava bez tuđe pomoći. Što je bliži duhovnoj visini umetnosti, umetnik postaje jedinstven. Danas je teško očekivati neke velike i pozitivne rezultate vraćanjem iskonskim tradicijama zanata. Umetnik je izgubio pripadnost stvaralaštву.

Za veliki broj umetnosti potrebna je tradicionalna disciplina, obuka majstora, dugo opštenje s ljudima; obuka je neophodna jer čista tehnika i praktični postupci, teorijska i logička opremljenost koji se sreću u nekim oblicima umetnosti kao i određen kulturni nivo nužni su svakom umetniku ili zanatliji. Nemoguće je nemati učitelja, ali, u novo vreme, vlast učitelja se često pretvara u tiraniju i prevazilazi okvire majstorske radionice i dospeva čak u takve oblasti u kojima je majstora teško razumeti.

Treba imati u vidu da u svakoj školi učitelj samo pomaže razvoju unutrašnjeg načela koje već počiva u učeniku. U tom smislu obuka odgovara *ars cooperativa naturae*, te ona deluje u saglasju s prirodom. Umetnost sarađuje s prirodom,

kao što medicina sarađuje s telesnom prirodom, a pedagogija s dušom.

Dok se medicina i pedagogija usmeravaju na unutrašnje načelo subjekta i u njemu traže sredstva za dostizanje svog cilja, kad je reč o pravilima lepih umetnosti, tu deluje faktor dodirivanja s bićem i transcendentalnim svojstvima. To su umetnosti koje se potičinjavaju promenljivosti i koje ne zalaze u druga umeća.

Lepota, kao i biće beskrajno je raznovrsna. Njen proizvod je u njenoj materijalnosti, u njenom određenom obliku. Jedan određen oblik ne može iscrpsti beskonačnost. Van umetničkog žanra uvek postoji mnoštvo drugih načina ostvarivanja lepote. Na taj način postoji konflikt između bezgraničnosti lepote i materijalne ograničenosti proizvoda, između formirajućeg uzroka lepote, tj. sijanja bića i svih transcendentalnih određenja i formirajućeg uzroka umetnosti, tj. proizvođenja proizvoda.

Nijedna umetnost ne može u sebi sadržati svu lepotu. U umetnosti stvaraocem nazivamo onog ko je našao novu analogiju lepog, novi način sijanja forme u materiji. Delo koje je umetnik stvorio pripada nekom žanru, no to je novi žanr i diktira nova pravila, nov oblik večnih pravila kakav ranije nije postojao.

U umetnosti nema ničeg apsolutno novog. Zakoni lepog su večni i najžešći novatori im se potičinjavaju a da toga nisu svesni. Jedino, potičinjavaju im se na svoj način.

U isto vreme u umetnosti preovladava teorijska delatnost dodirujući se s transcendentalnim koje čini živu suštinu lepih umetnosti i njihovih pravila. Pošto je neizbežno umeće i tehnika, praktična delatnost zauzima primat i koristi

ono što je već jednom bilo otkriveno. Tada pravila gasnu, postaju sve teža; data forma umetnosti se iscrpljuje i nazire se neophodnost obnove.

Možda su od Baha ka Betovenu i od Betovena ka Vagneru kvalitet, čistota i duhovnost umetnosti i bili u opadanju, ali pitanje je da li možemo bez njih. Možda u umetnosti nema progrusa, možda je sva nova umetnost dekadentna i uboga, ali možda se u njoj nalazi i najava nove umetnosti, najava novog, kao u smeni godišnjih doba.

U umetnosti, za razliku od vrlina, nije potrebna korekcija težnji, jačanje volje ili ljubavi, jer su njene težnje usmerene njenim, sopstvenim ciljevima, dobru same umetnosti pa u sferi stvaralaštva kao i u sferi delatnosti vlada princip po kojem se istina praktičnog uma ne usaglašava sa stvarima već s istinitim težnjama.

Zajednički cilj lepih umetnosti je – lepota, odnosno ono umetničko u umetnosti - duh. Njihov proizvod ne treba da bude neka materijalna stvar koja zadovoljava neke praktične potrebe (kao kad se gradi časovnik ili brod); cilj umetnika je zamišljeno delo samo po sebi kao osobito, neponovljivo otelotvorene lepote; to nije krajnji cilj umetnosti, no delimični kojem je potčinjeno konkretno delovanje i u odnosu na koje se uspostavljaju pravila i sredstva. Zato, za pravilan sud o nekom cilju, tj. da bi se zamislilo neko delo, nije potreban samo razum nego i pravilno usmerena težnja, jer svako sudi o svojim pojedinačnim ciljevima zavisno od raspoložanja i stanja u kojem se nalazi. "Kakav je ko čovek, takav se i cilj pred njim javlja".

Zamisao nije isto što i izbor sižeа. Siže je samo materijal za neki plan, i umetniku je korisno kad siže uzima od drugog

umetnika; umetnik se konkretno odnosi ka materijalu i njegov cilj nije izražavanje nekakve ideje. Zamisao nije skica već krajnji oblik celoga dela, ono što je Bergson nazivao intuicijom ili dinamičkom shemom. U zamisli ne učestvuje samo um umetnika, nego i njegova čula i njegova intuicija; on izražava strukturu emocija i simpatija koja se ne može izraziti rečima i glavnu ulogu tu igra ono što umetnik naziva viđenjem. Zamisao se određuje svom ukupnošću duhovnog i čulnog sveta umetnika i njegovom usmerenošću ka oblasti lepoga; principijelno se razlikuje od sredstava i načina ostvarivanja koji pripadaju vrlini umetnosti kao načini postizanja moralnih vrlina. U umetnosti sredstva nisu sve; ona pripadaju umetničkom habitusu no ona postoje samo u odnosu na ciljeve i ne mogu biti sve sama po sebi, nezavisno od viđenja umetnika koje treba ostvariti i čemu je potčinjeno sve što čini umetnik.

Što je uzvišenija zamisao, time je veći rizik da se sredstva pokažu nedovoljnim; primer je nedostatak sredstava u slučaju veoma visokih zamisli Sezana; on je veliki i vrši tako veliki uticaj na savremenu umetnost zato što je njegova zamisao (govorio je "moj pogled") najviša, dok se sredstva kod njega nisu nikad uzdizala do tih visina. Zato se on žalio Volaru kako ne uspeva u svojim naumima – "predstavite sebi, govorio je Sezan svom prijatelju, ne mogu da "uhvatim" liniju".

Umetnik mora da radi s ljubavlju to što radi kako bi njegova vrlina bila, po rečima Avgustina *ordo amoris*<sup>153</sup>. Umetnici ranijih epoha radili su za Boga, pred Bogom, i

---

<sup>153</sup> *Virtus est ordo amoris* (vrlina je vrsta ljubavi).

služili su njemu. Oni su bili pred njim odgovorni; u vreme renesanse umetnici su počeli da služe najvišim svrhama, ali, opet - beskonačnosti. Šta se danas nalazi pred umetnicima? Misle li oni na beskonačnost?

Umetnik mora da radi s verom i ljubavlju kako bi mu lepo postalo saglasno, kako bi organski ušlo u njegovo telo i krv i ispunilo njegovu želju, kako bi zamisao ne proisticala samo iz razuma, nego iznutra, iz srca. To vođenje ljubavlju jeste najviše pravilo umetnosti.

Kako je cilj lepih umetnosti samo delo kao oblik lepog taj cilj je nešto savršeno originalno i posebno, te stoga umetnik svaki put mora iznova da traži neki nov, originalan način da dospe do cilja, da oblikuje materijal. U tome je bliskost lepih umetnosti i razboritosti.

Umetnost uvek čuva svoju specifičnost tako što dela ma kog umetnika ili ma koje škole čuvaju svoje specifične osobine; kad umetniku sva pravila postanu organska ona se svode na jedno jedinstveno pravilo – sleđenje krivudave linije intuitivne, neponovljive, permanentne emocije. To je umetnička vrlina svojevrsna čulna osjetljivost koja se dodiruje s materijom i u praktičnoj sferi odgovara teoriji dok se u čistoj umetnosti dodiruje s lepim.

### 13. Religijska dimenzija umetnosti

Vreme u kojem živimo duboko je protkano mnoštvom sukoba među kojima je stolećima dominirajući sukob kulture i religije, sukod između svetovne i crkvene kulture, sukob hrišćana i ne-hrišćana. Ti sukobi, odvijajući se na krajnje različite načine, manifestuju se kao mnoštvo nestabilnih situacija u kojima se troši najveći deo ljudske energije; to protivrečje ponekad se svodi na međusobno ignorisanje, ponekad samo na međusobne osude, pokadkad na prikrivene izlive netrpeljivosti, ali sve češće ono se pokazuje i kao otvoreno neprijateljstvo.

Proces osamostaljivanja kulture od vere nije počeo u naše vreme, već mnogo ranije; njegove prve nagoveštaje imamo u vreme renesanse (XIV-XV vek), u vreme kad se jednoj novoj kulturi, koja je dobila posve jasnu i određenu formu, htela suprotstaviti njena druga strana pod vidom obnove starih vrednosti u literaturi i umetnosti; do tog vremena, Evandelje je vekovima prihvatan daleko neposrednije, ljudi su se daleko više oslanjali na intuiciju i bili više bliski onom iracionalnim no racionalnom; sve se iz osnova menja u času kad čovek počinje da oseća kako je on gospodar prirode, a ne njena bespomoćna žrtva; do vremena renesanse (koja će se pokazati kao tragičan, neostvariv projekt), religija je bila u centru ljudskog života, njegov glavni i često jedini izvor u čiju je zaštitu istupala crkva kao najviša institucija.

Nakon dva stoljeća vere u preporod antičkih idea postalo je jasno da se antičke paganske vrednosti ne mogu

obnoviti, a da je za to vreme u velikoj meri došlo do relativizovanja samih temelja na kojima je počivalo hrišćanstvo; posledica toga je proces sekularizacije koji bez prekida traje stoljećima, da bi jedan od svojih vrhunaca dostigao u drugoj polovini XIX veka, kada je evropska kultura postala svetska, sekularizovana. Od tog časa odgovori na pitanje o poreklu i suštini sveta više se ne traže u svetim spisima; ljudi se počinju isključivo oslanjati na zdrav razum i rezultate savremene nauke.

To ima za posledicu da kultura gubi religiozni duh i smisao; kultura je postala ne-religiozna i veliki deo čovečanstva prestao je da se u svom delovanju i u svojim sudovima oslanja na religiozno iskustvo. Od sredine XVIII stoljeća, od vremena pojave francuske filozofije prosvećenosti, i s njom neraskidivo povezane Francuske revolucije (1789), sva nastojanja, da se stabilizuju divergentni društveni procesi, koji sve više izmiču svakoj predvidljivosti, a kamo li kontroli, svode se na pokušaj da se izgradi duhovna kultura lišena religioznih predrasuda, kultura bez vere, bez ranijih pretpostavki o duši i duhu.

Od tog trenutka sva teorijska istraživanja u svom središtu više nemaju boga - već svet. Svet postaje centralna filozofska tema. Pozitivne nauke, oslonjene na čvrstu verifikaciju rezultata, počinju da beleže velike početne uspehe praćene velikim optimizmom kao neposrednom posledicom široke primene naučnih otkrića u oblasti medicine, hemije, biologije, fizike; dolazi do razvoja telefona, telegraфа, radija, do masovne primene električne energije, ubrzano raste industrijska proizvodnja; sve to dovodi do promene od ranije ustaljenih pogleda na svet, do pojave novih potreba koje mogu

zadovoljiti samo složeni društveni sistemi s masom radnika i još više činovnika.

U takvoj situaciji hrišćanska crkva se pokazuje kao krajnje konzervativna institucija; u času kad se u prvi plan stavlja bogaćenje i lagoden život - meditacija, vera ili molitva ne mogu više da sačuvaju u sebi od ranije poznatu stvaralačku inicijativu. U svetu koji počiva na zahtevima za povećanje proizvodnje, religija postaje i ostaje neproduktivna i izlišna; autoritet više nije znanje, u starom smislu te reči, već sve više društvena moć koja nije ništa drugo do neprikrivena ekonomsku moć. Društvo više ne počiva na teologiji već na ekonomiji.

Iako se sve češće javljaju neki simptomi koji nagovaštavaju duhovnu krizu savremenog društva koja se ne da prevazići dosad poznatim sredstvima, većina od onih koji imaju realnu vlast (ekonomsku i političku) smatraju da se svi problemi egzistencije mogu svesti na rešavanje elementarnih egzistencijalnih problema, a da se svi međuljudski odnosi mogu efikasno rešiti primenom isključivo ekonomskih sredstava. U takvoj, novonastaloj situaciji počinje se sve više verovati kako pokretač društvenih odnosa ne može više biti autoritet crkve, već novac skoncentrisan u rukama manjine.

Savremeno društvo, odbacujući hipotezu o postojanju Boga, u prvi plan dovodi materijalističke nauke koje počivaju na pozitivnom učenju o prirodi, a ovo, po čoveka, ima u mnogo slučajeva i pozitivne praktične posledice, najčešće manifestovane burnim razvojem tehnike. Na taj način, sam ljudski život iz temelja se menja a tu promenu prati i izmenjena promena pogleda na svet. Poboljšavajući način i uslove života tehnika ne postavlja pitanje nekih viših ljudskih

interesa, već se zadovoljava uspesima na onom najprizemnijem planu.

U isto vreme, savremena država više se ne oslanja na božanski autoritet; ona je sad sama sebi dovoljna i sama sebi cilj; njen cilj nije više u tome da ljude priprema za "najlepši život" (Aristotel) ili za život po božanskim principima (Avgustin); savremena država služi isključivo uskim interesima malobrojnog vladajućeg sloja; njena vlast, dok je to moguće, počiva na ubedivanju, a potom na sili; u oba slučaja njen osnovni cilj je samoočuvanje i nju treba razumeti kao izvorni, temeljni kosmički fenomen u ne-religioznom smislu. Ona počiva na parcijalnim privatnim interesima i pohlepi koja se hrani samom sobom i svojim rezultatima.

Savremeno društvo više ne poseduje hijerarhiju vrednosti kojom bi dominirala najviša vrednost; jedina vrednost koja još postoji jeste vrednost sticanja koja se oslanja na uslovne privredne zakone; ono ugrožavajuće dolazi iz same strukture proizvodnje koja čoveku determiniše život i sve potrebe spremne da progutaju svo njegovo radno i slobodno vreme.

Na planu umetnosti to ima za posledicu prihvatanje samo onog što donosi razonodu i laku zabavu; istina, u svim vremenima postojali su slojevi društva koji su tražili samo hleba i igara, ali tek danas ti marginalni slojevi postali su vladajući slojevi a njihove potrebe jedine legitimne potrebe.

U svim ranijim vremenima jasno je postojala razlika između onih oblika "umetnosti" stvaranih za zadovoljenje najnižih potreba i visoke umetnosti u kojoj je živeo materijalizovan, otelotvoren najviši duh. Tek u naše vreme, sa pobedom nagona za otimanje ničim sankcionizovanog, jer

su pogažene, obesmišljene i relativizovane najviše vrednosti, ono ne-duhovno, ono nisko, nameće se kao jedini kriterijum i jedina vrednost.

Sama umetnost gubi svoju bitnu, treću, najdublju dimenziju: ono umetničko, ono sveto, ono što je oduvek činilo sam umetnički predmet, ono sveto i u isto vreme večno, to se u modernoj umetnosti definitivno odbacuje; umetnost postaje dvodimenzionalna a umetnička dela dvoslojna: u njima postoji priča izložena u krajnje sumnjivom, dissipativnom materijalu. Ali, sama priča, sama forma, više nema nikakav dublji smisao. Duh se povukao iz umetnosti. Ne zato što je to bila njegova volja, već zato što su umetnička dela počela služiti neumetničkim potrebama i našla se u funkciji službe onih koji su prisvojili ekonomsku moć.

Danas se počinje s puno opravdanja postavljati pitanje da li se može prevazići višedecenijska kriza postojeće kulture kako bi iz duha obnovljene, novorođene kulture mogla nastati nova, istinska umetnost.

Takvo pitanje postavljaju oni koji stvar gledaju odviše površno i ne uviđaju kako je kriza savremene kulture još uvek u usponu i daleko od toga da je dostigla svoj vrhunac, te zato danas, kad se većina ljudi udaljava od hrišćanstva, govoriti o nekoj hrišćanskoj kulturi krajnje je složeno, posebno stoga što hrišćanstvo ne nalazi ili ne može da uspostavi odnose sa naukom, umetnošću i politikom.

Samu istoriju hrišćanstva možemo posmatrati kao jedinstveni i veličanstven pokušaj potrage za hrišćanskim

kulturom<sup>154</sup>. U isto vreme, duh hrišćanske kulture nije doslovan i regulativan, već sloboden, budući da je pred njim zadatak da obnavlja i da kroz obnovu čoveka oslobađa; do takvog duha se ne dolazi racionalno, tumačenjem tekstova - već aktom slobode. Zato, poznavanje svetih spisa još uvek nije i suštinska odlika verujućeg čoveka.

Kultura se uvek tiče onog unutrašnjeg u čoveku; ona je unutrašnja i organska pojava time što zahvata dubinu čovekove duše; time se kultura razlikuje od civilizacije koja se može usvajati u svom spoljašnjem obliku polazeći od njenih tehničkih rezultata, bez učešća duše. Zato mogu postojati narodi koji poseduju drevnu i tananu duhovnu kulturu, no kad je reč o spoljašnjim manifestacijama civilizacije (odeća, obitavalište, transportna sredstva, privreda, tehnika), oni mogu biti zaostali. Isto tako moguće je i suprotno tome: neki narodi mogu biti na vrhuncu civilizacijskih dostignuća (kao što je to danas Amerika), a, pritom, kad je u pitanju duhovna kultura (moral, umetnost, politika), biti na nivou prvobitne zajednice.

Kultura je unutrašnji i organski fenomen; ona je duhovna pojava i zahvata najdublje slojeve ljudske duše; tako se i moglo dogoditi da je hrišćanstvo, nezavisno od svih civilizacijskih tekovina i dostignuća u konkretnom trenutku, u kulturu čovečanstva unelo jednu novu, duhovnu dimenziju, duh koji je trebalo da oživi samu supstanciju kulture; ali, sticajem istorijskih okolnosti, taj duh je bio unet u neprijateljsku sredinu, u judeo-rimsku sredinu koju su

---

<sup>154</sup> Ильин И.А. Основы христианской культуры. В кн.: Ильин И.А.Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. – М.: Искусство, 1993. – С. 301.

karakterisali racionalni duh, apstraktni zakoni, formalizovani obredi, umiruća religija i surovi instinkti. U takvoj sredini kultura nije mogla da se razvija, mogla je samo da se izrodi i izopači, ili da nestane. U tome je razlog što ni jevrejski fariseji, ni rimski patriciji, nisu mogli da prihvate novu, hrišćansku kulturu. Oni su ostali ljudi od onoga sveta, sa one strane apostolskih poslanica.

U čemu je bila bit tog novog duha? U čemu se ogleda taj novi duh koji je u velikom naletu, nezadrživo osvojio sav tada poznati svet? Šta je to što je u sebi sadržalo hrišćanstvo, čime se ono uspelo da pokori i visokoobrazovane narode Sredozemlja? Ruski mislilac Ivan Iljin, danas neopravdano zaboravljen, ali nezaobilazan kad je reč o problemima hrišćanske i prvenstveno pravoslavne kulture i tradicije, ističe nekoliko momenata koji su presudno doprineli današnjem stanju stvari. Bez pretenzija na saglasnost s njegovim stavovima, ovde se oni samo izlažu; stvar je u sledećem:

1. Duh hrišćanstva je duh pounutrenja; ako se kaže: "carstvo božije je u vama" (Lk. 17, 21), to znači da ono spoljašnje, materijalno, čulno, nema samo po sebi absolutnu vrednost i ne može se opravdati pred licem božijim; to materijalno se ne odbacuje u potpunosti, već se proglašava samo za mogućnost duha i savršenstva, kao neposejano polje (a ko ga ne bi zasejao), ili dragocen sud za vino (ali isti ima smisao i vrednost tek kad je vino u njemu). Ono unutrašnje, skriveno, duhovno rešava pitanje spoljašnjeg, javnog, predmetnog.

To za posledicu ima da se moralno ponašanje i moralno stanje čoveka ne meri po materijalnim posledicama ili po

spoljašnjoj korisnosti koja iz njih proističe, već u odnosu na unutrašnje stanje duše, u odnosu na ono što on preživljava.

To je razlog tome da neka dela nisu umetnička, premda mogu biti veoma efektna, i imati originalnu estetsku materiju; neophodno je da budu verna svom duhovnom, skrivenom predmetu. Spoljašnja tačnost nekog naučnog prikaza samo je početak istinskog znanja, a kultura se stvara iznutra, ona je tvorevina duše i duha. Zato hrišćansku kulturu može stvarati samo hrišćanski učvršćena duša.

Ovo jasno pokazuje da ima razloga da se postavi pitanje vrednosti, valjanosti i istinitosti dela, recimo nekog oratorijuma ili neke mise, ako to delo stvara neko s neutralnim religioznim stavom. Takva dela mogu nastati samo iz duboke religioznosti.

2. Duh hrišćanstva je duh ljubavi. "Bog je ljubav" (1 Jv. 4, 8), piše u Evandelju, a ljubav je u tom slučaju izvor svakog stvaralaštva pa tako i svake kulture, ona je iskonska sposobnost potvrđivanja i stvaranja. Ljubav prema Bogu je izvor vere. I zato čoveka ispunjenog verom a okrenutog istraživanju ne treba da vodi ljubopitljivost, već ljubav ka onom što izučava.

O ljubavi govori i filozofija, ali, tamo je u pitanju ljubav druge vrste: ljubav ka mudrosti, ljubav ka istini.

3. Duh hrišćanstva je duh kontemplacije; taj duh uči nas da u čulnom "vidimo" nevidljivo (2 Kor 4, 18; Jevr. 11, 27), budući da se Bog otkriva duhovnom oku čoveka; on je svetlost (Jov. 9, 5; 1 Jov. 1, 5) i tu svetlost je moguće videti unutrašnjim, ne-čulnim gledanjem koje nije ništa drugo do ne-telesno viđenje (2 Kor. 5, 6-8) koje vernika uzdiže ga Bogu. Hrišćansko obraćanje Bogu nije apstraktno, logičko

umovanje, niti energičan napor nekog da se potčini veri, već neposredna kontemplacija ostvarena okom srca. Bog se okreće onom ko se njemu okreće s okom svoje ljubavi. Ljudski duh je pozvan da vidi Boga kao što oko vidi svetlost – prirodno, neposredno, spokojno.

4. Duh hrišćanstva je duh živog stvaralačkog sadržaja a ne forme, ne apstraktnih merila niti "svetog slova" (Rim. 7, 6); ne radi se o tome da se ne ceni načelo forme, već o tome da se ne sme dati prednost apstraktnoj formi lišenoj ispunjenja i sadržaja. I kada Hrist kaže: "Nisam ja došao da rušim zakon no da ga ispunim" (Mat. 5, 17), tu treba ispunjenje (plerostai) shvatiti kao punjenje zakona živim i dubokim sadržajem duha, pa forma nije prazna forma već živi način sadržajnog života, ispunjenje vrlinom, umetnošću, znanjem, pravednošću – svim onim što čini puninu konkretnog bića.

5. Duh hrišćanstva je duh usavršavanja. "Budite savršeni kao Otac vaš nebeski" (Mat. 5, 48). To ne znači da hrišćanin sebe smatra savršenim, čak ni bliskim savršenstvu, već to da hrišćanin pred sobom ima Božije savršenstvo kao merilo kojim meri sva dela u životu i sve životne situacije. On se uči tome da razlikuje ono što se dopada, što je priyatno, što pruža uživanje, od onog što je dobro, što je objektivno-savršeno i zato istinito, moralno, umetničko, pravedno, herojsko. Naučivši da pravi razliku između ta dva niza vrednosti, čovek može da stane uz ono savršeno, da ga štiti, brani, i ako je potrebno umre za njega.

Čovek u svakom svom postupku postavlja pitanje o savršenom i teži ka njemu; odatle u hrišćanstvu duh odgovornosti, samokritike i pokajanja. Šta je neogovoran, nesavestan naučnik, šta je umetnik koji juri za uspehom, a ne

teži umetničkom savršenstvu? Duh hrišćanstva usmerava čoveka ka Bogu na nebesima i ka Božijem delu na zemlji. To Božije delo na zemlji je predmet služenja umetnika. Tako život umetnika i njegova dela postaju predmetni. Taj duh hrišćanske predmetnosti hrišćanstvo unosi u svu kulturu čovečanstva, u porodični život i vaspitanje, u privredu i politiku, u umetnost i nauku.

To je duh pounutrašnjenja i ljubavi, duh molitvene kontemplacije, duh živog, konkretnog sadržaja; duh iskrene, ispunjene forme, duh usavršavanja i predmetnog služenja Božijem delu na zemlji.

Stvarati hrišćansku kulturu ne znači držati se zakona i apstraktnih dogmi ili umovati o predmetima skrivenim ljudskom oku; isto tako, to ne znači ni odricanje od slobodnog mišljenja, kao ni stvaranje sâmo, "po pravilima" koja propisuje crkva. Stvarati hrišćansku kulturu, to znači iz svoje unutrašnjosti obratiti se božanskom, to znači slobodno i odgovorno delanje na zemlji. Na taj način čovek unosi hrišćanski duh u sve što on čini – u nauku i umetnost, u vaspitanje i politiku; tako se stvara hrišćanska kultura.

Tako se vraćamo onom što smo jednom već rekli: hrišćansku kulturu može stvarati hrišćanin, onaj čija je dubina u saglasju s idejama hrišćanstva; da bi se svet mogao preobražavati u hrišćanskom duhu, za tako nešto neophodan je unutrašnji duhovni preobražaj. Samo u tom slučaju moći ćemo se sresti s istinskim delima duha a ne njegovim surogatima.

Za sve to vreme ne smemo gubiti iz vida da se pod hrišćanskom umetnošću ne misli crkvena umetnost koja ima svoj predmet, cilj, pravila i koja čini samo jedan delić

umetnosti; neophodno je hrišćansku umetnost razlikovati od crkvene ili kultne umetnosti; ono čime se ona odlikuje jeste nadahnuće i nije stoga nimalo iznenađujuće da danas ima mnogo crkvenih dela u kojima nema religioznog nadahnuća.

Nije svako delo hrišćansko pa čak ni religiozno samo time što ima religiozni siže. Hrišćanska umetnost je samo ona koja ima hrišćanski duh i nju ne određuje neka konkretna vrsta umetnosti, žanr ili stil. Hrišćanskom umetnost čini njen duh kojim je ona prožeta. Stoga, da bi bila hrišćanska, umetnost mora da izrasta iz vere i kao takva, ona može biti i crkvena i profana. Ona je u svemu što stvara čovek i čemu se on raduje, u svemu čime se on može izražavati: u simfoniji, filmu, romanu, pejzažu, mrtvoj prirodi, baletu ili operi, kao i u vitražima ili skulpturama<sup>155</sup>.

Može li umetnost biti hrišćanska ako ima pagansko poreklo, a po prirodi je grešna – često je pitanje na koje nailazimo u starijim bogoslovskim spisima. Hrišćanski mislioci odgovaraju na to: čovek je jednako grešan a ako je moguće da božanska milost isceljuje povredenu prirodu, moguće je da ona isceli i čoveka. Upravo zato, hrišćanska umetnost nije nemoguća, ali je teško postiziva, budući da je teško biti umetnik kao što je teško biti i dobar hrišćanin.

Ovde se upravo kao problem postavlja pitanje: mogu li takve dve absolutne suštine kao što su umetnik i hrišćanin doći u međusobno saglasje? Tako nešto čini se sve manje mogućim u trenucima kada se čitava epoha udaljava od hrišćanskog učenja, jer sam umetnik ne može u tom momentu

---

<sup>155</sup> Liturgija je najčistija, najsavršenija forma hrišćanske umetnosti koju je radi sebe samog stvorio sam božiji duh. U isto vreme i liturgija nije jedna, i ona se menja, svejedno, bila ona pravoslavna ili katolička.

biti ništa drugo do izraz svog vremena, nadahnut onim što je oduvek iznad njega<sup>156</sup>.

Svako verujući verovatno bi dao sledeći odgovor: najviši um po svom nahodjenju i svojoj volji prenosi umetniku stvaralačku energiju, koja prevazilazi običnu meru koristeći za to sredstva koja već postoje u umetniku. Umetniku preostaje da sam odluči da li da taj impuls sledi ili da ga ugasi. To nadahnuće koje dolazi od boga je nadprirodno. Da bi umetnost bila hrišćanska i da bi se kao takva ostvarila, dobivši slobodu darovanu od milosti, oba vida nadahnuća (prirodno i božansko) moraju se stopiti u njihovom dubokom praizvoru.

Ako se hoće stvoriti hrišćansko delo, ne treba ga "praviti" hrišćanskim već treba biti hrišćanin, treba težiti tome da delo bude lepo i izraz same duše umetnika. Ne treba u sebi razdvajati hrišćanina i umetnika; oni su jedno ako je neko istinski hrišćanin i ako umetnost umetnika nije od duše odvojena zidom nekog estetičkog sistema; u slučaju kada su umetnik i hrišćanin neodeljivi, oni ravnopravno učestvuju u delu. To isto tako, znači da ne treba odvajati umetnost od vere. Odvojeno treba da bude ono što postoji odvojeno. Ne treba mešati ono što sjedinjuje sam život. Ako se estetika pretvori u religiju, to će štetiti veri.

Duša umetnika stvara delo, no u tome, njen jedini instrument je umetnički habitus. Umetnost ne podnosi

---

<sup>156</sup> Treba imati u vidu da dar, nadahnuće, nije izmišljotina, već nešto realno, impuls koji dolazi od Muza, od Boga, poseban podsticaj prirodnog poretku (videti *Eudemovu etiku*, knj. 7, gl. 14; Toma S. Th. I-II, q 68, a 1-2; isto tako Platon: *Ion*, 533e, 534b, 536a; *Fedar*, 245a).

nikakvo mešanje sa strane. Nikakva druga sila ne može učestvovati u stvaranju dela paralelno sa umetnošću. Silom se ništa ne dobija. Hrišćanska umetnost traži da umetnik kao umetnik bude slobodan.

Nikakvo delo ne može biti hrišćansko niti lepota može zasijati unutrašnjim sjajem milosti ako ne proističe iz srca obasjanog milošću. Vrlina umetnosti koja neposredno stvara delo pretpostavlja saglasje umetničke težnje i lepote dela. Ako je reč o hrišćanskoj ljubavi, to znači da je umetnik usmeren hrišćanskoj lepoti. U tom slučaju delo se boji ljubavlju koja ga stvara i koja za svoje oruđe ima vrlinu umetnosti.

Delo je hrišćansko u onoj meri u kojoj je u njemu prisutna ljubav; hrišćanska umetnost traži da bi umetnik kao čovek bio sveti, da bi bio ispunjen ljubavlju, a u tom slučaju može činiti što hoće. Tamo gde se muti hrišćanski zvuk tamo zakazuje ljubav. Veliki slikar fra Andeliko je govorio: "umetnost traži duševni mir i da bi se slikao Hrist, treba živeti sa njim"; i to su jedine reči što su nam došle od ovog velikog umetnika Renesanse.

To ne znači da umetnik treba biti svetac, već samo to da čovek mora nešto prethodno da bude da bi mogao nešto da stvori. Ako je neki umetnik duboko verujući i bogobojažljiv čovek, to ne zači da će stvoriti i velika religiozna dela; s druge strane, u vreme Renesanse, mnogi umetnici, paganski nastrojeni, stvorili su velika religiozna dela, zato, što im je mentalna struktura bića bila prožeta verom u daleko većoj meri, no što to dozvoljava naša psihologija. Oni su bili daleko bliže srednjevekovlju no mi nakon četiri stoljeća vladavine antropocentrizma.

Pogrešno bi bilo tražiti neki stil, kodeks, tehniku ili metod hrišćanske umetnosti. Umetnost koja nastaje i razvija se u hrišćanskom svetu poprima beskonačno mnogo formi, no sve one međusobno su povezane i razlikuju se suštinski od svih formi nehrišćanske umetnosti, kao što se razlikuju planinske biljke od onih što rastu u nizini.

Pri svemu tome ne treba gubiti iz vida da religijska dimenzija umetnosti ostaje po obimu šira od hrišćanske, na koju se pozivaju većina predstavnika evropske filozofije. U svakom slučaju, dovoljno je i to ako smo saglasni da ono duhovno što isijava iz dela a nije do kraja od ovoga sveta jeste i ono najdublje, ono što dno naše duše prenosi u osnovu sveta.

\*\*\*

Misleći umetnost iz filozofije, i koristeći se umetnošću vodiljom u labyrintru sveta, a u potrazi za bogom koji prožima Aristotelovu filozofiju, može se dospeti do onog odlučujućeg na putu razumevanja umetnosti kao temeljnog fenomena našeg opstanka.

U poslednja dva stoljeća filozof koji se najviše približio shvatanju umetnosti kao temeljnog metafizičkog pojma beše Fridrih Niče; pa ipak, njegov biologizam koji nije "biologizam" nije mu omogućavao da pređe granice metafizike; u retkim slučajevima, kad je bivstvovanje shvatao kao igru a ne kao vrednost, on se nalazio sa one strane metafizike. Tada je bio blizak Heraklitu i svima onima koji su fenomen stvaranja videli kao osnovni pojam ne samo umetnosti već i kosmologije.

Ako danas više nemamo velike estetike, to je samo stoga što još nije došlo vreme da se temeljna pitanja misle na sudbonosni način; sve što se danas može činiti jeste priprema materijala, stvaranje pravih alatki i jednog novog jezika

kojim će se predmeti dešavanja izraziti iz njihove neskrivenosti.

Osećajući bit problema Martin Hajdeger je u svojim predavanjima o Ničeu s pravom istakao da je nama danas termin umetnost mnogoznačan, te da nije slučajno, što su još stari Grci, neprevaziđeni znalci mišljenja i govora, odmah tu mnogoznačnost razložili na mnoštvo različitih reči (*techne, melete, poiesis*).

Razabiranje u tom pojmu nama tek predstoji, kao što nam predstoji da dokučimo i "šta je u umetnosti glavna stvar"; da bi se jednom do lepog moglo doći na lep način, neophodno je da se prethodno savladaju ona pitanja koja pred estetikom stoje danas. U antikvarijatima se ništa živo a ni bitno ne nalazi. Podsticaji uvek i odasvud dolaze. Pitanje je samo u tome da li smo spremni da im izademo u susret, da li smo spremni za dijalog u kom se susreću dve jednakopravne strane; samo u tom slučaju spor a i davno zapodenuta kavga dobija svoj istinski smisao i značaj.

## Pogovor za prvo izdanje

U ovoj knjizi izložena su predavanja podstaknuta pitanjem čemu estetika danas, održana na Akademiji umetnosti u Novom Sadu u jesen 2005, a na tragu konstatacije da živimo u vreme kad umetnost izaziva samo očaj<sup>157</sup>.

Pitanje: čemu estetika danas? trebalo bi da ima dubok smisao i veliki značaj, ako znamo da je prošlo vreme velike umetnosti, da tek sa kraja može se jasno videti početak koji u sebi sadrži i sam kraj.

Ovde su izložena neka od tradicionalnih osnovnih pitanja i pozivanjem na niz savremenih mislilaca, dati su odgovori, mahom u postklasičnom ključu. Ono što je svakako time nagovešteno, jeste da u vreme novih tehnologija, nove percepcije i novih tehnoloških mogućnosti, koliko i novih rezultata savremene kosmologije, nemamo prava da se ograničimo na pitanje lepog i njegovih modaliteta.

Danas je pitanje o lepom antikvarno pitanje. Posebno, ako imamo u vidu ono što se zbiva u savremenoj umetničkoj praksi. Ako ovog puta nisam zaobišao problemski odnos umetničkog i religioznog, to beše samo stoga da bih pokazao kako se bit umetničkog može tumačiti i u svetlu te problematike. Ako se sa tih stranica oseća zadah prošlosti, to je samo stoga što neke sheme i klišei više ne zadovoljavaju one koji su zašli u svet vrednosti kojima je ispunjena virtualna realnost.

---

<sup>157</sup> Videti o tome: Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

Ono što iznenađuje, mada još uvek duboko i ne ohrabruje jeste sve veći interes za estetiku, pa više nismo sigurni da li je po sredi neka nova moda, ili posledica nekog tragičnog nesporazuma.

Nekom ko je došao iz tradicije čistoga mišljenja, s pravom bi se moglo učiniti da problematika ovde izložena na nekim mestima prelazi granice filozofskog diskursa i preliva se u literaturu ili nedopustiv govor o onostranom.

Moja namera nije bila ni u jednom času apologija ili obnova diskursa koji bespovratno pripada prošlosti (što bi se moglo pomisliti površnim čitanjem nekih mesta u ovoj knjizi, a posebno, poslednjeg poglavlja); ako sam nešto htio, onda je to, da, oslanjajući se i na religiozne predstave, pokažem kako svet umetnosti, sa svojom disipativnom strukturom, jeste poseban svet, jednak stvaran, ali i jednak imaginaran i jednak virtualan, kao svet tradicionalne filozofije, racionalne teologije ili interneta.

Poslednje pitanje koje nameće istraživanje umetnosti i realnosti uvek dovodi do tematizovanja, promišljanja i određivanja same realnosti. Umetnost je u tom smislu pravo oruđe, najviši organon mišljenja, svejedno nazivali je mi metafizičkom ili postmodernom.

Smatram da smisla ima i u slučaju ako se postavi sasvim konkretni zadatak: ukazati na neka osnovna pitanja koja nastoji da reši estetika u susretu sa umetničkim delima a izložiti ih razumljivo i onima koji se prvi put sreću s problemima umetnosti i estetike. U prvi mah, zadatak se može lako rešiti, jer postoji mnoštvo različitih načina da se na njega odgovori; ali, istovremeno, ovaj zadatak je i najteži, jer, nemoguće je, oslanjajući se samo na ljudske moći, izabrati i

najbolji odgovor. Moj odgovor u ovoj knjizi samo je jedan od onih koji se približavaju pravom; on je manje ili više dobar, ali, ne i najbolji.

Svestan toga da, kad se teži nečem, što je možda i više od mogućeg, najveći rizik je a i verovatnoća najveća - da se doživi neuspeh, odlučio sam da objavim ovaj spis ne da bih opravdao sebe, već da bih dodao još jedan kamen u građevini koja je istovremeno i potvrda svih napora da se bude s one strane besmisla svakodnevlja na koje nas osuđuje naša najbliža okolina.

Ovde su naznačena samo neka elementarna pitanja iz sasvim određenih tematskih oblasti<sup>158</sup> koja su temeljnije i opširnije izložena u mojim prethodnim knjigama<sup>159</sup>, ali s jednom bitnom razlikom: ovde se jedna te ista, jedinstvena estetička problematika, tumači polazeći iz dva (za mene nova) naizgled dijametralno suprotna iskustva (a u svetu poslednje krize modernih nauka). Na jednoj strani je neotomizam, na čijem tlu demonstrira tumačenje umetničke problematike poznati francuski filozof Žak Mariten, a na drugoj strani je pravoslavna tradicija, iz koje progovara, mnogima danas, u svetu ali i u Rusiji, malo poznati, a zapravo veliki filozof - Ivan Iljin.

Ovakav pristup se može u prvi mah učiniti koliko čudnim toliko i neodrživim; čini mi se da sam uspeo da ukažem i na veliko saglasje koje postoji između ova dva

---

<sup>158</sup> Moje nove poglede na umetničku problematiku, posebno s obzirom na likovne umetnosti, izlažem u knjizi pod naslovom: *Kasagemas*.

<sup>159</sup> *Druga Stvarnost*, Novi Sad 1989; *Stvarnost umetničkog dela*, Novi Sad 1991; *Kosmologija umetnosti*, Novi Sad 1995; *Estetika*, Novi Sad <sup>1</sup>1999, <sup>2</sup>2003; *Postklasična estetika*, Vršac 2004.

filozofa, a koje je samo posledica prirode sâme umetničke problematike.

Isto tako, inspirativni tragovi, na kojima počiva izlaganje, krajnje su različiti i ja se trudim da oni ne ostanu skriveni, jer, jasno je da niko u izlaganju ne može stvari estetike pristupiti tako, kao da pre njega o tome niko nije rekao ništa relevantno. Naprotiv: ovde se jasno pokazalo kako su u nekim osnovnim prigovorima Iljina modernoj umetnosti, već sredinom tridesetih godina, sadržani i svi prigovori koji su potom bili upućeni postmodernoj umetnosti na kraju XX stoljeća.

Istovremeno, pažljiviji čitaoc je u Iljinovim tezama prepoznao kasnije svima znane stavove izložene u *Estetici* Nikolaja Hartmana, ali i u delima niza drugih, daleko poznatijih teoretičara. Ne mora uvek biti reči o neposrednom uticaju<sup>160</sup>, kao što bi se moglo pomisliti na tragu poređenja osnovnih stavova Romana Ingardena sa nekoliko decenija ranije izloženim tezama u spisima Etjena Žilsona<sup>161</sup>, a naknadno razvijenim u spisu *Slikarstvo i realnost*<sup>162</sup>.

Smatram da određene ideje postoje u vremenu, da se nalaze prosto "u vazduhu", da su do te mere "tema dana", da ih osećaju svi savremenici i da njihovo "autorstvo" često potom dolazi u pitanje, jer, pravog autora zapravo nema; strogo ne-citiranje nije samo odlika sholastike ili postmoderne, dveju naizgled dijametralno različitih epoha (ali duboko povezanih uverenjem o potrebi zajedništva u potrazi

<sup>160</sup> U ovom slučaju to ipak jeste.

<sup>161</sup> Gilson, E.: *Art et métaphysique // Revue de métaphysique et de morale* (P.), 23 (Jan. 1916). P.243-267.

<sup>162</sup> Gilson, E.: *Peinture et Réalité*. Paris, 1958.

za znanjem), već isto tako i našeg vremena, koje mi, ni u kom slučaju svojom krivicom, vidimo kao poslednje.

Nastojim da razumem i stavove koji se ne slažu s onima koje ovde a i u svojim drugim knjigama zastupam; svestan sam toga da moje tumačenje stvari koje se ovde nalazi, samo je još jedno u mnoštvu drugih i drugačijih, no duboko verujem da ono makar delimično osvetljava one probleme koje vidimo kao aktuelne i životno značajne, pa ih i prihvatamo kao svoje.

Dajući ovakvu intonaciju ovde izloženom tekstu, želeo sam da u isto vreme istaknem kako ne pretendujem ni na originalnost (jer ne znam šta je to), ni na autorstvo jedino mogućeg tumačenja estetičke problematike i u tom smislu, strana mi je svaka isključivost.

Možda to odista dolazi s vremenom, ali danas, kad živimo u svetu koji nema budućnosti, a kome se ne dozvoljava ni da sagleda svoju prošlost, bilo bi krajnje neproduktivno i neutemeljeno negovanje sujete na beztemeljnoj osnovi.

Ono što je danas možda najvrednije, to je svakako činjenica opstajanje umetnosti u beskrajno po nju neprijateljskom okruženju; borba za pravo umetnosti na opstanak, borba za pravo estetike, pa tako i filozofije da misli njene temelje, deleći njenu sudbinu, učešćem u njenim kako porazima tako i pobedama, jeste ono što opravdava sva sredstva koja se nalaze pred umetnicima i teoretičarima umetnosti u borbi za produžavanje života duha umetnosti i onog u njoj najproduktivnijeg podsticaja koji dolazi iz nade da još nije sve izgubljeno.

A taj očaj koji nam otkriva savremena umetnost, i koji sam pomenuo još ranije<sup>163</sup>, očaj je što poreklo ima sa one strane sveta, sa one strane mogućeg; zato, i to često, oni koji umetnosti prilaze iz njene teorije jednako je malo razumeju kao i oni kojima do nje uopšte i nije stalo.

U tome treba videti i jedini razlog zašto problem umetnosti ostaje otvoren problem. Što se estetike tiče, ona, kao što je i dosad činila u mnogo slučajeva, može ići dalje svojim putem: može svoju snagu crpsti čak i iz ekološke ugroženosti sveta, ali može dati i bitne podsticaje na planu razvoja marketinga, posebno kad je reč o stvaranje brendova i imdža kompanija, a gde znanja o stilu, formi, harmoniji i nizu drugih estetičkih kategorija mogu uneti daleko veću svetlost u problematiku krajnje praktičnu i opipljivu.

Do takvih zaključaka doći će i oni koji nakon kraja likovnih umetnosti njihov nastavak nalaze u dizajnu i plakatu kao umetnosti, ili oni koji nakon kraja muzike njen nastavak vide u muzikoterapiji. U svim tim slučajevima mišljenje umetnosti ostaje neproblematično, upakovano u baršunaste iluzije kao i sva današnja razmatranja o teorijama lepog odenuta u prastaru odoru, a u formulacijama koje ne podstiču mišljenje.

Onima koji su odlučili da ostanu na drugoj strani, a s namerom da na prastara pitanja, traže nove, nikom dosad znane odgovore, preostaje samo da se vrate na početak i vide u čemu je poreklo svog tog narastajućeg očaja.

Uostalom, nakon uvida u to da umetnost danas izaziva očaj, u kojоj smo se meri uopšte i približili odgovoru na

---

<sup>163</sup> Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

pitanje: šta izaziva (još uvek) umetnost? U kojoj meri umetnost još uvek ostaje najpreči zadatak života, njegova najviša "metafizička delatnost"?

Leto, 2006.

*Autor*

# *Inflaciona estetika*

(**Drugi uvod u Postklasičnu estetiku**)

Doskora, knjige iz oblasti estetike behu retkost, a sada, kad je za nama ostalo i vreme umetnosti i vreme njene teorije, počele su da se javljaju razne estetike kao u vreme Žana Pola, pre dva stoleća kada ni od čega nije toliko vrvelo, koliko od estetičara.

Namera ovog spisa je da raspravi upravo to kritično pitanje savremenog mišljenja: *čemu estetika u doba posle kraja umetnosti?* Ima estetičara koji smisao svoje delatnosti nalaze u prežvakavanju estetičkih dela svojih prethodnika iz poslednja dva stoleća i u tome vide svoj glavni zadatak. Ali u kontekstu zbivanja na tlu umetnosti u upravo proteklom stopeću, ta hrana je sve teže svarljiva. I ona shvatanja što behu jednoznačna, izazivajući opšte saglasje, danas su sve manje prihvatljiva a sve više anahrona.

Poslednjih godina estetika je, definitivno ostavši bez svog jedinog predmeta, iz osnove promenila značenje i funkciju. Tome su samo delom doprinele nove digitalne tehnologije; revolucija u toj oblasti dolazi svome kraju i otvara prostore novoj revoluciji koja će biti u znaku biotehnologije. U kojoj će meri ova poslednja imati uticaj na ljudsko stvaralaštvo to je otvoreno pitanje; prepostavljam, još daleko veći no što je to bio slučaj s pojavom novih elektronskih medija koje su svet umetnosti videle kao drugu *drugu stvarnost*.

Danas je naše mišljenje sveta u znaku jenjavajućeg sukoba inflacione i ciklične kosmološke teorije zasnovanih na objedinjujućoj M-teoriji superstruna Edgara Vitena. Estetička teorija ne može zatvorenih očiju stajati pred novim izazovima i tapkati u mestu samo zato što estetičari, filozofi i

metafizičari ne vide u novim kosmološkim teorijama ključ za tumačenje strukture, egzistencije i smisla fenomena umetnosti. Nakon istraživanja prirode disipativnih struktura, od strane Ilje Prigožina, postali su jasniji međusobni odnosi umetničkih dela unutar sfere umetnosti u indeterminističkom svetu. Sada je na redu novi korak: istraživanje razloga kraja umetnosti u svetlu inflacione kosmologije Andreja Lindea.

Prepostavljam da će Viten i Linde pre oputovati u Stokholm, no što će estetičari shvatiti šta se to s umetnošću desilo i zašto njen nestanak a sad i sve duže otsustvo нико не primeće.

Sat otkucava.

## 1. Uvod: poreklo umetnosti i estetika

Živimo u vreme posle postmoderne, u vreme obeleženo ekspanzijom digitalnih tehnologija, kao i dubokim, opštim uverenjem da su za nama ostale najviše forme umetnosti (u svom dovršenom obliku) kao što su to muzika i pesništvo.

Živimo u vreme koje više ne zna za umetnost i za nju nema nikakvog interesa; zato je naše doba u znaku nepotrebnosti estetike<sup>164</sup> u njenoj dosad poznatoj formi. Ako se samo pre nešto više od pola stoljeća činilo da se umetnička praksa i estetička istraživanja nalaze u međusobnom plodotvornom dijalogu, jednako doprinoseći kako razvoju umetnosti, tako i njenoj sve uspešnijoj recepciji - sada je situacija u kojoj se nalazimo iz temelja izmenjena.

Ne možemo izbeći osećaj da smo se našli u bespuću, daleko od ranije nam znanih magistralnih puteva, da put kojim idemo neka je stranputica koja nikud određeno ne vodi, već se neprestano račva, otvarajući naizgled sve nove i nove mogućnosti i sve je manja verovatnoća da će se naći ma kakav izlaz iz praznine u koju smo dospeli. Kretanja istina ima, i to je ono što obmanjuje i zavarava nas time što sprečava da vidimo bezishodnost.

---

<sup>164</sup> Ovde će u prvom redu biti reči o nedorečenostima, o onome propuštenom u *Postklasičnoj estici* i njenom prvom Uvodu – *Disipativnoj estetici*. Osećam se oslobođenim obaveze za sistemskim izlaganjem estetike. Dva stoljeća nakon Hegela pisati sistematsku estetiku, poduhvat je dostojan Don Kihota. U takvom obliku ona ne može postojati, po definiciji, a onaj ko i sada živi u iliziji da čini nešto veliko prebiranjem po teorijama XIX stoljeća dostojan je iskrenog sažaljenja.

Istovremeno, čini se da putu kojim idemo, alternativnih puteva nema; istina, na njemu postoje putokazi, i oni nalik su rečima, pojmovima koje smo nasledili od svojih prethodnika, terminima za koje smo sve doskora naivno verovali da im znamo najdublji, poslednji smisao.

Premda se Martin Hajdeger iskreno trudio da pokaže kako izvorno ne razumemo antičke temeljne pojmove i da smo daleko od toga da ih ispravno mislimo, budući da ih danas shvatamo i razumemo isključivo u nama jedino bliskoj - latinsko-hrišćanskoj tradiciji<sup>165</sup>; to nadalje znači da nam je potpuno nejasno kako su stvari videli i mislili stari Grci.

Hajdeger je umro pre više od tri decenije, ali mi se do naših dana nismo potrudili da iz njegovih upozorenja izvučemo nama bitne pouke. I dalje ono problematično vidimo kao neproblematično, i dalje smo neodgovorni u situacijama koje od nas traže najvišu odgovornost mišljenja.

A reč je o pojmovima koji se većini čine krajnje razumljivim, jednoznačnim, evidentnim; među njima se u poslednje vreme našla i *estetika*, mada nejasnu i neadekvatnu upotrebu tog izraza u naše vreme ne vide čak ni oni među nama koji se estetikom bave već decenijama.

Ovo izlaganje počinje podsećanjem na ono što je većini naizgled opšte poznato. Kasnije će se pokazati da ta opšta poznatost samo prividna, da se iza nje nalazi mnoštvo nepoznatih momenata koji zatamnuju prethodni uvid u ono što bi moralo biti odlučujuće za donošenje suda o smislu umetnosti i estetike kao njene poslednje teorije.

---

<sup>165</sup> Heidegger, M., *Parmenides*; Heidegger, M., *Grundprobleme der Phänomenologie*.

Tek nakon razjašnjenja počela na kojima počiva savremena filozofska misao o umetnosti, bilo bi moguće realno sagledati koliko su nam neka dela koja se proglašavaju za umetnička - bliska, i koliko smo uopšte sposobni da u onome što na prvi pogled i nije umetničko delo, vidimo samo delo, ili makar njegovu naznaku.

Možda su problemi koji se pred nama otvaraju, u času kad tematizujemo prirodu umetničkog dela, ranijim generacijama bili daleko bliži a tako i lakše rešivi, ponajpre stoga što je breme interpretativnih mogućnosti bilo tada manje no u naše vreme, što bi mogli biti i izraz hermeneutičke prednosti, budući da su se u međuvremenu ostvarili dublji uvidi u prirodu dela i to prevashodno usled neopterećenosti interpretatora naknadnim činjeničnim slojevima, koji delo čine danas sve složenijim, a time i sve daljim od nas.

Udaljavajući se od nas u prošlost koju ne prestaje i samo da stvara, umetničko delo poprima sve veću zagonetnost; sve manje su jasne prvobitne intencije, a sve su izrazitija naknadna tumačenja, opravdana sa stanovišta časa u kojem nastaju, ali ne i poslednjeg ishodišta. Imajući u vidu da nemamo mogućnost uvida u krajnje tumačenje, koje bi bilo i definitivno, moramo biti svesni da svaki naš stav ostaje relativan u sklopu ukupne recepcije konkretnog umetničkog dela.

Zagonetnost o kojoj je ovde reč, neki su teoretičari pokušali da konkretizuju i fiksiraju, pa su je, poput Valtera Benjamina, nazivali „aurom“ ili nekakvom „tajnom“, u svakom slučaju imajući u vidu nešto evidentno prisutno a što

izmiče svakoj racionalizaciji, odnosno, pojmovnom nedvoznačnom određenju.

O „tajni umetnosti“ pisano je mnogo šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća; sva strategija takvih pristupa svodila se na to da se neuhvatljivo, pa tako i nejasno, odredi takođe nejasnim, na nejasan način. Možda je teoretičarima manjkao analitički duh, a možda su bili uskraćeni za bitne uvide u umetničke tendencije tog vremena.

Umetnost je tada već uveliko napustila apstrakciju i s bogatim iskustvom dobijenim u fazi enformela počela se vraćati novoj figurativnosti; čini se da estetičari u to vreme nisu imali mnogo sluha za probleme u koje je sve više zapadala umetnost, budući da su verovali kako će očigledna nadolazeća kriza moći biti prevladana ako se teorija počne izvoditi iz same teorije, iz samog pojma umetnosti.

Činilo se, i mnogi su delili to uverenje, da umetnost usled sve izrazitije svoje nepotrebnosti, i može biti zanemarena, da to ne ugrožava sam status estetike i da teorija ima legitimnu mogućnost operisanja s virtuelnim modelima, nepostojećim u svetu umetničke prakse.

Umetnost je bila tumačena kao istina, ili kao laž a da se nije učinio i najmanji napor da se prikaže kao samo biće; umetnost se površno poistovećivala s nekim od njenih manje ili više uspešnih manifestacija, te se nije jasno videlo da postoji i „druga strana medalje“, da u okviru same umetnosti postoji tendencija izdaje umetnosti od strane same umetnosti. To se dešavalo ponajpre stoga što se imala u vidu krajnje pogrešna predstava o umetnosti i što su se modernim umetničkim delima smatrali surogati umetnosti.

Izgleda da nema dovoljno načina da se istakne sterilizacija biti umetničkog koju je izvršio dalekosežno Nikolaj Hartman svojim učenjem o dva plana umetničkog dela. Odsecanje i odbacivanje trećeg, duhovnog plana (na kojem je insistirao ruski neopravdano zaboravljeni mislioc Ivan Iljin) frontalno je vodilo napuštanju tla *umetničkog* i zaposedanje jednog posve novog prostora koji se mnogima činio prihvatljivijim i teorijski lagodnijim, no koji je otvorio prostor dobu antiumetnosti.

Fizičkim dokrajčenjem umetničkog same umetnosti, otvoren je put razvoju različih varijanti anti-estetike kojima je zajednička karakteristika neprijateljstvo prema umetnosti odevena u formu ravnodušja i apatične netrpeljivosti i spram same teorije umetničkog.

Kome je stalo danas do umetnosti, koga još interesuju nastojanja umetnika – sve to prestalo je biti pitanje nad pitanjima. Estetičari su počeli da napuštaju ne samo svoj jedini predmet već i sebe; stoga ih je neposredna budućnost surovo kaznila: odvela ih je pred ogledalo i pokazala im njihovu duhovnu prazninu koja se raspada u prah. A sve vraća se u prah, i sve je prah – reče neko.

Tako se iznova postavilo pitanje za koje se dugo mislilo da nikad više u svom prevaziđenom obliku neće biti tematizovano.

To je razlog, više no opravdan, da izlaganje započnemo onim što je na prvi pogled neproblematično, onim što su, navodno, davno pre nas estetičari do kraja promislili i poslali u istoriju; poći ćemo od samog pojma *estetike*, da bi tek nakon toga postavli pitanje pojma umetnosti kao i pojma umetničkog dela. Mada je sve to bilo predmet izlaganja u mojoj već

poodavno objavljenoj knjizi pod naslovom *Estetika*, smatram da je došlo vreme da se, nakon pokušaja da se ocrtaju obrisi postklasične estetike, ukaže na mogućnosti mišljenja umetnosti u postklasičkom ključu, kako bi ono, u ovom drugom *Uvodu*, dobilo svoj novi, možda još uvek nedovršen misaoni oblik, ali sada u svetlu poslednje velike kosmološke teorije A. Guta i A. Lindea.

Neko će ovo shvatiti kao najavu i nekog „trećeg“ uvoda u Postklasičnu estetiku; da li će ga biti ovoga časa odista ne znam; no, jasno mi je samo jedno: ma koliko se trudio i nastojao da određene stvari dovedem do krajnje jasnosti, do jasnosti u onoj meri u kojoj je to u mojoj moći, i dalje ostaje mnoštvo otvorenih pitanja, i to pitanja koja su već ovde otvorena ali koja neće dobiti ni načelan odgovor.

Još pre dvadesetak godina na tome sam sebi ozbiljno zamerao i tako nešto video kao svoj veliki nedostatak; sada, s godinama, čini mi se da to i nije nešto najdramatičnije, još manje najpresudnije, da to nije nikakav nedostatak već absolutna terenska prednost; sama svest o postojanju problema, i to problema koji možda u principu i jesu rešivi, no koje ja svakako neću u svojim knjigama ni dotaći, već ta svest sama po sebi je dovoljno važna i to time što je makar i izdvojena; neko drugi, kasnije, sa više sreće i iz drugog ugla, naći će način da to rasvetli i stavi u novi kontekst daleko bolje no što ja to činim ovog časa.

Obično se kaže kako je broj pitanja i broj problema koji se pred nama otvaraju krajnje ograničen, da je taj broj determinisan samom prirodnom stvari i našim moćima da se istima približimo. Koliko je takvo uverenje tačno, toliko je ono i sporno. Pitanja mogu izgledati konačna i dugo vremena biti

poznata, no usled promene konteksta u kojem se postavljaju, ona su samo prividno ista i samo prividno poznata.

To zaima posledicu da se često nalazimo u situaciji da u potpuno izmenjenom vremenu nastojimo da razumemo stara, odavno znana pitanja kojima su naši prethodnici, u njihovo vreme dali jasne i nedvosmislene odgovore. Malo ko će se zamisliti nad samim pitanjem: zašto ono i dalje traži sebi nove i nove odgovore, zašto je za njih do te mere otvoreno, da raniji, pa i oni prvi odgovori u velikoj meri bivaju deficijentni i krajnje relativni.

Samo prividno moguć je život u kojem nema pitanja što bude večni nemir u nama; pitanja su formulisana pre nas, formulisana su sa samim stvarima i njihovim prvim odnosima koje su one uspostavile svojim um u realni svet. Samo prividno, uz naporno samoobmanjivanje, moguće je pobeći od svake odgovornosti i prepustiti se neradu mišljenja. Prostor tako nećeg je svakodnevni svet, svet života u okruženju običnih, malih stvari, pragmatičan život u svetu u kome su njegovim akterima često strane sve vrednosti pa i minimalna svest o njima.

Živeći na samom početku helenističke epohe, Epikur je rekao da ljudi treba da se bave filozofijom i u mladosti i u starosti – u mladosti da bi lakše dočekali starost, u starosti da bi i dalje bili mlađi. Bavljenje estetikom ne obezbeđuje nam lagodniju, lakšu smrt, ali nam svakako pomaže da neke stvari bolje razumemo, da svoj životni put osmislimo na nama najbolji mogući način. Tako na krajnje posredan način blizinu smrти doživljavamo kao deo svog krhkog bića i nesvesno otiskujemo se na onaj pravi, predodređen nam put.

Bavljenjem estetikom, a to znači, bavljenjem filozofijom, u jednom od njenih najdominantnijih oblika, mi samo sledimo one koji su svoj dan počinjali himnom suncu, kao veliki Proklo, ili razmišljanjem čime se konkretno mora ispuniti upravo započeti dan, kako je to činio Sen-Simon.

Sâma estetika, još od vremena svog nastanka, ne prestaje da budi pitanja kako o svom predmetu, tako i o sebi i svom sopstvenom smislu; u tome je i osnovni razlog što mnoga izlaganja, posvećena estetičkoj problematici, započinju sličnim, stereotipnim pitanjima da bi potom dobila sebi adekvatnu, originalnu formu koja svoju izvornost duguje isključivo izvornosti pitanja koja se pred njom otvaraju uvek na nov i i uvek neponovljiv način.

Uprkos svemu, uprkos specifičnosti i visokim zahtevima koji stoje pred *estetikom*, ona ostaje među najvećim tajnama svakodnevnog života i njene forme nalazimo u najrazličitijim oblastima ljudske prakse: govori se o estetici odeće, estetici filma, estetici interijera, estetskoj hirurgiji... Sve te različite upotrebe (ili zloupotrebe) pojma *estetika* prikrivaju njegovo osnovno značenje, budući da estetika jeste filozofska disciplina koja za svoj predmet ima umetnost i umetničku delatnost. Estetika jeste, ni više ni manje, *filozofija umetnosti*.

Kao filozofska disciplina estetika je nastala tek sredinom XVIII stoljeća kad nemački filozof što živi u doba prosvećenosti A. G. Baumgarten (1714–1762), nadovezujući se na staru podelu saznanja na čulno i racionalno, naspram logike, kao nauke o racionalnom saznanju, estetiku definiše kao nauku o čulnom saznanju. „*Estetika je – piše on – (teorija slobodnih umetnosti, niža gnoseologija, umetnost lepog*

mišljenja, umeće analogno razumu) *nauka o čulnom saznanju*“. Tako, po mišljenju Baumgartena, estetika za svoj predmet ima dve pojave: *lepo*, koje on poistovećuje sa „savršenstvom čulnog saznanja“, i *umetnost*, kao njen najviši izraz.

Apsolutizovanje čulnog principa u estetskom saznanju ima za posledicu gubitak analitičkih sposobnosti i uvođenje subjektivizma u istraživanjima. Taj nedostatak estetike nastojao je da prevlada Imanuel Kant (1724–1804) i njega (polazeći od rezultata do kojih je dospeo) s punim pravom možemo nazvati tvorcem filozofske estetike. U središtu njegove nove filozofije umetničkog nalazi se učenje o estetskom suđenju koje ne zavisi od opažanja predmeta i pojma, pošto je slobodno od svakog interesa jer njegovu osnovu čini unutrašnje osećanje nastalo u slobodnoj igri saznajnih sila i uobrazilje. Na taj način estetika dobija status nauke čiji predmet je obuhvaćen „učenjem o spoljnim osećanjima“.

Ovakvu, subjektivistički shvaćenu estetiku, prevladava poslednji filozof nemačke klasične filozofije Hegel (1770–1831) koji estetiku vidi kao učenje o ideji lepog, koje tokom svog razvoja poprima različite modifikacije u prirodi i društvu, a posebno tokom razvoja umetnosti; umetnost, po mišljenju Hegela, i nije ništa drugo do „samosaznanje apsolutnog duha u formi refleksije“.

U vreme kad nakon smrti Hegela a pod vidnim uticajem njegovih učenika i neposrednih sledbenika, estetika gubi svoje prvobitno određenje koje je delom još uvek imala kod Baumgartena i Kanta (teorija čulnog opažanja) i postaje ili *filozofija lepog*, ili, *filozofija umetnosti*, ili *i jedno i drugo* u

isto vreme, pa tako i nastaje razlika između estetike kao *nauke o lepom* i estetike kao *opšte teorije umetnosti*. Tome u velikoj meri doprinose radovi Fridriha Šilera (1759–1805) i Fridriha Šelinga (1785–1804); neki od njihovih stavova, naizgled romantičarskih, nisu izgubili pobornike ni u naše vreme, no ukazivanje na to nije tema ovoga rada.

Mi ćemo se, određujući pojam estetike, ograničiti na onom što se danas može prihvati bez većih sporova, i zaključiti: *estetika je filozofska disciplina nastala pre dva i po stoljeća i i većina teoretičara saglasna je u tome da ona najpreciznije može definisati kao filozofiju umetnosti.*

\*

Treba obratiti pažnju na činjenicu da estetika, shvaćena kao *filozofska disciplina*, nastaje relativno kasno, tek u vreme prosvjetiteljstva, sredinom XVIII stoljeća. Ovo se s razlogom ističe i istovremeno time upozorava da bi bio krajnje pogrešan stav ako bi se reklo da do tog vremena nije bilo pokušaja da se odredi umetnost i da se teorijski osmisli fenomen umetnosti i umetničke prakse. Tokom čitave istorije srećemo različita nastojanja da se nešto kaže i o umetnosti, no svi ti iskazi imaju sasvim fragmentaran, ali ne i sistematski karakter. Sve „teorije umetnosti“ izlagane su unutar samih konkretnih umetnosti i to od strane samih autora. Tako se moglo desiti da još i u XIX stoljeću najznačajnije teorije nalazimo u uvodnim delovima romana, nastalim iz pera samih romanopisaca.

Sistematski način izlaganja filozofske problematike, po prvi put sreće se u novo doba. Do vremena Spinoze, koji stvara prvi filozofski sistem u pravom i potpunom značenju te reči, u filozofiji ne postoje „sistemi“. Postoje posebne teorije, ili

„summe“ kakve srećemo u srednjem veku, no nema sistema koji bi u celosti bio izведен iz jednog pojma; u tom smislu, prvi sistem te vrste je Spinozin a poslednji Hegelov, kod koga imamo neprevaziđen pokušaj izlaganja celine filozofskog znanja u obliku sistema.

Sistematsko mišljenje umetničke problematike podstaklo je formiranje estetike kao discipline i ona se vema brzo našla u istom redu s disciplinama koje su postojala još od vremena antike, čemu je možda doprineo i sam njen grčki naziv.

Iako se neprestano ponavlja da filozofija nije nauka, i da ona nema disciplina, budući da je filozofija jedna i da ima samo jedan predmet a to je svet, ipak je, usled enormne količine znanja koja su se nakupila tokom vremena, prihvaćeno uslovno postojanje tematskih oblasti s relativno tradicionalnim nazivima disciplina.

Isto tako, važno je uočiti da estetika nastaje u vreme predromantizma (pokretu *Sturm und Drang* pripadao je i Baumgarten), u vreme kada dolazi do postepene rehabilitacije do tada potisnute problematike čulnosti. Zasluga je Baumgartena u tome što je on sferu čulnosti video u istoj ravni, spram sfere racionalnog, a to je za posledicu imalo izjednačavanje, po značaju, estetike i logike. Svaka od ovih disciplina ima od tog vremena svoju oblast i svoj sopstveni predmet istraživanja.

Nesvodivost čulnog na racionalno, odnosno, nemogućnost da se čulno izrazi racionalnim sredstvima (što je aksiom zapadnog načina mišljenja), ima za posledicu mogućnost postojanja jedne posebne sfere, jedne posebne

oblasti koju svojim prisustvom ispunjavaju umetnička dela i nakupljena znanja o njima.

Umetnička dela postojala su i pre vremena Baumgartena, ali su ih ljudi drugačije videli i doživljavali, no što mi to činimo danas. Do nas su došli prikazi lova i života praistorijskih ljudi, ali, u vreme nastanka tih „crteža“ ili „slika“, to nisu bila i „umetnička dela“ u današnjem značenju te reči.

Te slike, često u zabitim, teško pristupačnim, jedva osvetljenim delovima pećina, nisu imale estetski, već strogo ritualan, kulturni karakter; to nisu bile slike namenjene uživanju i dobijanju nekog umetničkog zadovoljstva, budući da su imale strogo ritualnu, kulturnu funkciju.

Drugim rečima, postojala su u prastara vremena „dela“ koja mi danas, iz našeg ugla i s našim iskustvom, nazivamo „umetničkim“, ali ona to nisu bila i za njihove tvorce i njihove savremenike. Ono što je nedostajalo ljudima tog doba beše estetska dimenzija, estetski način posmatranja. To vreme obeleženo je borbom za opstanak i ljudi tog vremena žive u jednoj dimenziji sa pogledom uprtim u trancendentno, koje vide unutar svog sveta. Igra čula njima je potpuno strana. Ona se može javiti tek s bezinteresnošću.

Tako nešto svojstveno je i potonjim vremenima, onima koja su nama relativno „bliža“ s obzirom na poznavanje neposrednih činjenica; imam u vidu epohu najvećeg procvata antičke umetnosti.

Grčki vajari su s dubokim strahopštovanjem prikazivali olimpijske bogove, i obični ljudi nisu pred tim statuama osećali uživanje već samo strah; oni su se plašili otelotvorene moći koja beše u tim skulpturama a koja je na

njih delovala magijskom, nadljudskom snagom. Nije nimalo slučajno što su otelotvorenja bogova u kamenu pokorenih naroda zajedno sa njima bila i uništavana: nije uništavan kamen, već moć koja je bila ovaploćena u njemu.

Isto tako, krajnje bi bilo pogrešno govoriti o estetskom prikazu Hrista ili Bogorodice u srednjem veku; ti prikazi nisu stvarani s nemerom da budu umetnička dela (u današnjem značenju te reči), niti su bili namenjeni estetskom uživanju. Svejedno, da li je reč o slici ili srednjevekovnoj skulpturi, u oba slučaja, delo je prvenstveno imalo religioznu funkciju i ljudi srednjeg veka nisu uživali u prikazu Hrista ili nežnoj lepoti koja je zračila s lica Bogorodice, već su pred sobom imali otelotvorenje bića iz višeg, religioznog sveta pred kojim su se molili. Prikazi transcendentnih bića bili su simbolični i u njima nije traženo savršenstvo čulne, estetske lepote; ako bi se i govorilo o lepoti bogova, to je tada bila lepota kao posledica u njih ugrađene simetrije i harmonije kao izraza višeg, savršenog sveta.

Konačno, ikone koje srećemo po kućama ili crkvama, imaju jasnu religioznu ali ne i estetsku funkciju. Moguće je da ikonu otrgnemo iz njene sredine u kojoj je nastala i za koju je konkretno bila izrađena i da je izložimo u muzeju, te da se tako nađe među delima koja su nastala iz drugačijih, čisto estetskih razloga.

Moguće je da se u tom drugom kontekstu, počnemo diviti estetskoj lepoti ikone, da čak uživamo u uspešnom prikazu njenih objekata ili likova; to znači da nije nemoguće da se divimo i lepoti prikaza bika u nekoj od paleolitskih pećina, ili, lepoti prikaza Madone nekog srednjovekovnog slikara, ali, zauzimajući estetski stav spram tih dela, mi im

pristupamo na jedan nov, iz osnova drugačiji način koji je potpuno stran vremenu u kome su ta dela nastala.

Tako se dešava da, pripadajući drugom vremenu, u nastojanju da „razumemo“ dela ranijih epoha, mi ih zapravo nemamerni falsifikujemo, mi im iz osnova menjamo smisao i značenje, mi im učitavamo slojeve koje u doba svog nastanka ta dela nisu imala.

Možda nekim delima na taj način produžujemo život, možda im, svojim nepromišljenim postupcima, dajemo potpuno novi život; u svakom slučaju, mi omogućujemo metamorfozu tih dela, njihovo prerastanje vremena u kojem neposredno nastaju pa tako i svakog drugog vremena koje bi im moglo biti pripisano. Iz osnova pogrešnim pristupom, mi ta dela prevodimo u večnost, mi im dajemo novi smisao i time posve drugačiju oničku dimenziju. Umetnička dela u naše vreme počinju da egzistiraju na način koji im je još doskora bio stran a njihovim tvorcima nezamisliv.

Tako se pokazuje da dela znatniji deo svoje egzistentnosti ne duguju autoru, što bi svako očekivao, već onima koji dolaze posle, onima koji nikad nisu bili u prilici da pravilno, do tančina sagledaju njegovu složenu strukturu, onima koji u delu daleko više vide sebe i svoj problemski prostor, no što vide samo delo. No to poslednje mnogima ne smeta da se ponašaju poput španskog filozofa Migela de Unamuna koji je tvrdio da Don Kihota razume bolje od samog Servantesa.

Sve to ima za posledicu da „dela“ postaju „povodi“, postaju podsticaji nekih budućih razgovora, nekih budućih susretanja misli, povod sporenja i večnog dijaloga, a ovaj,

kako govori jedan od neposrednih Platonovih sledbenika nije ništa drugo do „sam kosmos“.

Estetska funkcija o kojoj govorimo jedna je od komponenti koje karakterišu novo doba. Umetnička dela odvajkada u sebi sadrže čitav niz najrazličitijih i najraznovrsnijih vrednosti, a te vrednosti mogu biti političke, istorijske, ekonomске, kulturne, terapeutske, ali, u naše doba - i estetske.

Estetska vrednost je samo jedna od vrednosti koju poseduje neko umetničko delo, ali upravo ona vrednost po kojoj su novovekovna dela umetnička dela. Ovde naglašavam *novovekovna*, jer sve što pripada ranijem ili poznjem vremenu, zahteva preispitivanje i preosmišljavanje temelja na kojima počivaju dela koja se potom proglašavaju za umetnička.

Kako se vremenom menjala funkcija dela, njegov značaj i njegov smisao, tako se menjao i društveni položaj onih koji su ta dela stvarali. U ranijim epohama, ta dela, nastala, kao što je rečeno, iz magijskih, ritualnih ili religioznih razloga, stvarana su pod budnim okom maga, sveštenika ili vladara koji su ih naručivali s obzirom na unapred im predviđenu namenu i upotrebu.

Od samog početka postojala je strogost u prikazivanju određenih tema, postojali su kanoni i pravila kojih su se umetnici morali pridržavati u izvršavanju dobijenih naloga. Zato su „umetnici“ u to vreme bili pre svega i iznad svega zanatlije, a *umetnosti* (u današnjem značenju te reči) počele su se od *zanata* odvajati tek početkom epohe Renesanse, a od *nauka* tek sredinom XVIII stoljeća, kada im je francuski

teoretičar Šarl Bate dao značenje koje je za njih i danas karakteristično.

Još i krajem srednjeg veka, kako piše Johan Hojzinga, pesnici su bili u esnafu sa žonglerima, slikari sa sedlarima, dok je čak u XVII veku u slikarstvo i dalje spadalo kako organizovanje vatrometa i izrada scenografija, tako i baštovanstvo i gradnja utvrđenja, pa na kraju krajeva i slikanje slika. Španski slikar Velasquez, zbog čije smrti je kralj Filip IV bio danima neutešan, umro je 1669. od iscrpljenosti pri organizovanju ceremonije udaje španske princeze za francuskog kralja Luja XIV. I taj slikar, možda najveći slikar svih vremena, ostavivši posle sebe tek oko 150 slika, ali isto toliko remek-dela, daleko se više ponosio svojom dvorskom službom i diplomatskim poslovima no slikarstvom (kojeg se morao odreći da bi dobio plemićku titulu, pošto plemići nisu se mogli izdržavati bilo kakvim drugim poslovima, svejedno, bili oni zanatlijski, ili bankarski).

Pojam umetnosti se tokom istorije menjao, kao što se menjala i recepcija dela koja su nastajala kao proizvod umetničke aktivnosti. Pred nama je danas težak zadatak, a on se pre svega ogleda, ne toliko u tome, da samo razumemo nov ontološki status umetničkih dela i nov položaj u kojem su se našli umetnici u naše doba, već prvenstveno, kako je i zašto do toga došlo.

Svi ističu kako umetnici više nemaju onaj ugled i privilegovani društveni položaj kakav su imali u vreme visoke renesanse, dok njihova dela sve manje izazivaju sveopšte divljenje, a što je bilo karakteristično još i u epohama koje su našoj neposredno prethodile.

Dogodilo se ono što je malo ko mogao predskazati: umetnici su se, zajedno s njihovim delima, našli na periferiji društvenog života. Bez obzira na ono što su radili, bez obzira na to u kojoj meri u ranijm vremenima njihovi uspesi behu slavljeni a oni veličani, u naše vreme najednom se, kao preko noći, sve izmenilo; umetnici su, zajedno sa svojim delima, postali nepotrebni. Na društvenom planu zamenili su ih posve drugi junaci: trećerazredni glumci, obijači trafika, portiri noćnih klubova, uboge kafanske pevačice...

Mnogo je onih koji nisu mogli shvatiti zakonomernost promene koja se zbila; ništa se tu nije dogodilo slučajno; sve ima svoje opravdane razloge. Drugo je pitanje zašto je narod zavoleo te nove junake, zašto se počeo poistovećivati sa njima. Zašto više niko nije sebi za ideal isticao velikane naučne misli prošlosti, zašto nikom uzor ne behu više ni Galilej, ni Keplar ili zbog istine spaljeni Bruno. Veliki umetnici nisu više inspiracija i uzor modernih umetnika. Nove ideale proizvode masmediji i njihove ocene sad su merodavne kao što su merodavne izjave neimenovanih anonimusa na internet forumima.

Da sa umetnošću nešto nije „kako treba“ i da tu postoje neki ozbiljni problemi, moglo se zapaziti već u doba Hegela koji je na svojim uvodnim predavanjima iz estetike, još početkom XIX stoljeća, govorio o tome kako „umetnost po svom bitnom određenju pripada prošlosti“. Ta njegova misao do naših dana izaziva nedoumice, a nakon dva stoljeća i veliko nerazumevanje; slavni nemački filozof nije govorio o tome da u vremenu budućem neće biti umetnosti, još manje je bio u uverenju da se neće više stvarati umetnička dela; naprotiv, govorio je on, stvaraće se velika dela, čak remek-dela, ali, „ta

dela neće više biti odlučujuća za ljudski opstanak“. Prošla su velika vremena jedinstva, velika vremena kada je istina govorila kroz umetnost. Istina danas, smatrao je Hegel, prebiva u nauci, u pojmu (izražava se u pojmovnom mišljenju), i zato, „po svom bitnom određenju“, umetnost (koja nije više najviši oblik manifestovanja istine) pripada prošlosti.

I odista, nikad više, kao u poslednje vreme, ne besmo svedoci toga da se za umetnost proglašavaju surogati umetnosti, da se za umetnička dela proglašavaju tvorevine koje s umetnošću ničeg zajedničkog nemaju. U prostor umetnosti ulazi ono ne-umetničko, zaposedajući ga i proglašavajući se za jedinu umetnost. U tome, opet, ima neke zakonitosti, nečeg što takvo postupanje opravdava, jer, kako bi inače tako nešto moglo da se događa? Šta je to što omogućuje ovakvo stanje u svetu umetnosti?

Kada je početkom XVI stopeća u vinogradima u blizini Rima otkrivena helenistička skulptura koja prikazuje smrt Laokona i njegovih sinova i čiju je autentičnost potvrdio tada već slavni Mikelandjelo, danima je trajala procesija, sav narod se tu slio i dolazio da vidi to dotad zagubljeno delo. Takvu pažnju danas ne bi moglo da privuče na sebe nijedno umetničko delo, nijedan umetnik... ali, mogu poslednja dela subkulture i njeni protagonisti. To je svakom znano i bez navođenja primera. Pitanje je samo u tome: kako to razumeti? Kako je moglo doći do toga da se vredno traži u bezvrednom, da se estetsko zadovoljstvo traži u grubom zadovoljenju čula? Nije li tu došlo do kraja estetskog, nije li se na svu umetnost spustila zavesa i tako označila kraj daljim potragama za smisalom, proglašavajući avanture duha za besmisleno traganje za Gralom?

Umetnost je izgubila raniji značaj. Tu misao ćete naći u većini knjiga savremenih teoretičara umetnosti. Ali, da li je u međuvremenu dobila novi? Vreme simfonijске muzike je prošlo, kao što je prošlo i vreme klasične muzike. Nama su ostala dela koja slušamo raspravljujući o raznoraznim interpretacijama koje su sve jednako beskrajno daleke od namera i intencija umetnika koji su nam ta dela, najčešće tek u naznakama ostavili.

Svi su saglasni da novi smisao umetnost danas nema; ona živi od svoje stare „slave“, uporno podseća na davno postignute uspehe očekujući da se oni ponove; u naše vreme uspešnost je dobila posve drugi smisao i o uspesima se govori u oblastima koje su doskora bile na periferiji društvenih interesa. Sve to otvara pitanje o pravom položaju umetnosti i u ranijim epohama. Da li je o njoj do nas došla idealizovana slika koja je u poslednjih nekoliko stoljeća smisljeno formirana da bi postala jedan od stubova kulture. Drugim rečima: da li je umetnost i u ranijim epohama imala visok značaj kakav joj mi pripisujemo, ili to danas time hoćemo da se spasemo od njene loše sudbine.

Nastavši početkom novog veka, umetnost je u sebe primila sva dela ranijih epoha, nastala s drugim namerama i ambicijama, vrtoglavom brzinom se razvijala nekoliko stoljeća, i dovršila u XX stoljeću. Zajednički datum kraja ne može se odrediti, budući da su se pojedine umetnosti završile u raznim trenucima. To se istina danas još oseća, ali nakon dužeg vremena vremenske razlike će biti izbrisane te će se doći do jedinstvenog stava o nastanku i kraju umetnosti kao inflacionog fenomena.

Sve više živimo u uverenju kako nema ničeg što se ne bi dalo dovesti u pitanje. Krivica za takvo stanje stvari ponajpre se pripisuje filozofima, koji živeći u večitoj zapitanosti sve dovode u pitanje pa i mogućnost postavljanja samog pitanja. Pitanje o pitanju, tako postaje najveće pitanje. Sumnja nam se uvlači pod kožu kao jesenja izmaglica u pusti seoski predeo. Sve što postoji i sve što bi makar malo moglo da postoji nalazi se pod velikim znakom pitanja.

Bez obzira na jasnu oničku pripadnost svetu umetničkih dela, dela što i danas uporno nastaju, sve manje i manje pobuđuju neki širi interes. Sa svih strana dolaze potvrde o nekom sveopštem zamoru: umorni su stvaraoci, umorni su i kritičari koji su ih decenijama podržavali, a publika ne samo da je umorna, već je i krajnje nezainteresovana za avanture na koje se još uvek odvažuju poslednji pobornici zastarelih metodologija.

Ako zapitanost nad tragičnom sudbinom umetničkih dela i njihovih tvoraca ima poreklo u dubokim osnovama bića, onda je metafizička problematika ono što sve ljude i danas na kakav-takav način ovezuje. Ne iznenađuje više ni činjenica da mnogi od ranije rešenih problema, sada iznova postaju tema dana, ali u posve drugačijem kontekstu i sa izrazito novim i nepoznatim perspektivama.

To je jedan od bitnih načina na koji se održava i dalje produktivna svest o mogućnosti novine; ono poznato prelazi u nepoznato, ono davno viđeno sada se pokazuje kao nepoznato i tek rođeno. Na svetlo dana iskrsavaju stare priče u novome ruhu; nekad čvrsti predmeti sada postaju simulakrumi dok realnost njihovih odnosa sada biva simulisana i održava se u krajnje disipativnom obliku.

Svi davno izgrađeni i tradicijom oformljeni pojmovi, nemaju više svoju raniju samorazumljivost i posve je očigledno što su temeljni pojmovi počeli da svojom igrom nad prazninom sve obuhvatnije oblikuju celokupni ljudski opstasnak. U igri tematskih i operativnih pojmoveva počela je da živi savremena filozofska misao. Sve manje je onih koji se neposredno obraćaju filozofiji a sve više je pokušaja da se posrednim putem, tumačenjem smisla egzistencije najviših kulturnih tvorevina, dospe do biti odgovora o prirodi i smislu ljudskog ostanka.

A tamo gde sve manje pomaže nauka, upletena u lavirintne mreže satkane od nedokazivosti i dokaza, tamo u prvi plan istupa umetnost sa svojim delima koja, između kulta i tajne, sve više traže oslonac u teorijama koje nudi savremena kosmologija<sup>166</sup>. Ali, da bismo došli u situaciju da naslutimo odgovor na ključna pitanja koja ovde otvaramo, neophodno je proveriti da li su temeljna pitanja pravilno formulisana i postavljena. Ovde se, preliminarno, nagoveštava odgovor na pitanje smisla estetike u našem vremenu, ali uz prethodni pokušaj definisanja stanja umetnosti i mesta umetnika u svetu koji uveliko više nije naš.

Osećaj stranosti u svetu ne mogu prenebregnuti ni filozofi ni savremeni umetnici; svetom su ovladale mišljenju i pozitivnom stvaranju neprijateljske sile. Zato je tema dana

---

<sup>166</sup> Videti moje knjige: *Kosmologija umetnosti*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1995; *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac <sup>1</sup>2004; <sup>2</sup>2006. Ovde će biti na delu pokušaj tumačenja umetnosti i umetničke problematike sa stanovišta poslednje velike i danas vladajuće kosmološke teorije, poznatije pod nazivom *inflaciona teorija* čiji je jedan od pobornika i najreprezentativnijih predstavnika Andrej Linde.

postalo pitanje *drugog* kao i pitanje *tudosti* u vreme koje mnogi naši savremeni mislioci smatraju poslednjim, prvenstveno zbog zlokobnosti i bezmerne količine zla koje sadrži u sebi.

### *Stanje umetnosti*

Pitanja o prirodi, unutrašnjim svojstvima, pojavnim oblicima i političkoj dimenziji savremene kao i svekolike umetnosti, danas malo ko postavlja, jer sve je manje onih koji se mogu razabrati u mnoštvu izazova i lažnih puteva što vode iz labyrintha koji se zove *savremenih svet*; ako se neko i odluči da umetničku problematiku izabere za temu svog permanentnog interesovanja, onda je uzrok tome i dalje, daleko više teorijske, no praktične prirode i to pitanje danas sve više postavljaju teoretičari no sami umetnici.

U isto vreme, umetnici su ovog časa daleko više opsednuti svojim fizičkim opstankom no teorijskim pitanjima koja se tiču njihove umetničke prakse; zato je teoretičarima prividno, ali samo prividno, lakše da o tome nešto kažu, i to samo stoga što žive u iluziji da im je egzistencija obezbeđena već samim tim što im se teoretisanje o umetnosti preporučuje kao dugoročni projekt s neizvesnim ali primamljujućim perspektivama.

To absurdno stanje stvari traje već decenijama. Umetnici umiru od iscrpljenosti, umiru u nemogućnosti da svoja dela dovrše ili realizuju, umiru od neishranjenosti ili nedostatka svežeg vazduha, a za to vreme oni što bi morali biti samo njihova istinska „posluga“, divljaju u samopotvrđivanju sopstvenog egoa time što za umetnost

proglašuju ono što nije umetnost, time što za projekte proglašavaju ono što nije projekt, a sve zarad toga da bi profitirali na pojmu umetnosti i opravdali sopstveno postojanje. Savremeni teoretičari umetnosti, ne da više ne znaju šta da kažu o umetnosti, već daleko manje su sposobni da odgovore na pitanje zašto se tom problematikom uopšte bave.

Ranija ubedjenost o važnosti bavljenja teorijskim, fundamentalnim disciplinama, ozbiljno je uzdrmana u poslednjoj deceniji, i to ne samo od onih koji su o tome i imali šta bitno da kažu, već ponajviše od onih koji se u to ništa ne razumeju ali sebe smatraju pozvanima da o svemu nešto kažu – svejedno da li je reč o teoriji superstruna, nanotehnologijama, inflacionoj kosmologiji ili mogućnosti savremene umetnosti.

U času kad je laž postala najviša istina, a simulacija stvarnosti – jedina stvarnost, pitanje smisla i opravdanja umetnosti ima svoje duboko opravdanje. Nikome nije jasno zašto umetnost uopšte postoji. Ona je odavno izvrgнутa ruglu, decenijama već obesmišljavana od svakog ko bi došao u situaciju da javno nešto o njoj kaže, posebno u onim zemljama gde medije kontrolišu neobrazovani predstavnici vladajućih stranaka sumnjivog patriotskog opredelenja.

Postojanje umetnosti ne samo da je nerazjašnjiv problem, već je paradoks najvišeg ranga. S jedne strane, stoje umetnici, kojima je bavljenje umetnošću najviša delatnost i ističu je kao najviši smisao svoje egzistencije; s druge strane, postoje oni kojima se umetnost čini nečim nevažnim i beskorisnim, balastom kojeg se društvo što pre i u ime najvišeg pragmatizma mora otarasiti. Čemu umetnost, ako

ona ne uvećava kapital i akcije, ako ne uvećava ugled i moć u društvu?

Čemu umetnost ako ideološki ne može učvrstiti njene naručioce i finansijere u vrhovima vlasti? Čemu umetnost ako posle svih njenih podviga nema nikog ko će se nakon kratkog vremena u vremenu budućem setiti umetnika? Koliko je u pravu Marko Aurelije kad piše o tome da je slava ljudi samo u sećanju savremenika i da s njihovim nestankom nestaje i svaka slava onih za koje su ovi znali<sup>167</sup>?

Ta pitanja postavljaju oni na vlasti i oni koji nisu na vlasti, oni što podržavaju vladajući politički sistem i oni koji bi hteli da ga reformišu.

Danas se u mnoštvu slučajeva država, a to znači sloj ljudi na vlasti, javlja kao finansijer projekata u sferi kulture i umetnosti; oni koji to čine ne primećuju da ne raspolažu svojim novcem, već novcem sabranom od drugih ljudi. Za tuđ novac oni sprovode svoje interesе i grde narod koji je

<sup>167</sup>Μάρκος Αυρήλιος (Marcus Aurelius), *Tὰ εἰς ἑαυτόν* 4, 48: “Ομοιον εἶναι τῇ ἄκρᾳ, ἢ διηνεκῶς τὰ κύματα προσρήσσεται· ἡ δὲ ἔστηκε καὶ περὶ αὐτὴν κοιμίζεται τὰ φλεγμήναντα τοῦ ὕδατος. “Ἄτυχῆς ἐγώ, ὅτι τοῦτο μοι συνέβη.” οὐμενοῦν ἀλλ εὐτυχῆς ἐγώ, ὅτι τούτου μοι συμβεβηκότος ἀλυπος διατελῶ, οὕτε ὑπὸ παρόντος θραυσμενος οὕτε ἐπιὸν φοβούμενος. συμβῆναι μὲν γὰρ τὸ τοιοῦτο παντὶ ἐδύνατο, ἀλυπος δὲ οὐ πᾶς ἐπὶ τούτῳ ἀν διετέλεσε. διὰ τί οὖν ἐκεῖνο μᾶλλον ἀτύχημα ἢ τοῦτο εὐτύχημα; λέγεις δὲ ὅλως ἀτύχημα ἀνθρώπου, δὲ οὐκ ἔστιν ἀπότευγμα τῆς φύσεως τοῦ ἀνθρώπου; ἀπότευγμα δὲ τῆς φύσεως τοῦ ἀνθρώπου εἶναι δοκεῖ σοι, δὲ μὴ παρὰ τὸ βούλημα τῆς φύσεως αὐτοῦ ἔστι; τί οὖν; τὸ βούλημα μεμάθηκας· μήτι οὖν τὸ συμβεβηκός τοῦτο κωλύει σε δίκαιον εἶναι, μεγαλόψυχον, οώφρονα, ἔμφρονα, ἀπρόπτωτον, ἀδιάψευστον, αἰδήμονα, ἐλεύθερον, τάλλα, ὃν παντὸς τοῦ εἰς λύπην σε προαγομένου τούτῳ χρῆσθαι τῷ δόγματι· ὅτι οὐχὶ τοῦτο ἀτύχημα, ἀλλὰ τὸ φέρειν αὐτὸν γενναίως εὐτύχημα.

nezahvalan. Pretnje ne prestaju jer sebe vide kao nezamenjive božije predstavnike, jer se jedino kroz njih održava struktura kosmosa. A šta je s umetnošću? Ona im nešto znači samo ukoliko im služi. Jer postoji, kao i sve što postoji, samo da bi njima služila. Ako naiđu na teškoće, onda sami počnu da sviraju, pevaju, glume, igraju svoje drame i to sebi dobro placaju. Cene sebe. Nisu oni kao drugi neposlušni umetnici. Nastoje da se od njih razlikuju ne samo u oničkom već i ontološkom smislu<sup>168</sup>.

Umetnost gubi svaki smisao na društvenom planu.  
Poslednja linija odbrane je na metafizičkom planu.

Nastupilo je vreme za koje ranije epohe nisu znale: vreme koje je *apsolutno sada* a za kojim više ne dolazi ništa. Ljudi su stolećima imali pomoć i podršku tradicije; često, u časovima donošenja odluka koje su se činile presudnim za ljudski opstanak oni su mogli da se obrate tradiciji koja je vremenom postajala sve bogatija i bogatija i da u njoj nađu inspiraciju, podsticaj ili nagoveštaj odgovora koji bi trebalo da je najadekvatniji.

U proteklom stoljeću sve je činjeno da se celokupna tradicija relativizuje, da sve što nam dolazi iz nje bude osporeno, te da svaka nova odluka, svaki novi sud legitimno bude utemeljen na ništa. Tako je otvoren prostor improvizaciji i duhu banalnosti, aljkavosti i bezdarju, jer sve je postalo jednakog moguće, budući da je mera stvari izgubljena još na

<sup>168</sup>Koliko god nastojali da se ne pozivamo na primere iz svakodnevne nesreće narodne, oni se toliko množe da su nezaobilazni po lepoti. I uzalud se trudimo da izbegavamo svako iskliznuće u socijalnu ravan. Jednostavno ne uspevamo. A znamo da je to slabost, znamo da su "primeri poštupalice duha" (Hegel).

samom početku XX stoljeća, koji po svim merilima pripada prethodnom veku budući da je njegov logički i smisaoni završetak.

Ostavši bez kriterijuma, bez dela koja su bila njihovi nekad jedini nosioci, bez „merila ranijih merilaca“, umetnici su, kao i njihova publika, počeli da se zadovoljavaju onim neposrednim, onim što im je bilo naizgled tu, na dohvatz ruke: počela su se umnožavati dela (nazivana umetničkim) iz dotad nekorišćenih materijala, ili upotrebom klasičnih sredstava ali na tehnološki nov način.

Za kratko vreme stvorila se iluzija kako je umetničko stvaranje postalo „lakše“, no što je to bilo u ranijim epohama (kao i u pravo završenoj), da je tvorenje umetničkih dela dostupno svima i da je potrebno samo doneti odluku i tim činom automatski postati umetnik.

Kako inače razumeti to mnoštvo mladih ljudi koji upisuju umetničke akademije i na njih dolaze kao bogom dane osobe; svi su genijalni, na desetine njih svake godine upiše klavirski odsek a kad ga završe ne održe potom nijedan koncert, sem što ponekad odsviraju neku etidu rodbini za rođendan.

Umetnošću se ljudi mogu baviti iz krajnje različitih razloga, ekonomskih, političkih ili terapeutskih; danas je ovaj poslednji motiv dominirajući; retko ko se odlučuje da se umetnošću bavi radi „same stvari“, koju je kao glavni razlog isticao Teodor Adorno. Jedino ovi poslednji, pod uslovom da u sebi nose od početka ugrađenu veliku dozu odgovornosti, mogu pretendovati na naziv umetnika, i to u vreme kada je umetnost došla do svoga kraja pa se s razlogom može postaviti pitanje da li, posle kraja umetnosti, oni koji na njoj

insistiraju i njom se uporno bave jesu čudotvorci ili profesionalni grobari.

Suočeni sa takvim stanjem stvari, savremeni „umetnici“ više nisu u mogućnosti da reaguju na adekvatan način, i to, iz prostog razloga što *adekvatnost* uvek podrazumeva neku drugu stranu, a ovde se radi, ne o nečem apsolutno novom, no, o nečem što je do te mere radikalno izmenjeno, da više ne poseduje sopstvenu osnovu, budući da se ona u svakom trenutku menja, pa, ne da nema druge strane, nego nema više ni sopstvene strane i u tome treba videti drugu ključnu teškoću koja determiniše umetničku problematiku našeg vremena.

Bezosnovnost stvari i sveta u kojem živimo bitno određuje i strukturu i sastav dela koja nastaju danas i teže da se uključe u korpus onih koja su, nastavši dovoljno davno, priznata za nesporno umetnička. Jasno je da se sa svakim novim umetničkim delom menjaju i sve relacije uspostavljene među delima prošlosti; tako nešto odavno je poznato i o tome je naširoko pisano sredinom prošlog stoljeća kada se težilo redefinisanju pojma umetnosti uz insistiranje da sam pojam umetnosti mora ostati otvoren pojam.

Ono što sledi iz gornje premise i što duboko zabrinjava, jeste narastajući relativizam koji zahvata svu umetnički praksu i nalazi u sve pore umetničkog načina života. A i ovo poslednje, „življenje na način umetnosti“, takođe je nešto što je koliko sporno toliko i problematično. Reč je o strategiji nastaloj u optimistično vreme koje za optimizam nije imalo realnih osnova, ali je živilo na optimističan način.

Život je postao do te mere jednoličan, da ne dozvoljava bilo kakvu alternativu svojoj monotoniji; oni koji bi hteli

umetnički živeti ne mogu u realnom životu opstati i svako insistiranje na važnosti i značaju umetnosti i umetničke prakse biva ne samo osporeno, već i ismejano s velikom dozom ironije a najviše cinizma. S dubokim razlogom pre nekoliko decenija, autor epohalnog dela o sferama, Peter Sloterdajk napisao je *Kritiku ciničnog uma* i u tom delu na najadekvatniji način opisao osnovni nerv naše epohe. Savremena ekonomija, ali i savremena politika, kao i vlast uopšte, ne bi mogli da postoje bez velike doze cinizma.

Umetnici to nisu shvatili; ostajući ozbiljni, ostali su istinski gubitnici. A zamka u koju su upali počiva u tome što i ako pokušaju da naknadno budu cinični, ili da ciničnost glume (a to ne mogu, po definiciji, jer to protivreči njihovoj temeljnoj intenciji), oni ne mogu da se mere s onima kojima je cinizam bio i ostao jedini *modus vivendi*, i u tom smislu dvostruki su gubitnici.

Ovo je potpuno razumljivo ako imamo u vidu da je svet postao jedan veliki nekontrolisani virus koji se više ne zadovoljava time da može egzistirati u nekom od svojih kristalnih oblika, već, postajući i sam senzualan, počinje da nalazi zadovoljstvo u neprestanim mutacijama; kako zadovoljstvo povlači za sobom uvek novo i sve veće zadovoljstvo, taj virus postaje ne samo ekstazičan već i egzitan jer svoj izlaz vidi u uništenju svega što se u prethodnim epohama shvatalo kao kulturna i civilizacijska vrednost.

Svima je jasno da umetnost u takvoj situaciji postaje izlišna, a umetnici beskorisna, maligna bića koja se iz društvenog tkiva najefikasnije udaljavaju ekonomskim sredstvima. Upravo to je i razlog što se retkim među njima,

a kojima je stalo do *same stvari* umetnosti, današnja situacija čini alarmantnom. Razume se, nikakav se alarm tu neće oglasiti i to ponajpre stoga što za takve uređaje u sferi umetnosti nisu predviđeni normativi primene ali ni sredstava kojima bi se ista mogla obezbediti.

Smišljena antikulturna i antiobrazovna politika vođena kroz resore zadužene za umetnost i obrazovanje, sve napore da se umetnost spase, obesmišljava iz temelja, a svoje sopstveno kancerozno „zalaganje za umetnost i kulturu“ proglašava za jedinu alternativu i tako, neumitno, sve što je još životno dovodi do prevremenog kraja. A koja je to jedina alternativa, ako sama nema sebi rezervnu alternativu?

Pred nama je motiv jednodimenzionalnosti, no ne u onom Markuzeovom smislu; pre bih se moglo reći da se tu radi o singularnosti, i taj termin bi bio krajnje adekvatan da nije opterećen smislovima koji nam dolaze iz savremene kosmologije. A hoće se reći da *bezalternativnost* podrazumeva kretanje u jednoj jedinstvenoj, opustošenoj ravni nalik predelima *lethe* s tom razlikom što tamo, po predstavi starih Grka, postoji makar reka a ovde, u naše vreme, nema ni nagoveštaja vode.

Slika pustoši u kojoj živimo, duhovnoj i materijalnoj, pustoši što se širi svud oko nas, jedina je realna slika i jedina tema koja je ostala modernim umetnicima. Može li ono što je i samo izraz bivstva vremena, biti spasavajući motiv današnjim umetnicima, posebnu u situacij kad im je to jedina preostala tema koju tradicija nije iscrplala i profanizovala, budući da ju je potiskivala u stranu, ostavljajući je za poslednje dane. A ti poslednji dani nastupiše upravo sada.

Stara kineska kletva kaže: „dabogda, živeo u intersantno vreme“. Naše vreme je po mnogo čemu interesantno, zato je po mnogo čemu neponovljivo i što je od svega ipak najgore – ono je po svim svojim simptomima i poslednje. Ostaće neizvesno koliko smo ovom poslednjem mi sami doprineli i koliko u tome aktivno učestvujemo, a u kojoj su meri takav ishod pripremili naši prethodnici. Oko jednog svakako ćemo se složiti: umetnost definitivno više nije tema dana, vreme umetnosti svakim danom sve dalje ostaje za nama i vreme koje je nama preostalo, vreme lišeno umetnosti, poslednje je vreme. To je vreme ove knjige, to je njena osnovna tema – analiza simptoma kraja i uzroka koji su nas k njemu doveli.

U isto vreme, čini se da i dalje ima i umetnika i umetnosti. To može zvučati paradoksalno, ako se sve vreme nema u vidu samo određenje umetnosti i umetničke prakse; današnji umetnici bitno se razlikuju od svojih prethodnika i oni su toga svesni; i umetnost koju oni sada stvaraju nema ničeg zajedničkog s umetnošću ranijih epoha. I u tome je osnovni problem: koliko su umetnici još uvek umetnici, i u kojoj meri je umetnost kojom se bave uopšte umetnost.

Po sredi je najveći nesporazum koji poprima planetarne razmere. Sav svet počinje govoriti jedno i isto, a da za to nema realnih osnova. Živimo u bitno izmenjenom svetu i pogled na svet kao i shvatanje umetnosti odgovara samo današnjem svetu. Iz te singularnosti ne može se izaći i mit o transgredijentnosti umetnosti definitivno pripada prošlosti.

### *Umetničko delo kao izraz paradoksa umetnosti*

Paradoksalnost umetničkog stvaranja u ranijim epohama i nije izbjijala u prvi plan sve do časa dok se umetničko stvaranje određivalo kao umeće i kao zanatska veština. Tek u novo doba ta paradoksalna priroda umetničkog izbija u prvi plan i možda je najbolje formulisana u prvoj rečenici *Hajdelberške estetike*<sup>169</sup> Đerđa Lukača: *Umetnička dela postoje - kako su ona moguća?* Tek tu se postavlja pitanje heterološke prirode umetničkog dela: kako umetničko delo nastaje iz drugog.

Posledica toga je da i danas postoji zapitanost nad prirodom umetnosti i umetničkog dela; bez obzira na to što je svima odavno jasno da odgovor na pitanje: *šta je umetničko delo?* leži u samim umetničkim delima – odnosno, u onome što su određene grupe umetnika i kritičara proglašile za umetnička dela, - samo pitanje umetnosti, ostaje pitanje nad pitanjima, ostaje pitanje o razlogu bez razloga, pitanje koje možda i nema budućnost (koju nema niko od nas i niko od onih koji su uzugajani na veri, nadi i ljubavi), ali to ne znači da ono noseći u sebi za nas nerazrešiv metafizički paradoks nema i malo topline koja se osećala još uvek u vreme apostola Pavla.

Tvorevine nastale u vreme praistorije sasvim su druge vrste no dela kojima su ispunjeni muzeji i savremene galerije. Drugačije su kako po svom unutrašnjem izrazu, po poruci koju nose u sebi, tako i po razlozima koji su uzrokovali njihovo postojanje. Te tvorevine teško da su „dela“ u savremenom smislu, a još manje umetnička dela; još manje to su umetnička dela koja bi u sebi imala nešto od našeg duha, a

---

<sup>169</sup> Lukač, Đ.: *Hajdelberška estetika I*, NIP Mladost, Beograd 1977, str. 3.

da paradoks bude veći – to su i najveća umetnička dela koja istorija do danas poznaje. Zašto je nešto na početku tako sudbonosno odredilo svoj kraj, zašto ga je tako proročki predvidelo, da bi ga u svom materijalnom otelotvorenju neprevaziđivo prevazišlo – to je drugi veliki paradoks što sledi iz prirode umetnosti.

Jasno je: ovako nešto reći - moguće je; ali ne na početku istorije umetnosti, već u času kad je ona uveliko došla do svoga kraja. Ali, imamo li mi pravo da govorimo o kraju umetnosti? Nije li tu zapravo reč samo o kraju određenog umetničkog stila?

Danas će se svaki iole obrazovani filozof odmah pozvati na Hegelov stav s početka njegovih predavanja o estetici, o tome, kako umetnost više nije odlučujuća za naš opstanak. Ali, on mora imati u vidu i reči Martina Hajdegera iz Pogovora spisu *Izvor umetničkog dela* da „odluka o tom Hegelovom stavu još nije doneta“<sup>170</sup>.

Isto tako, već u ranijim epohama evropske istorije bilo je poznato da su njihovi učesnici vreme merili: od sebe - „unazad“. Tako su se i formirale sve dosadašnje „hronologije“ vremena. Biće da nam je svima vreme Renesanse došlo glave. Tu je došlo do mnoštva dalekosežnih obrta, i ako se njima doda samo mali deo onog što je nastalo kasnije – tada smo tu gde jesmo.

Umetnici su oduvek hteli - ne mnogo, nego sve. To je opravdivo, i to je ljudski. U ljudskoj prirodi je da se hoće više od onog što se može; ko ide ispod tog zahteva, taj ne stiže daleko; to su shvatili svi pravi umetnici. I nije bitno da li je

---

<sup>170</sup> Heidegger, M.: *Izvor umetničkog dela*, u zborniku: *Nova filozofija umjetnosti*, priredio D. Pejović, Matica hrvatska, Zagreb 1972, str. 487.

neko „dobitnik“ ili „gubitnik“, jer, i pobeda i poraz samo su iluzija. Ono osnovno, sastoji se u nečem drugom, u osnovi i pobjede i poraza, u nastojanju da se načini *nešto*, da se stvori nešto što je i bitno i odlučujuće u oblasti koja je od boga data ali i od boga kontrolisana.

Naša znanja o umetnosti zasnivaju se na iskustvu koje se svakodnevno menja i proširuje; istovremeno, znanja koja imamo o umetnosti rezultat su viševekovnih pokušaja da se odgovori na pitanje: *šta je umetnost?* Ovo pak, pitanje dolazi iz duhovne sfere oblikovane umetničkim delima.

### *Uloga estetičara*

Da bi se razumela umetnost, da bi se dokučile namere umetnika, da bi se umetnička dela približila sve ravnodušnijoj publici čiji je obrazovni nivo opadao obrnuto proporcionalno s povlačenjem najviših društvenih slojeva s mesta merodavnih sudija, sredinom XVIII stolaća pojavila se umetnička kritika. Pojavio se poseban sloj, sloj kritičara umetnosti koji su kao svoj osnovni zadatak videli tumačenje umetničkih dela i njihovo približavanje intelektualno krajnje disperznoj publici.

U isto vreme pojavila se i estetika kao filozofska disciplina a s ambicijom da bude filozofija umetnosti (Hegel). Nakon dva stoljeća stvari su se bitno izmenile. Došli smo u situaciju da postavimo kritično pitanje: Ima li estetika danas još ikakvog smisla, odnosno: Čemu estetika danas?

Mislim da nema ni prečeg ni važnijeg pitanja od ovog, i to upravo danas kada se i na umetnost i na filozofiju gleda kao na nešto što pripada prošlosti. Nesporno je da postoje još

uvek umetnici, nesporno je da se stvaraju umetnička dela, nesporno je da ima i onih koji u umetničkim delima nalaze nešto više no u običnim upotrebnim predmetima, nesporno je da umetnička dela i danas u sebi nose deo tajne deleći je sa onima koji su ta dela stvorili.

Koliko god se nad umetnost nadneli gradonosni oblaci, koliko god se umetnici izvrgavaju osporavanju a njihova dela podsmehu ili preziru, koliko god se obični ljudi, neskloni umovanju, trudili da prezir ka umetnosti izdignu do najvišeg načela (pretvarajući svet u amorfnu smešu sivih osećanja) – toliko se, i još u većoj meri, umetnost pokazuje kao nešto što istrajava, kao nešto što svoj život duguje čudu, kao nešto dovoljno samome sebi.

Umetnici, kao i oni koji sebe tako nazivaju, ne mogu se oteti ubedjenju da su učesnici u velikoj, možda poslednjoj igri koju današnji svet igra sa samim sobom. Stvaranjem umetničkih dela oni stvaraju u svetu svet, a u ovom, još jedan svet. Osećaju da se danas događa nešto, nikad dosad iskušeno tokom čitave ljudske istorije koja se sve više pokazuje kao istorija nesporazuma nastalog između tvorca i njegovih namera. Osećaju da za to što im struji kroz nerve i napinje vene ne postoje ni reči, ni pojmovi, ni slike.

U takvim trenucima umetnici su najranciviji, najnesigurniji. U takvim trenucima oni su spremni da se povere drugima, a i da čuju druge. Ti drugi jesu njihovi čitaoci, slušaoci, gledaoci – svi oni koji nastoje da u svet unesu razumevanje njegovih osnovnih elemenata. Među njima, mada retki, nalaze se i filozofi kojima je umetnost ništa više no puki teorijski problem.

Nažalost, i danas, još uvek ima i takvih filozofa koji posvetivši se estetici, sve više bivaju skloni tome da svu problematiku umetnosti misle i izražavaju tradicionalnim sredstvima i na tradicionalan način, živeći u dubokom uverenju da otkrivaju nešto novo te da su tako neposredni učesnici savremenosti; tek mali broj estetičara svestan je dubokih promena do kojih je došlo u poslednjih nekoliko decenija, ali i toga da se ne samo umetnost nego i svet mora misliti na novi način, iznova promišljenim pojmovima.

Upravo zato, danas estetičar može biti samo onaj ko pitanje umetnosti vidi kao svoj najviši zadatak, kao zadatak sopstvene egzistencije; međutim, nespornost ugroženosti naše egzistencije - nije tema ovog kratkog izlaganja. Svi mi igračke smo u rukama kosmičkih moći koje su stari Grci videli oличene u bogovima i beginjama što igraju se oko Troje. Ako tu ipak ima neke razlike, onda se ona ogleda u tome što igra, koju mi danas igramo, jeste globalna, i s obzirom na sled stvari poslednja.

Zadatak estetičara nije više u tome da prebira po temama koje su zaokupljale njegove prethodnike; uvid u njih i njihovu sudbinu morao bi ga iz nedorečenosti svekolike istorije estetike dovesti pred pitanje svih pitanja: ako svet jeste, šta je u njemu umetnost i njeno delo?

Ne можemo ostati dugo u ravnodušnosti pred činjenicom, da ako već sam svet jeste nerazrešiv ontološki i metafizički problem, još je nedokučije pitanje egzistentnosti umetničkih tvorenina, a posebno, naknadno konstituisanog svetu objekata kao transcendentnosti imaginarnog sveta u svetu umetnosti. Mnogi estetičari nastoje da za temu svog

istraživanja biraju odavno neproblematične probleme i tako „razrešavaju“ odavno znana rešenja.

Vrednost izazova da se bude pred onim nepojamnim, nerazumljivim a sveprisutnim, morala bi biti veća od svakog drugog uloga u igri, veća od sujete i svake filozofske samouverenosti. U isto vreme sasvim je opravdano pitanje da li tako nešto danas može okupiti oko sebe dovoljan broj ljudi, da li se to može proglašiti za ideju koja bi na spasonosan način okupila oko sebe dovoljan broj umetnika koji bi bili „kritična masa“ podsticaju nastanka sasvim nove umetnosti, na sasvim novim osnovama. Možda je takvo shvatanje uvod u neko buduće utopijsko mišljenje kojem su mnogi odricali moguću alternativu. Činjenica je da se u naše vreme jedino ta negativna koncepcija realizuje. Time se potvrđuje nihilističnost perspektive koju omogućuju sve trenutno poznate strategije.

Ako i dalje ima onih koji tvrdoglavu zastupaju shvatanje da je mišljenje umetnosti, kao prepostavka mišljenja svakog mišljenja, jedini spasonosni put iz sveta lišenom svake kritične svesti o njemu, onda, pre odgovora na pitanje umetnosti mora se odgovoriti na pitanje o pitanju – na pitanje o smislu, svrsi i domaćaju same estetike.

Da bismo se uopšte približili biti umetnosti, neophodno je da prethodno postanemo svesni smisla njenog predmeta, a tome nas može dovesti upravo tematizovanje pitanja same estetike; ovo se može učiniti i na prividno školski način, na način koji dozvoljava, a delom i zahteva, krajnje pojednostavljivanje u izlaganju, ali i ostajanje u vlasti same stvari filozofije, u ovom posebnom slučaju - estetike.

Pitanje čemu estetika danas jeste i prvo, i neophodno, mada u isto vreme i začudno, posebno, ako se znaju rezultati

do kojih je estetika kao poslednja filozofska disciplina dospela za dva i po stoleća svog postojanja.

Međutim, već sâm način na koji se formuliše ovo pitanje, u onima koji se po prvi put susreću s estetičkom problematikom, probudiće sumnjičavost i blago podozrenje. Mnogi će, ponajpre oni nedovoljno u to upućeni, ali spremni da sude i daju svoju ocenu, ustvrditi kako tu, verovatno, od samog početka, postoji neka skrivena teškoća, neka nesavladana prepreka, jer, zašto bi se, i pre početka izlaganja o umetnosti, postavljalo pitanje opravdanosti estetike, kao najpozvanije filozofske discipline, pozvane da kaže sve ono bitno, presudno i odlučujuće o stvari umetnosti.

Nadu li se tu možda i neki drugi, možda malo više upućeni u stvar filozofije, kao i sporove koji su se vodili oko predmeta i smisla njenog postojanja, oni će, u ovom pitanju, odmah videti samo parafrazu pitanja koje beše veoma popularno pedesetih i šezdesetih godina XX stoleća, u vreme kada je svaki od filozofa koji je iole držao do sebe, a hteo biti u središtu filozofskih zbivanja, napisao neki rad<sup>171</sup> na temu: čemu filozofija?

Ako se na ovaj način još uvek ne otkrivaju putevi ka razrešenju problema, koji u vazduhu sve vreme lebdi i kao mora pritiska one koji bi hteli da se ide dalje, dalje, bilo kuda, samo da se izade iz tog stanja koje čovek ima kad zna da je nad njim nebo zatvoreno, onda to potvrđuje, da je ovde reč o jednoj nespornoj filozofskoj disciplini, budući da je samo filozofiji svojstveno postavljanje pitanja svakog smisla, pa

---

<sup>171</sup>Adorno, Th.: *Wozu noch Philosophie*, in: *Was ist Philosophie?* Neuere Texte zu ihrem Selbstverständnis / hrsg. und eingeleitet von Kurt Salamun. – 2. erw. Aufl. – Tübingen: Mohr, 1986, S. 172-184.

tako i smisla sopstvenog postojanja; ali, da i sama filozofija danas stoji pred najvećim teškoćama, pred najvećim izazovima, za kakve se nije znalo tokom čitave njene viševekovne istorije, jednako je nesporno, koliko i sve glasnije osporavanje prava filozofiji da ostane u temelju znanja i bude poslednji princip ljudskog mišljenja i delanja.

Ako znamo da je estetika kao filozofska disciplina, nastala tek u novo doba, sredinom XVIII stoleća, u vreme kad se, s jedne strane, sve glasnije počela osporavati univerzalnost logike, dok je, s druge strane, sve više narastala svest o značaju čulnosti kao jednakovrednom izvoru saznanja i načinu doživljavanja sveta, naspram logike, ako znamo da je estetika nastala u času kad je velika teorija lepog uveliko izgubila svoj sjaj i kad je lepota definitivno prestala da bude tema dana – tada mora biti jasno: estetika nije nastala da bi pravdala ili opravdavala lepo (boreći se za njegov status u sistemu estetičkih kategorija), već da bi pružila teorijske temelje tezi o mogućnosti ljudskog stvaralaštva. U tome je i osnovni razlog što je, već od samih početaka, estetika bila negovana kao filozofija umetnosti i umetničke prakse.

Za razliku od Kanta, koji je u umetničkoj problematici video spasonosno rešenje da svoj sistem izvede iz, naizgled nerešivog, antinomičnog položaja, pa se estetičkom problematikom bavio isključivo iz nužnosti dovršenja sistema, kasniji estetičari bili su sve otvoreniji prema umetničkoj problematici, i refleksija umetnosti postala je bitni način, na koji se iz jedne dotad zanemarene sfere, kakva je umetnost, može dospeti u središte filozofske problematike, u ravan postavljanja pitanja prirode stvaranja i pitanja najvišeg bivstvujućeg.

Svet umetnosti, svojom labavom, dissipativnom strukturom, ne samo da odražava svet realnih stvari, već sve više postaje jedini svet koji se svojom bezalternativnošću pokazuje kao i jedini mogući. Njegovo osnovno svojstvo u odnosu na ranije koncepcije jeste u nemogućnosti predviđanja budućeg jer u tom slučaju postoji samo trajna sadašnjost.

Obraćanje umetnosti pokazalo se neophodnim na putu rešavanja osnovnih problema na kojima se našla savremena metafizika. Svi pokušaji osporavanja metodskog puta (koji, od činjenice postojanja umetničkog dela, preko pitanja kako je ono moguće, vodi najvišim izazovima savremene kosmologije), danas definitivno blede i gube se u šipražju čije se korenje hrani kako razlaganjem zaboravljenog smisla estetičkih kategorija, tako i simuliranjem novog, građenjem besmislenih -izama na stranputicama postmoderne.

Sve se jasnije pokazuje da čak i vekovima vladajuće fundamentalne naučne discipline, kakve su matematika ili fizika, danas u sve većoj meri postaju grane estetike<sup>172</sup>, pre svega usled nemogućnosti da nedvosmisленo dokažu svoje temeljne prepostavke.

Sa teorijom super struna koja omogućuje svu eleganciju u tumačenju vase, lepota kosmosa se počinje ponovo misliti koliko matematički toliko i čulno; naučnici se sve više približavaju umetnicima i svet umetnosti postaje model tumačenja univerzuma. Duboko je u pravu Brajan Grin (Brian Greene) kad kaže kako „fizičari daleko više liče na kompozitore-avangardiste koji nastoje da prevaziđu postojeća pravila i da prošire granice dozvoljenog u traženju rešenja

---

<sup>172</sup> O tome videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

zadatka, a da matematičari više liče na klasične kompozitore, okovane veoma strogim okvirima čvrstih shema nespremnih da učine korak napred sve dotle dok prethodni koraci ne budu zasnovani s potpunom strogošću<sup>173</sup>. Ali, ne treba gubiti izvida da sigurni oslonac savremena nauka više nema. U jedanakoj su situaciji i fizičari i matematičari; bez obzira na svu svoju radikalnost, prinuđeni su da izadu iz svog atara i pogledaju na ono što se oko njih zbiva, jer, sve računice još uvek ne uspevaju opovrgnuti činjenicu života.

U takvoj situaciji estetika, kao filozofija umetnosti, ali i filozofija njenog temelja, pa time i same prirode, dobija svoj novi život, postaje sve značajnija i aktuelnija. Estetika stupa u isti red sa drugim fundamentalnim disciplinama: jednima pruža metodske modele, drugima nadu da i iz bezizlaza postoji izlaz.

Do grla smo zatrpani mnoštvom nepotrebnih i beznačajnih stvari; dok nam se, na krajnje bezobziran način, zadacima prepunim besmisla, otima sloboda i naše slobodno vreme, nije ni čudo što smo zaglušeni vapajima i molbama da se ukaže na put iz sveta nebitnog, kojim smo okruženi i čvrsto zarobljeni, u svet onog visokog, vrednog i svetlosnog; smoždeni smo pod teretom besmisla koji nam se hoće nametnuti kao poslednji smisao; živimo, shvatajući da je sama činjenica mogućnosti življenja danas – najveće čudo, čudo nad čudima, i sve više verujemo kako je večernja izmaglica po kojoj tumaramo – za nas jedina moguća svetlost.

---

<sup>173</sup> Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории: Пер. с англ./ Общ. ред. Б.О. Малышенко. – М.: Едиториал УРСС, 2004. - с. 179.

## Nagoveštaj odgovora

Upravo zato, estetika, samim svojim postojanjem ostaje jedno veliko, neobjašnjivo čudo: ona postoji, a da se ne zna ni zašto, ni u ime čega, postoji, a da se ne zna ni dokle, ni radi čega. Jednako je osporavaju i znalci i neznalice. Nad njom se izruguju svi koji su se opismenili na večernjim kursevima da bi potom pravili zakone o obrazovanju. Na estetiku najviše izlivaju posledice svog lošeg raspoloženja upravo oni koji o njoj ne znaju apsolutno ništa. Čudo je i to da estetika uopšte i postoji u jednom ovako spram nje neprijateljski uređenom svetu.

Pa ipak, mada nimalo slučajno, estetiku više nagriza strepnja, nego vreme, više je ugrožava opasnost nesporazuma, nego problemska strana prirode njenog predmeta. A samo je po sebi razumljivo da sferi kulture kao izraza duha, najveća opasnost preti od nedobronamernosti neobrazovanih koji su se u pravo vreme našli na pogrešnom mestu.

Postoje trenuci u kojima se susrećemo sa svojom nesigurnošću i strepimo da li smo nešto na pravi način razumeli; postoje i trenuci kad shvatamo da nečeg ipak ima čak i u onim stvarima kraj kojih smo često prolazili, a da ih ni na trenutak nismo malo bolje zagledali; postoji i vreme koje je pred nama, a u kome će se možda videti i ono što je ranijim epohama ostalo skriveno.

Odnos skrivenosti i neskrivenosti nije jednoznačan; viđenje je svima dato, ali nejednako. Ono što vidimo, često zapravo ne vidimo, a ono neviđeno, ono što osećamo, čuvamo

kao najdublje iskustvo. Upravo u tome i jeste tajna umetnosti, tajna da se kaže neiskazivo, da se vidi nevidljivo, da se svetlost istinskom svetlošću rasvetli.

Umetnost jeste ključ i jeste mera prodora duha u prirodu stvari. Ona je pre svega i iznad svega. Estetika je tu da ukaže na neke od puteva kojima se pristupa fenomenu umetničkog. Umetničko nije nešto što bi bilo jednom zadano, a onda nepromenjeno trajalo kao takvo. Umetničko je život same stvari, poslednji smisao onog što je sebe, možda neoprezno, nepovratno izgubilo.

Umetnost jeste spas, materijalizovana poruka vapijućeg u pustinji, upućena onima koji se njegovom žrtvom iskupljuju; ona je zemna slika večnog izvora, potvrda da zaludnog hoda nema ako je ono prvo uvek i poslednje. U tom smislu današnji zadatak estetike bio bi u tome da sabere rasute čestice znanja, da ih blago struktuiru i održava u stanju najviše moguće slobode, a u očekivanju zadatka koji tek će se postaviti: usaglašavanje sopstvene slike sa disipativnim svetom jedne nove, a moguće i nužne umetnosti.

### Osnovno pitanje

Ovako posmatrati stvari, znači: odnositi se prema umetnosti i delima umetnosti na ne do kraja radikalni način. Smatram da je moguće ovde iznete stavove izvoditi dalje i sagledati njihove krajnje konsekvene. One se neće pokazati mnogo optimističke. Ali, to je jedan od glavnih zadataka ove knjige. Optimizam i nada tema su neke druge priče.

## 2. Konačno u beskonačnom

Neposredno nakon komponovanja sonate poznate pod naslovom *Apasionata*, Ludvig van Betoven je rekao kako će se ona slušati možda i narednih desetak godina. Očigledno, nije pretpostavljao da će se ona slušati i nakon dva stoleća, a da će se njom posebno oduševljavati i veliki vođa Oktobra, o čemu nam je pisac Maksim Gorki zabeležio njegove nezaboravne rečenice<sup>174</sup>.

Sam Betoven nije bio opterećen „večnošću“. Bio je uvek dobro plaćen za svoj rad, plaćale su ga carske riznice, pisao je mahom po porudžbini, i u „stvaralačku krizu“ nije zapadao pošto za tako nešto i nije imao mnogo vremena. Svoja dela on nije video u nekom vanvremenom kontekstu, budući da je polazio od neposrednih podsticaja, da je pisao za konkretnе osobe, za konkretni novac.

Uostalom, sva dotadašnja umetnička dela, u većini slučajeva, nastala su kao rezultat porudžbine; dela nastala nezavisno od konkretnih zahteva, behu retkost i njihovo postojanje nije bilo čudo, već pritajeni nosioc krize koja će se uskoro nadneti nad svu umetnost, samo nekoliko stoleća nakon renesanse.

U drugoj polovini XVIII stoleća malobrojna, ali probrana publika stalno je zahtevala nova i nova umetnička dela; ona

<sup>174</sup>A Lenjin je jednom, nakon slušanja *Apasionate*, rekao: "... previše često ne mogu slušati muziku. Muzika utiče na nerve. Čovek bi radije brbljao besmislice i gladio po glavi ljudi koji žive u prljavoj jazbini i koji svejedno mogu stvoriti takvu lepotu. No danas ne treba gladiti ničiju glavu – čoveku bi mogli odgristi ruku. Treba udarati po glavama, udarati bez milosti – iako smo u idealnom slučaju protiv svakog nasilja".

nije uživala u onom postignutom, poznatom, već je tražila stalno novo, a kompozitoru su ispunjavali želje svakodnevno komponujući sonate i kantate i dovoljni je setiti onih poput Skarlatija koji su imali i po 600 kantata, ili 2000 drama, kao Lope de Vega savremenik El Greka koji je naslikao preko 120 slika samo sv. Franje<sup>175</sup>.

Jasno je da su te forme bile jednostavne<sup>176</sup>, da bi kasnije postajale sve složenije i složenije, i da potom niko nije više bio u stanju da napiše preko sto simfonija, kao Hajdn, da je posle Betovena malo ko uspeo da domaši broj od devet simfonija (ne računajući skribomane i nesrećnike poput Šostakoviča).

Mi se danas divimo delima Leonarda da Vinčija i proglašavamo iz besmrtnim. Da li ih je on takvima smatrao? Ni u kom slučaju. *Tajna večera* je počela da propada još od časa njenog nastanka, kao i neka druga dela Leonardova na kojima je on eksperimentisao s bojama i materijalima. Dovoljno je podsetiti se njegove neuspešne realizacije dela s kojim je pobedio na konkursu *Bitka kod Angiarija* gde je u osnovu stavio vosak pa se isto sručilo na pod još u procesu realizacije.

Umetnik se uvek obraća svom vremenu, svojim savremenicima; tek od vremena romantizma sve je više umetnika koji, ne nailazeći na razumevanje savremenika i njihov pozitivan, blagonakloni sud, ističu kako oni stvaraju za

<sup>175</sup> A danas zameraju slikarima poput Tomislava Suheskog koji je naslikao na stotine petlova, ili pokojnog Miće Uzelca koji je nacrtao na stotine konja.

<sup>176</sup> Možda ovde treba razmisliti o "lakoći i brzini" s kojom su slikali Direr ili Tintoreto. Mnogima Kanaletu može biti dosada, ali treba se zamisliti nad veličinom njegovog opusa. U naše vreme takav je bio pesnik i prozni rumunski pisac Tudor Argezi.

budućnost, za neku drugu publiku, za publiku koja će kad-tad doći i odati im priznanje jer su upravo oni stvorili ono što je večno i neprolazno, ono istinsko u kojem se ogleda beskonačno.

Takvo ubeđenje krije u sebi nekoliko problematičnih pretpostavki, a koje počivaju na verovanju da će neko u vremenu budućem, osim svojih problema, imati razumevanja za umetnost ranijih epoha kao i potrebu da se bavi njihovim delima.

Kao prvo, pod velikim je znakom pitanja u kojoj će meri i da li će uopšte postojati umetnost u vremenu koje dolazi, a kao dugo, još veće je pitanje, da li će ljudi budućnosti uopšte biti zainteresovani za umetnička dela koja nastaju danas a kojima i mi sami u znatnoj meri dovodimo u pitanje ne samo umetničku vrednost, nego i pravo na opstanak u prostoru koji se uz opšte saglasje definiše kao umetnički.

Samo s pretpostavkom o večnosti umetnosti moguće je govoriti i o delima savremene umetnosti u budućem vremenu. Međutim, ono što se zbiva danas u oblasti umetničke prakse, sugeriše da su moguće i posve drugačije, nimalo optimistične perspektive.

Novonastala dela retko se vezuju za druga dela i još ređe u njima traže podršku i uporište; za njih je karakteristično da sva druga dela osporavaju, a ova im užvraćaju istom merom. U takvoj situaciji, umetnička dela bivaju atomizovana, no daleko su od toga da imaju pozitivna svojstva Lajbnicovih monada. Savremena dela koja pretenduju na to da budu umetnička, do te mere su u svojoj osamljenosti efemerna, da su to čak i u slučaju kada sadrže i nagoveštaje neprolaznog.

Zato, dela što danas nastaju, posebno kad je reč o delima likovnih umetnosti, teško da će potrajati i nekoliko stoljeća, i to pre svega iz tehnoloških razloga, čak i slučaju da su genijalna; naiovo je uverenje kako će se oko njih boriti neki budući konzervatori kao oko dela Leonarda na kojima se vekovima stvarala i razvijala italijanska konzervatorska škola.

Uostalom, ne treba ići mnogo daleko, ne treba isticati velika dela svetske umetnosti. Dovoljno je pogledati tu oko nas, dovoljno je videti nestručno ophodenje naših kolega spram srednjovekovnih manastira u Srbiji koji su već decenija prepušteni na milost i nemilost konzervatorima-amaterima, sposobnim samo da kreče i premazuju ono što je činilo duhovni svet njihovih prethodnika.

Neko će reći, to je posledica kulturne politike države i neodgovornosti i nebrige državnih organa za kulturno nasleđe. No, to je više od simptoma. Ne uništava se kulturno nasleđe samo u Srbiji; dešava se to i u drugim krajevima sveta. Jedino ovde, s delima se postupa kao i u srednjem veku: ona se vide kao dela u svetu upotrebnih stvari, i s njima se uspostavlja neposredni odnos kao spram dela primenjene umetnosti i dizajna.

Ako je Betovenovo delo preživelo autora, njegova ocena o trajanju umetničkih dela, aktualizovana je u naše vreme; sve više je umetničkih dela čiji umetnici pretenduju na to da im dela nađu mesto i u daljoj budućnosti i malo je onih koji realno osećaju neizvesnu situaciju u kojoj se nalaze.

Nesporno je da najveći boj dela nema neki dublji razlog i osnov za postojanje, da ta dela koja neopravdano nose i naziv umetnička, nisu potrebna nikom osim njihovim autorima; ali,

nesporno je da ima i dela koja su vredna opstanka i koja u sebi sadrže vrednosti što svedoče o vremenu nastanka i rezultatima dijaloga njihovog tvorca s potencijalnom kao i realnom publikom.

Ako se opet vratimo Leonardu, moglo bi se postaviti pitanje: da li je on smatrao da će njegova dela završiti u muzejima? Svakako, ne. Leonardo nije stvarao za muzeje, mada su u njegovo vreme počele da se stvaraju privatne zbirke, i među prvima koji su počeli to da čine, bio je i njegov poslednji veliki pokrovitelj – kralj Francuske.

Umetnička dela su živa sve do časa dok ne postanu muzejska. Muzeji su mrtvačnice umetnosti, kao što su to koncertne dvorane kad je reč o delima muzike. Ovo ne treba shvati kao nešto pogubno, tragično po egzistenciju dela. Naprotiv. To je način da ona budu sačuvana, ali u nekom sasvim drugom kontekstu od onog koji je karakterisao početak njihove egzistencije u realnom vremenu.

Nakon što su dospela u muzeje, umetnička dela prestaju biti sredstvo komunikacije umetnika i njegove publike. Pod muzejskim krovom, u tišini izložbenih sala, umetnička dela stupaju u komunikaciju s drugim delima, s delima iz različitih epoha i s različitim umetničkim iskustvom u svojoj osnovi. Iako nastala u raznim vremenima, odeljena beskrajnim prostorom jedno od drugog, u muzeju dela dospevaju u neposrednu fizičku blizinu; blizina i daljina u takvoj situaciji gube svaki smisao; formiraju se posve specifične razlike čiji uzrok pre može biti priroda materijala no smisao koji bi trebalo da je u njih ugrađen.

Stvar se ne menja ni time što su muzejske zbirke u prvo vreme bile privatne zbirke da bi tek kasnije postale

opštedostupne. Dovoljno je podsetiti se da je prvi muzej otvoran za sve građane bio Luvr i da su tu izložena dela postala svima dostupna tek u vreme velike Francuske revolucije krajem XVIII stoljeća.

Možda je demokratizacija umetnosti u to vreme dovela do toga da je, u vreme Francuske revolucije, dok je gilotina radila danonoćno (u korist srednjeg sloja društva koje tad beše u usponu), odsecajući mahom umne, obrazovane glave, znatno porasla trgovina umetničkim delima, da je potražnja bila veća no pre Revolucije, da su plemstvo smenili novi kupci, mahom iz imućnih srednjih slojeva a s ambicijom da se što više uspnu na društvenoj lestvici.

Umetnička dela počela su da menjaju vlasnike, ali im je sudbina bila, kao i danas – da završe u nekoj muzejskoj zbirci.

U međuvremenu, dela su se po muzejima toliko namnožila, da danas tek nekoliko procenata umetničkih dela bivaju neposredno dostupna posetiocima muzeja, dok sva ostala ostaju u depoima i izlažu se u veoma retkim prilikama. Kako načiniti među njima izbor? Koja dela zasluzuju da se nađu u prvoj postavci? To u prvom redu zavisi od kvaliteta ukupne zbirke. Mnoga dela velikih muzeja koja egzistiraju u tami depoa, u nekim manjim zbirkama bila bi njihov ponos i sve vreme izložena na počasnom mestu. Takav primer je egipatska zbirka u Muzeju Feliks Mileker u Vršcu koja je zahvaljujući naporima slikara i ornitologa Javora Rašajskog posle mnogo godina postala pristupačna javnosti. Da je kojim slučajem u vlasništvu muzeja u Kairu, ili Londonu, verovatno bi bila u muzejskom sefu. Nalazeći se u Vršcu, daleko od piramide, ona ima svoje najviše mesto.

Umetnička dela stvorena su radi komunikacije sa svojim neposrednim naručiocima i ljubiteljima; ona su vršila svoju pravu funkciju sve do časa kad su ih potisnula druga dela gurnuvši ih u neodređeni prostor podruma, prašnjavih tavana ili muzeja; tim aktom mnoga od tih dela potvrdila su kako i dalje nose u sebi deo koji je vezan prostor upotrebnih stvari.

Umetničko delo, u času nastanka, jeste konačno biće; u njemu je materijalizovana konkretnost samoga umetnika, njegova svest o moćima koje poseduje i njihovim ograničenjima. U isto vreme, delo nosi tragove i naznake beskonačnosti, duha koji se u njemu kristalizuje u slučaju da imamo posla s istinskim umetničkim delima.

Kako razumeti tu beskonačnost? Kroz sedamnaest milijardi godina naše sunce će potamneti a prethodno upiti sve planete u sebe. Sve što postoji, postoji za nas tek nekoliko hiljada godina. Jedino što će i posle tog događaja imati šansu na opstanak biće mogućnost muzike, onakva kakvu je slušao i ovlaš zabeležio Mocart, samo, u nekom drugom delu kosmosa, jer ta muzika ne odražava samo harmoniju od ovog sveta, već harmoniju kao harmoniju. A Mocartu tako nešto nije nikad palo na pamet. On se borio za nasušnu egzistenciju. Njegova delu behu za njegove savremenike dela među drugim delima. Tek mi, nakon što se vreme muzike završilo, ocenujemo ta tela sasvim drugačije. To je stoga što se nalazimo u vreme posle kraja muzike.

Muzička umetnost je dobar primer za obrazlaganje teze koja se našla ovde u naslovu; muzika se pojavila u jednom času istorije da bi u drugom, nakon nekoliko stoljeća, definitivno iščezla kao mugoćnost umetničke prakse, a ostala

da svedoči o sebi svojim delima koja više ne bude ushićenje već samo ravnodušnost i nerazumevanje.

Iz umetničkog dela, u neposrednom odnosu sa njim, progovara beskonačnost, univerzalna mogućnost postavljanja odgovora na još do kraja ne formulisana pitanja o onom što je duboko skriveno i dostupno samo u časovima kad se ostvaruje neposredni uvid u skrivenu dimenziju bića koja je više od svake osnove i dalje od svake praznine.

Šta je u tom slučaju zadatak umetnika? Na šta se svodi njegova uloga u uvođenju bezdano skrivene svetlosti bića u svet prolaznosti i treptavih senki? Umetnici u takvoj situaciji visoko cene sebe i svoju delatnost. Oni se ne smatraju samo provodnicima bića, već stvaraocima novih bića, raskrivaocima odgonetke koju svet kao jedno od mogućih rešenja ponekad daruje čoveku.

S druge strane, danas je najviše onih koji ne slede visoke zahteve umetnosti. Za njih je umetnička praksa deo svkodnevne delatnosti koja se svodi na oblikovanje priručnog materijala čiju prirodu najčešće i ne poznaju, pa se „stvaranje“ dela svodi na istraživanje materijala. Takav je slučaj s muzikom XX stoleća koja se svela na istraživanje zvučnog materijala, kao i s likovnim umetnostima, ili vajarstvom gde je u prvi plan dospeo sam materijal čijem je diktatu potčinjeno svako izvođenje.

To je osnovni uzrok tome da su dela umetnosti XX stoleća, u najvećem broju slučajeva, ne samo osuđena na zaborav, već ugrađena u prolaznost od prvog časa njihovog postojanja; mnogi od umetnika, pozivaće se na Betovena, koga slava nije opterećivala; neki će se, kao što je već pomenuto, pozivati na Mocarta koji je stvarao umetnost ne razmišljajući

ni o njenoj prirodi, ni potrebi, a pogovu ne o njenoj večnoj egzistenciji. Istorija umetnosti zna za izuzetke, ali, istorija umetnosti ne zna za one koji misle da se bez napora duha, bez dovođenja sopstvenog bića u graničnu situaciju može dospeti u predele *lethe* i otuda bezbedno vratiti.

Kada je reč o beskonačnosti, kao svojstvu i dimenziji umetničkog dela, ne treba imati u vidu vremensku beskonačnost, već beskonačnost njegovog unutračnjeg sadržaja. Zato kritično pitanje ostaje: u kojoj meri unutrašnji sadržaj dela ostaje važan nama i onima koji će eventualno doći za nama?

### 3. Gledanje u ništa

Postoje dva pristupa umetničkom delu. Jedan je svojstven kritičaru, drugi istoričaru umetnosti. Za kritičare umetnosti je karakteristično da se u većini slučajeva bave savremenom umetnošću, delima svojih savremenika. Od samog početka poznat im je i tvorac dela i samo delo od časa njegovog nastanka. Njihova funkcija svodi se prvenstveno na tumačenje dela, na približavanje njegovog smisla savremenicima. Ovo poslednje u velikoj meri karakteriše i istoričare umetnosti, ali njihov predmet jesu dela nastala u bližoj ili daljoj prošlosti, čije autore delimično ili uopšte ne poznaje.

Dok u prvom slučaju opredelenje za tumačenje nekog dela može biti i subjektivno, često determinisano ličnim odnosom spram autora, u drugom slučaju interes za neko delo manje je uslovljen ličnim afinitetom, a više ocenama prethodnika, i samom tradicijom.

Susret sa savremenom umetnošću nosi u sebi na prvi pogled više rizika, jer tu je reč o nečem još neocenjivanom, o novini koja se izmiče poznatim kriterijuma, i misli se obično kako poznavanje umetničke tradicije, istorije umetnosti i nije neophodno za formulisanje stava o novonastalim delima.

Naspram toga, susret s delima koja pripadaju prošlosti, čini se olakšan prethodnim tumačenjima, koja u većini slučajeva ostaju i glavni oslonac interpretacije, i pritom, u većini slučajeva postoji uverenje da za izučavanje dela prošlosti i nije neophodno poznavati dela savremene umetnosti.

Nakon dubljeg uvida u problematiku tumačenja dela, pokazuje se da su oba shvatanja pogrešna: niti je moguće tumačenje dela savremene umetnosti bez njihovog istorijskog konteksta, niti je moguće tumačenje umetničkih dela ranijih epoha bez temeljnog uvida u rezultate do kojih su došli moderni umetnici.

Ako se kritičari moderne umetnosti mahom bave mogućnošću recepcije *novog* i kao svoj osnovni zadatak vide ocenjivanje značaja *novine* koja se pred njima otkriva, istoričari umetnosti smatraju da je njihov osnovni zadatak sprovođenje istrazivanja, pokušaj rekonstrukcije onog izgubljenog što se tek delimično nazire u vremenom relativizovanoj auri samoga dela.

Ako se prvi bave interpretacijom dela, s namerom da ispravljaju ukus savremenika (Eliot) i pritom ga oblikuju po nekim svojim merilima (čime u većini slučajeva, vrše nasilje nad svojim savremenicima), ovi drugi, obraćajući se delima prošlosti, nastoje da pišu istoriju i vaskrsavaju, odnosno, „proizvode“ ono *prošlo* kao takvo, kakvo je navodno bilo na samom delu (Ranke).

Sve ovo vodi nas kritičnom pitanju: da li je uopšte moguće sprovesti istinsku i do kraja realnu granicu između kritičara i istoričara umetnosti?

Ne možemo se oteti utisku da moderna umetnost, svojim čestim odbijanjem da se utemelji u prošlosti, postaje i svoja sopstvena istorija, pa kritičari (vršeći i funkciju istoričara neposredno prošlog) ispravljaju ukus svojih savremenika pisanjem istorije sadašnjosti.

Odbacujući sveukupnu tradiciju, predstavnici moderne umetnosti, početkom XX stoljeća neprestano su isticali kako

umetnost počinje upravo sa njima. U toj njihovoј samouverenoј, često bahatoј ekstravagantnosti često se krio očaj, svest o nespremnosti da se realno sretno sa svojim prethodnicima, da svoja dela ocene u kontekstu njihovih dostignuća. Odbacivanjem umetničkog nasleđa ranijih epoha, moderni umetnici su smatrali da će njihova dela, kao zapravo jedina dela, ostati i trajni nosioc umetničkih vrednosti, da će ono što je najviše isijavati samo iz njihovih tvorevina.

Da je tako nešto iluzorno, pokazalo se nakon kratkog vremena. Do sukoba je došlo unutar same moderne umetnosti, kad su umetnici počeli u glas da osporavaju svoje neposredne prethodnike. Stoga, ako su u ranijim vremenika neki umetnički stilovi trajali decenijama, ponekad i stopećima, sada su se umetnički stilovi i pravci počeli menjati svakih nekoliko godina, često takvom brzinom da oni što su dolazili nisu ni stigli da se razračunaju sa svojim prethodnicima, a već su bili potisnuti u „prošlost“ od onih „novih“ koji samo sebe smatrali istinskim, pravim, poznatim umetnicima.

Tako nešto se u likovnim umetnostima manifestovalo u prvoj polovini prošlog stopeća, a u onom što se još uvek pogrešno zove muzika, u njegovoј drugoj polovini. Mnogih od tih kratkotrajnih pravaca jedva da se možemo i setiti, i što više vreme odmiče, većina od njih sve više su predmet izučavanja ne kritičara (što bi se moglo očekivati na osnovu onog što je ranije rečeno), nego istoričara te nove, moderne umetnosti, kojima ona prvenstveno služi za razvijanje i potvrđivanje sopstvenih teorija i novosmišljenih metodskih postupaka.

Činjenica je da se sad teorija odvojila od svog predmeta i krenula svojim putem, nastojeći sebe da izvodi iz same sebe,

nezavisno od umetnosti koja bi joj navodno trebalo biti oslonac. U tome se krije i priroda problematičnog položaja u kojem se nalazi savremena estetika, lišena kako svog predmeta, tako i iskonskog smisla koji je ranije imala.

Ima dosta razloga da se tvrdi kako je sama podela na kritičare umetnosti i istoričare umetnosti u svojoj osnovi lažna, budući da se istorija umetnosti kao akademska disciplina razvijala paralelno sa nastankom i razvojem moderne umetnosti kao i da su ideje iz kojih je nastala istorija umetnosti, one ideje koje su raširile prostor istraživanja i same su zavisile od radikalizacije koju je ostvarivala ta umetnost.

Ovde ipak ne treba gubiti iz vida razliku između istorijskog i istoriografskog: istoriografija podrazumeva upoznavanje s istorijskim i njegovo usvajanje; to usvajanje je po svojoj biti nešto čisto tehničko, upoznavanje s prošlim koz njegov odnos sa sadašnjim i obratno. Iz toga sledi da sve što je istoriografsko zavisi od istorije kojoj sama istoriografija nije potrebna. Zato je istorograf uvek po svojoj vokaciji tehničar, publicista, propagator određenih stavova i ideja formiranih pre njega a u oblasti umetnosti ili njene teorije. Od njega se bitno razlikuje istoričar kao mislilac istorije. Kao takvog Martin Hajdeger u svojim frajburškim predavanjima iz 1942/43. o Parmenidu, gde ukazuje na pomenutu razliku između istorijskog i istoriografskog, navodi kao primer čoveka koji je imao svest o istorijskom - Jakoba Burkharta.

Prihvatimo li ovo razlikovanje, tada treba praviti i razliku među samim istoričarima umetnosti i razlikovati istoričare i istoriografe, pri čemu se ovi drugi po svojim intencijama približavaju modernim kritičarima.

U prošlom stoljeću dolazi do simbioze modernizma i istorije umetnosti. Taj proces se neposredno odrazio i na samu prirodu kritike. Kritika moderne umetnosti, odnosno tendencija koje nastoje da realizuju savremeni umetnici, otvorila je dugo skrivani ponor nad kojim se nalaze dela moderne umetnosti. Njihova ontološki neprikosnovena osnova sve do vremena postmoderne nikom se nije pokazivala problematičnom: niko nije primećivao da su umetnička dela izgubila svoj raniji status već sa pojavom moderne, početkom XX stoljeća.

Među retkim koji su konstatovali razlog promenjene prirode moderne umetnosti bio je Ivan Iljin, no njegov spis o osnovama umetničkog, publikovan sredinom tridesetih godina u Rigi, malo je ko zapazio. Odustajanje umetnika od unošenja trećeg, duhovnog, sloja u umetničko delo, pretvorilo ih je u bezdušne tehničare i egzibicioniste koji su počeli sve više zadivljivali publiku ali na štetu samih dela koja su nakon kratkog vremena bespovratno tonula u zaborav.

Koja je to velika cena, reklo bi se surova cena, koju su platili svojom nepomišljenošću moderni umetnici?

Sa izrazitim zahtevom za autonomijom, dela nove umetnosti po prvi put su se našla u praznom prostoru, van svakog konteksta, prepuštena sebi, merilima koja su bila posledica njihove samovolje, van svakog odnosa sa vrednostima koje behu ugrađene u umetnička dela ranijih epoha.

Svedena na dva plana, matejalni i formalni, odrekavši se onog trećeg – duhovnog plana, dela moderne umetnosti bitno su se distancirala od celokupne svoje ranije istorije, no, stvorena bez duha, postala su sterilna, isprazna, nosioci

pratećih vanumetničkih efekata, često virtuzna i suptilna, ali, hladna i bezdušna.

Zato i rehoh: našla su se nad bezdanom, nad prazninom.

Ne imajući u toj zastrašujućoj praznini poreklo i pribižite, ta dela imala su jedinu potrebu da brane formalno pravo na svoj opstanak u svesti onih koji više nemaju potrebu za umetnošću, već za zabavom u kojoj dokazuju svoje pravo na bolest i pervertovan život. Nimalo slučajno, sa modernom umetnošću, u odsustvu svesti o uzvišenom, a dominaciji prizemnih, nesublimisanih strasti narkotici su postali bitan momenat kako stvaralačkog procesa tako i konzumacije novonastalih, tzv. umetničkih dela<sup>177</sup>.

Našu svakodnevnicu odavno je napustila visoka umetost. Sve više se pitam da li je ona i jednog časa bila njen sastavni deo. Visoka umetnost je uvek bila privilegija malobrojne duhovne elite, a najširi društveni slojevi oduvek su imali svoje zabave, svoje vrednosti i svoje junake. I u ranijim vremenima postojala je kao i danas popularna muzika<sup>178</sup>, popularna literatura, slikarstvo koje je stvarao primitivni narodni ukus. Ono sto je danas novo, to je dominacija tog *prizemnog duha*, njegova vladavina posredstvom masovnih medija, njegovo prolašavanje za jedinu moguću formu duha.

<sup>177</sup> Ono što neki danas nazivaju pogrešno *umetnošću*, i što nameću masovni mediji, nije ništa drugo do nedaća predodređena da ovlada ukusom najšire grupe konzumenata, nezavisno od toga da li je tu reč o nekakvim zvezdama ili paradama, folku ili turbinama na kojima sede pevačice sumnjivog morala, klateći se u turskom ritmu.

<sup>178</sup> Popularna muzika nije najbitnija, ona uopšte nije bitna, jer nije ni umetnost ni iole pažnje vredan fenomen, ali ona je simbol svega što se danas izdaje za umetnost: njena merila, merila su kako književnosti i slikarstva, tako i tzv. neodgovornog pesništva i korumpirane, prostituisane literarne kritike.

Nikada ranije ono prizemno i banalno nije tom snagom bilo nametano svim članovima nekog društva bez izuzetka; nikad se nekultura nije proglašavala tako nasilnički za jedinu kulturu i jedinog nosioca vrednosti kao što je to danas slučaj.

Sve ovo nema za cilj osudu stanja stvari. Sud dolazi na kraju. Ovde se samo konstatiše ono što dominira u današnjem „svetu umetnosti“ i jasno ukazuje na perverznost moderne umetnosti i njenih teško obolelih zagovornika. Ne treba nikog osuđivati u času dok još nisu izgrađeni mehanizmi odbrane od planetarno nastupajućeg zla, dok još uvek nisu razjašnjeni svi skriveni motivi urušavanja najviših vrednosti zapadne kulture, a što se konstatiše tokom čitavog prethodnog veka.

Ne zastupam mišljenje da se treba slepo klanjati „večnim vrednostima“ ranijih, ili drugih kultura. Apsolutizovanje takvih vrednosti lišilo bi nas mogućnosti svakog konstruktivnog i plodnog dijaloga sa njima; tek u dijalušu s visokim vrednostima prošlosti mi smo u otvorenoj situaciji da postavimo temelje novih vrednosti na kojima mora počivati naše novo doba, vrednosti u kojima će naš život nalaziti svoj smisao.

Nije nimalo slučajno što duboki očaj potresa moderne umetnike. Dovoljno je samo pogledati na dela tzv. „nove muzike“, na performanse kao najviše izraze mentalne pustoši njihovih duhom siromašnih tvoraca, na galerije pretvorene u đubrišta, na koncertne sale u kojima disonance stružu malter sa zidova. Odričući se onog spasonosnog što je dopiralo doskora iz prošlosti svi koji se danas zalažu za umetnost osećaju se nemoćni da bilo šta stvore što bi po svom biću bilo različito od materijalnih izraza svojih frustracija izazvanih

pri susretu s delima velike umetnosti; umesto da se leče, prevladaju svoju narastajuću neurozu, „umetnici“ svoju bolest materijalizuju i produkte svoje nesrećne svesti nameću prestrašenoj publici kao najviši domašaj ljudskoga duha. Sve to, više je no očigledno u svetu koji su napustili veliki umetnici.

Međutim, jedno je dati dijagnozu, a drugo lečiti brzo šireću bolest.

Ovde stoga želim da govorim o nečem sasvim drugom, o nečem što je za bit umetnosti, za njenu eventualnu mogućnost, daleko sudbonosnije. Reč je o toj praznini, o tom ponoru koji se stvorio i neprestano se iz sebe produkuje u susretu s delima moderne umetnosti.

Tradicionalna filozofija je ono iz čega proishodi neko umetničko delo nazivala bićem, i videla ga je kao nešto bezdano, skriveno. No ono, u krajnjoj liniji ne može biti ni tlo, ni osnova, već nešto lišeno svake osnove i zasnovanosti, nešto bez-osnovno. Ono što delo omogućuje, sâmo nije delo i ne temelji se u nečem bivstvujućem, budući da ne može iz njega nastati jer postoji pre njega (u ontološkom smislu) te ga nedvosmisleno omogućuje.

Konkretno biće nastaje iz konkretnog bića, no ne i umetničko delo iz umetničkog dela; ono svoje poreklo ima u nečem bitno različitom od konkretnog bivstvujućeg, a što je od samog početka skriveno i nedokučivo. Ta skrivenost i nedokučivost nije ni u kom slučaju transcendentna, već je naglašeno prisutna konstituišući našu najneposredniju blizinu, no ostajući nedostupna neizostrenom pojmovnom mišljenju i to je osnovni razlog tome što (u nemogućnosti da bit i prirodu umetničkog dela koju jasno naziremo, no pritom

nemoćni da je do kraja racionalizujemo), govoreći o suštini nekog dela, o tome po čemu je neko delo umetničko delo, estetičari uporno govore o njegovoj „tajni“ i pritom se gube u lavirintu mišljenja, nemoćni da delo situiraju u svetu kako realnih tako i imaginarnih objekata.

Jasno je da insistiranje na nekakvoj tajnovitosti umetnosti nema duboko opšteobavezujuće opravdanje, budući da je reč ne o nečem odranije, unapred, s nekom prikrivenom namerom skrivenom, već o nečem što mi ne dosežemo usled sopstvene ograničenosti, usled neimanja neposrednog uvida u ono neposredno, u ono što nam je dato bez potrebe za promišljanjem distance.

Iako je ono što je delom *otkriveno* dato na uvid svakome i svako može dospeti do onog što u njemu nedvosmisleno jeste, ono najneposrednije i istovremeno najsudbonosnije otvara se najpre pred umetnicima, i to ponajviše zato što oni daleko više no ma ko drugi teže uvidu u ono iz čega izrasta sve, uprkos tome da *psyché tā ònta pós ésti* (Arist., de ann., 431b).

#### 4. *Kasagemas*

Među pitanjima koja se sve teže mogu zaobići, kada je reč o modernoj umetnosti, jedno od najaktuelnijih je pitanje o tome šta mi zapravo čujemo, odnosno vidimo, a šta nam je uopšte dato kao povod neposrednog viđenja, odnosno slušanja.

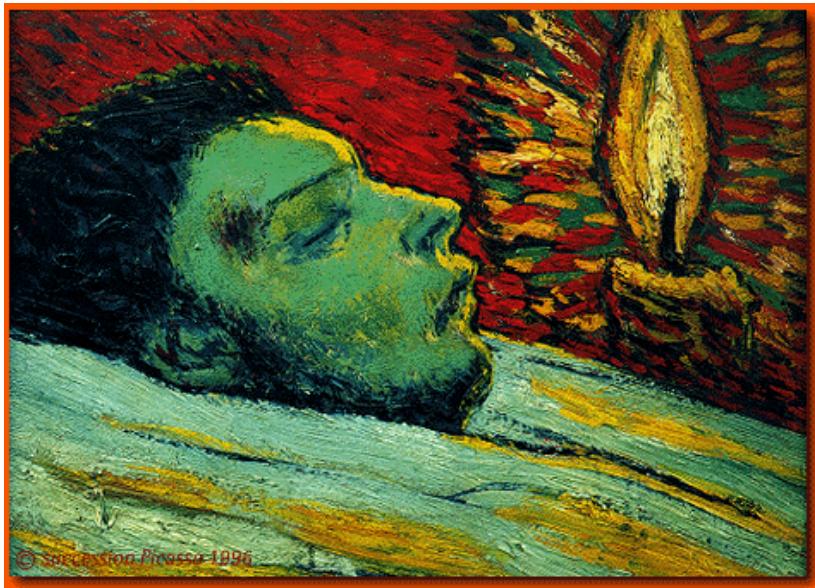
Na prvi pogled, reklo bi se, da tu i nema ničeg problematičnog; no, pitanje bi se moglo formulisati na radikalni način: da li mi na slici vidimo to što tu jeste, ili ono za što smo pripremljeni da vidimo; da li mi uopšte čujemo neko muzičko delo, da li uopšte čujemo to što muzičari izvode, ili čujemo ono što smo navikli da čujemo, ono za šta smo bili već unapred pripremljeni?

To vodi kritičnom pitanju: da li su dela Betovena ili Mocarta velika zato što su velika, ili zato što su nas naučili da su to velika dela. Ovo se pitanje otvara posebno pri susretu sa drugim kulturama i njihovim delima i vrednostima. Često predstavnici drugih kultura osećaju samo ravnodušnost ili nerazumevanje za dela koja mi izuzetno cenimo, a isto se može reći i za nas ako se nađemo u situaciji da sudimo o najvišim delima nama stranih kultura.

Činjenica je da se ne mora ići tako daleko. Često smo u nemogućnosti da doneсemo ispravan sud čak i o delima ne daleke nam prošlosti, već delima čijem smo nastajanju savremenici. Primer za to je jedno rano, no manje poznato Pikasovo delo, portret mladića, po imenu *Kasagemas*.

To je delo iz Pikasovog plavog perioda poznato pod naslovom *Život* (1904); sve do 1967. ono je tumačeno kao opšta alegorija s granice XIX i XX stopeća, u istom kontekstu i

žanru, kao slika P. Gogena *Ko smo, odakle smo, kuda idemo*, ili slika *Igra života* E. Munka.



Tek 1967, istoričari umetnosti su došli do saznanja da je Pikasova slika ne neka alegorija, već portret realnog čoveka, Pikasovog prijatelja, o kome su se znali i takvi životni detalji kao, da je bio impotentan, da je jednom pokušao, a potom i izvršio samoubistvo.

U svetu tog saznanja ta slika više nije tumačena kao nekakav nastanak i razvoj, već kao *tableau vivant*, kao slika čoveka koga razdiru dve žene, kao i strah o sopstvenoj seksualnosti. Imajući u vidu da ranije skice za ovaj portret jesu zapravo autoportreti Pikasa, moglo bi se dalje tumašiti kako je Pikaso sebe identifikovao sa svojim drugom, da ovo delo „izražava osećanja Pikasa koji oseća krivicu pred ženama i nalazi se u nekom neprevladivom, krajnje tragičnom položaju“.

Prvo pitanje koje iz ovoga sledi moglo bi biti: u kojoj meri tumačenje ostaje zarobljeno autobiografijom umetnika? Kao, i u kojoj meri takva interpretacija, navodeći na razmišljanja o Kasagemasu i samoubistvu na seksualnoj osnovi, lišava estetičku analizu svih drugih aspekata?

Pri takvom pristupu gubi se iz vida da ta slika jeste mešavina različitih nivoa reprezentacije, jer je na fonu slike atelje umetnika i ličnosti na slici su u tom slučaju alegorija umetnosti. Konačno, slika aludira na Kurbea i Manea, pa možda hoće da kaže kako su umetnost i život alegorija jedno drugog.

Ukazivanjem na konkretnе motive koji stoje u osnovi slike Pikasa, mi smo se delimično približili njenim neposrednim intencijama ali smo suzivši krug mogućih asocijacija smanjili prostor u okviru kojeg se tumačenje umetničkog dela može kretati. Tako se pokazalo da ime Kasagemas približava i istovremeno udaljava posmatrača od dela, da usmerava jednoznačnoj interpretaciji i vodi gubitku mogućih asocijacija.

Opravdano je pitanje: imamo li mi pravo da delo vidimo kao podsticaj slobodnih asocijacija i u kojoj meri smo obavezni da sledimo zamisli umetnika? Koliko gubi (ili dobija) interpretacija Van Ajkove slike *Madona kancelara Rolena* ako znamo sve o njemu kao naručiocu slike i njegovim motivima?

Konačno, u kojoj meri je ovakav put uopšte ispravan? U kojoj meri znanje o delu daje njemu i njegovo poslednje značenje? Da li je u ovom slučaju ime *Kasagemas* tajna šifra kojom se otkriva najdublji smisao slike, njen poslednje značenje, pa nakon takvog uvida u delo, nikakve tajne više nema?

\*\*

Sasvim skromno ime, bez posebnih asocijacija, našlo se u naslovu ovog poglavlja, ne da bi bilo provokacija, kao što je to bio naslov Prvog uvoda u *Postklasičnu estetiku*<sup>179</sup>, gde se ukazivanjem na značaj organizovanja disipativnih struktura htelo pokazati paralelno ishodišno stanje u svetu produkcije dela nove umetnosti, već da bi poslužilo kao primer i model pristupa delima koja sebe vide kao reprezentativne uzorke novog umetničkog izražavanja.

Pitanje koje se ovde razmatra glasi: u kojoj meri činjenice iz života umetnika utiču na recepciju konkretnog umetničkog dela. Dugo se smatralo da ključ tumačenja nekog dela treba tražiti u biografiji umetnika, da se stvaralac ne može ograditi od svoga dela. Nakon toga došlo se do shvatanja da delo treba posmatrati nezavisno od njegovog tvorca i da znanja o životu autora mogu samo deformisati recepciju dela.

U jednom trenutku, mada s posve drugim namerama, Martin Hajdeger je predavanja o Aristotelu započeo rečima: „Aristotel se rodio, živeo i umro“, i nakon toga nastavio da izlaže filozofiju velikog Stagiranina. Time je Hajdeger demonstrativno htio reći da sama biografija nije važna kada se izlaže misao jednog mislioca. No, da li je to odista tako? Može li se bez znanja o tome da je Aristotelov otac bio lekar, zainteresovan za prirodne nauke, što nije moglo ne ostaviti traga na sina, razumeti do kraja Aristotelova filozofija i njegov princip teleologije?

Bez namere da u sporu presuđujemo i stajemo na jednu ili drugu stranu, budući da je i jedna i druga koncepcija imala

---

<sup>179</sup> Uzelac, M.: *Disipativna estetika*. Prvi uvod u Postklasicnu estetiku, Novi Sad 2007.

vatrene svoje pobornike kao i oponente i da spor traje do naših dana, možemo sa sigurnošću tvrditi da smo iz susreta tih različitih stanovišta dobili mnoštvo kritičkih tekstova i tumačenja koji su potvrđivali pravost i opravdanost kako jednog, tako i drugog pristupa.

Da različiti pristupi imaju svoje protagoniste i u naše vreme svedoči i to što još uvek ima onih koji smatraju da je Ipolit Ten jedan od najgenijalnijih estetičara; isto tako, na drugoj strani su oni duboko ubedjeni da metodologija koja se nalazi u Tenovim delima pripada bespovratnoj prošlosti.

Možda je istina negde na sredini, posebno za one koji su spremni građenju kopromisnih rešenja i smatraju da u situaciji kad imamo ovako suprotstavljene pozicije, najbolje je zastupati srednje rešenje dajući relativno pravo i jednoj i drugoj strani. Lako se može desiti da se pokaže kako je tu po sredi samo jedan *quasi*-spor, da se različita stanovišta u sporu oko umetničkog jednog umetničkog dela moraju formulisati u jednoj posve drugoj ravni, uz korišćenje posve nove kategorijalne aparature.

Opavdavajući autonomiju umetničkog dela ja sam dugo smatrao da sâmo delo ima prvenstvo, a da autor i njegovi lični stavovi pri tumačenju dela moraju ostati u drugom planu. Taj pristup podrazumevao je ontološki pristup umetničkom delu, dok je njegova deskripcija bila drugorazrednog značaja.

Činjenica je da mi o savremenim umetnicima, neposredno ili posredno, znamo mnogo. Često i više no što je to potrebno kad pristupamo nekom od njihovih dela na osnovu kojeg smo spremni da sudimo o njima kao tvorcima. No, s druge strane, uviđamo da često neki od tih „uvida“ smetaju razumevanju dela, da su više izvor nedoumica, često i

odbojnih stavova spram ne samo umetnika već i samog dela, no što bi to bilo u slučaju da delu pristupamo isključivo kao delu, nezavisnom od neposrednog konteksta njegovog nastanka.

Ne treba gubiti iz vida ni činjenicu da smo na ovo poslednje osuđeni u većini slučajeva kad govorimo o velikim delima prošlosti, o delima čijim su nam autori često jedva poznati, a ako o njima ponešto i znamo, ta znanja su u najvećoj meri prekrivena izmaglicom, nagadanjima ili mnoštvom protivrečnih, a u većini slučajeva potpuno neupotrebljivih svedočenja i iskaza.

Sve ovo više no nedvosmisleno pokazuje kako u relaciji *autor – delo*, stav autora, čak i njegovo mišljenje o tome šta su u času stvaranja bile njegove osnovne namere, dospeva u drugi plan. Otvorenost dela za bezbroj mogućih interpretacija jeste ona njegova karakteristika koja mu omogućuje trajan i produktivan život.

Primer sa slikom Pikasa na koju se ovde podseća, jeste samo dobar povod da se pri donošenju suda uzdržavamo od ocena izgrađenih na analogiji, da pre svega imamo u vidu ono što iz samog dela isijava, ali, isto tako, tu se krije i pouka o tome kako dodatne nove činjenice mogu preusmeriti i osnovnu interpretaciju, upućujući je na subjektivni plan, u sferu autorove privatnosti, koja možda njega i više osvetjava, tako što u prvi plan uvodi neposredne podsticaje koji vode nastanku konkretnog dela; ali, s druge strane, sve te nove činjenice ne moraju ništa doprineti samom umetničkom delu kao delu i njegovoj diferencijaciji na oničkom planu.

Ovde treba podsetiti na to kako stoji stvar sa razumevanjem umetničkih dela antike ili srednjega veka.

Kada je o muzici reč, tu nikakvih „problema nema“. Mi nikad nećemo znati kakva su bila muzička dela antike, ni kako su ona zvučala. Svi pokušaji rekonstrukcije moraju pretrpeti neuspeh, kako stoga što polaze od iskustva utemeljenih na savremenim sredstvima i teorijskim koncepcijama, tako i stoga što polaze od stanja svesti i načina percepcije savremenog čoveka.

Tačno je to da mi i danas posećujemo pozorišne predstave na kojima se izvode dela antičkih tragedijskih pisaca, da i danas slušamo besede njihovih junaka o slavi i patriotizmu i da se zanosimo stihovima koje izgovara Ifigenija, ali, da li te besede i razumemo kao što su ih razumevali ljudi antike? Znaće li nam reči antičkih nebesnika isto što savremenicima antičkih pesnika koji pisahu za sasvim konkretnu, sasvim određenu ali i probranu publiku.

Govorimo o tome kako su nam poznate strasti čijem su sukobu bili izloženi antički junaci, ali, da li su to bile iste ove naše strasti koje nas potresaju u našem svakodnevnom životu? Naše strasti su duboko „psihologizovane“, one nemaju raniju objektivnost već govore o stanju naše unutrašnjosti, o stanju naše duše, o njenom odnosu spram sveta u kojem se ona nalazi.

Naše strasti su ontičke, strasti antičkog čoveka behu ontološke. One su prevazilazile njegovu neposrednu egzistenciju koja se pokazivala nevažnom pred igrom koju je u glumištu igrao sam svet.

Strasti antičkog čoveka ne behu nikad njegove „privatne“ strasti; one su se uvek ticale svih, čitave zajednicem i zato umetničko delo nikad nije bilo delo pojedinca koji se obraćao pojedincu.

U tome je razlog što antička dela nisu imala estetsku dimenziju, nisu bila dela u današnjem smislu, nisu bila od svojih savremenika viđena ni kao umetnilka dela, na način kako ih mi vidimo danas i kako vidimo umetnička dela naših savremenika. Jednostavno rečeno, ta dela uopšte nisu bila dela u strogom značenju te reči.

Sasvim je druga stvar to što mi tvorevine antičkih autora danas ubrajamo u umetnička dela i što ih kao takva tumačimo. Ono što u tome može biti sporno jeste legitimnost naših postupaka. Da li mi pravilno ocenjujemo pomenuta dela, ili im pripisujemo ono što se u njima nikada nije nalazilo, niti se kad u najsloženijim interpretacijama moglo domisliti.

Stiče se utisak kako se daleko lakše snalazimo u ophođenju s delima daleke prošlosti nego u slučaju dela naših savremenika. Činjenica je da ova poslednja imaju prednost koja se ogleda u njihovoj blizini koja nam pruža iluziju poznatosti i neproblematičnosti, ali i otežavajuću okolnost, budući da sadrže u sebi elemente samovolje umetnika, nešto čisto subjektivno, lično, nešto što ne možemo znati ako nam se na to ne ukaže ili razjasni od strane samog umetnika.

Dovoljno je setiti se interpretacije slika carinika Rusoa, naivnog umetnika koji slika devojku kako spava usred džungle, okružene divljim zverima, a onda sledi objašnjenje umetnika: „devojka je zaspala i sanja...”<sup>180</sup>. Takav je slučaj i sa Kasagemasom.

Dela modernih umetnika dobila su subjektivni karakter, izgubila su univerzalnost poruke koja je bila svojstvena

---

<sup>180</sup> Janson, H. V.: *Istorija umetnosti*, Izdavačko preduzeće "Jugoslavija", Beograd 1970, str. 514.

tvorevinama ranijih epoha. Mnoga od njih kao da umetnici upućuju samima sebi i kroz njih vode dijalog sa samim sobom. Zato je moderna umetnost izgubila svoj raniji značaj, jer svodeći se na komentar sopstvenih umetnikovih preživljavanja, ona su od sebe udaljila publiku, lišili je iluzije o njenoj potrebnosti i komunikativnoj neophodnosti.

Kada sve ovo analiziramo, ne treba iz vida gubiti još jedan momenat: ma koliko bio veliki, broj dela prošlosti je konačan, dok dela naših savremenika umnožavaju se i u sve novim i novim varijacijama ispunjavaju naš okolni svet. Ako se osporavala umetnička, kao i estetska dimenzija delima iz dalje prošlosti, isto se može u jednakoj meri činiti i kad je reč o delima nove umetnosti. Ona su sve manje dela, a sve više objekti ili opusi, predmeti nekog novog još nedefinisanog sveta koji se svakakvim pokazuje ali nije ni najmanje umetnički gostoljubiv.

Svest o estetskom traje samo nekoliko stope; takva svest imala je za posledicu umetnička dela nastala između XVI i XIX veka. Ta dela odgovarala su tom specifičnom viđenju sveta i njegovom čulnom doživljaju. Dimenzija čulnog u životu ljudi nije se izgubila ali je promenila težište svojih interesa. Naše savremenike više ne interesuje umetnost kao mesto kondenzacije estetskog, kao mesto gde bi naša čula osećala ushićenost pred fenomenom neponovljivosti života.

Već u XIX stope, kada se sve glasnije i sve odrešitije počelo govoriti o tome da lepo nije više tema dana, da umetnici ne teže tome da izraze lepo, ono lepo u kojem su kao harmoniji i skladu uživale ranije generacije, mogao se naslutiti kraj umetnosti, odnosno, preciznije rečeno, kraj

umetničke prakse karakteristične za delovanje umetnika u prethodnih nekoliko stoljeća.

Najveći nadražaji čulima, kao i njihovo intenzivno zadovoljenje, počelo je dolaziti ljudima iz novih dosad ne dominantnih oblasti kao što su: sport, konzumiranje droge u malim kafeima, dnevna politika. Za učešće u tome nije više bilo potrebno obrazovanje, niti je bilo neophodno ulaganje bilo kakvog napora. Dovoljno je bilo pridružiti se zahtevima grupe, prihvatići pravila igre smisljena u centrima moći zarad manipulisanja velikim grupama individua i održavanja uspostavljenе ekonomski dominacije novonastalih interesnih grupa.

Kada su se promenile dominante kojima je manipulisala moć politike, shvaćena u njenom kosmičkom, univerzalnom smislu, umetnička dela su izgubila raniji uticaj i smisao, sve pripadajuće im počasti smeštена su u muzeje. O njima se i dalje govorilo na najuzvišeniji način, ali svi su bili svesni da je delotvorna moć umetnosti u novom društvu jednako nuli.

Deca sa školskih časova nisu više bila vođena u posete muzejskim izložbama, ali je sve činjeno da im se omogući realizovanje novih potreba latentno širenih putem masovnih medija – posete koncertima gde se delila droga. Tako se i moglo dogoditi da u većim gradovima kao i Beogradu 80% srednjoškolaca (po objavljenim istraživanjima) bude u kontaktu sa drogom, ali ne i s umetničkim delama.

Rok koncerti i droga (a jedno bez drugog teško daje potpuno zadovoljstvo) ne podstiču kritičko mišljenje; sa umetnošću to već nije slučaj. Umetnička dela u sebi nose uvek neka velika pitanja, ona uvek bude sumnju i teskobu. Nakon susreta sa njima, bez obzira kakva su, niko ne može ostati

ravnodušan. A baš je ravnodušnost, nezainteresovanost, društvena pasivnost i apatija tlo na kojem počiva savremena politička vlast.

Svaka na nasilju organizovana vlast uvek je imala precizno razrađene tehnologije koje su joj omogućavale nesmetan dalji opstanak. Nekad su metode bile primitivnije, kasnije sve složenije i suptilnije, - ali uvek, u svim vremenima, optimalno, visoko efikasne. Filozofska literatura proteklog stoljeća vladavini kao temeljnem fenomenu posvetila je izuzetnu pažnju. Dovoljno je podsetiti na niz radova znamenitog nemačkog filozofa Eugena Finka. Uvek je vlast bila u blizini smrti jer se na njoj temeljila i kroz nju dokazivala.

Slika mrtvog Kasagemasa na odru ne ostavlja nikog ravnodušnim. Smrt se tu nalazi u prvom planu. Zato, ta slika budi razmišljanja o prolaznosti i smislu življenja. Možda savremena omladina tu sliku neće primetiti ni u slučaju da je vidi u muzeju ili nekoj knjizi reprodukcija, ali to samo stoga jer za tako nešto nije pripremljena.

Zato su s velikom pažnjom svi pratili metamorfoze Majkla Džeksona koji je sve činio stvarajući svojim telom nezaboravno umetničko delo, a što je dovelo do toga da u mrtvačnici njegov leš ostane bez plastičnog nosa koji će verovatno biti prodat za velike pare nekom od njegovih poklonika. Omladina neće zaboraviti ni operativnim putem deformisane konjaste vilice budućih neuspelih folk-pevačica<sup>181</sup>; sva čudesa plastične hirurgije ne prestaju da

---

<sup>181</sup> Kažu mi upućeni u to da će sve ličnosti savremene estrade završiti svoj život u dubokoj osami kao nakaze i umreti smrću koju su same sebi odabrale i izgradile svojim ponašanjem na vrhuncu sumnjeve

privlače pažnju, i to daleko više od uspeha atomskih fizičara ili mikrobiologa.

A to je pomalo loš znak: revolucija savremenih digitalnih tehnologija još nije na zalasku, ali jasno ide ka svome kraju. Dolazi vreme biotehnologija, vreme koje će se odlikovati sasvim drugim načinom prenošenja informacija. Ne treba čovek biti opsednut savremenom naukom; dovoljno je da ne bude opsednut tugom za umetnošću koje više nema i da na teorijskom planu iz te činjenice izvede pravilne konsekvene.

Nastavi li se tim putem koji propagiraju novi mediji, umetnost novog doba biće plastična hirurgija, koju će neki, donekle s pravom, nazivati i estetskom, a ideal novog pokolenja biće, plastičnim operacijama ubijeni, Majkl Džekson, no ne i upravo umrli veliki poljski mislilac Lešek Kolakovski. U nekim zemljama su se, možda prekasno, da predlože uvođenje smrtne kazne za narkodilere i obavezne testove na narkotike u srednjim školama i fakultetima.

Da li će to nešto promeniti kada je reč o sećanju na Kolakovskog ili Kasagemasa? Reč je o dve osobe koje se ni na koji način ne mogu poreediti, no ja sam ih doveo u tu nemoguću vezu. S jedne strane je mladi, neostvaren čovek – samoubica, a s druge veliki filozof proteklog stoleća. Ipak, svojom kako naglašenom ostvarenošću, tako i vapijućom neostvarenošću, oni simbolizuju dva moguća puta sred beskonačno mnogo drugih koji se pred svakim čovekom danas otvaraju.

---

popularnosti, ali do tog vremena jedna ili dva generacije mladih, šljaštećim priredbama zavedenih osoba, biće izgubljene: izgradiće sebi svet lažnih potreba s vrednostima među kojima se neće naći i umetničke a izgubiće ono što im je mogao biti najdublji životni smisao.

Život svakog pojedinca jedan je i konačan. Može se proživeti na beskrajno mnogo načina. Njegova otvorenost je najveći izazov koji se pred svakim otkriva u času kad stupa u svet. Upravo stoga ne smemo olako proigrati ono što nam se u beskonačnom vremenu pruža kao konačan dar. Od darova se ne treba odricati, kao što se ne smemo ni zavaravati kako ćemo njima štedro biti zasipani. Ostaje mnogo stvari koje čovek mora da uradi sam i najveći njihov deo zavisi od njega samog, od njegove volje, od rešenosti da se ono što je dobro i trezveno promišljeno, potom i čvrsto odabранo - ostvari.

Svaki neuspeh samo svedoči o pogrešnom izboru ili pogrešnoj proceni u sferi mogućeg. Niko nema pravo da odustane od života i izade iz igre na njenoj polovini. U isto vreme od svakog se očekuje da bude realan spram sebe i primi času koja njegova je i nije mu dato da ga obide. Hrista je odao onaj kome je on dao znak; on nije bio izdan, on je samo bio predan njegovom voljom onom što je trebalo da se ostvari. Neka predanja kažu da je potom duboku starost doživeo na Istoku. Bilo kako bilo, Istok je sloboda, a njoj se ne može umaći. I nije stvar u bekstvu od slobode, već u njenom razumevanju i slobodnom prihvatanju. Samo tako čovek postaje istinski sloboden.

Sve ovo vodi zaključku da ne treba zaboraviti ni velikana dobitnika Kolakovskog, ni malog nesrećnog gubitnika Kasagemasa. Kako zbog stvari filozofije, tako i zbog nemira koji ispunjavaju velikog Pikasa za koga sve manje ljudi zna da je i postojao, a kamo li da je svojim delom i svojom pojavom bio simbol upravo proteklog stoljeća.

Jul, 2009.

## 5. Metafizičke osnove transformacione forme

Sve više je umetnika danas koji su otvoreno nezadovoljni ne samo delima svojih kolega (što bi se na različite načine moglo i razumeti), već i svojim sopstvenim „opusima“, „projektima“, „instalacijama“ i sličnim rukotvorinama kojima sve manje uspevaju da uhvate u zamku lakovernu publiku (koja se i sama u međuvremenu promenila, oguglavši na priče kako sve novo jeste izraz najviših dostignuća modernih umetnika).

Mnogi od njih i dalje govore manje o sebi i krizi svog stvaralačkog nadahnuća, a daleko više o krizi duha vremena kao i krizi žanra kojem njihova dela navodno još uvek, kao po nekoj inerciji pripadaju.

U takvoj situaciji niko se ne može više osloniti na savet ili mišljenje ni samih umetnika, koji su poznati po svojoj često nemotivisanoj pristrasnosti ili subjektivnosti, ali za samu „stvar umetnosti“ daleko više, egzistencijalno zainteresovani a kamo li tzv. „kritičara umetnosti“, koji su „kritičari“ daleko više po svom ličnom izboru i opredelenju no pozivu, daleko više po ličnoj želji no po znanju; većina njih oseća se potpuno izgubljenom u masi kontradiktornih sudova izrečenih o delima koja danas još uvek nastaju pod istanjenim, sve prozirnijim plaštrom „savremene“ umetnosti.

Teškoća je najveća u tome da je sve teže odrediti taj pojam, da je sve teže definisati samu „savremenost“ - ne vremenski, već sadržajno; s jedne strane, mnoga dela koja i danas još uvek nastaju (kao u slučaju tzv. „srpskog pesništva“), po svojoj formi i sadržaju pripadaju već dalekom XIX stoljeću, dok, s druge strane, mnoga dela koja nastaju

ovog časa, ne mogu da dobiju sam status dela i nalaze se u nekom nedefinisanom prostoru, nalaze se u stanju iščekivanja rešenja pitanja koja nisu do kraja još ni precizno formulisana.

Mnoga od dela koja pretenduju na status „umetničkih“ teško da će isti do kraja i dobiti; mnoga dela koja na specifični naziv i status „dela“ i ne pretenduju, nastajući u tišini i dubokoj društvenoj zabiti, lako bi se, u nekom budućem vremenu, mogla obreti u svetu umetničkih dela. Takva situacija, odnosno, takav sled stvari, poznat nam je iz istorije umetnosti i na njega je više puta ukazivano. Ono što tu ostaje problematično, svakako je sam status tog budućeg vremena: čime će ono biti na primarni način određeno, kakva će to svojstva imati koja će opstanak umetnosti činiti i tada mogućim.

Ja duboko sumnjam u budućnost bilo koje od umetnosti; narastajuće neprijateljstvo spram svega duboko ljudskog dobija danas takve razmere da svaki oblik budućnosti može biti samo reduktivan; nema mesta za bilo šta novo, za bilo šta što bi se moglo dodati već postojećem zbiru stvari. Svaki zbir takve vrste je i u svojoj pravidnoj beskonačnosti konačan i strogo omeđen.

Ovaj moj stav nije usmeren protiv umetničke kritike u načelu, već protiv realizovane umetničke kritike, protiv onog što se u naše vreme za kritiku te vrste izdaje. No, izgleda da se strasti polako stišavaju, budući da danas više nema ni značajnih književnih ni likovnih kritičara. Ako neko na to pretenduje, on je ponajpre „usputni“ kritičar, sa-putnik dela što nastaju u vremenu, dela za koja, videli smo, još uvek se ne zna da li su, ni da li će biti umetnička.

U jednakoj meri, bio sam u situaciji da u više navrata naglašavam problematičnost upotrebe kao i opravdanosti postojanja termina „savremena umetnost“, kao „umetničnost“ dala koja nastaju u naše vreme. To što se danas stvara i pritom naziva umetničkim delom, onički je krajnje neizvesne prirode i duboko odvojeno od celokupne umetničke tradicije, te u velikoj meri ne ispunjava kriterijume da bi se nazvalo umetničkim delom, ili jednostavno *delom*.

Pre bi se moglo reći da se tu radi o jednoj novoj strateškoj paradigmi, da je tu reč o jednoj posebnoj vrsti „stvaranja“, o stvaranju uz pomoć sasvim drugih sredstava, sa sasvim drugim namerama i motivima; iako se od publike očekuje podrška i slepo povlađivanje, što je često uslovljavalo i karakterisalo odnos umetnika i njegove publike u ranijim vremenima, već površnim uvidom u današnje stanje stvari dolazi se do nedvosmislenog zaključka da odsustvuje ne samo želja već i mogućnost bilo kakvog stvaralačkog dijaloga o potrebi umetnosti i umetničkih dela u ovo naše vreme.

U istom času, ne prestaju da se umnožavaju dela koja izrazita umetnička manjina proglašava umetničkim nemajući za to neko temeljnije opravdanje i pokriće, te ni sami umetnici u tim delima više ne vide istinska dela iako neka od njih nastoje da koketiraju sa umetničkim strategijama proteklih vremena. Stiče se utisak da je takvih dela sve više i više, da ona već svojim mnoštvom grade sve veći disbalans u odnosu na ukupnu umetničku tradiciju. Nastavi li se takva tendencija, nije isključena ni mogućnost da svekolika prošla umetnost bude samo jedan momenat umetnosti što sada nastaje. U tom slučaju umetnost će dobiti posve novi smisao a savremena dela bitno drugačiji i daleko samostalniji status.

Teško se može predvideti da li će to za nju biti veliki plus ili minus; nije isključeno da publika počne ocenjivati svekoliku umetnost polazeći od dela moderne umetnosti; no, u tom slučaju teško je poverovati da će umetnici imati status blizak onom kakav su imali umetnici ranijih epoha, a isto bi se moglo reći i za status samih umetničkih dela: ona će nužno završiti negde na periferiji ljudskih interesovanja.

O mnoštvu pitanja te vrste konačni sud nije donet i ona do dalnjeg ostaju otvorena a posledice koje bi se iz njih mogле izvesti – neizvesne. Samo je tako moguće razumeti one kritičare umetnosti koji, kao po nekoj ustaljenoj praksi i inerciji hvale vrednosti i kriterijume prema kojima se i umetnici i publika još uvek odnose sa sumnjičavošću i znatnom dozom skepticizma, pa nisu retki slučajevi da se odriče značaj čak i onim delima koja u sebi sadrže evidentne znake nadolazeće budućnosti.

Ako je u ranijim decenijama smisao egzistencije kritičara bio u posredovanju između umetnika i umetničkih dela, s jedne strane, i publike, sa druge, danas kritičari sve više žive u uverenju da umetnici, umetnička dela i publika postoje samo kao neki sporedan momenat u funkciji zalećivanja njihovog devijantnog egoa.

Spadam među one koji visoko cene istinske domašaje umetničkih kritičara; nesklon sam tome da podržavam stavove koji se i danas mogu sresti, a o tome kako su književni kritičari propali pisci, a likovni kritičari neostvareni slikari ili vajari; umetnička kritika je bliska visokom teorijskom mišljenju i mnogo je kritičara bliskih estetičarima, budući da i oni u umetnosti često vide ključ za rešavanje niza bitnih filozofskih pitanja.

Ako je ranije zadatak kritičara bio u tome da nerazumljivo prevede jezikom razumljivosti, danas se situacija obrnula: ono najjednostavnije, ono najrazumljivije kritičari kao da se utrkuju u tome kako da prevedu u nerazumljivo; a to i nije ono najgore; često se odvažuju da idu i korak dalje: nerazumljivo, koje nastaje kao proizvod njihovog nerazumevanja intencija umetnika, oni proglašavaju za „glavnu misao“ umetnika, te tako svoje nerazumevanje proglašavaju za bitni smisao momenat umetničkog dela kao i umetnikovog poduhvata.

Ako se još od vremena Dekarta kao istraživački ideal ističe nastojanje da sve bude jasno i razgovetno, da se može prihvati samo ono što je nedvosmisleno i o čemu postoji opšta saglasnost do koje je doveo princip racionalnosti, sada, kao da se sve preokrenulo: sve ono jasno i razgovetno preokrenuće se u nejasno i nerazumljivo.

Umetnici se prosti takmiče u tome ko će ono što je svima jasno izložiti na nejasniji način, ko će se publici nametnuti kao prorok i tumač poslednjih konačnih istina; doduše i sama publika u velikoj meri prihvata za „normalno“ da više ništa ne razume u susretu s umetničkim delom, prihvata da je svesno obmanjuju i to zato jer je uplašena. A uplašena je da će joj umetnici drsko prebaciti provincijalistički mentalitet. Većina ne zna da je pojam *provincija* nastao ne u unutrašnjosti Rimske Imperije, nego u Rimu. Sami Rimljani behu najveći provincijalci. Nije to mogao biti veliki Ovidije ni onda kad se nalazio daleko od Rima za kojim je čeznuo na obalama Ponta.

Tako, nerazumevanje i večita otvorenost ka nesporazumima postaje jedan od bitnih kriterijuma za

ocenjivanje samoga dela. Čitavo XX stoljeće prošlo je u tom znaku. Nova umetnost postajala je sve manje komunikativna, sve izolovanija i zatvorenija u sebe. Umesto da traži izlaz u približavanju publici, ona je postajala sve arogantnija, sve isključivija i koliko je bila sve više i više prosečna time je neopravdano insistirala na svojoj veličini. To ju je pokazivalo u krajnje grotesknom obliku. Publika se od nje počela okretati.

U takvoj situaciji, pomalo uvređenoj publici, više nisu bili nužni ni kritičari umetnosti kao „posrednici“ u sada nemogućem dijalogu; postali su izlišni, i njihovo dalje postojanje izgubilo je prвobitni smisao i značaj.

Ako su se još pre samo dva stoljeća uspeli nametnuti u svoj svojoj neophodnosti, krtičari su nakon kratkog vremena postali nepotrebni. Umetnička dela i bez njih počeše da nalaze (ili ne nalaze) svoje puteve do publike kojoj nisu potrebna nejasna i zamagljena objašnjenja o onom što publika i sama u većini slučajeva intuitivno bolje razumeva, no „kritičari“ koji sve češće bivaju ispod nivoa zadatka koji bi morali da reše.

Sve ranije epohe imale su svoje „ključeve“ u kojima se moglo kretati ne samo tumačenje dela koja danas nazivamo umetničkim već i celokupno tumačenje sveta u njegovom totalitetu. U starom veku to beše mitologija, u srednjem veku vera i teologija, u vreme renesanse veličina umetnosti i prirode. Konačno, XIX stoljeće beše doba poezije, romana i muzike.

Danas su se stvari bitno izmenile budući da se umetnost povukla sa scene; naše vreme je vreme nauke i tehnologije, vreme kompjutera, interneta i mobilnih telefona. Sve što je do

pre samo nekoliko decenija bilo znak modernosti sada je nepovratno gurnuto u prošlost. Sve što je doskora izgledalo da stoji na čvrstim, neuzdrmivim temeljima sada se pokazuje kao usahlo, iscrpljeno, nikom potrebno; svud oko nas samo su igre efekata, svejedno bili oni svetlosni ili politički; umetnike potiskuju operatori.

Stvarnost umetnosti nije više druga stvarnost, već neka druga-druga stvarnost. Na taj način uzdrmana je ideja umetnosti u celini. Umetnost, nastavi li se umetnička praksa kretati tim putem, počinje da gubi bilo kakav smisao za čoveka i postaje sve više farsa koju cinični umetnici, u dubokom očaju igraju na sceni koja je odavno već ostala bez poslednjeg gledaoca.

Da li su to potajno priželjkivali umetnici, ili njihova nekad verna publika koja je u jednom periodu istorije iskreno uživala u njihovim delima smatrajući ih delom svog unutrašnjeg, najintimnijeg sveta, publike koja se potom osetila izdanom i prevarenom. To ostaje pitanje koje će svako tematizovati pre svakog drugog pitanja.

Neposredna posledica takvog stanja stvari ogleda se u tome da su ljudi današnjice ostali bez umetnosti kao načina izražavanja, da su ostali uskraćeni za mnoga umetnička dela koja nikada neće biti realizovana, a ostali su i bez kritičara, koji više nikom nisu potrebni.

Umetnost poslednjih stoljeća, a naročito poslednjih decenija, dospela je u sasvim posebnu formu svoje pristupačnosti. Ako ništa pouzdano ne možemo reći o antičkoj muzici, ili o antičkim i renesansnim glumcima, čak i onima iz vremena Šekspira, za koje znamo samo po imenu, u naše vreme situacija je bitno drugačija. Pristupačni su nam zvučni

i filmski zapisi glumaca i muzičkih izvođača XX stoljeća. U situaciji smo da možemo porediti pijanističke interpretacije poslednjeg stoljeća koje su svima postale dostupne. Za tako nešto ranije epohe nisu znale. Znanja ljudi tih vremena bila su daleko skromnija i daleko ograničenija, ali zato dublja u odnosu na naša.

Pitanje koje ostaje ovde, donekle i dalje otvoreno, jeste: da li u tome beše njihova mana ili njihova prednost?

Kada je reč o likovnim umetnostima, stvar nam izgleda lakša, manje problematična. No, i dalje ostaje nejasno u kojoj meri dela likovnih umetnika prošlih vremena adekvatno razumemo. Posebno, ako imamo u vidu činjenicu da su u ranijim epohama, sve do XVIII stoljeća, ta dela nastajala iz posve drugačijih pobuda, potsticana posve drugačijim motivima, čime se ona bitno razlikuju od dela nastalih u poslednja tri stoljeća, posebno po svom oničkom statusu i bitno drugačijem ontološkom smislu koji u sebi nose.

Istraživači renesansne muzike upozoravaju kako je za njenu adekvatnu percepciju, neophodno danas dva puta brže izvođenje no što je to bilo u vreme nastanka tih dela, i to tumače promenom percepcije do čega je došlo u poslednjih nekoliko vekova. Možda se isto može reći i kad je reč o likovnim umetnostima? Ako se u samo nekoliko stoljeća toliko promenilo naše „osećanje“ proticanja objektivnog vremena, u kojoj meri se u međuvremenu promenilo naše „viđenje“ stvari i njihovih odnosa u prostoru? Vidimo li mi danas, u običnom smislu te reči konvencija, ali, konvencija koja je suvereno vladala svešću ljudi nekoliko stoljeća, sve do van Goga i Gogena. Ljudi su stoljećima (a to znači i pre i posle dotičnog

vremenskog perioda) videli ne ono što su videli, već ono što su bili naučeni da vide.

Sve to je od posebnog značaja danas kada se informacije ne prenose danima ili mesecima već trenutno; da li je to sada prednost ili nedostatak – čini se da to još uvek nismo u stanju da realno procenimo. Ranije smo uvek bili u situaciji da odgovor promislimo, da ga odvagnemo, a sad često odgovaramo na pitanja ili izazove trenutno i potom se često kajemo svojoj brzopletosti ili nepromišljenosti.

Činjenica je da još uvek ne mislimo onom brzinom koju od nas očekuju mediji. Druga je stvar i to, da li uopšte treba reagovati na sve izazove koje nam otkrivaju nove digitalne tehnologije. Sve smo manje sposobni da razlikujemo bitne od nebitnih podataka, da pravilno procenimo čemu treba dati realni značaj i prvenstvo a čemu ne pridati posebnu pažnju.

Sve manje nam zadovoljstvo pružaju dvodimenzionalne slike, uprkos velikom iluzionizmu i visokom umeću koje je u njih ugrađeno; s druge strane, sve više se divimo trodimenzionalnim delima koja su rezultat digitalnih tehnologija, mada smo duboko svesni da tu više nemamo posla s proizvodima umetnika već sa delima tehničara u novovekovnom značenju te reči.

Ako se o filmskoj umetnosti na neko vreme i moglo govoriti kao o umetnosti, kao novoj umetnosti koja stupa ravnopravno u red s drugim umetnostima, sada možemo samo konstatovati da ta „umetnost“ nije trajala ni jedno stolecje, da se umetnost filma stvorena u času trijumfa tehnike a potom razvijena u vladajući način viđenja sveta i to sa velikim i poštovanja vrednim ambicijama, da se ta

umetnost pretvorila u surogat umetnosti, u skup postupaka nesposobnih da se dalje kvalitativno razvijaju.

Čak i oni koji su na početku imali ambiciju da načine istinski dobar film, nakon samo nekoliko pokušaja pretvaraju se u producente tuđih osrednjih ostvarenja, nalazeći se svuda odakle se širi miris novca; svojim postupcima oni zatvaru mogući prostor filma doživljavajući sebe kao tragične ličnosti; imaju jasan osećaj da bi mogli stvoriti dobar film, no u isto vreme osećaj da to što mogu ne prevazilazi ono što su već učinili i to možda sa prvim svojim filmom.

Geniji koje će pominjati ljubitelji filma, istinski stvaraoci kojih će se svi sećati i kojima će se uvek vraćati krajnje su retki i možemo ih pobrojati prstima jedne ruke; u takve svakako spada Tarkovski, koji je od svog ranog filma *Ivanovo detinjstvo* stvarao isključivo sjajne filmove, takav je i tragični reditelj Serđo Leone, Italijan koji je dokonstruisao žanr na kojem je alava Amerika XX stoleća izgradila svoju imprijalnu ideologiju. Srbija je imala samo jednog velikog reditelja kojem nije bilo suđeno da se do kraja ostvari – to je Boro Drašković.

U početku film je tražio glumce i to velike glumce; takvih je i bilo do pre nekoliko decenija; najpopularniji glumci danas u svetu primaju milionske honorare, no mahom su bezdarni i netalentovati. Još je Hegel govorio o umeću glume kao umetnosti, ali današnji glumci ili su poslednji izvršioci rediteljevih zamisli (ako je o pozorištu reč), ili su kreature glumaca prošlosti. Poslednji glumci behu Marlon Brando i Džek Nikolson, Oleg Tabakov i Toširo Mifune.

Znam da je opasno pominjati imena, zato ne pominjem velike glumce Srbije, i tako su svi uveliko mrtvi; jasno je da

imam u vidu i njihova određena ostvarenja, ali za sve njih je karakteristično da su veliki u ranim filmovima a možda još veći u poslednjim. To smatram izrazom veličine jednog glumca. No, kako stvari stoje, glumaštvo kao umetnost nepovratno pripada prošlosti i to ne stoga što se više ne mogu roditi veliki glumci, već stoga što prostor njihovog izražavanja definitivno više ne postoji. U toj oblasti mogu se javiti samo sitne zanatlige i svojim delom samo potvrditi činjenicu da je vreme umetnosti nepovratno ostalo za nama.

Današnjim proizvođačima filma više nisu potrebni škоловани glumci, realizatori složenih karakternih uloga, već majstori tehničkih efekata. Glumaštvo je stoga izgubilo svaki značaj, bilo da je reč o filmu ili pozorištu; kada je o ovom poslednjem reč, ono bi danas moglo postojati na istim principima kao u antičko doba gde je uloga glumca bila svedena na jasno i razgovetno izgovaranje teksta, ali i takvo pozorište danas je nemoguće jer više nema dramskih pisaca.

Današnje vreme karakterišu posve novi zahtevi koji su stvorili sasvim nova zanimanja u oblasti koja je došla na mesto filma; čini se da priroda (u ovom našem delu vasionе, sa ovim, ovde važećim zakonima) ne dozvoljava postojanje praznog prostora i stoga se javljaju potpuno nove profesije, potpuno nova zanimanja tamo gde su samo do pre nekoliko decenija glumci i reditelji bili zakonodavci žanra.

Majstori tehničkih efekata, majstori svetla, majstori prednjeg i zadnjeg plana – svi oni zamenili su doskora nezamenljive umetnike. Konačni njihov produkt povodi se za merilima perfekcionizma, ali u njemu više ne nalazimo ni duše ni duha. Isprazno nadraživanje i zadovoljavanje čula postalo je i povod i svrha.

Da li to znači da se umetnost koja je nastala iz *techne*, a u prvobitno neraskidivom odnosu sa veštinama i zanatima, sad ponovo vraća u njihov zagrljaj? Ne možemo izbeći utisku da se u mnogim umetnostima krug zatvara tako što se mnoge od njih vraćaju svom početku, onom mestu koje je nama imaginarno i možda proizvod konstrukcije, no mestu koje je za određenu umetnost rodno mesto, prvo ishodište, mesto u kome se određuje prvi, ali i poslednji smisao kako konkretne umetnosti, tako i umetnosti kao umetnosti.

Činjenica da je umetnost došla do svoga kraja može se uz nešto napora i razumeti, mada će se teško prihvati. Daleko je teže razumeti kako je do toga došlo. Zašto se završilo nešto što je toliko „obećavalo“, nešto čemu je proricana „najsvetlijia budućnost“ i što se smatralo sredstvom čovekovog razotuđenja, putem i sredstvom u novi svet?

Za odgovor na to pitanje nedovoljne su ekonomski kategorije; odgovori zasnovani na njima pripadaju XIX stoljeću, a njemu pripadaju i pojmovi u kojima se ti odgovori mogu formulisati. Mislim da tu moramo imati još nešto bitno u vidu: temeljnu promenu precepcije i potpuno drugačije viđenje sveta determinisano novim tehnologijama.

Tu se govori o procesu koji je započeo početkom XX stoljeća i čije nagoveštaje imamo kod muzičara nove bečke škole (Šenberg, Vebern) kao i kod predstavnika futurizma (Marineti, Boconi), a koji se završava krajem minulog stoljeća sa nastupom novih digitalnih tehnologija koje su raniju negativnu, destruktivnu maštu, na jedan surovi način, počele da prevode u realnost. Na taj način stvorena je ontički potpuno nova stvarnost koja je formirala sistem sebi odgovarajućih vrednosti unutar kojeg su se našla i neka dela

pripadajuća klasičnoj umetnosti, no sada u posve drugoj funkciji.

Do latentnog, mada u osnovi revolucionarnog preokreta, dolazi već prvih decenija XX stoljeća kad ljudi počinju sve više da „misle“ trodimenzionalno, zbunjeni novom relativističkom teorijom koja je posve izmenila klasičnu, stacionarnu teoriju vremena identificujući ga sa prostorom, a umetnici, prateći promene ukusa i percepcije u vremenu, sve više napuštaju svet iluzornog i nesvesni krajnjih posledica sve dublje poniru u realni svet novih tehnologija.

Slike, u bukvalnom značenju reči, sada dobijaju realnu dubinu, jer dvodimenzionalnost svojom statičnošću više nikog ne zadovoljava. Novo viđenje sada je trodimenzionalno, stvari se vide prostorno i u permanentnom pokretu; zbog relativizovane tačke gledanja, budući da je sve oko umetnika u neposrednom pokretu, kao i sam umetnik i njegovi posmatači, što nedvosmisleno u svojim manifestima uporedo s naglašenim političkim provokacijama ponavljaju rani futuristi, svet se vidi na bukvalno novi način.

Uprkos tome što efekti relativističke teorije nisu mogli da budu zapaženi u ograničenom prostoru i vremenu, umetnici su počeli da domišljaju njene konsekvene i tamo gde za to nije postojao neki neposredni povod. To je vodilo novoj apstrakciji u kojoj se gubila svaka poznatost čime je i sama perceptivna moć subjekta bila više osporena no egzistencijalno ugrožena.

Ovo se posebno manifestuje u slikarstvu gde sama slika, reagujući na izazov praznog nedefinisanog prostora, „bukvalno“ počinje da dobija dubinu, reljefnost i tako postaje trodimenzionalna. Svako bi s pravom mogao postaviti pitanje:

zašto se hoće prodreti u dubinu, zašto se hoće i ono tek naslućeno u dubini dotaći kao da je na samoj površini, zašto se nastoji izbrisati distanca i svaka stvar prevesti u najbližu blizinu? Zašto sve može postojati samo ako je taktilno, ako je neposredno pred nama? Da li je tu na delu već sve izraženija sumnjičavost u vlastito viđenje, u vid koji ne omogućuje u-vid, već se u svojoj slepoći zadovoljava skliskim kretanjem po površi stvari?

Kao što nas fantazija više ne može općiniti svojim imaginarnim svetom, tako više ne nalazimo zadovoljenje čulima u iluzijama stvarnosti; nastojimo da neposrednu realnost preoblikujemo predimenzioniranjem ili virtuelnim deformisanjem i ne shvatamo da smo lišeni onog što je doskora bila poslednja oaza smisla i smislenog života. U svetu lišenom iluzija shvatamo da se postepeno lišavamo i samoga života.

Početkom XXI stoljeća stvari se istovremeno „vide“ i u prostoru i u vremenu. Vide se sve više i više prostorno i u kretanju – četvorodimenzionalno. To je trenutak u kojem umetnost prihvata izazov virtuelne hronotopnosti.

Nova umetnost, pa tako i tzv. nova muzika nastaju u XX veku ne samo kao posledica otpora koji se sve više pruža tradicionalnoj umetnosti, već kao posledica zahteva za drugaćijim viđenjem i slušanjem. Novi mediji, stvarajući nove uslove i nove mogućnosti udobnijeg, preciznijeg, svestranijeg percipiranja, utiču na pojavu sve većih zahteva za dosad novim doživljajima koje odlikuje brzina, smenljivost intenzivnih slika, zasićenost detaljima koji se ubrzano slivaju u amorfnu nedefinljivu masu.

Tako se i dogodilo da nova, avangardna muzika triumfuje i u svesti onih slušalaca koji o njoj nemaju u većini slučajeva ni elementarnu predstavu. Početkom pedesetih godina XX stoleća činilo se da je razlog tome pomodnost uže probrane publike, koja je potom iz naknadnog straha da bude optužena za konzervativnost, svojoj okolini beskompromisno nametala svoje stavove u koje ni sama nije čvrsto verovala. Kasnije se pokazalo da su tu „probranu publiku“ činili u najvećem broju mladi, složenošću klasične muzike iskompleksirani, nezadovoljni a sami pritom netalentovani muzičari.

Dogodilo se da i pojedine, mada relativno retke osobe, obrazovane na delima klasične muzike, postanu zagovornici nove disharmonične „muzike“, čak i njeni izvođači i propagatori. Setimo se njenog pobornika i teoretičara Teodora Adorna.

Reklo bi se da je to posledice dosade, nemogućnosti da se bude ne samo u dijalogu već ni u blizini velike muzike prošlosti. A biće da u tome ima još nečeg: ta nova muzika pokazala se kao mesto raspoznavanja. Nove mlade generacije nalazile su u njoj sebe i svoje razbijene snove.

Počelo je da se voli i hvali ono što se nikad ne sluša ili sasvim retko izvodi; ljudi su se sve više zadovoljavali time što raniju muziku navodno znaju, optužujući je kako su se u njoj istrošili, ne shvatajući da im je ona bila jedina preostala zaštita. Klasična muzika ostala je jedino utočište harmonije, jedino mesto gde još uvek vladaju red i sklad za kojima se i danas traga u retkim trenucima, onda kad nas počne ispunjavati praznina predisponirana da u sebe upije konglomerat disparatnih zvučnih, ne tonskih fragmenata.

Nova muzika ne budi i ne stvara, već suptilno neguje nezadovoljstvo. Usmerava ga nalazeći mu u društvu prihvatljive forme. U tome je „društvena“ funkcija nove muzike. Anksioznost koju ona podstiče nije društveno opasna. Takva „muzika“ nije opasna ni po društveni poredak, čak mu je i korisna jer se njom kupuje nekritičnost i neguje konformizam. A očekivalo bi se suprotno. No, takva očekivanja potpuno su pogrešna.

Revolucionarna i napredna je mogla biti samo klasična muzika pošto da je u sebi nosila ambiciozni zahtev za harmonizovanjem čoveka i sveta; taj zahtev podrazumevao je i odgovornost umetnika spram sebe, kao i odgovornost spram dela koje je umetnik nastojao da izgradi.

Nedovršene, psihički labilne, neostvarene ličnosti, uhvaćene u tumaranju među stvarima i pritiskane događajima, čiji su smisao sve manje uspevale da razumeju, postale su idealan medijum i tlo na koji se mogla naseliti „nova muzika“, uvek sveže zelena, kao imela.

Postavši znak raspoznavanja, u malim ezoteričnim grupama, ta samo-proglašena „muzika“, skrpljena iz slučajnih zvukova, škripe i fragmenata koji su u sebi krili sećanje na muziku prošlih vremena, tzv. „nova muzika“, počela je nametati i posebne perceptivne zahteve. A to je već bio ozbiljan problem. To je već bio izraz nasilja nad svešću koju je stolećima formirala tradicija a desetinama hiljadama godina priroda sa svojim zakonima.

Nastupa epoha vladavine novih formi i njihova osnova ostaje sve manje raspoznatljiva, budući da se one nameću bezalternativno, bezpogovorno, te pitanje porekla i smisla ostaje u njihovoј dalekoj pozadini. Čak se i bitna metafizička

pitanja čine izlišnim budući da nove forme nastupaju frontalno ne dozvoljavajući da za njima ostanu oaze slobodnog, disharmonijom neispunjene prostora.

Odlika modernog sveta bila bi u nedopuštenosti postojanja alternative. Postoji samo jedna strana koja sebe petrifikuje i proglašava za jedino moguće stanje stvari; sve ostalo, jeste smrt, propast, nemogućnost egzistencije. Svejedno da li je reč o politici, ekonomiji ili umetnosti, teror monizma je jednako prisutan i zahvaljujući razrađenim mehanizmima optimalno delotvoran.

Jednaka je situacija i u sferi modernih likovnih umetnosti; dugo se verovalo da minimalističke, realativističke tendencije u umetnosti imaju poreklo u neambicioznosti i negativnoj selekciji mladih umetnika. Ja sam čak zastupao stav da krivce za tragičnu situaciju u modernoj umetnosti treba tražiti u destruktivnoj delatnosti likovnih kritičara i njihovoј pritajenoj, često nesvesnoj mržnji spram predmeta kojim se bave. Kasnije se pokazalo da je problem daleko kompleksniji, s dalekosežnijim posledicama no što bi se u prvi mah moglo tvrditi.

I tu se u osnovi problema pokazala izmenjena percepcija; nezadovoljstvo tradicionalnim viđenjem i tradicionalnim rešenjima uslovilo je nastanak novih postupaka i izgradnju novih sredstava kojima se htela zadovoljiti potreba za drugačijim doživljajem sveta i drugačijim načinom boravka u njemu.

Neinventivnost mladih likovnih umetnika, njihova nesposobnost da konkretizuju i adekvatno izraze ono što je novo i specifično u njihovom okruženju, ono što ih izdvaja iz svakodnevnih načina operisanja s predmetnim svetom, ne

beše samo posledica njihove adaptivne nesposobnosti, nemogućnosti da formiraju dublje uvide od uobičajenih, već pre svega, posledica izmenjene percepcije i potpuno novih, ranije nepoznatih zahteva koji su se pred umetniku počeli postavljati.

Savremeni umetnici, posebno oni najmlađi, ne uspevaju da kontemplativno prozru metamorfoziraće forme koje im se nameću kao gradivni elementi nove realnosti. Nenaučeni i nesvknuti četvorodimenzionalnom gledanju i rešavanju novih perceptivnih izazova, novi umetnici, oslanjajući se na stare modele i stare načine rešavanja zadataka pristupaju novoj realnosti i u sudaru s njom ne vide zapravo ništa.

To „neviđenje“ javlja se na njihovim slikama kao poleđina tkanja davno već viđenog; Publika od takvih dela okreće leđa, a umetnici padaju u apatiju i sve dublji narkotični san. Taj san nije uzrokovan hemijskim sredstvima već nestruktuiranom percepcijom u uslovima dominacije četvrte dimenzije.

Nakon statične i dinamičke faze, umetnost je ušla u treću fazu kojom vladaju transformacione forme. Svest o njima još se nije jasno oblikovala. Nije tu reč o nekoj nespremnosti umetnika da se uhvate u koštac s novim izazovima. Za tako nesto oni nisu bili optuživani u ranijim epohama i ne bi trebalo da se na njih već ovog časa svaljuje odgovornost za neadekvatno odnosenje spram novih izazova vremena.

Ono što moderni umetnici moraju da učine jeste da izvrše prevrat u percepciji sveta koji se, izmenjen novim digitalnim tehnologijama, našao raskriven za neposredno viđenje i otvoren za dijalog čiji cilj nije u definisanju i

konzerviranju konkretnih znanja, već u njihovom transformacionom oblikovanju koje odlikuje neprestano kretanje u bespuću izražajnih mogućnosti.

Uvođenje četvrte dimenzije u poetički postupak nedvosmislen je pomak na putu moderne umetnosti u njenom nastojanju da svet i dalje ostaje prva i najviša tema u potrazi umetnika za izgubljenim smislovima koji su ostajali immanentni u umetničkoj praksi njihovih velikih prethodnika.

## 6. Nekomunikabilnost savremene umetnosti

Jedna od tema koje se danas sve manje mogu zaobići jeste komunikabilnost savremene umetnosti, a pod pretpostavkom da danas uopšte još može biti reči o bilo kakvoj umetnosti, a posebno „savremenoj“.

Sam naslov upućuje na tipove i vrste komunikacija unutar umetnosti a da ne doteče pitanje koje bi mu moglo prethoditi: da li je komunikacija unutar umetnosti uopšte moguća? Očigledno, pretpostavlja se da komunikacija postoji i da je ona neproblematična; istovremeno, pretpostavlja se i da umetnost postoji danas u nekom od svojih nespornih oblika, neproblematična. A to vodi zaključku, krajnje pogrešnom, da su umetnost i komunikacija jednako neproblematični kao i njihova neposredna veza.

Smatram da stvari uopšte ne stoje tako: da umetnosti nema, da komunikacije nema i da je komunikacija u umetnosti nemoguća. Ovo može odmah izazvati proteste, i da bi se oni preduhitrili, neophodna su izvesna prethodna razjašnjenja. Svojstvo ljudskog duha, posebno onog u prirodnom stavu i koji se pritom oslanja na iskustvo do kog se dolazi oslananjem na zdrav razum, ogleda se u tome da duh prihvata ono neposredno, da ga vidi kao evidentnu i jedino neproblematizovanu realnost.

U nedvosmisleno iskustveno novoj situaciji, same stvari postaju neposredno sagledljive bez dotadašnje „aure“ koju su joj pridale navike i tradicija naučenog viđenja. Budući da u prvo vreme ne postoji „pripremljenost“ za recepciju *novog*, jer za to nema unapred gotovih modela, novo viđenje biva

omogućeno samim stvarima koje se počinju kontekstualno povezivati oslobođene ranijih semantičkih stega.

Tek pred izokrenutim svetom duh počinje da vidi ono što dotad nije video, da nazire i ono što se ranije, sa druge strane sveta neposrednih stvari, nazreti nije moglo, a da ono što je bilo samo po sebi razumljivo vidi u njegovoj nerazumljivosti i problematičnosti.

Sve to u istoj meri važi i kad je reč o pojmovima s kojima se susrećemo u času kad još ne vidimo njihovu ulogu koju preuzimaju u aktu mišljenja. S jedne strane stoje tematski pojmovi, oni pojmovi koji kazuju o čemu je u mišljenju reč; sa druge strane nalaze se oni pojmovi koji ove svojim svetlom vode na videlo i tako objašnjavaju. Zato, pre svake besede moramo se dogovoriti o osnovnim pojmovima i načinu na koji ih koristimo. To biva otežano uvek kad imamo u vidu da oni dobijaju sve nova i nova značenja koja se talože na njihov prvobitni neproblematični značenjski sloj.

Ono što se čini neproblematičnim i što nedvosmisleno prihvatamo, pretpostavljajući da postoji u nespornom obliku, pokazuje se kao jedino što mora biti tematizovano i razmotreno pre svakog daljeg govora, koji nije ništa drugo do ređanje stavova o kojima je većina unapred saglasna. Tema mog izlaganja nije ono što bi trebalo da bude, a još manje ono što sledi iz nekih opštih pretpostavki koje nemaju svoje poreklo u svetu života. Put kojim treba ići u bilo kom istraživanju ne mora biti unapred iscrtan. Dovoljno je da bude otvoren i da sadrži mogućnosti za promene. Ako se nekritički prihvati kao pretpostavka da komunikacija u umetnosti postoji i prihvati da postoji umetnost u nekom svom večnom obliku,

tada je svako dalje razmatranje već unapred određeno i lišeno produktivnog smisla. Moja je namera drugačija.

Treba u prvom koraku odrediti pojmove komunikacije i umetnosti, a u drugom sagledati njihove mogućnosti u vremenu današnjem.

## 1.

Mnogi smatraju da komunikacija, vodeći poreklo iz communis ukazuje na ono zajednicko, na ono opšte, sto se ima sa nekim drugim, i da ona podrazumeva prenos informacija kako bi se saopštio drugom određen smisao, čime se podvlači njen intersubjektivni smisao. Smatra se da je komunikacija zapravo opštenje informacija. Sve to je lepo, i prelepo kad bi bilo tako. Hoću reći: sve to je prejednostavno, da bi domašivalo do zadovoljavajućih odgovora. Neposredni uzrok deficijentnosti ovakvog pristupa bio bi u tome što se pretpostavlja kako uvek postoje ljudi, individuumi, subjekti koji delaju i shodno tome stupaju u komunikaciju; suprotstavljamjuci se tome nemački sociolog Niklas Luman ističe stav da „samo komunikacija može da ostvari komunikaciju i da se samo u takvoj komunikacionoj mreži stvara to što mi smatramo „delovanjem“<sup>182</sup>.

Sama *komunikacija*, kako primećuje Niklas Luman<sup>183</sup>, ostvaruje se pomoću tri različita izbora: izbora informacije, izbora saopštenja te informacije i izbora razumevanja ili nerazumevana tog saopšteja ili informacije; komunikacija, po

---

<sup>182</sup> Н. Луман, Что такое коммуникация?// [www.soc.pu.ru/publications/pts/luman\\_3.shtml](http://www.soc.pu.ru/publications/pts/luman_3.shtml)

<sup>183</sup> *Op. cit.*

rečima znamenitog nemačkog sociologa ima tri elementa: informaciju, saopštenje i razumevanje. Nikakve informacije nema van komunikacije, nema nikakvih saopštenja van komunikacije, nema nikakvog razumevanja van komunikacije i to nije smisao neke uzročnosti, saglasno s kojom informacija treba da bude uzrok saopštenja, a saopštenje, kaže Luman, uzrok razumevanja u smislu cirkularnog međusobnog uslovljavanja.

I odista: iz savremene umetnosti nam ne dolaze nikakve informacije. Pitanje je u kojoj meri se možemo usaglasiti i oko toga koji su subjekti komunikacije elementi čijom se aktivnošću ona odvija. U našem slučaju, ti elementi mogli bi biti (a) umetnička dela i (b) subjekti umetničkog procesa (umetnici), ali, u slučaju da pod umetnošću imamo u vidu i samu umetničku praksu a ne tek njen puki proizvod.

U tom slučaju komunikacija bi se mogla biti uspostavljena među (a) samim delima, među (b) umetnicima i među (c) umetnicima i umetničkim delima i povratno – sa samom sobom. U tom slučaju saglasno stavovima Lumana, sistem komunikacije jeste potpuno zatvoren sistem koji sam proizvodi komponente iz kojih se sastoji. U tom smislu sistem komunikacije je autopoietski sistem tako što sve što u sistemu ima svojstvo jedinstva, proizvodi se i biva proizvedeno od strane samog sistema.

Ako ovako posmatramo stvari, privremeno isključujući konikacijski plural, koji je predložen u našem naslovu, ako smo spremni da do kraja ne osporavamo pravo na unutrašnju igru elementima komunikacije, s jedne strane, i da s druge, ovu vidimo kao samoproizvođenje, pri kojem komunikacija sledi iz nje same, pretpostavljajući prethodna susretanja

njenih osnovnih elemenata, neophodno je odgovoriti na nekoliko preliminarnih pitanja koja se tiču same umetnosti.

## 2.

Odavno je prihvaćeno da je pojam umetnosti otvoren pojam, a otvoren je samo zato da bi mogao u sebe da prima sve nova i nova dela koja dolaze iz budućnosti. Takvo se shvatanje raširilo posebno sredinom XX stoljeća kako bi ranijoj umetnosti mogla da se pridruže i ona dela koja su dugo smatrana anti-umetnošću. Nije se odmah uočilo da je takva strategija varljiva. Dela koja su se počela uvoditi u svet umetnosti i proglašavati umetničkim, patila su od jednog bitnog nedostatka koji nisu mogli prevladati. Nedostatak duha. Sa završetkom epohe tradicionalne umetnosti završila se epoha egzistencije duha u umetnosti. Duh se povukao iz sveta. Svet je postao pustinja, idealni prostor postmoderne. Današnja umetnost je sterilna jer nju više ne prožima duh. Ona je dvodimenzionalna. Materija oblikovana ljkuskim greškama, ili raskomadana na performansima da bi bila skrpljena u bezdarne instalacije.

Tako samoproglašena umetnost nije mogla da ne izazove nekoliko preliminarnih pitanja.

*Prvo pitanje:* o kakvim je umetničkim delima danas reč? Da li govorimo o tradicionalnim, ili o savremenim umetničkim delima? Ako je reč o savremenim umetničkim delima, onda se mora prethodno odgovoriti na pitanje da li su ta dela još uvek umetnička dela? *Drugo pitanje:* o kakvim je umetnicima uopšte reč? Da li govorimo u umetnicima kako ih vidi tradicionalna umetnost, ili je reč o savremenim umetnicima? Ako je reč o ovim drugima, treba videti u kojoj meri oni još

sebe vide kao umetnike u tradicionalnom smislu reči, a u kojoj vide sebe kao pripadnike jedne potpuno nove paradigmе koja je u velikoj meri sa one strane umetnosti i tradicionalnih umetničkih određenja.

Većina dela savremene umetnosti u potpunoj je suprotnosti sa onima koja su im prethodila i činila umetničku tradiciju. Ta dela su u toj meri ne-dela u odnosa na umetnička dela u tradicionalnom smislu, da tvore jedan potpuno novi svet koji nije više ni u kakvom neposrednom odnosu spram tradicije. Već na tom nivou ne može biti nikakve komunikacije između „novih“ i „starih“ dela.

Ako je reč o novoj muzici, koju neki poput ruskog muzikologa J. Holopova, vide kao drugu paradigmu, onda problema ima na pretek. Tu ne da nije vise reč o umetničkim delima u smislu *opusa*, budući da se govori o *projektima*, već tu nije više reč ni o muzici. Osnovni nesporazum je u tome što sva ta „dela“ a zapravo „projekti“, nisu muzika već posledica eksperimentisanja sa zvukom, i do najveće zabune je došlo stoga što odmah na početku nije za sve to pronađen dobar i adekvatan termin, već se, po inerciji, nastavio koristiti izraz „muzika“, koji sa svim tim nema nikakve veze<sup>184</sup>.

Ako je reč o likovnim umetnostima, situacija je skoro identična; studenti, nakon završene umetničke akademije, gde bi trebalo da su stekli neko stručno obrazovanje, nastavljaju danas da se bave nečim što nema nikakvih dodirnih tačaka sa umetnoošću. Reč je o raskidu s tradicijom i to tako radikalnim, da i tu ni o kakvoj komunikaciji s velikim

---

<sup>184</sup> O tome, posebno videti: Uzelac, M.: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad 2007; Uzelac, M.: *Horor musicae vacui* (Requiem za muziku i muzičare XX veka), Veris, Novi Sad 2006.

delima prošlosti ne može biti reči. To je vidno čak i u slučaju kad mladi umetnici nastoje da se ironično odnose spram svojih prethodnika, da budu „postmoderni“, kako oni vole sebe da nazivaju: upravo u takvim trenucima dolazi do izraza njihova ne-duhovnost. Oni su lišeni duha koji je krasio i napajao umetnike klasične epohe. Ali, to što oni nemaju duha, nije posledica samo njihovog pogrešnog opredelenja, jer su se svojim delom, u životu, našli na pogrešnom mestu, već i stoga što se sam duh povukao iz sveta i negde, neznano gde, u sebi samom, mrmlja o svojoj nepotrebnosti.

Tako dospevamo u situaciju da razlaganjem potpuno neproblematičnog naslova otvaramo mnoštvo pitanja koja su predmet sporenja estetičara u poslednjih pola stoljeća i na koja nema mnogo nedvosmislenih odgovora. Ovo nije stoga što je poslednjih nekoliko decenija prošlo pod devizom postmoderne. Postmoderna je prošlost, i nije stvar u tome, koliko je ona degradirala ideju umetničkog dela i umetnosti, koliko je relativizovala vekovima izgrađivanje i branjene umetničke vrednosti.

### 3.

Osnovno pitanje od kojeg smo pošli, moglo bi se formulisati i na sledeći način: u kom se stanju umetnost, umetnička praksa, umetnička dela i sami umetnici nalaze danas? U kojoj meri umetnička dela deluju na publiku? U kojoj meri ona podstiču i dalje druge umetnike? U kojoj meri umetnici žive život umetnika? U kojoj meri su umetnici uopšte spremni za bilo kakvu vrstu komunikacije? U kojoj meri umetnici uopšte žele da komuniciraju sa drugima, sa publikom, sa delima drugih umetnika?

Ono što se danas zbiva u sferi koju bi tradicionalisti nazvali svetom umetnosti, bez obzira na složenost odnosa koji se u njoj uspostavljaju i svakog časa iznova reformulišu, nema društveni značaj kao u ranijim epohama ili u vreme do pre pola stoljeća. Usled dubokih promena koje su zahvatile osnove svakodnevnog života, i formirale novi sistem vrednosti u kojem umetnička praksa zauzima marginalno mesto, umetnička dela su od svih vrednosnih slojeva zadržala prevashodno ekonomski, i to prvenstveno tradicionalna, kojima je broj sve ograničeniji, potreba za novim, vrednosno neodređenim delima, drastično je opala. Umetnici su ostali prepušteni sebi, a komunikacija među njima u najvećoj meri je postala izlišna jer je lišena bilo kakve utilitarne svrhe.

Umetnička dela više nemaju uticaj na publiku.

Savremena publika je nesposobna da se iz ravni pragmatičnog uzdigne u oblast duhovnog. Na taj način, većina naših savremenika još uvek može da razume razliku između materijalnog i formalnog sloja, ali ne i da se uzdigne do duhovnog<sup>185</sup>. U takvoj situaciji, karakterističnoj za XX stoljeće, ljudi su ostali prepušteni modernoj umetnosti koju karakteriše odsustvo duhovnog sloja. Suštinski, ako se korišćena terminologija ostavi na stranu, estetička pozicija Nikolaja Hartmana upravo promoviše dvoslojnu strukturu dela i tako priprema prostor postmodernoj umetnosti, i dajući alibi dotad razvijanoj modernoj umetnosti. Odbranu duhovne dimenzije imamo u estetičkoj poziciji Ivana Iljina<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> O tome opširnije u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Disipativna estetika*. Prvi uvod u postklasičnu estetiku, Novi Sad, Veris, 2006.

<sup>186</sup> Tome je posvećen veći deo mog izlaganja u pomenutoj *Disipativnoj estetici*.

Međutim, u našem društvu determinisanom totalnom vlašću digitalnih tehnologija, duhovni sloj je otsečen svesno i potom odbačen za račun neinventivnosti a u ime apologije prosečnosti i varvarske neobrazovanosti kakva dominira internetom koji oblikuju osobe mentalno ograničenih mogućnosti koje kroz forume, blogove i raznorazne duskusije pod stupidnim pseudonimima, leče svoju zaostalost i osnovnu neobrazovanost.

Budući da tradicionalna dela više nemaju značaj i delotvornost, preostaju moderna dela, dela naših savremenika, koja su značajna samo svojim autorima i to prvensteno u terapeutske svrhe. Beznačajnost i sterilnost savremenih umetničkih dela prikriva se medijskom promocijom svega što bi svoje pravo mesto moglo imati samo u zaboravu. Arogantnost je sve agresivnije izražena u slučajevima vapijuće nedarovitosti. Ta nedarovitost prikriva se raznim polurazumljivim pojmovima kao što su: konkretna muzika, elektronska muzika, minimalizam ili polistilistika. Opšte je prihvaćeno da se u prvi plan stavlja postupak, a zanemaruje ono osnovno – u ovom slučaju *muzika*.

Ako su nekad teoretičari umetnosti (Markuze, Adorno) smatrali da će u budućem vremenu ljudi živeti na umetnički način, sada je očigledno da takavim životom ne žive ni umetnici a kamo li umetnička publika. Danas ni oni koji se još usuđuju da tvore umetnička dela ne vide smisao života u umetnosti, i posvećenost umetnosti, ako o njoj i govore, samo je izgovor za bekstvo iz realnosti u neurozu, ili utapanje u merkantilnu svakodnevnicu.

Iz toga jasno sledi i odgovor na naše vodeće pitanje. Među umetnicima nema komunikacije, jer za njom ne postoji

nikakva stvarna potreba, budući da zalaganje savremenih umetnika za stvar umetnosti lišena je svake iskrenosti. A tamo gde ne prebiva istina, nema porebe ni za komunikacijom koja bi se mogla svoditi na samoosvećivanje sopstvene pozicije ogrezloj u laži. Tako nešto ne želi nijedan umetnik; svakome je samobmanjivanje draže od spremnosti da se preuzme makar delić odgovornosti. A neprihvatanje odgovornosti pred umetnošću i pred samim sobom, prihvatanje stava da je sve moguće i da je sve jednako vredno sve to jeste bit tzv. postmoderne umetnosti.

Umetničke publike (izuzev malog broja blaziranog sveta kome se poznavanje umetnosti još uvek čini sredstvom za uspinjanje na društvenoj lestvici, o čemu je davno pisao francuski estetičar Mikel Difren) – danas nema. I ne može je biti. Stara umetnost je izgubila svoju auru i sjaj kojim je plenila svoje savremenike; nova „umetnost“ tu auru nikad nije ni imala, budući da odričući se ključne umetničke dimenzije, nije bila u mogućnosti da je izgradi.

Današnju umetničku publiku čine novokomponovani viši društveni slojevi bez ukusa i umetničkog obrazovanja a sa samo jednim preimcućtvom: mogućnošću da plate skupe koncertne ili pozorišne ulaznice koje i nisu ulaznice u usvet umetnosti već ulaznice u foajee i kafee pozorišnih i koncertnih zgrada. Komunikacija ostvarena unutar takve publike, nema dodirnih tačaka sa onom vrstom komunikacije koja se uspostavlja unutar sveta umetnosti.

#### 4. Ontološki „paradoks“

U razmatranju ovakve problematike dešava se, kao po nekom strogom a nepisanom pravilu da raspravljanje o

umetnosti „isklizne“ iz filozofske, načelne ravni u nižu, sociološku ravan.

Zašto je to tako? Rasprava koja počinje s visokom ambicijom, da dokući smisao i prirodu umetničkog dela, u mnogo slučajeva završava se promišljanjem odnosa umetničkog dela i publike, o njegovom konkretnom mestu u određenom društvu. To ni u kom slučaju ne znači da delovanje umetničkog dela na određene društvene slojeve i njegova komunikacija kao i komunikabilnost nije tek neko pitanje od sporednog značaja, no daleko važnije i primarnije, uvek ostaje pitanje o tome *čime* određeno umetničko delo deluje na tu publiku – pitanje njegove prirode.

Moglo bi se pitanje i drugačije formulisati: zašto i na koji način se ontološka problematika pretvara u sociološku? Zašto se ljudi zadovoljavaju sociološkim analizama, zašto su spremni da sebe zavaravaju kako se na taj način ne iscrpljuje ne samo njihova obaveza već i njihova odgovornost ne pred drugima i autorom, već pred samim delom u njegovom iskonskom, transcendentalnom smislu.

Razlog tome možda treba tražiti u prirodi same filozofije danas. Ako je sredinom druge polovine XX stoljeća filozofija imala svoje zvezdane trenutke (delovanje predstavnika Frankfurtske škole, letnji skupovi filozofa najrazličitijih orientacija na ostrvu Korčula (Jugoslavija), nastupi filozofa egzistenijalista, pre svega Ž.-P. Sartra, intenzivna delatnost predstavnika analizičke filozofije), sada je došlo do oseke u filozofskim istraživanjima, koja ne preti samo zamor protagonista već i zamor materijala.

Filozofija je po mišljenju mnogih postala izlišna. Mnogima se čini da današnju društvenu situaciju

determinisanu novim digitalnim tehnologijama i inflatornom revolucijom masovnih komunikacija, teorijski mogu u potpunosti da objasne sociolozi i psiholozi. Nažalost i jedni i drugi žive još uvek u XIX stoljeću i operišu davno zastarem kategorijalnim aparatom koji je u novim uslovima ne samo neupotrebljiv, već i potpuno neprimenjiv kada je reč o potpuno novim pojavama koje čine tehničku svakodnevnicu početka XXI stoljeća.

Ako filozofije možda danas i nema u nekom joj primerenom obliku, postoji i dalje mišljenje, postoji potreba da se misli „sama stvar“ koja je ne-mišljenjem sve vreme ugrožena.

### 5. Pitanje

Konačno, da li je umetnost još i danas izvor izazova? Da li umetnost i danas u vreme svoje najdublje krize, koja se odražava u njenoj apsolutnoj nepotrebnosti, ma na koji način može biti tema dana, podsticaj za razgovor, ili za nagon da se stvori nešto novo, do te mere novo da možda i nije delo, ali da u sebi ima potencijal dela i da u nekom vremenu budućem može istupiti kao reprezentativno delo?

Ovo pitanje treba u svojoj vapijućoj i očajnoj transparentnosti ostaviti otvorenim.

## 7. Poslednji tango umetnosti

Tema nekada kultnog filma sa sjajnim Marlonom Brandom *Poslednji tango u Parizu* bila je ljubav; i dok protagonisti u filmu ne progovore, ljubav traje, a kad počnu da racionalizuju situaciju u kojoj se nalaze – ljubav prestaje. Deceniju nakon pojave tog filma (1977) francuski filozof Žan Bodrijar napisao je izuzetni tekst pod naslovom *Poslednji tango vrednosti* u kojem je, na samo nekoliko stranica, izuzetno opisao slom evropskog sistema obrazovanja, nakon čuvenog bunda evropske omladine, slom koji su američki stratezi, po svedočenju Noama Čomskog, zamislili odmah po završetku drugog svetskog rata. I u jednom i u drugom slučaju u ritmu tangoa odvija se kraj: u prvom slučaju ljubavi, u drugom slučaju epohe.

Pedsetak godina nakon pomenutog filma i četrdeset godina nakon ugušenja bunda izmanipulisanih studenata, koji su u duh Evrope uveli relativizam i omogućili pojavu postmoderne, s dobrim mislima i kancerogenim posledicama, ovde je na delu novo podsećanje na čuvenu igru koja ne nekad zaludela svet da bi je danas malo ko znao. Umetnost je odigrala svoju poslednju igru.

Zavesa je spuštena. Igrači se polako razilaze, nešto međusobno još komentarišu, neki se tiho prepiru, neki plaču, a neki samo čute. Ovima poslednjima namenujem ovo poglavlje (oni drugi pročitaće ga kasnije, trenutno nisu dovoljno skoncentrisani). Tek zanemeli ljudi shvataju situaciju u kojoj su se našli. Alber Kami sjajno opisuje to stanje na primeru Sen Žista kome nakon presude, pa sve dok se ne popne na gubilište, do poslednjeg trenutka života, ostaje

samo da čuti, jer, smrtna presuda je krajnja konsekvenca onog za šta se i sam borio.

Samo u tišini može se položiti račun za ono u čemu je neko u svojstvu umetnika učestvovao; takve su bile poslednje godine života Sergeja Rahmanjinova, takvi su poslednji dani Dalija, takav je ostatak života Artura Remboa dok po Africi prodaje oružje. Poslednjim umetnicima bilo je dato da ne samo vide nego i osete kraj umetnosti kojoj su pripadali i koju su svojim delom završavali.

Tragedija je završena. Preostalo je da se uklone kulise i pozornica prepusti drugim, sve nestrpljivijim igračima novih mas-medija. Ostalo je još toliko vremena da se, dok oni isprazne špriceve i zauzmu svoja mesta pod reflektorima, negde u prikrajku razmotre dva moguća scenarija do kraja neodigrane satirske igre.

\*\*

Sve do sada izloženo, vodi zaključku više puta već nagoveštenom i na različite načine formulisanom: umetnost je došla do svoga kraja. Ljudi je ne bi videli kao nepotrebnu da ona nepotrebnost ne nosi u samoj sebi. Nije stvar u tome da se nešto pogrešno vidi, odnosno da postoji neka negativna predisponiranost spram umetnosti i umetnika. Jeste, ona je nekomunikativna, no zašto je nekomunikativna? Šta se to nalazi ugrađeno u nju što joj ne dozvoljava da stupi u odnos sa okružujućim svetom?

U poslednjih desetak godina dogodilo se nešto bitno, odlučujuće, nešto čega nismo do kraja svesni, no nešto što je iz osnova promenilo ne samo stanje u umetnosti i odnos spram nje, no njen smisao i njenu mogućnost.

Niz posebnih umetnosti dospeo je do svoga kraja; na izvestan način ona se vratila početku kad nije bio poznat pojam originalnosti. U tom smislu ni ovo što ja pišem ne može biti originalno, budući da je mišljenje na tragu kraja, a u času kad je put umetnosti završen.

Kada je reč o njenoj teoriji, estetici, smatram da postoje dva moguća zaključka: *jedan* bi bio u tome da estetika započne jedan izvorniji put vrativši se svome početku i evoluira u *haptiku*, a *drugi* da se konstituiše kao *inflaciona estetika*. U prvom slučaju, estetika nastavlja da se i dalje razvija, paralelno sa umetnošću koja se počinje obraćati novim čulnim organima, svodeći se na modu, kozmetiku<sup>187</sup> i eventualno kulinarstvo, a u drugom slučaju, konstatuje se definitivni kraj umetnosti i estetici preostaje da naknadno samo promisli razloge njenog kraha i efemernost umetnosti kao istorijskog fenomena.

U oba slučaja slika tradicionalne umetnosti ostaje nepromenjena. Hegelova dijagnoza da je ona „po svom bitnom određenju prošlost“ ostaje važeća, ali se prostire na mnogo kraći segment „trajanja“ umetnosti, na period estetskog, koji se poklapa pojavom novog veka i traje do XX stoljeća (koje

---

<sup>187</sup>Dugo su estetičari navodili argument da parfemi mogu čulno nadražiti, kao i umetnička dela, ali da ne mogu biti umetnička dela jer nemaju duhovnu dimenziju. Ovaj doskora validni stav sada je iz osnova poljuljan posebno ukazivanjem na to da ni većina dela moderne umetnosti nema duhovnu dimenziju. Tako, parfemi se mogu ubrojati u nova umetnička dela i stoje pored drugih modnih kreacija. Novi umetnici su Pjer Karden (član Francuske akademije) i Iv Sen Loran, Valentin Judaško i Miuča Prada (unuka Maria Prada), Đorđo Armani i Gučio Guči, Kenzo Tokado i Antonio Moras, sestre Fendi i Karlo Lagerfeld, a među njima možda je najveća umetnica Sofija Grojsman (amerikanka porekлом iz Belorusije)...

delom u sebe uključuju neke od umetnosti, no maksimalno do 1999. godine).

### *a. Haptika - budućnost estetike*

Ima onih koji tvrde da sve se menja i ima onih koji veruju da je sve isto. Ovde će upravo o tome biti reči<sup>188</sup>. Podemo li od bitnih uvida u stanje u kojem se zatekla estetika krajem XX stoljeća, moći ćemo i jednima i drugima dati za pravo: prihvatićemo da se sve promenilo, ali ćemo kao Žan Pol, pre dva stoljeća, moći i dalje da tvrdimo da ljudi ni o čemu drugome ne govore nego samo o estetici. Na osnovu ovog drugog tvrdićemo da se nije promenilo ništa, da razloga za uzbunu nema, da sve se odvija predvidljivim tokovima i da estetičari, kao i ostali trudbenici dobro obavljaju svoj posao u Kandidovom vrtu negde u Eldoradu.

Ovo poslednje ne sluti na dobro; estetika je postala najednom previše popularna. Budući da je estetika daleko od toga da bude središte ljudskih interesa, biće da opet sa njom nešto nije u redu pa je ljudi ne razumeju najbolje i njena popularnost samo je izraz jednog novog nesporazuma. Pod estetikom se, kao i nekad, mogu misliti različite stvari. Ako je za Hegela ona bila filozofija umetnosti, ontologija umetničkog

---

<sup>188</sup> Ovaj tekst je u donekle izmenjenom obliku po prvi put štampan u Zborniku Matice srpske za društvene nauke, 2003, br. 114-115, str. 37-52. <http://scindeks-clanci.nb.rs/data/pdf/0352-5732/2003/0352-57320315037U.pdf>

dela, Fridrih Niče, i sam mislilac radikalnog estetizovanja, estetiku je shvatao znatno šire, zalažući se za sveobuhvatnu estetizaciju života i celog sveta pri čemu je stvorena umetnost mogla biti samo poseban slučaj estetizacije; u svakom slučaju, još i početkom XX stoleća, kao što je već u više navrata ukazano, estetika je podrazumevala filozofsko mišljenje koje se suočava sa problemima lepog i umetničkog. Danas, kada su se njome počeli baviti i oni koji za tako nešto nemaju ni elementarne preduslove, pod estetikom se počelo misliti svašta, pa i svako neobavezno brbljanje o umetnosti, posebno o najnovijoj, koja je delom i sama kriva za tako nešto jer je u velikoj meri svojom prividnom lakoćom isprovocirala pomenuto brbljanje, umesto da se ozbiljnije pozabavila svojim nestajućim temeljima.

Sve teže je govoriti o umetničkim delima jer se sve više oseća nemogućnost da se ono bitno u umetnosti izrazi govorom; to osećaju kako filozofi tako i umetnici i nije slučajno što je jedan od vodećih ruskih kompozitora Edison Denisov, govoreći o muzikoložima i njihovom nastojanju da teoretišu o muzici, jednom prilikom zapisao: „muzikolozi su stvorili ogromnu količinu gluposti oko muzike. Jedna od najružnijih je sud o ’filozofičnosti’ muzike kod nekih kompozitora. Filozofija može postojati samo kada se radi o govoru, a zvuk nema u sebi nikakve filozofije. Filozofija ne može prodreti ni u kakve dubine bića (i ne može to učiniti), ona samo stvara određene sheme u koje se život nikad ne može uklopiti. Umetnici dublje no svi drugi prodiru u tajne

bića, mada je samo nekim od njih dato da se približe Bogu“<sup>189</sup>.

Bez obzira na naglašenu bergsonovsku intonaciju, ovde je jasno prisutno jedno razgraničenje umetnosti i filozofije i više no jasna konstatacija o ograničenosti filozofskog pristupa umetnosti. Isto tako, činjenica je da filozofija mora ostati u blizini umetnosti, ako nastoji da se približi toj tajni bića koje se često ističe a retko adekvatno tematizuje, jer ova se, sve vreme, otkriva samo u umetnosti. Filozofija se može baviti drugim stvarima, pa čak i samom sobom, može se samozavaravati na razne načine veoma uspešno stvarajući privid učenosti, ali tek u blizini umetnosti ona može sačuvati svoj iskonski smisao.

U međuvremenu, dok se odvija mena vrednosti pod presijom ostataka postmodernog mišljenja, ljudi se privikavaju tome da se o umetnosti neodgovorno može govoriti svašta jer njen nepoznavanje i pogrešno razumevanje nema one negativne posledice kakvo ima loše poznavanje medicine; čini se da umetnost sve može da izdrži, da su svi pozvani da govore o umetnosti.

Sve to ima za neposrednu posledicu, sve naglašenije pitanje opravdanosti opstanka i estetike i umetnosti. Insistiranje na nekritičnom opravdanju egzistencije umetničkog dela sve više se čini anahroničnim; kako govoriti o stvarnosti sveta, o njegovom problematičnom modalitetu, kada svet više ne doživljavamo budući da ni mi sami istinski ne živimo pošto naš „svet“ čine samo filmske, video ili televizijske slike. Prekinuta je naša veza sa svetom, ugrožena

---

<sup>189</sup> Неизвестный Денисов: *Из Записных книжек* (1980/81-1986, 1995). - М.: Композитор, 1997. - стр. 65.

je celokupna sfera čulnosti i mogućnost recepcije; to je razlog što se moramo vratiti onim autorima koji su s pravom kao osnovni problem videli problem tela i telesnosti, onima koji su u osnovnoj relaciji tela i okoline, u sferi čulnog, nastojali da misle tu sferu primarno estetskog.

Nimalo slučajno da još uvek *simulacija* ostaje pomodna ali i ključna reč, nekakva čarobna formula koja rešava sve probleme koji su se nagomilali pred nama zahvaljujući našoj nesposobnosti ili nespremnosti da stvari vidimo onakvima kakve odista jesu. Ranije je pojam fikcije omogućavao i pojam umetnosti kao oblast onog „kao da“, obezbedivao je egzistenciju toj oblasti privida, odnosno sferi *druge stvarnosti*; simulacija pak, omogućuje jedino i isključivo manipulisanje unutar sfere datosti. Na taj način izgubilo se svo ono čudesno i čarobno koje je ljude plenilo u ranijim epohama, nestalo je sve ono što se - ne mogavši biti racionalno mišljeno i zamišljeno - sanjalo u umetničkim snovima. Misao romantičarskog pesnika Novalisa da se posredstvom reči, na papiru, može graditi istinski svet - sada se obistinjuje: ovaj naš novi svet proizvodi se na kompjuterskom ekranu. Stvara se nešto posve novo - nadstvarno, ne više puki odraz stvari. Umetničko je umetničko u onom smislu u kojem je posledica veštine, ukoliko je veštačko a istovremeno, budući da je tu reč o nekom novom proizvođenju radi se zapravo o novom računu; sve to što je novo-proizvedeno (umetnost) jeste čist rezultat računanja, hiperrealnost. Tako se ostvaruju Lajbnicovi snovi, ali, možda i najstrašnije móre, jer ovde je tvorac sada isključivo sam kompjuterista. Tako kompjuterska simulacija postaje fabrika prirode. Stvarnost je posledica algoritamske konstrukcije.

Stvarnost se stvara računanjem, simulacijom, i u takvoj situaciji umetnost pruža poslednji otpor. Zato je estetika poslednje pribrežište našeg mišljenja, mišljenja koje je možda već kapituliralo pred jednom realnošću koja (kako u prirodi, tako i u društvu) nema uporište, nema cilj, nema perspektivu, nema alternativu. Postoji rezignacija i ona je, kako vreme protiče, sve izraženija; sve izraženija je i otupelost naših čula, ali sve to nije ništa novo, budući da je konstatovano kao simptom novog doba na početku moderne, još sredinom XIX stoleća u radovima Hegelovog učenika Karla Rozenkranca.

Naša stvarnost konstituiše se u aktu opažanja. Odatle moramo poći.

Davno je već zapaženo da umetnički metodi prisutni u savremenoj umetničkoj praksi ne potiču iz prirode, nego najčešće iz drugih umetničkih metoda i kao što se jedan umetnički stil rađa iz sukoba sa drugim stilom (Malro), isto tako, najčešće, estetičke teorije nastaju na tlu drugih teorija. Nije stoga nimalo slučajno da Šilerova estetika više duguje Kantu no Geteu, da Ničeova estetika više duguje Šopenhauerovo misli no Vagnerovo muzici, a da Hanslikova teorija više duguje Herbartovom formalizmu no muzici Bramsa. Tu se, više no očigledno, umetnost našla u drugom planu.

Istorija umetničkih i estetičkih teorija pokazuje da u većini slučajeva iskustvo i misao idu uporedno, ali i da ima slučajeva da iskustvo decenijama prethodi estetičkim teorijama; primer za to je Aristotelovo učenje o pesničkom umeću nastalo kao posledica njegovog suprotstavljanja Platonu, ali i nakon što su velika dramska dela već bila napisana; isto se može reći i za teorije likovnog formalizma

koje imaju poreklo manje u savremenom postimpresionističkom slikarstvu a mnogo više u herbartovskom tumačenja dela Mazača i Pjera dela Frančeska.

Sve to više no jasno pokazuje da umetničke teorije ne crpe svoju snagu samo iz iskustva formiranog u susretu s umetničkim delima, nego često polaze i od onoga što se već nalazi u ranijim teorijama; to objašnjava i činjenicu da teoretičar umetnosti nema od početka ukus kojim procenjuje dela nego da taj ukus traži, da istražuje problematiku koja tek vodi stvaranju ukusa; isto tako, premda umetničke teorije dolaze posle određenih umetničkih postupaka, one ih često i prevazilaze; zato se u dosta slučajeva (a što nije obavezno) moglo dogoditi da estetička teorija bude korak-dva iza umetničke prakse, iza rezultata umetnosti, ali da ona pritom ni na koji način nije bila neko određeno uputstvo za rad, nego ponajpre misao o umetnosti, ili misao o mišljenju umetnosti, refleksija o samoj sebi i svome smislu.

S druge strane, imali smo slučajeve da je estetika bila napisana bez ikakvog odnosa estetičara prema umetnosti, budući da se pisalo prvenstveno za ne-umetnike, za mislioce, za one kojima se ponašanje i delanje stvaraoca i uživaoca u umetničkim delima pokazuju kao problem, kako je to tvrdio N. Hartman. Kao filozofija umetnosti i kao filozofija lepog, estetika, već po tumačenju Kanta, ne dotiče stvarni život umetnosti i promene ukusa, budući da s obzirom na njen kategorijalni aparat i teorijske ciljeve nema nikakvu direktivnu snagu u odnosu na predmet svog bavljenja. Potvrdu ovom shvatanju možemo naći i u činjenici da je čitava Kantova estetička teorija izvedena iz samog pojma umetnosti,

odnosno iz teorijskog tumačenja lepog i uzvišenog, a da pritom ne polazi ni od stanja umetničke prakse niti od uvida u reprezentativna umetnička dela. Sve to više je no dovoljan razlog da estetika, kako je to tvrdio Hartman, ima sudbinu da kao nauka donosi razočaranje.

Istovremeno, činjenica je da neuspeh estetike kao filozofske nauke ne mora da pogađa estetiku kao egzaktnu nauku (kako su je videli u XIX stoleću, kada se ona više približavala prirodnoj no humanističkoj nauci) i u tom slučaju estetika se nalazi u situaciji da je prinuđenada se suoči sa krizom temelja modernih nauka uopšte, a ta kriza se izražava kao otuđenje u vidu objektivizma, formalizma, „rđave apstrakcije“.

Do izrazite krize estetike došlo je u času kada je odnos estetike prema umetnosti postao kritičan, i to, s jedne strane, kao posledica razvoja umetnosti krajem XIX i početkom XX stoleća, i, sa druge strane, kao posledica razvoja moderne nauke i položaja estetike kao filozofske, odnosno kao posebne nauke u tom razvoju. Sada, sa malo veće distance, uzrok krize estetike mogao bi se tražiti i u nekom poremećaju temelja na kojem počivaju i estetika i umetnost, a što se ispoljava u aktuelnoj krizi humaniteta, ili pojma odgovornosti - što je došlo do svog izraza u vreme postmodernizma.

Kada se sve ovo sabere, moglo bi se reći kako su savremeni estetičari saglasni u tome da se kriza estetike može razmatrati (a) sa gledišta razvoja i krize modernih umetnosti krajem XIX i početkom XX stoleća, i to u onoj meri u kojoj umetnost predstavlja legitimni predmet proučavanja estetike a pod pretpostavkom da je zadatak estetike da se suoči sa aktuelnim stanjem umetnosti; zatim, (b) sa gledišta

razvoja modernih nauka i krize (evropskih) nauka, ukoliko ona kao kriza temelja pogoda i estetiku i razjašnjava metodološki problem ove nauke, i, konačno, (c) sa najobuhvatnijeg gledišta svetsko-istorijskog preokreta koji je doveo do dalekosežnih promena položaja nauke, umetnosti, filozofije i celokupne kulture u promjenjenom svetu. Takvu je ocenu stanju stvari u savremenoj estetici davao srpski estetičar, autor velike do danas još uvek ne publikovane studije o Fidleru, Milan Damnjanović.

Ovde naznačena situacija se bitno menja, posebno sa sve učestalijim konstatacijama o kraju nauke<sup>190</sup>. Ima dosta razloga da se tvrdi kako će fundamentalne nauke budućnosti uskoro biti moguće samo kao estetske nauke i estetika, a što mnogima mora izgledati krajnje paradoksalno i nesmisleno. Sve teorije, u nemogućnosti da budu eksperimentalno dokazane, ostaće zauvek i definitivno samo teorije, potkrepljivane samo subjektivnim kriterijumima kao što su elegantnost i lepota. Fizika čestica, kako je ukazivao u svojoj knjizi *The End of Physics* David Lindli (D. Lindley) - postaće grana estetike. Bitni kriterijum svake fundamentalne naučne teorije, bilo da se radi o teoriji superstruna Edvarda Vitena (E. Witten), ili inflaciona teorija vasione Alana Guta i Andreja Lindea (A. Guth; A. Linde), ostaće samo nedosanjani *san o konačnoj teoriji*, kako glasi naslov knjige Stivena Vajnberga<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> O tome videti opširnije u knjizi: Horgan, J.: *The End of Science. Facing the Limits of Knowledge in the Twilight of the Scientific Age*, 1996.

<sup>191</sup> Weinberg, S.: *Dreams of a Final Theory*, New York, Pantheon, 1992. Danas nakon nešto manje od dvadeset godina stvari stoje drugačije: ima

Razložna sumnja Hansa Betea (H. Bethe) u mogućnost da dođe do još jedne revolucije kakvu je izazvala pojava kvantne mehanike saglasna je sa mišljenjem Dejvida Boma (D. Bohm) da „fundamentalni pojmovi kao što su red i struktura, uslovljavaju naše podsvesno mišljenje pa stoga nove teorije zavise od novih vrsta reda“. Bavljenje naukom imaće za posledicu više širenje doživljaja o svetu no širenje vidika znanja. Možda će se vremenom sve više razvijati kontakt s realnošću i to će verovatno biti ono mesto gde će se zapravo dodirivati nauka i umetnost (a na to će se posebno osvrnuti u sledećem poglavljju).

Ali, isto tako, čini se da će estetski kriterijumi biti sve više odlučujući u nauci budućnosti (ma kakva ona bila); premda teorija superstruna u velikoj meri zadovoljava estetski princip u nauci kakav je predložio još Vilim Okamski (a što će reći da je najbolje objašnjenje ono koje počiva na najmanjem broju pretpostavki), na koji način bi takva teorija mogla da objasni svet? Prema njoj odbojnost gaje i fizičari i metafizičari budući da superstrunama koje u sebi generišu materiju i energiju, prostor i vreme - u ovom našem svetu ništa ne odgovara.

O čemu je tu reč? Ni o čemu drugome do o delima moderne fizike kao umetničkim delima. Nimalo slučajno, Denis Overbi<sup>192</sup> piše o bogu kao kosmičkom rokeru koji daje impuls za stvaranje vasione udarajući u gitaru sa desetostrukim superstrunama. U tom slučaju, nimalo naivno

izgleda da se taj san i dosanja, ne bude li naš, biće to realni san generacije što dolazi za nama.

<sup>192</sup> Overbye, D.: *Lonely Hearts of the Cosmos*. New York: Harper Collins, 1992.

pitanje moralo bi da glasi: da li bog improvizuje ili svira po notama? Možda se na taj način nauka i umetnost vraćaju svom zajedničkom pra-izvoru koji su stari Grci određivali pojmom *techne*.

Sve to više no jasno potvrđuje da ako se i može govoriti o *krizi moderne nauke*, jednako kao i o krizi *moderne umetnosti*, to ni u kom slučaju ne povlači za sobom i *krizu estetskog*, tj. krizu sposobnosti estetskog doživljaja i krizu sposobnosti da se poseduje estetski stav, jer mogu nestati neke od stvari ali ne i odnos spram njih kao takav.

Postoji duboko ubedjenje da se može govoriti čak i o *kraju estetike* ali ne i o *kraju (ili smrti) estetskog*, da su se nesporazumi su se počeli umnožavati i ubrzano nagomilavati još u vreme nastanka estetike (1750) i njenog određenja kao *nauke o čulnom saznanju*; estetika je navodno, trebalo da se drži čulnog bića umetnosti i estetske stvarnosti, što znači umetničkog dela i estetskog predmeta kao smisaonih tvorevina koje po svojoj specifičkoj materijalnosti i medijalnosti postoje samo za čula; na žalost, to se nije dogodilo. Estetika se od samog početka počela baviti ne samo čulnim osetom nego i osećanjima, doživljajnim životom, sferom subjektivnog uopšte, ili, drugim rečima: njene granice bile su od samog početka veće no što joj je to Baumgarten „propisao“ osamostaljujući je od logike.

Ako imamo u vidu da je sfera subjektivnosti - sfera samoodnosa, tj. sfera refleksije čije je rodno mesto novovekovna filozofija subjektivnosti, a da je ova filozofija subjektivnosti vezana za racionalističku metafiziku, za pojам moderne nauke, za pojam moći i vladavine, jasno je da se estetika sve vreme nalazi u prilično delikatnoj situaciji. Kao

jedan istorijski poznat tip mišljenja, ona može doživeti svoj kraj i sasvim je legitimno govoriti o vremenu posle estetike, budući da je moguće isto tako govoriti i o vremenu posle kraja umetnosti koja je samo možda jedna od epizoda u razvoju čovečanstva, ali pritom se ni u kom slučaju ne može govoriti o smrti estetskog, o kraju jednog fenomenalnog područja našeg kulturnog, tj. društvenog života<sup>193</sup>.

Estetski stav kao subjektivan ne mora biti nužno povezan sa metafizikom subjektivnosti kao filozofskim gledištem novog veka (već i stoga što se estetski stav pojavljuje i pre novog doba, na početku naše tradicije). Kada se sledi Kant može se reći da subjektivni estetski stav nije nužno i subjektivistički stav, jer se on saglašava sa objektivnošću estetskih pojava. Zato pojam *estetskog* nije nužno povezan sa modernim filozofskim otkrićem sfere doživljaja i subjektivnosti, estetske svesti i metafizičkih temelja subjektivnosti. Do estetskog se može dospeti prvenstveno na osnovu estetskog iskustva a ovo iskustvo se otvara našem čulnom percipiranju ili posmatranju estetskog predmeta i to kako prirodnog tako i umetničkog predmeta.

Ovde je neophodno načiniti razliku: dok se pojam *estetičkog* odnosi na samu teoriju, kategorija *estetskog* se

---

<sup>193</sup>Ovaj tekst je desetak godina stariji u odnosu na ostale delove ove knjige nastale u letu 2009. godine. U ovom času više nisam siguran u samu poziciju estetskog. Ne znam čemu da se priklonim. S jedne strane, sasvim se legitimno može zastupati stav da i nakon kraja estetike može egzistirati sfera estetskog, ali nema razloga da ne može biti i obrnuto. Sve mi se više čini da je sfera estetskog otvorena s pojavom umetnosti, i da s njenim krajem može biti i zatvorena. Simptomi svemu tome su razni i trenutno je moguće izvesti paralelno više protivrečnih valjanih sudova koji bi jednakom mogli važiti.

odnosi na područje estetskih pojava ili umetničkih predmeta; tako se estetsko razlikuje od kategorije umetničkog koje upućuje na umetničke pojave i svet umetnosti ali se ne podudara sa estetskim fenomenalnim područjem. Sve to jasno pokazuje da se *estetsko* i *umetničko* ne mogu koristiti kao sinonimi, budući da se obimom ne poklapaju. Modernoj umetnosti je od samog početka bilo svojstveno da nema u prvom planu i estetske ciljeve; estetsko upućuje na određenu vrstu iskustva, što potiče iz percepcije ili čulnog opažaja pa ima posla samo sa prezentnim objektom, tj. sa estetskim ili umetničkim predmetom (sa supstancijom i energijama koje se manifestuju u njemu), sa unutrašnjim (ali ne i spoljnim odnosima) tog predmeta.

Estetsko predstavlja iskustvo nezainteresovane percepcije (koja se ne drži potonjeg praktičnog cilja), iskustvo prirodnog ili umetničkog predmeta te percepcije, kao i njegove vrednosti. Otuda je polje estetskog šire od oblasti umetničkog, kao i od tradicionalno shvaćene dimenzije lepote.

Pojam nezainteresovanosti, o kojem je već ranije bilo reči, odnosi se na sve što čovek vidi; taj pojam dostiže univerzalnost time što važi i za naučni i za moralni sud i zato, kako je to primetio američki teoretičar Džerom Stolnic, procenjivanje distinkтивnih umetničkih vrednosti zavisi od kultivisane sposobnosti nezainteresovanog opažanja budući da je u umetnosti, kao i u svim drugim humanističkim disciplinama, neophodan smisao za istoriju, a, kako se velika dela mogu naći samo u prošlosti, nemoguće je radikalni raskid sa tradicijom.

Danas smo izloženi sveopštem medijskom pritisku pokretnih slika sve više lišeni vremena i mogućnosti da

boravimo u predelu čistih pojmoveva. Nameću nam se iskonstruisane predstave, tuđa mišljenja; ljudi sve više robuju tuđim interesima, vojuju u tuđim ratovima, dopuštaju da ih vladajući sistem korumpira pružajući im iluziju izbora i slobode; nemogućnost dijaloga sada je zamenjena nemogućnošću mišljenja: ljudi više ne mogu da misle niti da prate nečiju misao; ni najkraći rezime nije više dovoljno kratak, ni najjednostavnija reč nije dovoljno jednostavna.

U vreme kada se ne misli više mišljenje, kada se ne misli ni *sama stvar*, nego se svukud žuri ne bi li se išta uopšte video, čini se: nalazimo se na početku; gledamo svoje dlanove, opružene prste, skupljamo ih, povijamo, zahvatamo vodu pod slavinom, poneku stvar čiju formu još ne razaznajemo. Nesposobni smo da shvatimo: ostala su nam samo najniža čula da opet, po drugi put, pokušamo sve od početka. Možda će ovaj susret biti plodotvorniji, možda će ovaj dijalog biti uspešniji, možda će nam se posrećiti, pa, čemo našavši sebe, naći i put na kojem će misli i osećanja biti jedno i isto. Konačno, možda će tada uvid u buduće biti duži od jednog dana, možda će varljive disipativne strukture otkriti svoj red. Jedno je sigurno: mora se početi. Od početka.

Sopstveno biće je čoveku dato pre svega u telesnom obliku, kao telesnost. Svojom telesnošću mi se otvaramo svetu i upravo telo ocrtava prvu granicu *ja* i *ne-ja*; sve fenomene života otkrivamo telom u njihovom telesnom obliku i telesnost čovekova prožima sve oblasti ljudskog života: smrtnost i ljubav, rad, vladavinu i igru; za sve njih neophodno je telo; netelesni duhovi ne mogu da vole i rade, ne mogu da umru ali ne mogu ništa ni da grade; sfera umetnosti pripada čoveku, ne i bestelesnim bićima; telo je izvor energije postojanja,

podstreka i stimulansa. Ljudsko telo je više no samo tvorevina našeg života - ono ukazuje na naše zemno poreklo, ukazuje na mesto odakle potiču priroda i sloboda; najstariji mitovi, govoreći o „hlebu i vinu“, govore upravo o tome. Ako su stari mitovi danas prošlost, to, kako primećuje E. Fink, još ne znači da nam i problemi koje su oni tumačili nisu i danas ostali, a najstariji i uvek nov problem je: „kako čovek živi, dok živi“<sup>194</sup>.

Najveći strah je strah od drugoga, od dodira nečega nepoznatog; čovek neprestano nastoji da izbegne nepoznato, da utekne njegovom dodiru; suprotno tome, približavanje drugome izraz je sviđanja. Samo u masi pojedinac se oslobođa straha od dodira i samo u masi strah se može pretvoriti u svoju suprotnost. Ovo se može iskusiti u „sportskoj“ publici, ali i na prvim vežbama iz anatomske ili patologije. Možda je najurođeniji instinkt individuma bekstvo od sopstvene pojedinačnosti, bekstvo iz tek osvešćenog *ja* u prethodno *mi*: upravo u tom iskonskom osciliranju između *ja* i *mi* nastaje svest o *drugome* i *drugotnosti drugoga*, mogućnost da se razdvoje *čulno* i *čulnost*, da se iz sebe razume drugo a drugo kao izraz sopstvenog *ja*, kao sopstveno delo, razume kao istinska tvorevina čije nastajanje je istovremeno ospoljavanje čovekove unutrašnje moći. Sama umetnost nastaje na tlu čulnoga, ona nastoji da objasni telo i telesnost i nije slučajno što od najstarijih vremena postoji želja da se kritički promisli odnos ka telu, ka čulima, ka čulnom i vidljivom svetu.

Čula nam kazuju, zapravo pokazuju, šta jeste; to što je čulima dokučeno, čega smo čulima postali svesni, svojim

---

<sup>194</sup> Fink,E.: *Orphische Wandlung*, in: „Philosophischen Perspektiven“, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1972, S. 84.

konkretnim sadržajima čini naše najbogatije saznanje. Reč je o beskrajnom carstvu različitog i raznolikosti koje je istovremeno i najistinitije iako filozofi to znanje o bistvovanju vide kao siromašno i apstraktno ističući da unutrašnja onička konkretnost stvari boluje od spoljašnje ontološke apstraktnosti.

No, šta su zapravo stvari da bi kao takve uopšte mogle postojati, još pre, dok ne nastanu u igri ljudskih ruku? One u pokretima prstiju i šake moraju zadobiti svoju istinsku formu; „prazne ljeske od voća, kaže E. Kaneti, kao što su ljeske kokosovih oraha, sigurno su postojale jako dugo, no čovek ih je nezainteresovano odbacivao. Tek su prsti, koji su izgradili šupljinu za grabljenje vode, tu ljesku učinili stvarnom“<sup>195</sup>.

Prvi izgrađeni predmeti bili su znakovi naših ruku, ponovljeni delovi našeg tela; stvaranjem prvih predmeta, udvajajući svoje delove čovek je počeo na veštački, umetnički način da misli sebe i odnos sebe ka svetu. Reči su nastale kasnije. Na početku behu stvari i njihove slike. Prvo mišljenje bilo je mišljenje u slikama - poređenje sebe i stvorenih stvari čijim se građenjem počeo stvarati i ispunjavati svet. Gradeći stvari čovek ih je neprestano „osmišljavao“ menjajući im namenu; te smislove je unosio u sebe, potom ih projektovao u svet i po njima nastojao da gradi stvari; svi odnosi sa stvarima bili su mutni, mutni su oni i danas, ali saznanje koje ih je pratilo imalo je moć usavršavanja i moglo je čoveka izvesti na put ka savršenstvu. Pouku o tome nalazimo eksplicitno izrečenu nakon mnogo vekova, na tragu Lajbnica - kod Baumgartena.

---

<sup>195</sup> Overbye, D.: *Masa i moć. Globus*, Zagreb 1984, str. 180.

U hrišćanskoj tradiciji nalazimo tri shvatanja tela: (a) gnostičko, po kojem je telo rezultat pada u greh i beskonačni izvor zla; (b) neoplatonističko, po kojem je telo, kao i svaka materija, omotač koji nema suštinsku realnost duha i (c) patrističko, u kojem nalazimo ideju spasenja i obožestvenja tela. Potonji razvoj evropske filozofije, sa naglašenim akcentom na odnos subjekt-objekt, oštro je razdvojio telesno i duhovno načelo, a to je svoj najviši izraz imalo u kartezijanskom dualizmu supstancije i lajbnicovskom psihofizičkom paralelizmu.

Kao izraz reakcije na absolutni idealizam hegeljanstva, rađa se novo filozofsko interesovanje za telesnost koju niz filozofa (A. Šopenhauer, L. Fojerbah, K. Marks, F. Niče, S. Frojd, E. Huserl, M. Hajdeger, M. Merlo-Ponti) ističe kao činjenicu neposrednog prisustva u svetu, kao neku sinkretičku nerazdvojenost unutrašnjeg i spoljašnjeg u čovekovom biću.

Odnos stare i nove filozofije L. Fojerbah u spisu *Načela filozofije budućnosti* (§ 36; 1843) pokazuje na primeru starog i novog odnosa prema problemu tela: „Ako je stara filozofija imala za svoju polaznu tačku stav: *ja sam apstraktno, samo misleće biće, telo ne spada u moju suštinu*, nova filozofija, naprotiv, počinje stavom: *ja sam stvarno, čulno biće: štaviše, telo u njegovom totalitetu je moje ja, sama moja suština*“. Fojerbah tu jasno pokazuje da naspram stare filozofije (od Dekarta do Hegela) koja je bivstvovanje konstituisala u mišljenju, nova filozofija polazi od telesnosti. Telo je, po mišljenju Fojerbaha, racionalna granica subjektiviteta i samo putem čula jedan objekt može biti dat u istinskom smislu, pa je samo čulno biće istinito, stvarno biće. U već navedenom

paragrafu Fojerbah, takođe, kaže: „Stara filozofija priznala je istinu čulnosti (...) ali samo *skriveno*, samo *pojmovno*, samo *nesvesno i protiv volje*, samo zato što je morala; nova filozofija, naprotiv, priznaje *istinu čulnosti s radošću, svesno*: ona je *otvorena srca čulna filozofija*“<sup>196</sup>.

Za naša razmatranja posebno je značajan § 39, u kojem Fojerbah pominje i umetnost, pa ga ovde navodimo u celini: „Stara absolutna filozofija oterala je čula u oblast pojave, konačnosti; a ipak je u protivrečnosti s tim odredila *absolutno, božansko* kao *predmet umetnosti*. Ali *predmet umetnosti* je - posredno u govornoj, neposredno u likovnoj umetnosti - *predmet vida, sluha, osećanja*. Dakle, nije *predmet čula samo konačno, pojavno, već je to i istinito, božansko - čulno je organ absolutnog*. Umetnost 'predstavlja istinu u čulnome' - to znači, pravilno shvaćeno i izraženo: *umetnost predstavlja istinu čulnoga*“<sup>197</sup>.

Iako u *Tezama o Fojerbahu* (1845) Karl Marks na jedan aforističan način kritikuje shvatanja Fojerbaha, pa tako u 5. tezi o Fojerbahu čitamo: „Fojerbah nezadovoljan *apstraktnim mišljenjem*, apeluјe na *čulno-neposredno saznanje*; ali on čulnost ne shvata kao praktičnu ljudsko-čulnu delatnost“<sup>198</sup>, u ranijim spisima, posebno u *Ekonomsko-filozofskim rukopisima* (1844) Marks je mnogo precizniji, bliži misli Fojerbaha i nadovezuje se na njega, pre svega tezom da smisao jednog predmeta ide za mene donde dokle sežu moja čula, a da „čulnost - i tu se Marks eksplisitno poziva na

<sup>196</sup> Fojerbah, L.: *Principi filozofije budućnosti*, Kultura, Beograd 1956, str. 48-9.

<sup>197</sup> *Op. cit*, str. 50.

<sup>198</sup> Marks, K./Engels, F: *Dela*, tom 5, 1974, str. 456.

Fojerbeta - mora biti osnova svake nauke“, da je nauka stvarna „samo ako polazi od čulnosti u dvostrukom obliku: od čulne svesti i od čulne potrebe - dakle, ako nauka polazi od prirode“<sup>199</sup>. Na drugom mestu Marks piše: „Biti čulan, tj. biti stvarni, znači biti predmet čula, čulni predmet, znači dakle imati čulne predmete izvan sebe, imati predmete svoje čulnosti. Biti čulan znači *trpeti*. Stoga je čovek kao predmetno čulno biće *trpno* biće, a, budući, da je biće koje oseća svoje patnje, on je *strastveno* biće. Strast, *passion*, je čovekova suštinska snaga, koja energično teži ka svom predmetu“<sup>200</sup>.

Nalazeći ishodište u telu i fiziologiji, značaj telesnosti ističe i nakon više decenija Fridrih Niče; u njegovom nedovršenom spisu objavljenom pod naslovom *Volja za moć* čitamo: „Vera u telo fundamentalnija je no vera u dušu: potonja je nastala iz nenaučnog posmatranja agonije tela“ (§ 491). Na prvenstvo čula i dublju zasnovanost čulne dimenzije Niče u jednom od narednih fragmenata ukazuje sledećim rečima: „Sudova uopšte ne bi moglo biti kad se najpre unutar čula ne bi vršila neka vrsta izjednačavanja: pamćenje je moguće samo uz stalno podcrtavanje onoga na što se već naviklo, što se već doživelo“, a nešto dalje, na istom mestu, kaže: „Bitno: polaziti od tela, te ga koristiti za nit vodilju. Ono je puno bogatiji fenomen koji dopušta jasnija posmatranja. Vera u telo utvrđena je bolje no vera u duh“ (§ 532).

Problematika tela javlja se kod Edmunda Huserla već u vreme njegovog boravka u Getingenu; posebno ako se imaju u vidu njegova predavanja o stvari (*Ding-Vorlesungen*), gde on piše kako se sveobuhvatajuća intencija kreće od opažaja;

---

<sup>199</sup> Marks, K./Engels, F.: *Dela*, tom 3, 1972, str. 241-2.

<sup>200</sup> *Op. cit.*, str. 269.

jednom ka stvarima, a drugi put ka „ja-stvari“, tj. ka telu<sup>201</sup>. Intencija objektivizuje opažaje kao stvari i kao telo, a stvari objektivizuje tek kroz telo. Telo stoga ima jedno među-mesto i jednu njemu odgovarajući medijativnu funkciju: kao inkarnirana intencionalnost telo posreduje između stvari spoljašnjeg sveta i unutrašnjeg sveta svesti; spolja posmatrano, telo je stvar među stvarima, iznutra posmatrano, ostaje satkano od opažaja<sup>202</sup>. Huserl jasno pokazuje da telo nije samo stvar među drugim stvarima nego da je za njega nužno da druge stvari budu stvari. Na taj način telo je konstituens svakog prostora i nužno omogućuje kretanje stvari<sup>203</sup>.

Telo kao telo ima dvojak realitet: ono se može konstituisati kao (a) esteziološko telo, tj. kao materijalno telo koje je pojava i organ personalnog okolnog sveta, fizičko telo i (b) telo sa voljom, koje je slobodno pokretno. Ovako shvaćeno telo je identitet koji se odnosi na različite mogućnosti kretanja koje slobodno čini duh. Telo je jedan poseban vid realnosti, i pritom ima dvojak vid: ono je realnost s obzirom na prirodu i s obzirom na duh, a to znači da ono ima dvojaku realnost pri

---

<sup>201</sup> Husserl, E.: *Ding und Raum*. Vorlesungen 1907, Hus-serliana, Bd. XVI, M. Nijhoff, Den Haag 1973, S. 282; 163.

<sup>202</sup> Sommer, M.: *Husserls Gottinger Lebenswelt*, in: Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. XVII.

<sup>203</sup> Ova tema imaće svoje mesto i kasnije u spisu o konstituciji duhovnog sveta, zamišljenom (uz spise: *Konstitucija materijalne prirode* i *Konstitucija animalne prirode*) kao drugom delu spisa *Ideen*, a koji Huserl za svoga života uprkos preradama E. Štajn (1918–19) i L. Landgrebea (1924–25) nije objavio (premda će se problematika sveta života shvaćenog kao tle nauka, naći u središtu njegovog poslednjeg, nedovršenog spisa *Krisis*).

čemu je esteziološki nivo noseći za onaj koji se slobodno kreće, te je sve pokretno pretpostavljeno od onog esteziološkog<sup>204</sup>.

Huserl polazi od toga da ličnost deluje na telo u kojem se kreće, a da telo deluje na druge stvari okolnog sveta; slobodno kretanje mog tela i neposredno drugih stvari jeste delovanje na prirodu ukoliko je telesna stvar u okolnom svetu istovremeno odredljiva kao prirodno-naučna stvar. Delovanje duha na telo i tela na druge stvari odvija se kao duhovno kretanje u duhovnom svetu. Samo telo, iako je stvar okolnog sveta, jeste po sebi iskušavajuće, opažajuće telo i ono je manifestacija fizičkog tela. Ovo fizičko telo, kao i fizikalna priroda, ne pripada primarnom okolnom svetu nego čini sekundarni okolni svet dok primarni čine same pojave. Telo kao stvar je osnova (Unterlage) esteziološkog tela<sup>205</sup>.

Među Huserlovim sledbenicima, a pod izrazitim uticajem njegovih poznih spisa, poseban značaj telu i telesnosti pridavao je četrdesetih godina XX stoleća francuski mislioc Moris Merlo-Ponti; do problematike da i telo i telesnost vidi kao centralne teme svekolike savremene filozofije on dospeva tematizovanjem fenomena percepcije. Ovo posebno dolazi do izražaja u njegovoј knjizi *Fenomenologija percepcije* (1945), gde se polazi od toga da je svet isto što i bivstvovanje i da je on to tek posredstvom tela, budući da tek posredstvom tela razumemo drugoga, isto kao što svojim telom opažamo stvari; „moje telo - piše Merlo-Ponti

---

<sup>204</sup> Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. 115; Hua, IV/284.

<sup>205</sup> Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. 116; Hua, IV/285.

- nije samo jedan objekt među drugim objektima, jedan kompleks čulnih kvaliteta među drugima, ono je objekt osetljiv na sve druge, koji odzvanja na sve zvukove, vibrira na sve boje, i koji daje rečima njihovo prvo bitno značenje načinom kako ih dočekuje“.<sup>206</sup> Telo ne treba porediti sa fizičkim objektom, nego pre sa umetničkim delom: u slici ili u nekom muzičkom delu ideja se ne može saopštiti drugačije nego širenjem boja i zvukova, kaže Merle-Ponti. „(...) Roman, pesma, slika, muzički komad jesu individuumi, to jest bića u kojima se ne može razlikovati izraz od izraženoga, čiji je smisao pristupačan samo direktnim kontaktom i koja zrače svoje značenje ne napuštajući svoje prostorno i vremensko mesto. U tom smislu naše je telo uporedivo s delom umetnosti. Ono je čvorište živih značenja, a ne zakon izvesnog broja kovarijantnih termina“<sup>207</sup>.

Na jednom drugom mestu čitamo: „Kad se radi o telu drugoga ili o mom vlastitom telu, nemam drugog sredstva da upoznam telo nego da ga doživljavam, to jest za svoj račun preuzmem dramu koja kroz ja prolazi i da se pomešam s njim. Ja sam, dakle, svoje telo bar sasvim onoliko koliko imam neko iskustvo, i obrnuto, moje telo je neki prirodni subjekt, kao neka privremena skica mog totalnog bivstvovanja. Tako se iskustvo vlastitog tela suprotstavlja refleksivnom pokretu, koji oslobađa objekt subjekta i subjekt objekta, i koji nam daje samo misao o telu ili telo kao ideju a ne iskustvo o telu ili doista telo. To je Dekart dobro znao, jer u jednom slavnom pismu princezi Elizabeti od Pfalza (Elisabeth von der Pfalz)

---

<sup>206</sup> Merleau-Ponty, M.: *Fenomenologija percepcije*, V. Masleša, Sarajevo 1978, str. 250.

<sup>207</sup> *Op. cit.*, str. 165-6.

(28. jun 1643) razlikuje 'telo kako se ono poima iskustvom života tela i kako se ono poima razumom'"<sup>208</sup>.

Pored opštepriznatih preteča postmodernizma (Niče, Hajdeger), među autore koji su najviše pažnje posvetili telesnosti treba ubrojati i S. Frojda, koji je nastojao da leči logocentrični svet od neuroza koje je sam taj svet stvorio a pomoću pojave koje su bile iza govora, iza govornih opisa simbola, koje su imale telesno-seksualnu prirodu i nije nimalo slučajno što je Frojd najviše citirani poststrukturalistički autor a da sam pritom nije bio poststrukturalista.

U svemu tome nezaobilazno je i već pomenuto delo E. Kanetija, koji u spisu *Masa i moć* formuliše neoarhaičku mitologiju; osmišljavanje prirode ovaj mislilac gradi ukazivanjem na hvatanje rukama, griženje zubima i vilicom; psihologija hvatanja i gutanja - kao i jedenje uopšte - još je uvek potpuno neistražena i, nalazeći u fenomenima hvatanja i gutanja izraz izvornih moći, Kaneti nastoji da na njihovom tlu izgradi novoarhajsку kulturologiju a na njoj i jednu originalnu politologiju.

Kako od hvatanja i gutanja nema ničega starijeg, ljudi po mišljenju ovog autora još uvek nije ni začudila činjenica da se u velikom delu tih procesa ponašamo isto kao i životinje. Hvatanje plena, prvi dodir, to je ono čega se čovek najviše plaši i opažanja što nam dolaze od drugih čula (vid, sluh, miris) nisu ni izdaleka tako opasna ali ni izdaleka tako neposredna. Sva druga pomenuta opažanja ostavljaju razmak između čoveka i drugoga; tek dodir tu granicu briše. Sa dodirom namere postaju konkretne i dodir sadrži iskonski

---

<sup>208</sup> *Op. cit.*, str. 213

strah: „o njemu sanjamo; o njemu govorimo u književnosti; naš život u civilizaciji nije ništa drugo nego jedno jedinstveno nastojanje da izbegnemo taj strah“<sup>209</sup>. Prihvatajući dodir kao sredstvo u komunikaciji, mi pristajemo na određeno ponašanje; to ponašanje određuje naš temeljni odnos spram sveta, naš način kako mi svet u tom odnosu saznajemo. Ono što u prvi mah primećujemo je višeslojnost tog čulnog odnosa spram predmeta koje smo u međuvremenu sami izgradili.

Na samom početku ukazali smo na to da je Baumgarten estetiku odredio kao nauku koja se bavi čulnim saznanjem i koja se nalazi naspram logike kao nauke o „višim“, intelektualnim sposobnostima, da se estetski svet konstituiše na tlu čulnosti, a da čula, posedujući moć sinteze, poseduju specifičnu spontanost; to omogućuje da se govori o estetskoj racionalnosti koja počiva na diskurzivnoj racionalnosti od koje se bitno i razlikuje. Estetski *ratio* je korektiv diskurzivne logike time što omogućuje „logiku individualnog“; ta logika individualnog, neponovljivog i nepovratnog omogućuje svet neponovljivih umetničkih dela. Umetnost evocira fiktivne svetove omogućujući da se realni svetovi pokažu u posve novom svetlu.

Nakon dva stoljeća tek sada uvidamo da su se svi dosadašnji pokušaji utemeljenja estetike oslanjali na iskustvo vida i sluha, dva „viša“ čulna temelja, a da je potrebno izgraditi jednu nauku koja će uzimati u obzir i one „niže“ slojeve koje zahvataju niža čula; reč je o nauci koja počiva na dodiru. Pred nama je *logika dodira* (haptika). Dodir je *minimum minimorum* saznanje sposobnosti i fundament

---

<sup>209</sup> Canetti, E.: *Masa i moć*, Globus, Zagreb 1984, str. 168.

formiranja svesti. Na nivou dodira formira se prvo iskustvo drugoga i sveta; tu se formira iskustvo svekolikog stvorenog sveta, pa tako i umetnosti koja je prva u logičkom ali i u vremenskom smislu.

Ovde ne treba gubiti iz vida koliko proročanske toliko i dalekosežne reči A. Fosijona, koje bi mogle biti samo još jedna potvrda opravdanosti ovakvog načina razmišljanja: „Ali sve čije postojanje osećamo po gotovo neprimetnoj težini ili burnom damaru života, sve što poseduje opnu, lјusku, dlaku - pa čak i kamen, klesan, izbrušen vodenom bujicom, ili u prirodnom stanju, - sve to za ruku ipak predstavlja dodir, sve je to svrha jednog eksperimenta koji oko i duh ne mogu sami da izvedu. Posedovanje sveta zahteva prefinjenost čula pipanja. Pogled klizi po univerzumu. Ruka oseća da je predmet težak, gladak ili rapav, da nije prikladan za nebo i zemlju s kojima naizgled obrazuje celinu. Delatnost ruke definiše prazninu prostora i punoću predmeta koji ga ispunjavaju. Površina, zapremina, gustina i težina nisu optički fenomeni. Čovek ih je najpre osetio pod prstima i na dlanu. A prostor? Ni njega ne meri pogledom, već rukom i korakom. Čulo pipanja otkriva tajanstvene sile prirode. Bez ovog čula priroda bi bila slična prekrasnim, ali nestalnim, beživotnim i himeričnim pejzažima mračne komore.“<sup>210</sup>

Ljudski svet nastaje iz susreta ruke i materije i zato je prva umetnost kojom čovek potvrđuje sebe - vajarstvo; nije nimalo slučajno što upravo jedan vajar ovekovećuje dodir ljudske i božanske ruke i tako stvara apoteozu božanskog ali i ljudskog stvaranja. Taj iskonski dodir iz kojeg nastaje svet i

---

<sup>210</sup> Fosijon, A.: *Pohvala ruci*, u knjizi: Fosijon, A.: *Život oblika. Pohvala ruci*; Kultura, Beograd 1964, str. 122.

sve unutarsvetsko dodir je u kojem svoj temelj ima svaki potonji smisao. Prva saznanja o sebi čovek dobija kroz dodir i zato haptika mora biti najizvornija nauka o čulnom saznanju; sve što je kasnije - estetika i nauka - koliko je pouzdanoje, koliko je više i zahtevnije - toliko je i neizvesnije. Živimo u vreme kada je svaka dovoljnost nedovoljna a svaka sigurnost neizvesna; simuliramo teorije o nekakvom svetu održivih zajednica senki a stvarna bića sve su dalja, sve neprimetnija.

Zar nije još krajem šezdesetih godina XX stoleća Ginter Stent govorio o zaustavljanju progrusa, o dospevanju sveta u statično stanje koje je on nazvao „novom Polinezijom“? To je bio samo još jedan pokušaj da se opiše beg iz realnog sveta, da se sugeriše da se hiljadugodišnje bavljenje naukom i umetnošću počinje transformisati u tragikomediju života i praznovanje<sup>211</sup>; simptome nadolazećeg vremena Stent je video u pojavi hipika, ali i to vreme je već ostalo za nama kao što je za nama ostalo i uverenje da bi budućnosti i moglo biti - ali za one koji tako nešto zaslužuju.

Većina filozofa, rekao je u jednom intervjuu K. Popović, nalazi se u stanju duboke depresije zato što ne mogu da stvore ništa živo. Čini mi se da je stvar daleko složenija; ne donose utehu ni Hajdegerove reči iz njegovog intervjeta datog kratko vreme pre smrti da nas „može spasti samo jedan novi bog“<sup>212</sup>. Ne znamo kojeg je to novog boga veliki nemački filozof imao u vidu, a nismo sigurni ni koji to beše „stari“ bog, jer beše ih mnogo. U svakom slučaju ostaje nam da gledamo u

---

<sup>211</sup> Stent, G. T.: *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress*. New York 1969, p. 138.

<sup>212</sup> Razgovor sa Heideggerom, 23. maja 1976. „Spiegel“, Hamburg, 31. V 1976.

budućnost koje nema, jer, postoji samo sadašnjost, a ona je određena sukobom novih teorija koje nastoje da omoguće tlo jednoj jedinoj teoriji u kojoj će se otvoriti zagonetka koja se zove svet.

Jedno je ipak izvesno: teorija superstruna, koja svoju popularnost, ali ne i poreklo, svakako duguje Edvardu Vitenu, iako osuđena na to da možda i ne bude još dugo empirijski potvrđena (pa stoga ostaje u oblasti ironične nauke<sup>213</sup>), samim tim što ne računa sa mogućnošću sile gravitacije nego ovu dokazuje i, što je najvažnije, samim tim što je krajnje koherentna, zadivljujuće elegantna i lepa da bi bila netačna, otvara mogućnost jednog bitno novog shvatanja realnosti, mogućnost ponovnog preispitivanja sveta neposrednog.

Upravo stoga mi se i nalazimo na početku, nesvesni značaja prvobitnog dodira; na mestu smo, odakle se, najverovatnije, ne stiže nikuda. Putevi su zatvoreni. Ostaje nauka kao poezija, estetika kao njena teorija, i haptika - kao izvor primera. Može li biti drugačije? To je tema narednog, zaključnog dela u kojem će priroda umetnosti, njen kratkotrajni vek biti razmotreni u inflacionom ključu.

### *b. Inflacija – definitivna slika kraja*

Kada se nađemo na nekoj umetničkoj izložbi, mi obično govorimo kako se tu, pred nama, originali koje je umetnik

---

<sup>213</sup>Baviti se ironičnom naukom podrazumeva: baviti se nečim što ne može biti empirijski dokazano. Naučnici koji zastupaju takvo stanovište smatraju da oni svoje teorije ne stvaraju nego otkrivaju; smatraju da njihove teorije postoje nezavisno od ma kog kulturnog ili istorijskog konteksta i nezavisno od ma kakvog pokušaja da se tako nešto postigne.

izradio neposredno pred izložbom, i da je to što je on načinio nešto originalno, nešto što do toga časa nije nama ni ikome iz našeg okruženja bilo poznato.

### b. a. Originalna kopija *roleksa*

Malo ko je svestan toga da je sama *originalnost* krajnje složene, sumnjive prirode. Još manje ljudi zna da u mnogim od ranijih istorijskih epoha predstava o originalnosti nije postojala, da je postojalo vreme kada niko nije razmišljao o tome da li je neko delo originalno delo, ili samo kopija originala.

U vreme helenizma javila se „moda“ sakupljanja „umetničkih“ dela. Bogati ljudi nalazili su zadovoljstvo u tome da skupljaju vajarska dela svog vremena ali i dela ranijih epoha. Ono što je za njih bilo karakteristočno, jeste to da oni nisu pridavali značaj tome da li je neko delo bilo proizvod ruku Fidije, ili Skopasa, ili je to bilo delo po uzoru na njihovo delo (načinjeno od nekog nama, a i njima, nepoznatog sledbenika ili „podražavaoca“).

Stvar je u tome da u to doba nije postojala ideja „autorstva“ i da su jednako bili vredni i originali i njihove kopije. Vrednost jedne zbirke dela cenjena je po tome da li su u njoj bila zastupljena „sva dela poznata svetu ljubitelja umetnosti i znalcima umetnosti“, a ne to da li su neka dela bila „originalna“ a neka druga samo kopije.

Ta situacija obeležava istoriju umetnosti sve do novoga doba. I u vreme rane renesanse, još uvek je daleko važnija skica nekog dela, dakle, njegova „ideja“, a daleko manje je važno samo izvođenje. Situacija počinje da se manje tokom

XV stoljeća. Na njegovom početku, glavna stavka pri naručivanju nekog umetničkog dela bio je materijal i osnovni sporovi između naručioca nekog dela i umetnika vodili su se oko materijala, odnosno oko kvaliteta raznih boja, koje su imale usled svog porekla i nalaženja, različitu cenu. Tek krajem XV stoljeća zanatska strana stvari dobija sve veći značaj i u svim ugovorima koji se u to vreme potpisuju pri naručivanju umetničkih dela, talenat umetnika dobija sve veće priznanje.

U vreme Rafaela još uvek je skica umetnika vrednija od samog izvođenja (koje može biti i delo učenika i majstorske radionice), no, odnos ka delu počinje da se manja tek u narednim decenijama kada se konstatuje, kao u slučaju Ticijana, da nije važno da li je na slici kaplar ili general, već kako je on naslikan.

Konačno, u vreme Rubensa, stvari počinju da se kristališu i sve se bitno menja. Jedna je cena slike koju uradi radinica po skici umetnika, a dvostruko veća je cena ako delo izredi sam autor. To je znak potpuno promenjenih odnosa u cenjenju umetničkih dela kao i samih umetnika. Umetnici, očigledno, sve više dobijaju na ceni i najbitnije je u svemu tome potez ruke „samog majstora“.

Taj „kult umetnika“ razvijaće se u narednim stoljećima da bi do svog vrhunca dospeo u vreme romantizma. Upravo će romantičari učiniti sve da dokažu kako je u umetnosti najvažnije upravo delovanje umetnika, kako su njegova određena osećanja, u tamo nekom određenom trenutku, bila odlučujuća i da zapravo njihova pesma ili slika jeste odraz, originalni izraz tog stanja u kojem se umetnik nalazio u času najvišeg nadahnuća.

U tom času, razume se, niko nije postavljao pitanje odakle to nadahnuće zapravo dolazi: da li je ono posledica neposednog odnosa umetnika i sveta, ili, je sam umetnik, tek puki „provodnik“ nečeg što prolazi kroz njega a čije prirode on do kraja nije svestan.

Još uvek se govorilo i o „daru“, o „darovitosti umetnika“ ali i tada niko nije postavljao pitanje porekla i izvora tog „dara“, jer, dar je ono što se dobija darovanjem a to podrazumeva da dar dolazi od Nekog, i da umetnici tom Nekom koji nije Niko, kao tamo ko Homera, moraju nečim bitnim biti zahvalni.

Jasno je da takvo shvatanje podrazumeva i to da umetnici nisu tek neki „originalni tvorci“, „stvaraoci kao što je to bog“ već da su posebno izabrana bića kojima je bilo dato da budu prenosioci određenih formi, odnosno, da je reč o osobama kroz koje bog, ili sama bit umetnosti, progovara.

Jasno je da i to iznošenje u prvi plan izabranosti progovara najviše, kad se o tome najmanje očekuje: ko je izabran, kad zna se da mnogo je zvanih a malo izabranih? Ko na sebe sme da preuzme taj teret odgovornosti i kaže: ja sam taj i moja dela jesu umetnost?

Konačno, šta je umetnost?

Ovde ne želim da govorim o umetničkoj praksi, već o tome da li uopšte postoje proizvodi te prakse, da li uopšte postoje umetnička dela? To nije formalno, već, bitno, principijelno pitanje. Istovremeno, ne želim da čitavu ovu problematiku podižem na transcendentalni nivo, na nivo koji bi svakom razgovoru o umetnosti podrazumevao da smo u isto vreme i fenomenolozi; nemam tu nameru.

Pitanje koje se ovde postavlja je još uvek u ravni prirodnog stava. Postoje umetnička dela. Kako su ona moguća, pitao je zabrinuto početkom XX stoleća Đerđ Lukač. Danas je daleko opravdanije i aktuelnije pitanje: postoje li uopšte umetnička dela?

Šta podrazumeva upravo postavljeno pitanje?

Najjednostavnija pitanja su uvek, istovremeno, i najteža. Svi mi govorimo o umetničkim delima i mali broj od nas se iskreno u nekom času zapita da li je to što mu prezentuju odista i umetničko delo.

Živimo u doba simulakruma, u doba iluzija, u doba kad nam tvrde kako se nije dogodilo ono što nije vest, i kad nam dokazuju kako je vest koju nam javljaju, jedina realnost iako znamo da je ona ništa više no bestidna laž.

Sve to potvrđuje samo jedno: pitanje originalnosti umetničkog dela nije ni neko sporedno, ni neko nebitno pitanje. Ono može biti pitanje nad pitanjima. Ali, i to je već pitanje: u kom času bi pitanje umetnosti bilo pitanje nad pitanjima? Koga danas interesuje umetnost i kome je pitanje umetnosti bitno pitanje?

Konačno, mi svi govorimo o originalima, o kopijama? Ima li govor, koji se koristi takvim pitanjima više ikakav smisao? Kako može postojati više uopšte govor, kada u njemu, osnovni pojmovi više ne poseduju svoj temeljni smisao? Govor sam po sebi može postojati, ali, o čemu je to zapravo on? Neko će reći: u novoj situaciji pojmovi imaju izmenjena značenja, i to je apsolutno tačno. Na seminaru o Heraklitu koja je vodio sa Eugenom Finkom, Martin Hajdeger je rekao da pojmove svakog dana moramo misliti iznova. Ja sam se u više navrata pozivao na taj stav i ne bih da to činim i sto prvi put. Pitanje

koje se ovde otvara, krajnje je kritično i ono glasi: kakvi su to uopšte pojmovi s kojima mi danas operišemo?

Tako se vraćamo našem početnom pitanju. Šta je original? Sama reč ukazuje, po svom poreklu, na nešto izvorno, na nešto iz nečeg nešto izvire, na nešto iz čega nešto ka nama ide u susret i potom počinje s nama da živi kao deo našeg okruženja.

Jasno je da reč je o nečem što do ovog časa nije postojalo, da je reč o nečem što je nama zahvalno za svoje postojanje. Šta je to što mi možemo stvoriti?

Jasno je, svi će reći: pa, stvaraju umetnici. Oni su stvaraoci. Ali, šta oni mogu stvoriti, a šta prethodno nisu videli, makar u sitnim delićima? Konačno, da li su oni stvaraoci ili sastavljači nekog predestiniranog mozaika? Da li oni mogu išta stvoriti što već ranije nije bilo kao mogućnost naznačeno? Mogućnost, kao takva, već podrazumeva unapred postojeću formu. Njeno „realizovanje“ samo je posledica tehničke realizacije onog što već uveliko postoji.

Umetnici ne stvaraju ništa novo. Oni ne mogu stvoriti ono što pre toga nisu videli (oni mogu samo preoblikovati i prepakovati poznato), ali, oni ne mogu uvesti u postojanje ono što prethodno nije postojalo, sem, ako im *Neko* to nije to omogućio.

Razume se. Ovo izaziva beskonačnu tugu.

Ta tuga može biti razne prirode. Najgore je kad se ona počne definisati kao *ontološka*.

Danas svi vole da govore o ontologiji, kao što vole da govore o ontologiji, filozofiji ili sociologiji svega i svačega - da to prosto čoveku počinje da se gadi. Svi su specijalisti za sve i svi znaju sve. Tolika količina drskosti i bezobrazluka

nezamisliva je za ranije epohe. Ali, mi živimo u vreme postmoderne, u vreme kada i dalje nije sve moguće, ali sve može da prođe.

Pitanje originalnosti i danas ostaje otvoreno pitanje.

Ono se najviše manifestuje u oblasti filmske umetnosti. Šta tu znači *original*? U jednom trenutku, u mnoštvu bioskopskih sala prikazuje se jedan film. Gde je tu original? U kojoj bioskopskoj sali? Koja je od svih traka zapravo originalna? Očigledno je da se delo multipriciralo i da u tom svom umnoženom obliku više ne može da dâ znaka o sebi i svom poreklu, a još manje o svom tvorcu.

No, kada je reč o filmskom umetnosti, tu su stvari donekle jasnije: razumljivo je da tu se radi o kolektivnom delu, da tu ne možemo izdvojiti jedinstvenog stvaraoca, kao i da, kad je reč o proizvodu, više ne možemo govoriti o originalu ili kopijama, budući da su sve filmske trake, kao nosioci filma, istovremeno i originali.

Na početku XX stoleža jedan od najprovokativnijih umetnika bio je Marsel Dišan. Daleko sam od pomisli da je on bio i najoriginalniji, ali, nesporna je činjenica da je bolje od svih drugih osetio tu granicu između umetnosti i ne-umetnosti. Već prvih decenija prošlog stoleća, Dišan je drskim potpisivanjem upotrebnih predmeta, „prevodeći ih iz sfere realnosti u oblast umetnička dela“, jasno i svesno počeo da briše, od prastarih vremena postavljenu, granicu između umetnosti i ne-umetnosti.

Ne smatram da je Dišan bio „genije“; još manje bi me oduševilo da imam neki od tih njegovih „predmeta“ prevedenih u sferu umetničkih dela, kao što su lopata za sneg, češalj, ili pisoar; mada, moram priznati, kada sam tu

lopatu za sneg video u Palati Grassi na Venecijanskom bijenalu, početkom devedesetih godina XX stoljeća, shvatio sam da bih njom oko moje kuće u Vršcu mogao čistiti sneg do kraja mog zemnog života, a da je ne polomim. No, nije stvar u tome. Sve takve lopate više ne postoje. Polomljene su i bačene. Ali, ostala je ova Dišanova. Ona je u muzeju. Ona se reprodukuje u monografskim knjigama o Marselu Dišanu, pominje se u svim istorijama umetnosti XX stoljeća.

Ono što uprkos tome mogu reći jeste to da je Marsel Dišan bio među prvima koji je osetio tu teško uhvatljivu distancu između upotrebnih stvari i navodnih „umetničkih predmeta“. Svojim prevodenjem upotrebnih stvari u sferu umetnosti on je, možda i nemajući takvu nameru, do kraja kompromitovao sferu umetničkih dela.

Odista: šta su u tom slučaju umetnička dela?

Jasno je da su to neki predmeti. Ali, to mogu biti predmeti stvoreni ljudskom rukom i mogu biti predmeti koji su odlukom čoveka (odnosno – umetnika), prevedeni iz sfere realnosti u sferu umetnosti.

Ovo, za sobom povlači mnogo otvorenih pitanja. Ako ne pitanja, ako je sve jasno, onda to ima za posledicu mnoštvo nepromišljenih prepostavki. A mi često volimo da prepostavljamo i nešto što ne stoji, da se pozivamo na nešto što nema za to realnog opravdanja.

Osnovno pitanje u svemu tome jeste ono natuknuto već na početku: šta znači *originalnost*, koje je to delo koje bismo mi mogli označiti kao *originalno*, šta u tom smislu znači *izvornost* a šta *originalnost*?

Još pre dvadesetak godina pojavila se u našim časopisima jedna interesantna reklama. Reč je bila o ručnim

satovima. Naslov je bio: *Originalna kopija Rolexa*. Jasno je da tu beše reč o određenoj, svima poznatoj, a malom broju dostupnoj marki ručnog sata. Originalni sat se mogao kupiti tada za oko 4000 maraka, a ponuđeni sat je stajao 100 maraka s obrazloženjem: kopija je odlična, niko neće primetiti da je kopija, a pokazuje tačno vreme kao i svaki drugi sat.

Ja na to možda i ne bih obratio pažnju da mi se nije dopao u naslovu izraženi paradoks: *originalna kopija*. Kako *kopija*, kad, po definiciji, kopija ima mnogo, može biti originalna, što znači, jedina? Međutim, kada sam pre nekoliko meseci na jednom od poznatih sajtova pronašao sve kopije originalnih satova, svih firmi i modela, shvatio sam da originalnih satova zapravo nema, da niko ne može kupiti originalni sat, kakav obično košta nekoliko desetina hiljada evra, da svi kupuju samo kopije. Shvatio sam da mi živimo u svetu kopija, u tom već naznačenom svetu simulakruma i da sve što je oko nas i nema neku svoju sopstvenu realnost, već je samo kopija realnosti koja je u jednom trenutku, nekom alogičkom odlukom proglašena za originalnu, tj. izvornu<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> Nakon kratkog vremena u deržavi Srbiji počela je legalizacija softvera Microsofta. [Na stranu to što je u poslovnom svetu uobičajeno da neko ko potpisuje ugovore takve vrste (obično je to premijer) dobija 5% od vrednosti ugovorenog posla (u ovom slučaju legalizacija je Srbiju početkom novog milenijuma koštala oko 3 milijarde dolara)]. Kako ovo nije knjiga iz oblasti ekonomije, ovde nije u prvom planu ekomska strana stvari, već ontološka. Kako nešto, navodno "nelegalno", postaje aktom plaćanja "legalno"? Dovoljno je da platiš – i tvoj program je legalan i "originalan" na određeno vreme. Kad istekne određeno vreme on ponovo postane neoriginalan, opet platiš - i on je opet originalan. Reč je o vremenskoj kupovini originalnosti pri kojoj činom plaćanja softver postaje legalan, kao što činom potpisivanja lopate za sneg od strane Marsela Dišana, upotrebnii predmet postaje umetničko delo.

Ima mnogo primera alogičkog ponašanja koje poprima nakon kratkog vremena sve logičke dimenzije. To je slučaj fudbalera koji potpisuju lopte ili svetskih prostitutki koje potpisuju donji veš. Svi oni pretenduju da izmene ontološki status predmeta o kojima je reč. Menja se ontološki status lopate za sneg, fudbalske lopte ili komada donjeg veša neke vedete koji će kupiti za velike pare na prvoj aukciji neki srpski poslanik. A njemu ne treba na nastranosti zamerati, da takav nije, ne bi ni bio poslanik, a možda bi bio negde u svetu, kao uspesni srpski privrednik i licitirao plasticni nos Majkla Džeksona.

Ali, svi ti predmeti samo su sitne mrvice brabonjaka Marsela Dišana. Sasvim je drugo pitanje gde je tu granica koja se ne sme preći i pitanje granice ostaje osnovno pitanje danas.

\*

U *Knjizi postanja* piše kako prva granica beše postavljena razdvajanjem svetla od tame, a druga odvajanjem dana od noći. Prva granica doticala je nevidljivu, druga vidnu, dnevnu svetlost. Te dve svetlosti do današnjeg dana određuju naš opstanak i u znaku njihovog večnog sukoba i potvrđivanja protiče vaskoliki naš zemni život.

Svaka stvar da bi mogla postojati mora imati granicu, mora biti odvojena i naći se u odnosu spram neke druge stvari. Svest o značaju granice i nužnosti razgraničenja nalazimo već u prvom sačuvanom nam fragmentu u istoriji filozofije, kod Anaksimandra. Da bi uopšte moglo postojati nešto neograničeno, ono mora imati svoju suprotnost – ono što je ograničeno. Unutar sveta ograničenog i konačnog postoji red i mera. Za prekoračenje reda i narušivanje mere plaća se

kazna; ona je pravedna, kaže Anaksimandar, a za narušivanje mereplaća se odmazda. To omogućuje stvarima da same budu „odgovorne“ i da kao primer u struktuiranju sveta budu model svakom budućem ljudskom odnosu unutar samog kosmosa.

Kako ovde za primer imamo umetnost i to modernu umetnost, tu se može postaviti pitanje: gde su granice u umetnosti, a gde granice umetnosti? Gde je je granica u našem pristupu umetnosti, a gde je granica dozvoljenog nerazumevanja?

Jedan drugi poučni primer, koji nam dolazi iz istorije filozofije, mogao bi biti primer rimskog stoicizma. Reč je o nečem što uopšte ne može pretendovati na originalnost. Svaki istoričar filozofije će bez većih teškoća i s lakoćom ukazati na sve misli rimske stoike koji svoje poreklo imaju u delima i postupcima njihovih prethodnika – atinskih stoika. Odista, rimska filozofija ni po čemu nije originalna. Rimljani su zaslužni za nastanak prava i pravne nauke, ali u oblasti filozofije, njihov značaj je drugorazredni.

Pa ipak. Da nije bilo Seneke, Epikteta i Marka Aurelija, teško da bi se hrišćanstvo moglo učvrstiti u stolećima nakon njih. Da nije bilo tako visoke samosvesti o sopstvenom individualizmu i izložene u visokom ispovednom tonu s kakvim nastupa Marko Aurelije, teško da bismo imali preobraćenog retora Avgustina.

I bez obzira na upozorenja što u najpoznatijem Aurelijevom spisu (koji je po dužnosti progonio hrišćane koji su prisvajali njegovog prethodnika Seneku), nije samo reč o neposrednom ispovednom tonu, već o izrazito složenoj retoričkoj strukturi izlaganja koje poseduje visoku

objektivnost u osnovi prenaglašeno subjektivnog tona, mi ne možemo a da tu ne vidimo i određenu dozu originalnosti u današnjem značenju te reči.

Ovaj primer nam služi samo u tom smislu da pokažemo kako i sama *originalnost* može biti elastičan, krajne relativan pojam. Reč je o fenomenu koji rimskim stoicima nije zadavao ni najmanje brige: kao prvo, oni su svoje učenje mogli neposredno da vežu za svoje daleke prethodnike, ili predstavnike srednje stoe poput Posejdonija, i da to ni na koji način ne dovodi u pitanje njihovo filozofiranje, jer, kao drugo, njihovo filozofiranje nije bilo teorijsko već prvenstveno praktično. Oni nisu svoje savremenike učili filozofskim rešenjima i filozofskim strategijama mislilaca ranijih epoha, već su ih učili određenom načinu života, donekle i sopstvenim primerom, što se za Seneku ne može reći, kao što je to važilo za predstavnika stare škole Zenona sa Krita, koji je zbog saglasja koje je vladalo između njegove filozofije i njegovog života, bio duboko uvažavan od Atinjana kod kojih je našao svoju drugu domovinu.

Ta praktična strana filozofije našla je svoje najveće pobornike upravo među prvim hrišćanskim učiteljima, koji su takav stil mišljenja i odnos spram života preneli potonjim generacijama, posebno mističarima, čija filozofija se i svodi na praktični odnos pojedinca spram sebe, sveta i najvišeg bića.

Teorijska filozofija prepuštena je, kao predsprema za istinsku filozofiju filozofima „profesionalcima“, koji su se tokom čitavog srednjeg veka i novog doba nadmetali u izvošenju najzamršenijih logičkih dokaza, izgubivši svaki interes za filozofiju življenja. To je razlog što postoji skoro dva milenijuma prekida u mišljenju čovekove neposredne

egzistencije i njenih praktičnih zadataka čime su se, videći to kao osnovni i jedini zadatak, bavili upravo stoici.

Tako se još jednom pokazuje da originalnost ne mora biti od presudnog značaja kada je u pitanju način života i način umiranja pojedinca koji na najneposredniji način određuju čoveka kao neposrednu i konačnu individu.

Dela moderne umetnosti daleko bliže izražavaju praktični odnos spram stvarnosti no što je to bio slučaj s delima, objektima i predmetima „umetničke“ prakse ranijih epoha; ova poslednja, uvek su imala sasvim jasan stav spram korisnika i imala su svoje unapred određeno mesto u svetu stvari i bića koja ih okružuju. Dela moderne umetnosti nemaju unapred određeno mesto, ona svoju egzistenciju duguju slučaju i proizvoljnost je osnovna karakteristika njihovog opstanka.

To je osnovni razlog tome što se nova umetnička dela danas vide nepotrebnim i marginalnim; ona ne služe ničemu, njihovo postojanje ni na koji način ne utiče na formiranje pogleda na svet, i što je najvažnije: svaka potreba za umetnošću i njenim proizvodima potpuno se izgubila budući da je supstituisana sasvim drugim sredstvima kao što su sport, narkotici i jevtina organizovana zabava od strane televizije i interneta.

Tako se još jednom potvrđuje da je umetnost istorijska pojava nastala pre nekoliko vekova a okončana u naše vreme. Mi smo samo još uvek živi svedoci tog njenog kraja. Njena dela svedoče o jednom kratkom vremenskom periodu kada je ljudski duh nastojao da pokori visine koje mu očigledno nisu bile suđene.

Mi sve više zalazimo u doba gubitka neposrednog odnosa sa umetnošću; njen inflacioni period završio se u XX stoleću. Tačan datum se ne može odrediti, pošto su razlišite od umetnosti do svog zalaska došle u različito vreme. U svakom slučaju, među prvima je završena muzika, među poslednjima konceptualne umetnosti čiji se kraj simbolično poklapa s krajem stoleća, s poslednjim američkim planetarnim hepeningom – bombardovanjem Srbije.

Mi sada živimo u doba oslobođenom umetničke prakse koja determiniše ljudski opstanak. To nikako ne znači da ne možemo misliti njen kraj kao i njen smisao. Naprotiv. Upravo se pred nama otvara ta velika mogućnost o kakvoj sanjaju mnoge generacije: misliti ceo jedan proces sa njenog kraja. Tako je mislii Hegel kada je pisao o istoriji. Sa njim počinje filozofija istorije, ali u času kad se sama istorija u njegovo vreme već dovršila. Nama je u tom smislu preostalo da živimo u doba posle kraja istorije, a što su posebno nastojali da razjasne i Aleksandar Kožev i Frencis Fukujama.

Isto tako, dok živimo u vreme posle kraja umetnosti, dok se od tog kraja sve brže udaljavamo, živeći u doba bez umetnosti, mi živimo u doba filozofije umetnosti. Ako se ponekad manifestuje i njena ugroženost, njena deficijentnost, to je ipak u prvom redu posledica subjektivnih slabosti samih estetičara koji još uvek žive zarobljeni starim kategorijama i misle umetnost na stari način, projektujući neopravdano njenu egzistenciju u naše vreme i pritom samouvereno tvrdeći kako je s umetnošću „sve u najboljem redu“. To je ponajpre stoga što dalje od Ipolita Tena, Benedeta Kročea i Etjena Surioa nisu stigli; a dotični su već odavno mrtvi kao i njihove teorije.

Zadatak estetičara nije ni prekopavanje groblja niti skrivanje po tuđim grobnicama. Oni moraju da se probude, da vide svet u kojem žive i da otud počnu da misle fenomen umetnosti. Tek u tom slučaju oni će biti ono što moraju biti – filozofi umetnosti, u pravom značenju te reči. U ovom postinflacionom periodu mi se po prvi put nalazimo u situaciji da umetnost sagledamo na pravi način.

U svoje vreme umetnička dela su govorila svojim savremenicima ono što su ovi pojmovno pokušavali da odrede kao istinu, kao ono što je izvorno, originalno.

Upravo stoga se i insistira na tome da glavna karakteristika moderne umetnosti beše originalnost, da se ta originalnost ogledala u novini, u tome da ako je reč o umetničkim delima, tako nešto pre umetnika niko od njegovih savremenika ili prethodnika nije stvorio.

Svima je odmah jasno da je to jedna bitno drugačija situacija u kojoj se moderni umetnik nalazio, da je ona bitno različita od onih situacija za koje su znale ranije epohe. U vreme antike ili srednjega veka niko na to nije pretendovao. Čak i prve zbirke skulptura, kakve srećemo u doba helenizma ne karakterišu se težnjom da u njima budu originalna dela, već da budu *sva* poznata dela, nezavisno od toga da li su originali ili kopije.

Na prelazu u novo doba, posebno u vreme romantizma, počinje da se pridaje značaj originalnosti, odnosno novini.

Originalnost nije samo bunt protiv tradicije, kakav imamo kod pesnika Ezre Paunda koji traži da „stvaraju novo“, ili kao kod futurista, koji su tražili da se razore muzeji koji su Italiju prekrili poput bezbrojnih groblja. Zahtev za originalnošću ne podrazumeva samo negiranje i rušenje

prošlog. U njemu je formulisana potreba za izvornošću, za početnim, nultim stanjem, za rađanjem.

Model originalnosti nalazi se na početku Prvog futurističkog manifesta Marinetija kad on priča kako je 1909. pao iz kola u jarak s vodom i odatle izašao kao futurista. Tu se daje slika „bukvalnog rađanja“, stvaranje samoga sebe.

Originalnost se tu pokazuje kao organicistička metafora koja ne opisuje samo formalnu novinu, nego u jednakom visokoj meri i izvor, ishodište samoga života. „Kada prestanemo biti deca, mi smo mrtvi“, uzvikivao je veliki rumunski skulptor Konstantin Brankuši.

Izvorno umetnikovo *ja* (budući da je sam početak) ima sposobnost stalne regeneracije, neprekidno ponovno rađanje sebe samog. „Živi su samo oni koji su se odrekli od svojim jučerašnjih ubedjenja“, govorio je ruski avangardista Kazimir Maljevič.

Jedina pretenzija avangardne umetnosti beše njena pretenzija na izvornost. No o kakvoj je tu izvornosti zapravo reč? I šta se time hoće reći? Osporiti i odbaciti sve što je bilo u ime onog neizvesnog što će možda biti? Moderna umetnost htela je izbrisati svaki trag o svemu što joj je prethodilo, a pritom je u umetnost uvela princip ponavljanja. Kao primer može poslužiti motiv rešetke: srećemo je kod Mondrijana, Maljeviča, Pikasa, Švitersa, Ležea... Po čemu je ona toliko značajna ovim umetnicima? Možda stoga što najavljuju vladavinu strukture i prevlast strukturnih odnosa? Možda zato jer su umetnici sebe videli uhvaćenima u mrežu sveta?

Poslednja osnova sveta o kojoj premalo znamo, a koja se nalazi duboko u temelju svega nama čulima vidljivog, uprkos narastajućem entropije na neki, samo njoj svojstven način i

dalje je struktuirana. Ta struktura povremeno dolazi nama do svesti i u ovom svetu grubih makro-odnosa na trenutke prodiru tragovi prvobitne elegancije iz prvog vremena s krajnje niskom entropijom.

### b. b. S one strane izvora - inflacija

Mi živimo u jednom kratkom kosmičkom segmentu prožeti tragovima iz vremena prve inflacije kosmosa; okruženi tamnom energijom, potopljeni u tamnu materiju koja nas prožima, sa odlomcima u tragovima prvih hiper struna, živimo ovaj život, uvereni kako je on i sve oko nas stvoreno samo radi nas. Tek da smo večni bili bismo tragični, jer bismo tada mogli da mislimo svoj istinski kraj; ovako za pravu tragediju mi nemamo pravog vremena. Ostaje nam komedija, malo smeha i malo poruge, malo igre bez velikih posledica.

Upravo tako se osećamo. Kako vreme prolazi, sve više smo neodgovorni, ubedeni da usled teleološke nestruktuiranosti sveta, što je moglo biti jedan od razloga samoubistva u depresiji Bolcana, možemo činiti sve to što činimo, napuštamo ranije postavljene putokaze, ranije orijentire, poniremo u ubrzano uvećavajući haos i sve strukture za nas su samo prošlost, utopijski san koji se ne može u eskalirajućoj entropiji ostvariti.

Povremeni pokušaji samoorganizacije disipativnih struktura kratkog su daha i sama ideja harmonije sve više je nalik odsanjanom snu. Ideja harmonije postoji, no harmonija je neuspostavljiva u savremenom svetu; zato je vreme muzike prošlo, a da joj ništa nije došlo na zamenu. Zato je i vreme umetnosti prošlo. Ostalo nam je eksperimentisanje s

materijalom u različitim oblastima a i ono ima svoj ne samo logički već i fizički kraj.

Pokazaće se kako je u jednom inflacionom trenutku bila moguća pojava harmonije na makro planu, u prostoru koji su kao naš izdvojili Kepler i Njutn sledeći konsekvene iz Kopernikovog pitagoreizma.

Pitagorejsko učenje o velikoj vatri usmerilo je ove ljude da na makro-planu interpretiraju svoju neposrednu okolinu i da u njoj na trenutak pronađu malo mesto za krhke ljudske tvorevine koje su u sebi nosile nagoveštaje večnog duha, neke tamne energije koju u njenoj svetlosti našim čulima ne možemo prozreti (iako čini 70% vasionе).

Njihovo vreme beše ljudsko vreme, i kad je ono prošlo, kao i slika koju su vizionarski stvorili, mi smo se opet našli tamo gde su se i generacije pre njih nalazile. Upravo za nas je Makijaveli pisao o Titu Liviju. Tek naše vreme dobro razume smisao Aleksandrovih i Cezarovih pohoda, tek u naše vreme kosmička priroda vladavine i vladarske moći postaje prozirna. Tek iz našeg haosa razume se haos koji su oni mislili da prevode u poredak. Poretka i harmonije u svetu nema, premda su o tome još s nadom pevale ranije epohe.

Naš život nema potrebe za umetnošću i u našoj okolini za umetnička dela više nema mesta; nije nimalo slučajno što nam od svih godišnjih doba najviše odgovara jesen, čija ravnomerna, monotona kiša na najbolji način izražava kraj jednog modela i načina mišljenja.

Dogodilo se ono što je bilo uprogramirano već u sam početak; mi to doduše vidimo s kraja, ali, ne mogu se okriviljivati prethodne generacije što toga nisu bile svesne. Uvid u celinu daruje se samo onima koji se nalaze na kraju

puta (mada smisao znaju delom i oni koji su put zamislili u njegovom idealnom obliku).

Nimalo svojom krivicom, umetnost se našla u središtu sveopšte pažnje, u središtu teorijskih, posebno savremenih filozofskih interesovanja i to kao jedinstven model na čijem promeru se može dokučiti smisao i priroda sveta. Mišljenje umetnosti dovelo je do bitnih, ali poražavajućih uvida; bitnih, jer smo konačno skinuli veo s onog što dugo beše skriveno i našim duhovnim očima, a poražavajuće, jer reč je o tragičnom ishodu koji nismo mogli očekivati: definitivno sad znamo da ima stvari koje sebi ni na koji način nikad nećemo moći u svoj njihovoј jasnosti predstaviti bez obzira bile one samo na nivou hipoteza ili ne samo posredno već i neposredno dokazane.

Svet kakav on po sebi jeste, uprkos kantovskom agnosticizmu, *može* se dokučiti i može se saznati, no to je svet u kojem nama nema mesta; to nije naš svet i mi tu ne pripadamo ni na koji način; u tom kiptećem jedanaestodimenzionalnom haosu mi ne možemo imati nikakav oslonac niti možemo naći makar teorijsku podršku našim delima.

Zato je naš svet naš, i nama jedini svet; za nekoliko hiljada godina, koliko ljudi zapravo žive na istoričan način, oni su nešto stvarali, mali deo postignutih rezultata uspeli da sačuvaju za potomstvo, najveći deo nepovratno izgubili, no ne svojom nekom krivicom, već stoga što su se životne okolnosti bitno izmenile, i ljudi su se nekih postignuća koja ne behu izgubljena ili prevaziđena, jednostavno odrekli.

U takva dobra spadaju i dela umetničke prakse budući da umetnost nije trajna odrednica ljudskoga opstanka, niti njegov temeljni fenomen. Umetnost je privremena pojava,

nastala u jednom trenutku pod sticajem određenih okolnosti i nestala nakon kratkog vremena pre no što se do kraja razvila i u sebi iscrpla.

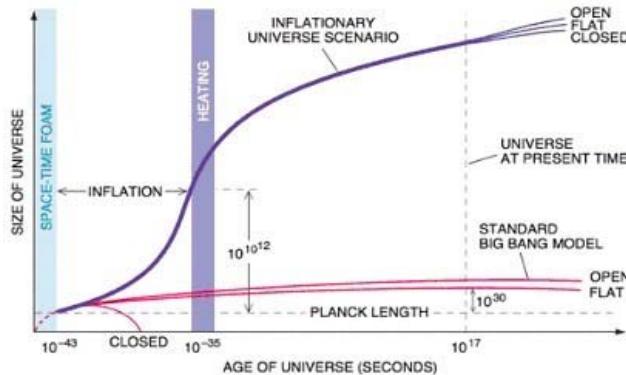
Doduše, neke od umetnosti, one s malo srećnjom sudbinom, uspele su doći do svog logičkog završetka, dok su ostale zaustale na pola puta; svima im je zajedničko to da je njihovo vreme ostalo za nama. I nisu trajale milenijumima, kako je Hegel mislio, već jedva nekoliko stoleća.

Sa nestankom umetnosti iscrpla se jedna od mogućnosti čovekovog načina življenja, ali i razumevanja sveta. U tome nema ničeg strašnog i paničnog. Ali, to treba razumeti. I ne treba se zavaravati, niti živeti u iluzijama. Jedna vrsta umetnosti je završena i umetnici se više ne mogu na nju legitimno pozivati. Ono što danas često srećemo pod tim pojmom jeste neka sasvim druga njena paradigma, ali, i dalje se zloupotrebljava sam naziv umetnosti; neophodno je naći nove adekvatne pojmove za nove pojave. To posebno važi kada je reč o novoj muzici, koja može biti sve što neko hoće, ali ne više i muzika. Ovde je na delu zloupotreba termina, nalik bespravnom podmetanju kukavičjih jaja, jer neki „umetnici“, posebno oni koji se bave zvukom, pogrešno misle da su u nedostatku jaja dobra i kukavičja. Kukavica nije soko, kao što ni svaki soko nije sibirski soko.

A možda je sve to što se danas zbiva samo izraz svesti o tome kako je vreme umetnosti bespovratno prošlo, ili znak da se približio onaj pravi kraj iza kojeg sve ne samo da ne može više biti isto već postaje nemoguće?

Savremeni kosmolozи доšли су до zaključka да се развој вазионе не може objasnити ако се између нулте таčке и првобитног праска (а у времену од  $10^{-43}$  до  $10^{-35}$  сек.) не

uračuna jedan inflacioni period (crtež 1) u kojem je došlo do eksponencijalnog širenja vasiona kada se ona širila s ubrzanjem daleko većim no kasnije, a udvajala je svoju veličinu svakih  $10^{-37}$  sek.



(Crtež 1)

Mada je reč o vremenski veoma kratkom periodu, to je period koji je čitavu vasionu učinio uopšte mogućom. Nakon prvobitnog praska, vasiona se širila usporeno, da bi nakon 7 milijardi godina od nastanka počela da dobija ubrzanje koje će po računima kosmologa trajati još devedesetak milijardi godina; za to vreme galaksije će se sve većom brzinom kretati ka periferiji i tamo postati dvodimenzionalne a potom nestati.

Proračuni i teorije savremenih kosmologa ne utiču na naš svakodnevni život, kao što ni zakonitosti opšte teorije relativnosti u svakodnevnom životu ne igraju nikakvu ulogu. Naš svet u kojem se mi krećemo, okruženi planetama što s nama klize oko sunca sasvim se dobro ravna po svim jednačinama Njutna i muzičkim proračunima Keplera.

Druga je stvar što mi ne možemo sebi ne postavljati uvek iznova pitanje koje nalazimo formulisano kod Lajbnica:

*zašto svet uopšte postoji, zašto je nešto a ne ništa.* Naučnici su dugo smatrali da opšta teorija relativnosti važi i funkcioniše na makro planu, a kvantna teorija na subatomskom nivou. No do spoja ovih teorija bi moralo doći kada se hoće objasniti delovanje crnih rupa koje evidentno postoje a imaju veliku masu koja stvara moćno gravitaciono polje, a koja je s druge strane mikroskopskog razmara. Kombinovanjem jednačina opšte teorije relativnosti i kvantne mehanike niko ne može reći šta se zbiva u centru crnih rupa<sup>215</sup>. To je pred naučnicima otvoren izazov, teorijski razume se, jer nikada nećemo biti u situaciji da se u prostoru crne rupe i nađemo.

Neka pitanja i neke probleme mi ne možemo zaobići; kosmološki model koji nam nudi inflaciona teorija u potpunosti je primenjiv na istoriju i razvoj umetnosti kao filozofskog fenomena. Ljudi žive kako žive i ne misle o konsekvcencama Ajnštajnove teorije i to iz prostog razloga što ih one ni na koji način ne dotiču. No ne može se njegova teorija pragmatički osporavati sa stanovišta neprimenjivosti u svakodnevnom životu ako nju potvrđuju astronomska merenja. Isto tako, mišljenje umetnosti razvija se i kreće svojim putem, nezavisno od pragmatičnih motiva onih koji se s njom u svakodnevnom životu susreću.

Moj stav, naznačen pre više godina u *Filozofiji muzike* ali izložen samo na primeru subbine muzike kao fenomena, a ne i na planu svih drugih umetnosti, što se upravo ovde čini, može se formulisati na sledeći način: *umetnost je nastala u*

---

<sup>215</sup> Грин, Б.: Ткань космоса: Пространство, время и текстура реальности. – М.: “Либроком”, 2009, стр. 342-3. Prevod knjige: Greene, B.: The Fabric of the Cosmos. Space, Time and the Texture of Reality, A.A. Knopf, New York 2004.

*jednom trenutku, trajala neko vreme i potom se završila. Na taj način, umetnost je istorijski fenomen. Ljudi su živeli bez umetnosti, u vreme pre umetnosti, potom sa iskustvom umetnosti, i danas žive u doba posle kraja umetnosti.*

Ono što ja u tome nalazim posebno interesantnim, jeste inflacioni razvoj umetnosti; da li je on nužno prouzrokovao njen brzi kraj, to je još uvek otvoreno pitanje. Isto tako: da li je u sam početak umetnosti već bio ugrađen njen razvoj ali i njen kraj - njena celokupna soubuna, to je jedno od bitnih pitanja koje se, hteli mi to ili ne, mora raspraviti nezavisno od same soubine umetnosti a iz obaveze koju imamo prema estetici kao filozofiji umetnosti.

Inflacioni period u razvoju umetnosti (opet ponavljam: u različitim umetnostima to vreme je različito i početni i krajnji datumi su različiti), ja vidim u vremenu od XIV do XX stoljeća); u muzici, kao što sam o tome pre više godina pisao<sup>216</sup>, to je period koji počinje s Keplerom a završava se sa muzikom Čajkovskog i Rahmanjinova i teorijom muzike Buzonija i Loseva.

Dakle, reč je o periodu postojanja umetnost; upravo njoj zahvaljujući, ljudski opstanak je bio bogatiji za jednu bitnu dimenziju, koje u naše vreme više nema, a mi se ne možemo, uprkos tome, ponašati kao da je nije bilo.

U tom periodu, negde na sredini, pojavila se estetika, kasnije dobivši još precizniji naziv *filozofija umetnosti*, premda ovaj potonji nije mogao definitivno i smeniti prethodni pojam koji je manje precizan, ali daleko popularniji, posebno stoga što se sa velikom teorijom lepog koja je vladala

---

<sup>216</sup>Uzelac, M.: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad 2007.

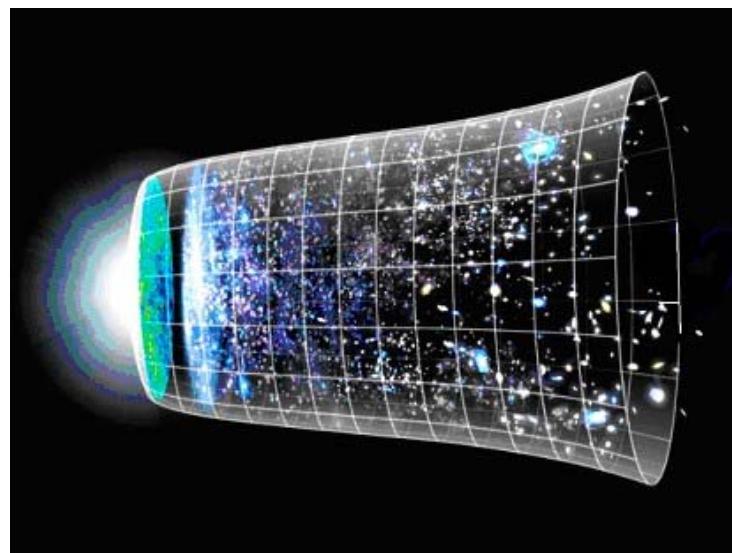
do XVII stopeća počelo manipulisati na neki njoj neprimeren, vanvremen način, pa i danas ima estetičara koji smatraju da je lepo osnovna tema i briga estetike.

U tome je razlog što naslov ove knjige hoće da ukaže na teoriju kratkog perioda u kojem je postojala umetnost, perioda u kojem se svest bitno izmenila jer je dobila dimenziju ranije nepoznatu – dimenziju estetskog. U kojoj meri i koliko je estetsko trajalo, čime je ono potom zamenjeno, to je potpuno drugo pitanje i ono ne dovodi u sumnju osnovnu ovde iznetu tezu.

Moje tumačenje umetnosti koje se poziva na inflacionu kosmologiju, ima s pomenutom teorijom zajedničko insistiranje na postojanju inflacionog perioda, budući da se samo na taj način može objasniti kako tamo pojava vasionе, tako ovde pojava umetnosti u estetskom smislu. No, tu analogija i prestaje: inflaciona teorija vasionе prepostavlja dalje njenо širenje kao što se vidi na ovde datom prilogu, širenje koje traje do našeg vremena: i tu prestaje dalja analogija; dok se u upravo navedenoj skici (crtež 2)<sup>217</sup>, jasno vidi dalji razvoj vasionе nakon inflacionog perioda koji se okončava prvobitnim praskom, nacrt inflacionog razvoja umetnosti podrazumeva kraj

---

<sup>217</sup><http://elementy.ru/lib/430486>.



(Crtež 2)

umetnosti koji se poklapa s krajem inflacije, a s obzirom na proteklo vreme to je samo  $3,4 \cdot 10^{-6}$  godina što je zanemarljivo iz ugla vremena kosmosa, ali ne i sa stanovišta ljudskog života. Sama činjenica nepostojanja umetnosti, koja je ostala s one strane zatamnjene zavese, još uvek ne znači i kraj njene teorije, na šta je u više navrata a u raznim kontekstima ukazivano.

Teorija umetnosti pod novim nazivom i s drugačijom svešću o svom primarnom zadatku, nastavlja i dalje da se razvija, i to, nesporno, kao *filozofija umetnosti*, ali pod jednim novim daleko preciznijim nazivom, kao *inflaciona estetika*.

Izraz *inflaciona estetika* omogućuje estetici da nadoknadi svoju raniju nepreciznost zadobijenu u proteklom periodu, i dobije jedno više, sada superprecizno značenje koje u sebi sadrži ne samo izraz našeg vremena no i dijagnozu prošlog.

Ostajući u oblasti ispunjenoj pitanjima o smislu umetnosti i smislu umetničkih dela, mi ostajemo na mestu gde inflacija u svom razvoju ostaje zaustavljena i zaledena; stojimo pred prozorom i gledamo u juče; pod nogama nam zjapeća praznina, a leđa nam ledeno dodiruje ništa.

## Epilog

Kao što rekoh, vreme umetnosti je završeno. Kulise su već skoro raspremljene. Poslednji tragički pisci odoše u ništa zajedno sa svojim nerealizovanim projektima; остаše još tu i tamo nekoliko teoretičara umetnosti; sve užurbanije, polažu poslednje račune koje će im oceniti istorija i pogledom traže izlazna vrata.

Tako brz raspad sistema nije se mogao predvideti; doskora sve je izgledalo večno, s perspektivama na duge staze. Oni retki koji razumeju o čemu se tu zapravo radi i koje su dimenzije praznine stvorene nestankom umetnosti, trude se da za sve imaju razumevanja, mada ne znaju kome pre da izjave saučešće, budući da se užurbano i usplahireno povlače i oni doskora najgrlatiji pobornici tzv. „nove“ umetnosti.

Sve to nije moglo ne ostaviti traga i u mojim poslednjim knjigama: ima iskaza koji na prvi pogled jedni drugima protivreče, no nisam ih htio ni korigovati, ni uklanjati. Svi oni pripadaju mišljenju umetnosti koje je poslednjih decenija bilo svakakvo, samo ne koherentno. Reč je o stavovima koji fenomen umetnosti osvetljavaju iz različitih perspektiva i u njihovom sklopu imaju opravdanja, ali ne čine svi zajedno jedinstvenu celinu. Tako nešto je nakon Hegela postalo nemoguće.

Razlog treba tražiti u prirodi poslednjih pokušaja da se umetnost istovremeno misli iz njene biti i iz aspekta njenog kraja. Hronotopni pristup umetnosti ne može se odlikovati visokom koherentnošću u stanju velike entropije. Naš ugao posmatranja ubrzanog procesa raspada pojmovnog sistema, koji je trebalo obezbediti dekonstruktivni pristup tumačenju

umetnosti, pokazao se strukturno labilnim ali zasad i bezalternativnim. Moguće je o umetnosti suditi i na drugačiji način, ali pod uslovom da se podje nekoliko koraka unazad. Tango to ne predviđa, budući da počinje desnom nogom, korak napred. To ni u kom slučaju ne znači da i dalje neće nastajati „umetnička“ dela, da se neće pisati estetike, čak i sistematskog karaktera s velikim ambicijama, no treba znati: publika je napustila salu.

Predstava je završena.

23. avgust 2009.

# *Filozofija poslednje umetnosti*

## 1. Dijagnoza

Ne svojom krivicom a ni svojom zaslugom, ne zahvaljujući ni slučaju ni usudu, našli smo se na početku jednog iz osnova novog vremena, na početku započinjuće, za nas poslednje epohe; ako ne želimo prihvati nametnute nam datosti što do nas dopiru u digitalizovanom, sofisticiranom obliku, tad moramo nemamo drugog izbora no da pokušamo da razumemo koje su prepostavke te *novostvorene novine*, čime se to nadolazeće vreme (ako vremena uopšte ima) razlikuje od prethodnog, poznatog nam i dobro znanog "starog" vremena, u kojoj meri mu protivreči i kako je moguće da s njim nema više ni dodirnih tačaka ni zajedničkih prepostavki, ni istog, jedino smislenog polazišta.

Nakon viševkovnog građenja sistema vrednosti, nakon mukotrpnog oblikovanja najviše forme evropskog ljudstva koje je u sebi sadržalo najviše domaće antičke kulture i celokupne potonje tradicije, nakon milenijumskih napora da se osmisli život po meri koja izražava čovekovu najdublju bit, sve se srušilo. Srušilo se sve za manje od pedeset godina; nalazimo se na ruševinama, zatrpani ko kolena peskom i prašinom, toliko sitnom da se malter više ne nazire a kamo li poneki kamen koji bi svedočio o doskorašnjoj gradnji.

Vrednosti na kojima je čovečanstvo doskora počivalo, živeći u uverenju da mu je najpreči zadatak da iste nadogradi, usavrši, doveđe do krajnjeg, najpunijeg izražaja, te vrednosti sada su srušene, teorijski osporene, praktično ponižene.

Njima u susret ne dolazi ništa. Oko nas prazan je prostor. Sa svih strana zasipaju nas informacije nevezane za materiju ili energiju; u svojoj samostalnosti, površnosti i sveobuhvatnosti

one nastupaju kao jedina istinska sila, skrivajući svoje tvorce i inspiratore. Počinjemo da činimo nešto, a ne znamo ni zašto ni zbog čega ni u čiju korist, mada, i dalje verujemo da u svemu tome nekog smisla mora da ima.

Pred nas su, više je no očigledno, iskrslji novi problemi, potpuno novi izazovi; da bismo ih izrazili potrebni su nam novi pojmovi, nova gramatika, nov jezik. Nov svet i nove stvari u njemu zahtevaju novi jezik i novi način na koji će se govoriti o njima. Stari termini sada su neadekvatni, neprimenjivi kad treba govoriti o potpuno novim sadržajima koji svoje poreklo nemaju u prošlosti i prethodnim rešenjima, budući da je naš novi svet izrastao ni iz čega – a na ruševinama čije tragove ne prepoznaće.

Kada su ljudi prestali da stvaraju umetnost i počeli o njoj da govore i da je misle, zavladalo je uverenje kako će buduće vreme biti u znaku razotuđenja čoveka i nove umetnosti kao njegovog najvišeg i istovremeno najdubljeg izraza.

Evo, to vreme je došlo. I šta vidimo? Navodno, nekakvu umetnost, kažu "novu" umetnost, no njena "dela" ne samo da nas iznenađuju, već i zaprepašćuju; reč je rezultatima neke dosad nam nepoznate, nove umetničke prakse.

Muzička dela nisu više ni nalik delima koja smo dosad slušali, a još manje su neki njihov duhovni nastavak; ona do te mere nisu "muzička" da se više i ne usuđujemo da govorimo o njihovoj *musičnosti* (jer nekad behu pod okriljem i zaštitom Muza) ili muzi-kalnosti; jednako nas začuđuju i nova likovna dela koja su sve samo više ne i likovna; konačno, iznenadjuje i baca nas u nedoumicu nov status koji dobija savremen teatar.

Novi mediji omogućili su uspostavljanje vlasti novih digitalnih tehnologija, a ove stvorile su za kratko vreme jednu posve novu sliku sveta, do te mere različitu od prethodne, da mnogi s pravom postavljaju pitanje da li je još uvek moguće govoriti o "dobu slike sveta".

U novom veku umetnost je ušla u vidokrug estetike i umetničko delo je postalo predmet doživljaja, te se, po rečima Martina Hajdegera, umetnost počinje smatrati izrazom čovekovog života (Hajdeger, 2000; str. 60). U ranijim vremenima tako nije bilo; umetnička dela imala su ne estetsku, već prvenstvenu ontološku dimenziju i više su se isticala svojim postojanjem no svojim delovanjem na naša čula. Ali, ni u naše vreme nije tako, kako beše do pre još samo nekoliko decenija. Predstava o takvom umetničkom delu, zajedno sa svim delima te vrste sada pripada prošlosti.

Za veoma kratko vreme postao nam je stran način percepcije umetničkih dela kakav je bio karakterističan za epohe koje su mu prethodile, ali, danas smo se jednako udaljili i od onih načina viđenja sveta i stvari u njemu na kojima smo bili doskora vaspitavani. Naime, činilo se da pripadamo novom vremenu, novom svetu koji se gradi i izrasta pred našim očima – i sada se sve to odjednom srušilo.

Za slične situacije znaju i ranije epohe: znamo za rušenje sistema vrednosti kojem su doprineli sofisti, znamo i za rušenje sveta ideja kojem su doprineli mladohegelovci. No, u oba slučaja, stupile su na scenu nove vrednosti, nove pozitivne vizije čoveka i sveta. Današnja situacija je bitno drugačija i ne može se s prethodnima ni porebiti niti po analogiji s njima opisati: nakon rušenja sveta i njegovih vrednosti danas se realno ne stvara više ništa.

Danas je postalo moguće ono što je do tokom čitave istorije i samo do pre nekoliko decenija bilo nezamislivo: muzička dela stvaraju autori bez sluha i osećaja za melodiju, a slikari ne znaju više ni za perspektivu, ni za iluziju prostora stvorenu linijama ili bojom. U isto vreme, sve umetnike odlikuje "nedarovitost", budući da je dar novim "umetnicima" izlišan i nepotreban balast koji im kreativni "rad" samo otežava, bacajući ih, kao nove "stvaraoce" u očaj ili depresiju.

I dok su ranije umetnici potencijalnu depresiju lečili stvaranjem, sada stvaranje realizuju metastaziranjem depresije koja ih vodi u euforičnu manjakalnost. Za sve stvaraoce danas, bez razlike na način njihovog izražavanja, karakteristično je uverenje o nepostojanju krize umetnosti i stvaralaštva, budući da su uvereni, i delimično s pravom, kako su sve sumnje i strahovi od nemoći da se realizuje umetničko delo, zamenjene nametnjem publici ostvarenih projekata sredstvima prisile od strane medija i globalnih sredstava informisanja.

Suština bivstvujućeg, ili suština istine, sada se smatra deplasiranom, prevaziđenom i svi umetnici u glas govore da je za njih jedini kriterijum stvaranja *samo stvaranj<sup>218e</sup>* koje nije determinisano unutrašnjom duhovnom potrebom, već zahtevima koji su posledica diktata društvenog sistema utemeljenog na disipativnim principima koegzistentnosti labavih haotičnih struktura.

Sve ovo omogućuje da se kaže kako danas više nemamo za posla s filozofijom umetnosti, buduće da umetnosti u

---

<sup>218</sup> Nažalost, ovaj zahtev nije nov. Nalazimo ga već kod avangardista dvaesetih godina prošlog stoljeća. On samo govori o zastarelosti i prevaziđenosti ideja koje „novi“ umetnici zastupaju.

tradicionalnom smislu više nema, mada, a jednako nema ni nove umetnosti, koja se po logici stvari utopila u prethodnu umetnost i postala njen dijalektički završetak. Sve što nam je doskora izgledalo najrevolucionarnije, sada je uveliko postalo konzervativno i zastarelo; ako smo još doskora pogled upravljali na avangardiste i postavangardiste, danas sve glasnije se govori kako su oni ishlapeli, dosadni tradicionalisti, dogmatičniji od svojih prethodnika na koje su se s prezirom obrušavali.

U isto vreme, onemogućeno nam je da koristimo izraz *nova umetnost*, pošto se on za kratko vreme do te mere odomaćio kao oznaka umetnosti, viđene kao nova paradigma, koja nam se jednako čini zastarelom i ne ničim drugim, no produženjem prethodne prakse, istim sredstvima ali s promenjenim predznakom.

Sve to je uticalo da ovde uvedem izraz *poslednja umetnost* i njime ukažem na ono što danas postoji kao alarmantna radikalna opozicija svem prethodnom, mada, u isto vreme, to je takva opozicija koja je po svom karakteru istovremeno i konačna, poslednja reč istorije i same stvari umetnosti, reč nakon koje ne može biti više ničeg, budući da su sve naizgled beskrajne mogućnosti u granicama ljudske konačnosti iscrpljene dosadašnjom umetničkom praksom.

Ovaj izraz treba shvatiti ne samo u vremenskom već prvenstveno u logičkom smislu, budući da se njim obuhvataju sve moguće varijante najraznovrsnijih pokušaja da se vek umetnosti ne samo produži, što se već pokazalo nemogućim, nego i da se na nov način sama umetnost misli, budući da su namena umetnosti i njena mimikrija u naše vreme prozreti do kraja.

U tom smislu ovaj spis se može razumeti i kao nadgrobna beseda svekolikoj umetnosti kao takvoj iz aspekta njenog poslednjeg pokušaja da obesmisli svoje nekadašnje pretpostavke prelaskom u svoju drugost, a iz ove u svoju radikalnu negaciju.

Razume se, bilo bi krajnje naivno i neuteme-ljujuće ostajanje na načelnim tvrdnjama; neophodno je sam problem sagledati polazeći od njegovih prvih pretpostavki, sagledati ga iz osnova i videti koji su to činioci doveli stvar umetnosti do kraja kako kao fenomen, tako i kao jednu za ljudski opstanak bitno determinirajuću praksu.

Velika ljudska mana ogleda se u nastojanju da se svo ranije vreme razume isključivo kao put koji vodi do vremena u kojem se mi nalazimo. Zato sve periodizacije vremena počivaju na prepostavci da je naše vreme poslednje vreme. U osnovi ovakvog shvatanja je Hegelovo poimanje istorije, kao progresivnog napredovanja koje svoj dovršetak ima u njegovom vremenu.

Osetivši razliku spram prošlosti, ljudi su na prelazu iz helenističke epohe u srednji vek govorili o *novom* (modernom) dobu u koje su zakoračili, a koje se radikalno razlikovalo u odnosu spram *starog* (antičkog) vremena. Potom su, između ta dva razdoblja dodali neko *srednje* doba, pa smo dobili vreme srednjega veka, ali tek u času kad su ljudi duboko zagazili u novo doba, koje su dalje nastavili da dele na *novo*, *moderno* i *savremeno* da bi potom ovo poslednje izdvojili naspram modernog kao *postmoderno* i ovom kao nastavak s drugim svojstvima označili novo vreme kao *postpostmoderno* (ili vreme druge postmoderne).

Danas, kad je prošlo vreme i druge postmoderne, ljudi su se od svih mogućih periodizacija vremena umorili i više malo ko postavlja pitanje prirode i "mesta" vremena u kojem živi. Svi pritom dele opšti osećaj da su neka vremena definitivno ostala za nama i da smo dospeli u prostor u kome više nemamo ni oslonca ni koordinate koje bi omogućile dalje kretanje.

Svima se čini da vremena više nema, i žive u ubedjenju da je današnji dan uveliko i poslednji. Već se uveliko govori o raznim "krajevima": o *kraju* istorije, o *kraju* filozofije, o *kraju* nauke, o *kraju* umetnosti... Poneko već počinje da govori o istoriji, filozofiji, nauci i umetnosti *posle njihovog kraja*.

Da li u tom slučaju mi sam "kraj" vidimo kao jednu strategiju savremenih teoretičara koji nastoje da prevazižu nepriliku u kojoj su se zatekli, ili kao izraz radikalnog prekida s ranijom misaonom praksom, odnosno kao njihovu istorijsku i logičku granicu?

Moramo se složiti bar oko jedne stvari: niz simptoma nedvosmisleno ukazuje na duboku promenu do koje je došlo kad je reč o sposobnostima neposredne percepcije pa tako i mišljenja koje na njoj počiva. Nezavisno od toga što nam i dalje izmiče ono što bi ponajpre morali da mislimo prosuđujući dela moderne umetnosti, osećamo neophodnost da se makar još neko vreme ustraje u samom mišljenju umetnosti, nezavisno od konkretnih rezultata do kojeg ono povremeno dolazi.

U naše vreme umetnost se udaljila od svakodnevnog života u toj meri da je mišljenje koje počiva na ljudskoj praksi sve manje i manje domašuje; u isto vreme to što se odeveno u formu umetnosti od nas udaljilo, nije time postalo ni manje

primetno, ni skrivenije; svojim latentnim manifestacijama ono je skrenulo pažnju na udaljavanje sâmo, pa je na taj način umetnost ostala u našem vidokrugu uprkos svome otsustvu.

Moguće je da ono što čini samu bit umetničke prakse danas izmiče našem mišljenju, te su mnogi skloni tome da neuspeh modernog mišljenja vide u deficijentnosti samog teorijskog mišljenja, smatrajući u isto vreme da nešto i sa samim mišljenjem kao mišljenjem nije u redu. No, možda srećom, ima i onih drugih koji na putu mišljenja nastoje da načine korak dalje, pa razloge neuspeha razumevanja fenomena moderne umetnosti ne traže u mišljenju, već pre u njegovom predmetu. Konačno, nije mali broj ni onih koji osnovni motiv neuspeha dokučivanja *umetničkog* vide u novoformiranom prostoru kao medijumu i dela i mišljenja.

U nastojanju da se razaberemo u ovoj smušenoj i nejasnoj situaciji, prvo što moramo učiniti jeste da ono što je predmet našeg posmatranja održavamo mišljenjem u njegovoj prisutnosti. A tada, otvara se upravo problem potpuno nov koji ne poznaje nikakvo naše ranije iskustvo: problem percepcije – vizuelne, slušne, taktilne. Ranije sam već ukazao<sup>219</sup> na jedan od mogućih izlaza, na pokušaj da se estetika transformiše u haptiku. Sada mi se čini da i taj izlaz nije mnogo obećavajući i to prvenstveno stoga što nije dovoljno radikaljan. Čini mi se da nije osnovni problem u pomeranju težišta s jednog ili dva čula na neko treće, dosad zapostavljeno i nedovoljno afirmisano, već da je problem u prirodi same percepcije koja je stolećima i milenijumima bila

---

<sup>219</sup>Uzelac, M. Inflaciona estetika, 2009.

konstantna i jedinstvena, a sad je za manje od pola stoljeća postala neuspešna jer se susreće s potpuno novim objektima u potpuno nepoznatom prostoru.

Drugim rečima: ljudi su stvari počeli da vide drugačije, postali su kritičniji, nezadovoljni ranijim viđenjem i ranijim slušanjem; sada se teži nečem drugom, bitno različitom od sveg prethodnog i za to je neophodan nov pristup kvalitativno novim predmetima percepcije. Sve od ranije poznato, nije više samo duboko tradicionalno, već nedovoljno, pa je sve probranijoj publici neinteresantno, dosadno, trivijalno...

Nastala provalja između starog i novog, bolje reći, između starog i novonastajućeg (koje još nije, i zasad je samo obećavajuće), najoštije se ogleda u muzičkoj umetnosti, no jednak i u likovnoj, gde je došlo do najranije revolucije sredstava izražavanja. Ako se muzika u poslednjem stoljeću svela na eksperimentisanje sa zvukom i istraživanje njegovih mogućnosti, u likovnim umetnostima došlo se, obesmišljavanjem opšteprihvaćenih materijala i derealizovanjem njihovih primarnih svojstava, u situaciju koja ne odiše toliko bezizlaznošću koliko izlišnošću dalje prakse, pre svega, usled gubitka svakog mogućeg smisla.

Dogadaji se sve ubrzanije smenjuju. Rezultati do kojih se sada na tlu umetnosti dolazi ne mogu se prenebregnuti dubokom posvećenošću tradicionalnim formama i umetničkim ostvarenjima ranijih epoha, budući da ista ne smiruju naš anestezirani duh raskomadan novim nametnutim mu strastima i virtuelnim potrebama. Svedoci smo neuspeka kako starih tako i novih strategija i postupaka.

Nove potrebe, sve brojnije i raznovrsnije, složene su do te mere da većina ljudi više nije u stanju da prozre njihovu

ne-potrebnost; nameću nam se sistematicno i smišljeno od strane sve sofisticiranih medija čija su delatnost i latentna funkcija nepodložni bilo kakvoj kritici, jer se Sistem odmah poziva na ugrožavanje slobode (koju u takvoj formi niko nije ni tražio), te niko ne sme više ni postaviti pitanje slobode i njene realne odsutnosti.

Očigledno, tu se računa s faktorom vremena, s vremenom koje treba da prođe kako bi se zatomilo sve preostalo ljudsko u čoveku i on pretvorio u krotkog konzumenta bezukusne kaše<sup>220</sup> koja mu se svako-dnevno, celodnevno servira i nameće kao njegova istinska potreba. To što je ta kaša stvorena ispiranjem iz nje svih vrednosti, više niko i ne primećuje pošto se neprestano na njega atakuje bezmernim mnoštvom besmislenih nikom potrebnih činjenica. Za to vreme čula otupljuju i pripremaju se za to da budu podloga monotonim narkotičkim nadražajima. Najbitnije u svemu tome je maksimalno neutralisanje kritičkog i samostalnog mišljenje zbog čega se sprovodi sveopšta reforma sistema obrazovanja koja sve više zadobija planetarne zazmere.

Sve ovo biva vidno kad se analizira odnos savremenih "ljubitelja" umetnosti, kao i navodnih "znalaca" spram onog što se nameće kao nova umetnost. Ljudi su sve manje sposobni da vide i sve manje sposobni da čuju. To novonastalo stanje metastazira do takvih oblika, da slikari više ne obraćaju pažnju na boje i njihov sklad, a muzičari na tonove i njihovu harmoniju. Odsustvo harmonije i sklada veliča se kao

---

<sup>220</sup>Ne treba smetnuti s uma da i bezukusna kaša još uvek ostaje "ukusnija" i nesporno zdravija, od pseudokaše kojoj se dodaju veštački ukusi.

nova "vrednost", i da bi neko bio danas umetnik, nisu mu više neophodni ni dar, ni predanost, ni posvećenost umetnosti. Dovoljna je samo privatna odluka i kupljena (ili izmoljena) saglasnost bližeg ili daljeg okruženja – zavisno od stepena potrebe zadovoljenja sebeljublja.

Tako se u naše vreme počinju sveobuhvatno menjati oni odnosi spram sveta koji su stolećima bili do te mere nepromenljivi i konstantni, do te mere samorazumljivi i opšteprihvatljivi, da se, već samo nakon nekoliko decenija, nalazimo u potpuno novom svetu, radikalno izmenjenom, i to do te mere izmenjenom da sebe prestajemo da prepoznajemo, da sami sebi postajemo stranci.

Sve manje razumemo motive svojih do juče u dubokom uverenju formiranih odluka; još manje razumemo sve što smo doskora činili pozivajući se na najvišu odgovornost. Sva naša ranija dela sad nam se čine bezvredna, do te mere ništavna i beznačajna da nam više nije jasno kako smo mogli toliko vremena i energije uložiti u realizovanje nečeg što nam je za sadašnju egzistenciju isprazno i besmisleno.

Nejasno je da li se to samo vreme promenilo, ili smo se mi izmenili, pa sebe više ne prepoznajemo, slušajući više ne čujemo, a gledajući više ne vidimo; još do juče izvesno, sad nam je nepoznato, a poznatim čini nam se ono iznenadna nametnuto što nismo kadri ni delimično da razumemo.

Sve su dublje razlike u percepciji muzike, prenošenje naglaska s visokih na niske tonove i naglašavanje ubrzanog ritma. Muzika ranijih epoha slušaocima je prihvatljiva samo u dvostruko ubrzanim tempu; tako se i sam pojам tempa otkriva kao metodski problem i a o njemu sve manje se i nevoljno govori.

U likovnim delima ljudi se više ne zadovoljavaju iluzijom koja počiva na dvodimenzionalnosti, već dubinu hoće da percipiraju neposredno, te se napuštaju mnogovekovni ustaljeni žanrovi u slikarstvu i grafici; slikari se okreću gradnji instalacija koje bi trebalo da nadopune navodne nedostatke ranije umetnosti. Nažalost, nakon kratkog vremena i to se svima čini nedovoljnim; htelo bi se nešto drugo, ali se više ne zna šta bi to drugo trebalo da bude.

Ako je u nekim ranijim vremenima umetnike zahvatala depresija ili apatija, pa se govorilo o nastupajućoj krizi vremena ili samog žanra, izlaz se uvek nalazio u preosmišljavanju teorijske pozicije koja se zastupala, kao u i kritičkoj analizi rezultata sopstvenog stvaralaštva u kontekstu opšteprihvaćenih i od svih uvažavanih kriterijuma. Danas, kad nema više opšte saglasnosti ni po jednom od pitanja koja naši savremenici postavljaju, nema načina da se ma šta istakne kao nesumnjiva vrednost i mera stvari. To više nije ni čovek, kako se to isticalo u antičko vreme, ni bog, kako je to bilo jedinstveno prihvaćeno u srednjem veku, ali ni absolutna ideja koja je određivala sadržaje novog doba.

Ne mogu da ovde, po ko zna koji put već, ne ukažem ponovo na jedan izuzetni uvid Martina Hajdegera iz pripremnog predavanja *Nauka i razmišljanje* (1953) nastalog kao uvod u ciklus predavanja *Pitanje o tehnići*, a gde on kaže: "Ne dolaze neprimetno samo najveće misli – neprimetno nastupa, pre svega i iznad svega, promena u prisustvovanju svega što je prisutno" (Hajdeger, 1999, str. 42).

U ovoj rečenici najbolje se oslikava današnja situacija: upravo danas najintenzivnije se zbiva promena u prisustvovanju; zbiva se davno najavlјivani, a sad više

nezaustavljiv obrat. Njega mora da prati *umetničko razmišljanje* koje ostaje u svojoj otvorenosti i to u času kada je suština umetnosti sve tajanstvenija, a estetika sve nemoćnija u očuvanju onog što je u "umetnosti suštastveno" (Hajdeger, 1999, str. 32).

Kada je reč o nemoći estetike<sup>221</sup>, tada se prvenstveno ima u vidu njena neuspešnost kao filozofije umetnosti do kraja misli sadašnje stanje umetnosti i umetničke prakse. Sve manje je estetika u mogućnosti da sebe razvija na tragu sopstvenih pretpostavki, i sve manje uspeva da se razabere u mnoštvu protivrečnih stavova koji opisuju stanje umetnosti i prirodu umetničkih dela u naše vreme.

Sve ovo ukazuje na jedan bitni momenat koji se ne sme gubiti iz vida: reč je o promeni slike sveta, o promeni koja se odvija u predstavljenosti bivstvujućeg (Hajdeger, 2000, 71). Kada je analizirao situaciju novog doba, Martin Hajdeger je postavio pitanje «da li svaka istorijska epoha ima svoju sliku sveta ... ili je samo pitanje o slici sveta svojstveno isključivo novovekovnom načinu predstavljanja?» (ibid., str. 70-71). On je s pravom govorio o razlici koja postoji kad se govori o različitim slikama sveta (antičkoj, srednjovekovnoj, novovekovnoj), a koje se poklapaju s određenim istorijskim epohama.

Slikovni karakter sveta Hajdeger je tumačio «predstavljenošću bivstvujućeg», i novovekovna slika sveta, koja se počela formirati u vreme Dekarta, za Hajdegera je bila i dalje vladajuća, nedomišljena, budući da je tek u naše vreme počela dolaziti ljudima do svesti, odnosno u njihovo vidno

---

<sup>221</sup> O tome više u: Uzelac, M. (2009). Inflaciona estetika. Novi Sad: Veris studio.

polje. Tako se moglo dogoditi da Hajdeger vrhunac takve filozofije vidi u zahtevu za njenim ukidanjem, u antropologiji koja «inicira prelaz metafizike u proces pukog okončavanja i napuštanja svake filozofije» (ibid., str. 79; napomena br. 4). Donoseći takav sud Hajdeger ima u vidu pređeni put filozofije i njegova se pozicija bitno ne razlikuje od Hegelove. I jedan i drugi filozof, mada na krajnje različite načine, vide dovršenje filozofije u *svojoj* «filozofiji», s tom razlikom što o tome Hegel govori otkriveno, dok kod Hajdegera tako nešto ima znatno prikrivenu formu.

Otud i vodi put pitanju: ima li budućeg, neposredno budućeg (makar u naznakama) u sadašnjem koje se, iako još uvek je sadašnje, već predstavlja kao buduće.

Mi se nalazimo na početku jednog novog perioda ljudske istorije i nismo u mogućnosti da jasno sagledamo do koje je mere naš svet jedan potpuno novi svet. On nije novovekovni svet, koji je počeo nakon velikih otkrića, pljačkanja i genocida nad narodima centralne i severne Amerike početkom XVI veka, ali i genocida nad narodima zapadne Evrope u XVI i XVII stoljeću, i završio se bombardovanjem Srbije kao poslednjim velikim umetničkim hepeningom proteklog stoljeća; on je post-novovekovni, nastao pod geslom stvaranja novog svetskog poretku, nastao, takođe, na pljački i nepriznavanju prava drugih, jedino, korišćenjem drugih, ponekad suptilnijih sredstava, a kad je to nemoguće, onda milosrdnim bombardovanjem; taj svet se više ne zadovoljava novovekovnim vrednostima, budući da su one preuske i ograničavajuće za njega, pa sebi može pripisati pravo koje glasi: šta je za nas, to nije za vas. Zato u njemu iste reči znače

na različitim mestima i u različitim prostorima sasvim različito.

Tamo gde svet postaje slika, bivstvujuće se po rečima Hajdegera, u celini uzima, kao nešto prema čemu se čovek ravna, i tada se donosi suštinska odluka o bivstvajućem u celini. Slika sveta svojstvena novom veku podrazumeva nešto bitno različito u odnosu na sliku sveta antike ili srednjeg veka, i to nije sporno. Problem je u tome što ta slika u naše vreme, pola veka nakon što je Hajdeger napisao svoje čuveno predavanje *Doba slike sveta*, jednostavno više ne funkcioniše.

Vrednosti više ne vidimo kao kulturne vrednosti, ali ni kao entitete po sebi. Vrednosti su izgubile svoj raniji smisao, pa time i značaj. Na njih se нико više ne poziva, jer one ništa ne uslovljaju i ničim ne upravljaju<sup>222</sup>. U tom slučaju, opravdano je govoriti o mogućem početku neke nove istorijske epohе, ili o početku konstituisanja jedne nove slike sveta različite od dosad dominirajuće, novovekovne.

U više navrata je isticano da ako je estetika produkt novog doba, da tek u novo doba umetnost ulazi u vidokrug estetike, a umetničko delo postaje predmet doživljaja, te se umetnost smatra izrazom čovekovog života (Hajdeger, 2000, str. 60). Ta situacija je bitno različita u odnosu na srednjevekovnu, jer «umetnička» «dela» srednjeg veka pripadaju bitno drugačijoj epohi, uslovljena su sasvim

---

<sup>222</sup>Zato je moguće da se ono što su doskora svi videli kao bezvredno, sad nameće kao poslednji adekvatan odgovor, kao rešenje koje svi moraju obavezno prihvatići ako hoće da pripadaju zajednici naroda koje vode licemerni pojedinci, ali koji svog licemerja nisu svesni, jer sve čine u ubeđenju da je to što čine posledica najboljih namera.

drugačijom slikom sveta, pod pretpostavkom, razume se, da je uopšte legitimno govoriti o srednjovekovnoj slici sveta.

Ovo je posebno važno kad je reč o našem vremenu. To što mi ne doživljavamo više umetnička dela, kako je to bilo u novo doba, neposredno potvrđuje da su ta umetnička dela postala mnogo bliža delima pre novog doba, ali i da se naša epoha u koju polako zalazimo bitno razlikuje od prethodne koju smo upravo napustili.

Isto tako, otvoreno je pitanje da li naše doba, koje traje samo tek nekoliko decenija, uopšte ima svoju sliku sveta. Moj odgovor ovog časa bio bi negativan. Odbacivanjem novovekovnih vrednosti čiji je vrhunac bio u epohi prosvećenosti, mi se definitivno nalazimo u prostoru koji ne gradi svoju sliku, ali koji pritom može imati svoju metafiziku koja bi se mogla naći u dijalogu s metafizikom ranijih, prednovovekovnih istorijskih epoha.

Upravo time je omogućena pojava umetnosti bitno različite od prethodne, umetnosti koja je u opoziciji i protivstavu ne samo protiv dosad vladajuće postklasične (moderne + postmoderne) umetnosti, nego i u protivstavu spram sinteze klasične i postklasične umetnosti, te se može odrediti kao bitno nova umetnost, poslednja moguća umetnost.

S pojavom digitalnih tehnologija i, pod njihovim dominantnim uticajem, preoblikovanjem (uništavanjem) dotad vladajuće slike sveta, započinje svoje širenje, metastaziranje i ubrzano nestajanje *poslednja umetnost*.

Ovde govor o *poslednjem* nema vremenski, koliko logički karakter; posle poslednje umetnosti ne može više biti

umetnosti, budući da se ona vratila sebi i svom početku<sup>223</sup>. Ovo ni u kom slučaju ne znači da je tu reč o nekom «podetinjenju» umetnosti, o nekom njenom dobrovoljnom svodenju na primitivne, atavističke forme. Prva umetnost bila je jednako savršena kao i ova poslednja. Tokom istorije menjao se samo odnos spram nje, menjala se njena funkcija, ali ne i njena bit. Samo nekoliko stoljeća umetnost je bila estetska, bila je predmet čovekovog doživljaja, ali i to u onoj meri u kojoj je ideja humanizma vladala kao «moralno-estetička antropologija».

Ako je težište smisla danas odlučno pomereno s čoveka, to je samo simptom iscrpljenosti projekta humanizma.

Svetom danas vladaju sasvim druge sile i to je bar više no evidentno. Šta god da se danas čini, ne čini se u ime čoveka i njegovog dobra, već u ime profita ili potvrđivanja dominacije svetske mreže veštačke svesti u kojoj se formira novo površinsko informacijsko znanje kadro da zameni duge avanture duha, duge puteve samosvešćenja duha.

Jedna od najvećih zabluda današnjice je vera da se znanje može zameniti informacijom. Samo posedovanje informacija još ništa ne doprinosi ako se ne zna šta s njima činiti. Fetišiziranje informacije je simptom nastupajućeg doba. Ljudi ne uspevaju da shvate kako cilj nije u posedovanju mase pojedinačnih informacija, već u neophodnosti kritičkog ophođenja s njima. Tačno je da neko iz posedovanja određenih informacija može imati sasvim konkretnu kortist. Ali nije reč o tome, nije reč o korišćenju

---

<sup>223</sup> Pokušaj takvog mišljenja imamo u nastojanju J. Ksenakisa da muziku vrati njenim antičkim korenima. Na misaonom planu isto su učinili F. Buzoni i A.F. Losev.

informacija za ucenjivanje. Radi se o korišćenju informacija koje služe unapređivanju znanja, unapređivanju snalaženja u svetu.

Tehnologizacija koju je donelo novo doba, uprkos tome što tehnika nije ništa tehničko, danas svojim planetarnim širenjem pokopava same osnove na kojima počivaše i iz kojih je poniklo to novo doba. Novo doba nije uspelo da ispuni i ostvari svoju suštinu, ali je uspelo krajnje efektno sebe da dokrajči, onemogućujući bilo kakav potencijalni sukob različitih pogleda na svet, budući da razlike kao razlike više nema. Zato i nema različitih pogleda na svet, pošto se svaki nagoveštaj drugačijeg viđenja, ili mogućeg postupanja, u korenu saseca i na njegovo mesto kalemi već postojeći, vladajući amalgam - jedini proveren i masovno svarljiv lek bez pozitivnih sastojaka, a s maksimalno razornim delovanjem.

Ako je još pre nekoliko decenija, tačnije, šezdesetih i sedamdesetih godina XX stoljeća, postojalo uverenje da je organizovanom akcijom određene grupe istomišljenika moguće delovati na društvene tokove i usmeriti razvoj duhovne kulture k najvišim vrednostima, danas je to samo još jedan odsanjani san.

U svetu atomizovanih jedinki, u sebe zatvorenih monada kojima otkriveno, bez prikrivanja i makar prividnog pokušaja obmanjivanja, manipulišu mediji spram kojih svi navodno imaju odbojni stav, ali pritom ostaju njima i dalje u potpunosti začaranji, dakle, u takvom svetu, lišenom moći da se svem zlu i negativnom pruži makar simbolički otpor – svaki govor o promeni svodi se na agresivnu laž koja više ne budi prezir već sve veće izlive sadomazohizma.

U takvoj situaciji umetnost je definitivno učutkana; ona može sve, zato što ne može ništa; ona je sada *poslednja*, zato što je *prva* koja glasno, bez stida može da govori o svojoj nepotrebnosti.

Ovde nije reč o poricanju epohe - ni prethodne ni upravo nastupajuće - jer, već Hajdeger je s pravom upozoravao da «čovek to što mu je uskraćeno neće moći ni da iskusи, ni da o tome razmisli sve dok se bavi pukim poricanjem svoje epohe. (...) Ono ne-proračunljivo čovek će znati, to jest sačuvati u njegovoj istini, samo onda kad bude stvaralački pitao i stvaralački radio, svestan moći pravog razmišljanja» (Hajdeger, 2000, str. 76). Ovde je reč o pozivu na razmišljanje, na promišljanje onog što nas je snašlo bez naše krivice, ali za šta smo, usled svog nedelovanja i duboke apatije, beskrajno **odgovorni**.

## 2. *Umetničko delo*

Umetničko delo, čak i u slučaju kad se o njemu govori isključivo u prošlom vremenu, podrazumeva tematizovanje pitanja o mestu i smislu dela u savremenom svetu koji odlikuje sve naglašeniji indeterminizam i neograničena vlast digitalnih tehnologija. Taj problem naslutio je pre nekoliko decenija nemački estetičar Teodor Adorno, kada je već na prvim stranicama svog poslednjeg usled smrti nedovršenog dela napisao: "Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram celine, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njen

pravo na egzistenciju" (Adorno, 1979, 25).

Tim rečima, u čijem znaku stoji čitava njegova estetička teorija, najbolje je opisana duhovna situacija u kojoj se našla kako umetnost XX stoljeća, tako i filozofska misao o njoj. Zato naš izbor nije nimalo slučajan. Mi se obraćamo Adornu jer je on u poslednjih nekoliko decenija ostaje i dalje najdublji mislilac umetnosti i sudovi koji kod njega nalazimo još uvek su u velikoj meri relevantni u raspravama o savremenoj umetnosti.

Zabrinjavajućoj oceni na koju tu ipak nailazimo, u velikoj meri doprinela je kako moderna umetnička praksa tako i permanentno nastojanje naših savremenika da se bit i sudsudbina moderne umetnosti misle s obzirom na njihovu ishodišnu tačku.

Tu ishodišnu tačku većina je videla u egzistenciji moderne umetnosti koja se pokazala krajnje nepotrebnom, pa je bez obzira na danas enormnu produktivnost umetnika, sav rad umetnika proglašen za društveno beskoristan, i sa stanovišta potreba savremenog čoveka apsolutno nepotreban, a da mu je jedini smisao lečenje subjektivnih sublimacija, budući da umetničko stvaranje, samo po sebi, ne poseduje neku objektivnu, opšteprihvaćenu vrednost; s druge strane, teoretičari umetnosti podlegli su poplavi sumnjivih "umetničkih" poetika, poverovavši kako su sva dela što sad nastaju jednako umetnički vredna, a što je za posledicu imalo puki relativizam i neograničenu samovolju čiji krajnji rezultat beše sumnjiva nagodba umetnika i kritičara s jasno naglašenim tržišnim elementom. Uostalom, kritičarima i nije do umetnosti, već do trgovine.

Kritičari, posebno likovni, pokazali su se uspešnim

menadžerima i preprodavcima magle, beskrupuloznim reklamerima i sitnim šiđardžijama; ocenjivanje i tumačenje umetničkih dela ostalo je van njihovog delokruga jer to beše oduvek zadatak koji je daleko prevazilazio njihove skromne intelektualne mogućnosti. Ostavljeni na milost i nemilost umetničkim kritičarima (ne baš svetlih namera), u kojima su izgubili i potencijalne branioce svojih visokih namera, umetnici su počeli da lutaju poljem s kog behu uklonjeni svi orientiri – poslednji ka smislu usmeravajući znakovi.

U takvoj situaciji, u odsustvu ozbiljnih i valjanjih tumačenja umetnosti, sva teorija umetnosti svedena je na dela nekoliko nedvosmisleno od svih priznatih mislilaca iz poslednjeg stoleća, a to su, pre svih Hajdeger, Adorno i Gadamer; dešava se, posebno u kritičnim momentima, da se na njih pozivamo i oslanjamo previše, ali ima i trenutaka kad im se ne obraćamo dovoljno, posebno s obzirom na duboke uvide koje kod njih srećemo.

Ne pretendujući na apsolutnu originalnost misli, jer je tako nešto u vreme nakon iskustva postmoderne nemoguće, ja se ne ustručavam da se eksplicitno kao i implicitno često pozivam na one čije mišljenje delim. Možda se u tom slučaju moj postupak približava onom koji beše karakterističan srednjo-vekovnim misliocima koje ne prestajem da uvažavam, nalazeći u njima trajnu inspiraciju i najdublje podsticaje mišljenju. Nikako se ne mogu oteti utisku kako je kod njih bilo nečeg veličanstvenog i nezlobivog, možda usled velike smernosti i skromnosti usled svesti o tome da onaj kome polazu ili će u najskorije vreme položiti račun zna i sve što oni znaju.

U svakom slučaju, moj zadatak biće ostvaren čak i u

slučaju ako uspem samo u tome da neke od njihovih misli nastave svoj život u ovo sumorno vreme i u ovim mojim predavanjima čiji je cilj ne da ubeđuju, već da podstiču kritičku misao onih koji će doći sa željom da otvore nove prostore tumačenju stvari umetnosti koja je zapala u nezavidnu situaciju delom i stoga što se ljudi njom uporno bave na krajnje neadekvatan način.

Ja ne spadam ni u one koji su zbog duhovnog stanja savremenog sveta zapali u depresiju; naprotiv, podsticaje mom optimizmu trajno nalazim kod Plato-va koji je pisao da se već i u njegovo vreme ljudi filozofijom ne bave na njoj adekvatan način. Dva i po milenijuma je prošlo a ništa se bitno nije promenilo. I dalje živimo u Platonovoj senci, i dalje nam je on najaktuelniji sabesednik. Ako iz te senke još uvek ne možemo da iskoraknemo, ostaje nam samo da se nadamo da vreme što nas deli od najvećeg mislioca antike nije prošlo uzalud i da su učinjeni makar mali pomaci na putu ka svetlosti.

Mišljenje umetnosti kao i sama stvar filozofije jednak su ugroženi još od vremena svoga nastanka i tu nije reč toliko o krhkosti ljudskog znanja, koliko o slabosti ljudskoga duha. Ja sam u potpunosti svestan toga zašto moji tekstovi nailaze na nerazumevanje; oni nisu ni pisani za one koji sve razumeju i sve znaju; dve decenije sam mislio da predavajući estetiku i filozofiju umetnosti studentima umetnosti imam u njima sagovornike; biće da sam bio u zabludi; moje potonje iskustvo potvrđuje da sve što sam govorio prošlo je pored njih. Moja predavanja o mogućnosti umetnosti u sadašnjem i budućem vremenu nikome nisu bila interesantna. Na duši mi je lakše od kad više ne predajem estetiku ali i stoga što sam sad u

prilici da se ovom knjigom oprostim i od njene problematike.

Čini mi se da je i ovo iskustvo upravo simptom vremena u kojem se umetnošću bave, ili je predaju oni koji za nju nemaju ni dara ni sluha. No, upravo takve osobe su bitne za dovršenje, odnosno dokrajčenje umetnosti. Umetnost nisu mogli uništiti, već samo dovršiti oni koji su bili poslednji njeni stvaraoci, kao što su u muzici bili recimo Čajkovski ili Rahmanjinov; ali, nju su mogli uništiti samo njeni antitalenti, njeni surogati, kao što behu Varez, Štokhauzen, Šnitke ili Gubajdulina. Ovoj poslednjoj je i oprošteno jer i sama izjavljuje da piše za novac, a ne zbog same stvari umetnosti, kako je to od umetnika moderne očekivao Adorno. Zato moji studenti nisu voleli Adorna<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> Kada je o raznovrsnim simptomima vremena reč, ne možemo zaobići ni situaciju u kojoj se našlo savremeno obrazovanje; u knjizi pod pomalo simboličnim naslovom *Priče iz Bolonjske šume* ja sam analizirao jednu stranu problema – sprovodenje reforme obrazovanja u Srbiji. Ta zemlja nije izuzetak, no u određenom smislu jeste paradigmatična kad se raspravlja o urušavanju tradicionalnih vrednosti i degradiranju školskog i univerzitet-skog sistema obrazovanja. Ono na šta nisam ukazao, to je do kakvih će rezultata ta reforma dovesti. Zasad je samo reč o snižavanju nivoa obrazovanja, u čemu prednjače ne samo loši i nestručni nastavnici- "reformatori", već i studenti sa svojim zahtevima da nema potrebe da se uči, ili čitaju "debele" knjige i slušaju "dosadna" predavanja, prepuna "nepotrebnih" činjenica, pošto je dovoljno samo "interaktivno" čakanje. Ako ti "rezultati" ne budu odmah vidni kod studija menadžmenta, ili ekonomije, jer to i nisu neke za neposrednu egzistenciju bitne nauke, oni će itekako biti vidni kad počnu umirati pacijenti, ili ostanu bogalji i invalidi oni koje su nestručno lečili neuki "lekari" što su studirali po "bolonjskim" programimima. Kad unesrećena rodbina počne s njima da se razračunava na ulici ili gde ih već nađe, "bolonjski doktori" će verovatno dograbiti one nepročitane dosadne debele knjige i počeće da ih od korica do korica uče napamet ne pitajući koliko imaju strana. I sve se bojim da stvar se neće završiti samo u granicama primenjene medicine.

U svemu tome jedna je olakšavajuća okolnost: umetnost ne samo po svom *bitnom određenju*, nego po *svakom određenju* pripada prošlosti i oni koji se njom i danas još bave nisu odgovorni za to što rade. Njima je, već po prirodi same stvari, sve oprošteno.

Što se tiče onih koji su još uvek okrenuti filozofiji i dijalogu, kao njenom bitnom obliku, jer, kako su Platonovi učenici imali običaj da kažu, dijalog je sam kosmos, pošto nam je stoga suđeno da svoj život još uvek živimo u neprestanom dijalogu, onda je dobro da taj dijalog bude s onim misliocima čije delo nam je duhovno najbliže, u čijem se delu i mi sami ogledamo i najbolje osećamo, pa makar nam bilo zamereno na subjektivnosti izbora; svaki izbor uvek je izbor po srodnosti i zameranje na tome moguće je samo usled nedobronamernosti.

"

Gore pomenuto moje ukazivanje na Adorna ovde mi otvara mogućnost da se pozovem na jedno mesto iz njegovog velikog opusa; radi se o krajnje dubokoumnom spisu *Minima moralia*, gde on piše da "svako umetničko delo ima svoju nerešivu protivreč-nost u "svrhovitosti bez svrhe", kojom je Kant defini-sao estetsko; u tome da ono predstavlja apoteozu rađenja (pravljenja), sposobnosti ovladavanja prirodom, koja se kao stvaranje druge prirode postavlja apsolutno, slobodno od svrhe, bivstvujuća po sebi, dok je istovremeno samo rađenje (pravljenje), zapravo samo *gloriole* artefakta neodvojivo upravo od svrho-vite racionalnosti, iz koje umetnost hoće da pobegne"<sup>225</sup>.

---

<sup>225</sup> Fragment 145 (*Figura umetnosti*); (Adorno, 1987, 225).

Treba imati u vidu da umetničko stvaranje ne smera jednostavnom ovladavanju prirodom, već specifičnoj vrsti stvaranja koja se razvija kroz suprot-stavljanje prirodi; kako je latinska reč *ars* ukazivala na svesno i obrazloženo stvaranje, razumljivo je što za rimske stoike, poput Seneke (65. pismo) svaka *ars* je delatnost koja ponavlja božansko stvaranje, pa kao što je svemir nastao iz božanskog stvaralačkog čina, po određenim zamislima bogova, tako i čovek gradi svoj svet i poredak pomoću njegovih *technai*. Čovek to često čini u sukobu sa prirodom, on joj se suprotstavlja nastojeći da je podvrgne sebi, te čini i nasilje nad njom otuđujući se od nje. Zato, kada je o umetnicima reč, oni ne podražavaju prirodu, već stvaraju poput Plato-novog demiurga po uzoru na večne ideje, dajući svom delu određen izgled (*eidos*).

Ukazivanjem na protivrečje koje prebiva u umetničkom delu, i njegovo teorijsko lociranje u Kantovoj trećoj *Kritici*, Adorno se približava onom problemu koji mi se čini ključnim u analizi estetskog fenomena – *estetskom iskustvu*; reč je nesporno o fenomenu posebno aktuelnom kad u slučaju ako se ima u vidu situacija u kojoj se nalazi ono što neki danas i dalje, mada neopravdano, nazivaju umetničkim stvaralaštvom.

Bez obzira na načelno pitanje o mogućnosti svakog ljudskog, pa tako i umetničkog stvaralaštva, otvoreno je i dalje pitanje koje sledi napetost što se uspostavlja između svakog *napravljenog* i *bivstvu-jućeg*, a u kojoj Adorno vidi životni elemenat umetnosti; iako protivrečje stvorenog i prirodne stvari određuje i samu zakonitost razvoja umetnosti, ono je istovremeno, kako to Adorno kaže, i *sramota umet-*

*nosti*, jer, time što umetnost, makar koliko posredo-vano, sledi svagda zatečenu shemu materijalne proiz-vodnje i "pravi" svoje predmete, ona ne može, kao njoj slične, izbeći pitanje *čemu*, budući da je negacija istovremeno i svrha umetnosti (Adorno, 1987, 225-6). O tako nečem danas ima smisla govoriti stoga što je već od početka XX stoleća način proizvođenja umet-ničkih dela sve bliži materijalnoj masovnoj proizvod-nji, a što se namerno zaobilazi kao problem kada je reč o umetničkim delima.

Ne možemo olako preći preko činjenice da su već čitavo stoleće uveliko problematični kako umetničko proizvođenje, tako i njegov poslednji smisao. Stalno prateće i preteće pitanje *čemu*, a koje se nadnelo ne samo nad savremenu umetnost već i celokupnu teorijsku misao, daleko je od tog da bi počelo da bledi i ustupa mesto bilo kakvoj izvesnosti.

Adorno se s pravom poziva na Ničeov stav da "savršeno ne treba da bude postalo", tj. da ono što je savršeno treba se pojavi kao nenapravljen; međutim, postavljanjem zahteva delu da bude savršeno i nastojanjem da se prikrije činjenica da je delo "napravljen", umetničkim delima se nanosi šteta, samim tim što se osuđuju na fragmentarnost; nakon raspada magije, umetnost je, kaže Adorno, nastavila da i dalje koristi slike (drugim rečima, ona je nastavila da "govori" u slikama i u vreme vladavine pojma, tj. pojmovnog mišljenja, koje pojmom nastoji da zahvati svet).

Jasno je da se način izražavanja umetnosti, kao i sredstva njenog odnošenja spram sveta samo na prvi pogled nisu promenili; promenom funkcije umetnosti, promenio se i smisao njenih sredstava; arhaična odeća umetnosti još uvek ne označava i njen definitivni

status na lestvici vrednosti kojima operišu naši savremenici. Nije nimalo slučajno da jednu od osnovnih tema estetike, shvaćene kao mišljenje umetnosti, Adorno i dalje nalazi u protivrečnom odnosu *naprav-ljenog* i *privida nepostalog* u umetnosti (Adorno, 1987, 226).

\*\*

Uprkos velikom proširenju mogućnosti izražavanja pred kojom se obrela umetnost početkom XX stoljeća, a čemu su doprineli kako dotad neviđen razvoj nauke i tehnike, tako i temeljno promenjena pozicija iz koje se posmatra umetnički fenomen, revolucionarni umetnički pokreti s početka prošlog veka, puni optimizma i poleta, nisu doneli istinska razrešenja i nisu ljude doveli u bolji svet, čemu su se oni u to vreme lakoverno ponadali, već se desilo nešto tome posve suprotno: tada izazvani proces transformacije umetnosti (ali i društvene svesti, a s njom i svesti o pojmu umetničkog, i konačno, estetskog) počeo je da nagriza i same kategorije u ime kojih je bio započet; s promenom značenja pojmove izmenili su se i ciljevi; počeli su da nastaju sve novi i novi tabui, a umetnici su se do te mere osetili nemoćno i preplašeno da su ustuknuli pred horizontom mogućnosti koji se pred njima pojavio, te su, umesto ka novom zamišljenom svetu koji su dotad videli kao idealnu istinsku stvarnost, sve više počeli da teže novom, jedva sigurnom poretku.

Možda je u ljudsku prirodu od iskona ugrađen strah od života u disipativno struktuiranom svetu; možda stalno naviruća vera u nužnost postojanja poretka i njegova opravdanost, uprkos svojoj utopičnosti, koren imaju u čovekovoj labilnoj strukturi i trajnom nesavršenstvu.

Tu situaciju koja je samo površno gledano paradoksalna,

Adorno objašnjava činjenicom da absolutna sloboda u umetnosti (budući slobodom samo u jednoj pojedinačnoj oblasti) nužno mora dospeti u protivrečnost s trajnim stanjem neslobode u celini; ako je tako, a sve ukazuje da tako jeste, tada i samo mesto umetnosti u svetu postaje neizvesno, jer je "autono-mija, koju je umetnost zahtevala, pošto se oslobodila svoje kultne funkcije i njenih paslika, počela da nagri-za ideju humaniteta te je postala utoliko više uzdrža-na ukoliko je društvo postajalo manje humano" (Adorno, 1979, 25).

Premda je umetnost već krajem XIX stoljeća počela insistirati na svojoj autonomnosti, da bi ova uskoro postala bitni momenat svakog njenog manifesta, ona je s vremenom sve manje bila u stanju da se vrati onom u što je počela da sumnja i što sumnjajući izražava; sama ideja humaniteta ovako oslobođenoj, autonomnoj umetnosti postala je sumnjiva; pred umetnost je iskršlo već pomenuto kritično pitanje: *čemu*, odnosno: *zašto?*

Postalo je neizvesno da li je ona uopšte još moguća i nije li ona, po rečima Adorna, "nakon svoje pune emancipacije, potkopala i izgubila svoje pretpostavke"? Pitanje se, po mišljenju ovog filozofa, moglo postaviti i u još oštrijoj formi, posebno kad se ima u vidu ono što je umetnost nesporno bila u jednom periodu ljudske istorije.

Vreme velike umetnosti je prošlo. Sa tom činjenicom smo se već pomirili. Većina umetnika u dubini svoje duše, svesna je da se ne može meriti sa svojim prethodnicima niti može dosegnuti one duhovne prostore kojima su se oni kretali. Ali, nije u tome stvar. Svi umetnici danas, svi koji se umetnošću bave još ne shvataju da je prošlo vreme *svake* umetnosti, a ne samo *velike*, da je umetnost bila jedan veliki

zapo-čet projekt, ali neostvaren, osuđen na to da bude nasilno prekinut i zauvek nedovršen.

To samo po sebi nije tragično, ali, to se mora razumeti.

Umetnici moraju shvatiti da su u ovom i ovakovom svetu kakav je naš nepotrebni. Oni moraju biti svesni toga kako je do toga došlo, on moraju razumeti sudbinu koja ih je snašla, jer, to nije ma kakva soubina, već "sudbonosna" soubina, soubina koja kazuje zašto se došlo do ovakvog ishoda i time daje odgovor na pitanje u čemu je je razlog dalje neizvodljivosti projekta koji se u jednom času nazvao *umetnost*.

Umetničkim delima, u vreme kad je nuda u budućnost umetnosti postojala, bila je svojstvena njihova *drugost*, ono po čemu se ona razlikuju od empirijskog sveta; naspram iskustvenog sveta i sveta suština koji ovaj prepostavlja, umetnička dela stva-rahu sopstveni svet suština no te "suštine", ne oslobo-divši se do kraja svog čulnog (estetskog) korena, pokazivale su se kao deo realnog sveta; na taj način, unutar sveta bivstvujućeg, prebivale su stvari različitog ontološkog ranga te se tu teško i može govoriti samo o suštinama i nekoj njihovoj realizaciji koja bi pripadala iskustvenom svetu.

Ako se tako posmatraju stvari, tu nemamo "dva sveta" među kojima bi se mogao vršiti izbor kojem će se od njih umetnik i njegovi slušaoci, čitaoci ili gledaoci privoleti, već – četiri.

Umetnička dela teže vlastitoj afirmaciji, ali to čine u empirijskom svetu koji je prožet i njima i njihovim suštinama; upravo zato sam princip i mogućnost autonomije postaje sumnjiv: postavljajući iz sebe zaokružen i u sebi zatvoren totalitet, odričući se empirije koja je immanentni zakon pojma

umetnosti, umetnost zapravo nastoji da podrži i sankcionise nadmoć te iste empirije, ne uvidajući da se tu spliću zapravo dve različite empirije; pozivanje na jednu od njih ne povlači i obaveznost prisutnosti druge; u takvoj situaciji, izbegavajući jednoj, a padajući u zagrljaj druge, svako umetničko delo završava u prekomernom hvaljenju empirije.

O ovom odnosu umetničkog dela i empirije bilo je dosta rasprava koje su vodile često dijametalno suprotnim gledištima (H. Kun, T. Adorno); do krajnjih granica je postao problematičan odnos umetničkog dela i sveta empirijskih stvari; realnom svetu postao je tuđ svet umetničkih dela, zamenjiv raznoraznim simulakrumima krajnje sumnjivog porekla i isto tako nepredskazivih, nejasnih domašaja; svet je postao prepun stvari od kojih se većina pokazala koliko štetna toliko i izlišna. Ono što je još jedino preten-dovalo na život u umetnosti, njena afirmativna bit, postaje samoj sebi nepodnošljivo, neprestano postavljajući pitanje svog smisla i sebe do krajnjih granica dovodi u pitanje pa tako, nesvesna krajnjih posledica, umetnost ustaje protiv onog što čini njen vlastiti pojam.

Okrećući se od sveta, umetnost je potkopala svoj smisao i dovela u pitanje kako svoj razlog, tako i razlog vlastite egzistencije pa, konačno, i smislenost egzistencije samog sveta. Sasvim je stoga razumljivo da njen nestanak ni kod koga nije pobudio žaljenje. Desilo se nešto još užasnije: niko nije ni primetio da umetnosti više nema. Oni za to najodgovorniji vešto su se krili iza poslednjih samoproklamovanih umetnika koji su na sve strane mahali upravo stvorenim suro-gatima umetnosti, veličanim kao da su poslednja reč epohe. Na neki način ta dela i behu poslednja

reč, ali, umiruće epohe.

Umetnost je toga postala svesna, bar onim svojim časnim delom, no, s druge strane, negiranje sebe, od strane same umetnosti, nije i dovoljni razlog da bismo umetnost smatrali završenom na način kako je to mislio Hegel.

Kao što znamo, on je smatrao da umetnost po svom bitnom određenju pripada prošlosti<sup>226</sup>, a što ne znači da umetnosti više neće biti, da više neće nasta-jati čak i velika dela; naprotiv: moguće je da u budućnosti nastanu i velika remek-dela koja će prevazilaziti sva dela dotad stvorena, ali, umetnost *po svom bitnom određenju*, smatrao je ovaj nemački filozof, pripada prošlosti; to znači, ni više ni manje, već samo to da ona više nisu odlučujuća za ljudski opsta-nak. U međuvremenu umetnost je nasledila prvo religija, a potom nauka. Danas, u doba vladavine nauke, istina prebiva u obliku pojma, i umetnost nije više forma kojom mi saznajemo svet, kao što beše u ranijim vremenima. Svet se, po mišljenju Hegela, više ne misli u slikama.

Kada se sve ovo ima u vidu moglo bi se pomisliti kako smo se vratili nekim prastarim strategijama i pristupima onom što danas nazivamo "umetničkim", a što je nekad imalo posve drugu funkciju. Nesprona je činjenica da se stari Grci nisu oduševljivali umetničkim delima, kao što su to činili ljudi novog doba, a to beše stoga što je za njih najviše i najsavršenije umet-ničko delo bio sam kosmos i oni stoga sve

---

<sup>226</sup> Ovo je, razume se, potpuno ispravno i to podrazumeva da se moraju prihvatići i sve posledice koje iz tog stava slede, ali, pod jednim uslovom: da se prethodno prihvati i čitav Hegelov u osnovi gnoseološki pristup umetnosti, budući da on umetnost vidi kao jedan stupanj na putu samoosvešćenja apsolutnoga duha.

vreme govore o kosmosu; prema tako shvaćenom kosmosu mogao je postojati čulni, estetski odnos, no takav odnos nisu stari Grci imali prema proizvodima slikara ili skulptora, prema delima koja mi doskora, tokom novog veka, doživljavamo na sasvim novi način.

Sam *kosmos* od prastarih vremena podrazumeva red i poredak, odnosno harmoniju. Harmonije danas više nema i stoga nema ni umetničkih dela jer je nestala njihova jedina i jedinstvena osnova. Haos ne poznaje harmoniju, niti je može stvoriti. U svemu tome nazire se već davno formulisan problem: mi se ne možemo vratiti u prošlost, sem da podetinjimo, kako je govorio Marks; povratak na početak, mada na višem nivou nije moguć, i to ponajpre stoga što se dosad pređeni put nije završio na mestu odakle se pošlo. Kretanje na koje smo osuđeni je ireverzibilno, ali ne smisalno jednosmerno.

To znači da ako je u staro doba temeljno i jedino umetničko delo bio kosmos, estetika kao učenje o umetnosti nije mogla postojati, jer se nije razlikovala od kosmologije. Moglo se doduše govoriti o oblasti estetskog, ali se ona nije razlikovala od ontološkog (ali isto tako i od oblasti etike ili politike) i zato se kod starih Grka "estetika" nije mogla odvojiti od filozofije, te je sasvim razumljivo što estetsku dimenziju u tom smislu ima i pitagorejsko učenje o geometrijskim oblicima kao i Aristotelovo učenje o četiri uzroka. Sve to samo potvrđuje da se u stara vremena umetnost i *umetničko* nalaze na nekom drugom mestu, bitno različitom od onog u kojem se našla umetnost u naše vreme, a da umetnička dela imaju posve drugačiju ulogu i posve drugačiji smisao no što to beše u stara vremena.

Ovo pak vodi tome da se konstatuje vremenski a tako i prolazni karakter umetnosti; umetnost je nastala u jednom trenutku ljudske istorije, trajala neko vreme i bila konstitutivni elemenat ljudskog života, da bi se sa iscrpljivanjem njenih afirmativnih potencijala i ugasila. Naše vreme je u tom smislu vreme bez u-metnosti, vreme posle umetnosti. Dela umetnosti postoje, ali njihov svet nije više i naš svet budući da je to svet naših predaka koji su u umetnosti još uvek nala-zili one smislove koje mi više ne razumemo.

Adorno je smatrao da je Hegelova teza o mogućem odumiranju umetnosti primerena njenom nastanku, pa činjenica da je Hegel umetnost mislio kao prolaznu, mada da ju je ipak priključio apsolutnom duhu, govori o dvostrukom karakteru njegovog sistema pri čemu Hegel nužnu konsekvencu do kraja ne bi povukao.

Ako je danas pomenuti Hegelov zaključak mnogima blizak, to ipak ima posve druge razloge; pre svega, danas je opao interes za ontološka pitanja jer ovo doba nije naklonjeno metafizici, posebno ne meta-fizici odgovornosti. Svi žele da "štite" prirodu, postalo je pomodno govoriti o njoj, ali нико не pita ništa o prirodi ili temelju na kome ona počiva; uprkos neprestanom pozivanju na značaj koji umetnost navodno ima, moguće je i sasvim drugo rešenje, a o čemu Adorno piše pozivajući se na iskustvo koje dolazi iz sfere muzike: "*Zamislivo je - piše on - i to nije puka apstraktna mogućnost, da je velika muzika - kao nešto kasno - bila moguća samo u jednom ograničenom razdoblju čovečanstva*" (Adorno, 1987, 29).

Zato, današnja estetika, po rečima ovog mislioca, nema

nikakve moći nad tim da li će postati nekrolog umetnosti; ali, istovremeno, njen smisao se ne bi smeо iscrpeti ni u konstatovanju kraja umetnosti na uopšteni način, i potom nadnosi se nad prošlo podržavajući istovremeno nastupajuće varvarstvo.

Sadržaj prošle umetnosti (čak i ako umetnost sada sumnja u sebe) ne sme nužno da ide ka svome zalasku. On bi mogao pomoći da umetnost preživi u jednom društvu koje bi bilo oslobođeno varvarstva svoje kulture. Danas su odumrli ne samo oblici kao takvi već i bezbrojna grada<sup>227</sup>; međutim, nastavlja Adorno, umetnost i umetnička dela nisu prolazni zato što bi bili, kao puko heteronomni, zavisni, već zato što sve do same konstitucije njihove autonomije (...) nisu samo umetnost nego i ono strano, njoj suprotstavljeno a to samo potvrđuje kako je u sam koncept umetnosti umešan i ferment njenog ukidanja (Adorno, 1987, 30).

Sve ovo moramo prihvatiiti i to u onoj meri u kojoj se od umetnosti očekuje da ispuni njenu gnose-ološku funkciju; odista, umetnost više nije organon saznanja i mi ne saznajemo svet kroz umetnička dela, kao što to beše u doba Homera ili antičkih tragičara iz čijih dela je progovarala istina bića. Za stare Grke, odlazak na pozorišnu predstavu ni u jednom trenutku nije podrazumevao odlazak na nekakvu zabavu ili na mesto gde će se priyatno provesti vreme.

Pozorište beše nešto daleko više: mesto gde se zbiva kosmička istina; ono bejaše kosmičko glumište, poprište

---

<sup>227</sup> Adorno ovde konstataju kako nakon raspada kasnograđanske porodice jedva da je još moguća književnost o bračnom neverstvu koja je ispunjavala viktorijanski period kraja XIX i početka XX stoleća i da tako nešto postoji samo još u trivijalnoj književnosti.

sukoba kosmičkih sila. Ako su glumci nosili maske, to su činili stoga što oni sami nisu "predstav-ljali" individualnosti, već principe; ako su bili na koturnama, to beše stoga što su bili uzdignuti iznad sveta realnih stvari i realnih sukoba; njihovi sukobi bili su daleko viši i daleko sudbonosniji.

Stari Grci su u teatru učili o svetu; nije nimalo slučajno da izrazi *teorija* i *teatar* imaju zajednički koren; ali, prestavši da bude ključ za saznanje sveta, prepustivši svoje mesto prvo religiji a potom nauci, tj. filozofiji, umetnost je izgubila svoje ranije prvenstvo i svoj raniji značaj. Ona nije prestala da postoji ali njena dela više nisu bila mesto pred kojim su se okupljali ljudi željni znanja.

Udžbenici botanike postali su u međuvremenu daleko značajniji, iz njih se može naučiti daleko više no što nam danas govore prikazi lekovitog bilja koje nalazimo na *Izenhajmskom oltaru* Grinevalda. Lekari su počeli da leče lekovima a prestali da ljude izlažu delovanju slika: ikone su postale muzejski predmet jer se izgubila vera u njihovu isceliteljsku i zaštitničku moć, a bez uzvratnog delovanja posmatrača, sâmo delo ostaje nemo i bespomoćno. Ljudi su znanja u novo doba nastavili da traže isključivo u knjigama, a ne na slikama starih majstora ili u alegorijama na ikonama.

Ima ovde još nečeg što mora danas privući posebnu pažnju. Reč je o varvarstvu našeg vremena. Ako se ono ranije nagoveštavalo, ako su još i pre nekoliko decenija postojali realni izgledi za pružanje organizovanog otpora narastajućem varvarstvu, ono je sad postalo svevladajuće i opšte. Njegova vlast je univerzalna i time planetarna. I sama kultura postaje deo prošlosti, budući da je varvarstvo preuzele sve njene funkcije pozivajući se na tekovine opštег saglasja. Retki

pojedinci koji sebe vide umetnicima tiho klize ka kraju svoje umetničke i fizičke egzistencije.

### 3. *Umetnička praksa*

Umetnička praksa već od samog početka podrazumeva da je prethodno već nedvosmisleno razrešeno nekoliko problema koji su decenijama opterećivali teorijsku misao o umetnosti; pre svega, reč je o prirodi i biti umetničkog dela, kao i o biti samog umetničkog stvaranja. Nažalost, upravo ta pitanja ostaju do dana današnjeg koliko nerazrešena, toliko i zaobiđena, često nesvesno. Ne treba nikoga da čudi što većina savremenih teoretičara umetnosti i dalje ili uporno ponavlja ono što u ranoj mladosti beše naučeno, ili se prepušta lagodnom, neobaveznom opisivanju individualnih iskustava do kojih se došlo u pokušaju da se uprkos duhu vremena stvori umetničko delo.

Sve manje ljudi sebi postavlja pitanje da li je uopšte moguće danas više stvarati umetnička dela. Ako je to i moguće, kako je uopšte moguće i zašto je tako nešto moguće; na osnovu čega je ta mogućnost moguća, i kome je tako nešto uopšte potrebno? Sama činjenica da i danas ima ljudi koji sebe smatraju umetnicima, povlači za sobom pitanje; šta im to omogućuje da i danas u vreme ne-umetnosti stvaraju nešto što proglašavaju za umetnička dela; isto tako, otvara se i pitanje šta je to što ih još uvek nagoni da se bave nečim što ne budi više nikakav estetski ili teorijski interes?

Već je sredinom prošlog stoljeća bilo konstatovano kako i samo određivanje pojma umetnost izaziva znatne teškoće pošto se o umetnosti nešto može reći tek nakon što se pode od umetničkih dela, ali, da bismo za neka dela rekli da su umetnička dela, nužno je da imamo već unapred jasan pojam umetnosti koji počiva na uvidu u svojstva i odlike samih

umetničkih dela; tako se zapravo krećemo u krugu: polazeći od umetničkih dela nastojimo da definišemo pojam umetnosti, a polazeći od pojma umetnosti pokušavamo da odredimo koja su dela umetnička.

Za sama umetnička dela kritično pitanje nastaje u času kad se hoće utvrditi koja je to specifična razlika kojom se umetnički predmeti razlikuju od običnih, upotrebnih predmeta kao i objekata koje srećemo u prirodi.

Očigledno je da (tome nas dosadašnja istorija umetnosti uči), postoji neka latentna granica koja deli prirodne objekte, upotrebne predmete, odnosno najrazličitije ljudske proizvode, od umetničkih dela, koja jesu isto tako ljudski proizvod no koja se po svojoj prirodi razlikuju od drugih njima sličnim i tvore jednu specifičnu oblast objekata s njoj posebnim, specifičnim načinom postojanja, budući da poseduju posve drugačiji smisao i drugačiju svrhu.

Taj «smisao» i ta «svrha» i čine predmetno polje istraživanja jedne filozofije umetnosti koja nema za cilj istraživanje pojavnih oblika umetnosti, načina na koji se umetnička dela javljaju i manifestuju, a što je predmet istraživanja posebnih nauka o umetnosti, već joj je jedini i pravi cilj filozofsko promišljanje prirode i biti umetničkih dela i umetničke prakse.

Umetnička dela su bezmernim bezdanom odeljena od empirijskog sveta i sve dok taj bezdan zjapi, njihova suština ostaje trajni problem filozofije, jer se ona ni na koji način ne može svesti na prirodu dela svakodnevne realnosti.

Zato je i krajnje nejasno kako se dela mogu menjati u vremenu, i to tako da ona u prvo vreme nastala kao

neumetnička, iz posve praktičnih potreba svakodnevnog života ili kulta, nakon nekog vremena postanu umetnička, a ona što su u naše vreme stvarana s krajnje ambicioznim namerama, kao umetnička, potom se vide kao ne-umetnička. U takvim ocenama mi se pozivamo na iskustvo i opšte stavove, ali se retko pitamo, na čemu počiva to «iskustvo» i kako se formiraju «opšte prihvatljivi stavovi».

Jedan mogući pristup ovom problemu nudi nam Teodor Adorno. On polazi od toga da se bit umetnosti ne može izdedukovati iz njenog porekla tako što bi se reklo da je ono *prvo istovremeno* i onaj *osnovni sloj* na kome je sve ostalo podignuto, pa da se sve ruši kad se uzdrma temelj; umetnost se ne može odrediti polazeći od onog što je ona u jednom momentu bila, niti se njenо prvobitno stanje može uzeti za kriterijum njenog definisanja kao i merilo procenjivanja dela što potom nastaju; drugim rečima: početak umetnosti ne odlučuje o njenim kasnijim proizvodima i stoga, naspram teze da su prva umetnička dela bila najviša i najčistija (što po ovom autoru spada u zakasnelu romantiku, jer se s pravom može tvrditi kako prva umetnička dela još uvek pripadaju svetu magije budući da su i dalje neodvojiva od magijskih postupaka), pre bi se moglo reći da su najranija umetnička dela mutne i nečiste tvorevine (Adorno, 1987, 27). Sa ovim stavom možemo se složiti u slučaju da smo vođeni vanestetičkim teorijskim razlozima, svesni da razvojni put umetnosti nije identičan s onim putem koji je do naših dana prešla estetika; međutim, ono što stvara teškoću jeste utisak prvih dela u sferi estetskog. Ne možemo se oteti utisku da su najviša dela kikladske «umetnosti» jednako umetnička koliko i dela Henrija Mura, Hansa Arpa ili Konstantina Brankušija.

Ako se umetnost određuje na osnovu onog što je bila na početku, a na osnovu njene praistorije hoće se razdvojiti pitanje porekla od pitanja geneze, onda se pojам praistorije primenjuje suprotno od njegovog osnovnog značenja: *praistorija*; ne možemo izbeći utisku da Adorno misli fenomen umetnosti sa stanovišta njenog pozognog stanja i stanovišta savremene estetike. Čini mi se da je takvo stanovište preusko i da ono ne može obuhvatiti umetnost u celini.

Tačno je da Adorno ističe kako je nesporna činjenica da definicija onog što je umetnost jeste uvek je već unapred označena onim što je ona jednom bila, ali, isto tako, umetnost se legitimira samo onim što je postala i ostaje otvorena prema onom što će postati i što, možda, može postati (Adorno, 1987, 28), ali, to s druge strane znači da pojам umetnosti mora ostati otvoren, tj. otvoren za korekcije koje su posledica stupanja u postojanje sve novih i novih dela s pretenzijom na to da budu umetnička.

Kao što sam već pomenuo, mora se imati u vidu da mnoga dela koja su ranije bila smatrana umet-ničkim danas to više nisu, a da još više njih, što i danas nastaju pod nazivom «umetničkog dela», jesu dela ali ne nužno i umetnička dela; time se i svi principi kojima se odmeravaju umetnička dela dovedeni u pitanje.

Danas sve manje ima smisla pozivati se na ranije utvrđene principe i sve je teže govoriti o merilima i kriterijumima; sva poznata ranija merila osporena su bez izuzetka i pozivanje na bilo koje od njih može biti krajnje neproduktivno, ili čak kontraproduktivno.

Kod većine manje obrazovanog, egzistencijalno, mahom preplašenog sveta, uvrežuje se shvatanje po kome je

besprincipijelnost jedini ispravan princip na kojem se može izgraditi algoritam uspeha. To je moguće nakon što je relativizovana svaka odgovornost za učinjena dela.

Nesankcionisanost negativnih postupaka oslobođila je one koji su u poziciji da odlučuju od svake moralne odgovornosti. U tome treba videti najviši triumf postmodernog načina mišljenja koji je pretenziju na ideološku neutralnost uzdigao do najvišeg principa.

Živimo u svetu razlivenih, rastopljenih stvari koje plivaju u vremenu, koje svoju amorfnu formu proglašuju za jedinu trajnu formu; na taj način ostajemo bez mogućnosti da se oslonimo na neki kriterijum ili vrednost za koje se doskora znalo da su davali smisao životu i ponašanju u njemu.

Prilikom ocenjivanja umetničkih dela osporava se vrednost onim delima čija je veličina u ranijim vremenima bila nesporna i u odnosu na koja su i sva druga dela dobijala svoje mesto u prostoru umetnosti, dok se, s druge strane, pripisuje značaj nekim «savremenim delima» koja teško da su i dela a kamo li još i - *umetnička*. Kada je reč o vrednovanju umetničkih dela danas, treba imati u vidu da tu, u naše, delom još uvek postmodernu vreme, određeno simuli-ranjem stvarnosti i sveg što nas okružuje pa tako i vrednosti, svako vrednovanje s postmodernih pozicija biva vođeno vanumetničkim motivima, budući da umetnost više nema primarni značaj za ljudski opsta-nak; u naše vreme umetnost se još samo pominje i koristi kao sredstvo u funkciji učvršćivanja moći određenih grupa ili pojedinaca.

Moglo bi se reći da u ovom slučaju pred sobom imamo jedan tipično sociološki a ne u bilo kakvoj meri estetički problem. Bez obzira na višestruko presecanje sociološke,

estetičke i kulturološke ravni, na tlu savremene umetnosti, na osnovu današnje umetničke prakse kao i eha koji proizvodi pojava umetnosti u društvu, te na osnovu niza nespecifičnih, potpuno novovrsnih manifestacija što se organizuju oko same umetnosti i u njeno ime – može se reći da prisus-tvujemo nečemu što je čitavoj dosadašnjoj istoriji potpuno nepoznato.

U svim ranijim epohama ljudsko ponašanje determinisale su određene grupe opševažećih pravila, koja, su bez obzira na rezlike među njima, u jednom vremenski ograničenom periodu svi prihvatali. Potom su se neka od pravila mogla zameniti drugim pravili-ma, ali je i dalje važilo pravilo obaveznosti i opštег prihvatanja prihvaćenih pravila od strane svih učesnika. Danas je situacija posve drugačija: pravila postoje, ali ih se ne pridržavaju ni oni koji ih donose ili se za njih makar načelno, javno zalažu. Drugim reči-ma: pravilo opšte obaveznosti pridržavanja pravila prestalo je biti pravilo. Svako počinje da se distancira od samog sebe i u tom distanciranju ne vidi svoju deficijentnost već svoju prednost nad drugima. Ogoljeni cinizam trijumfuje kao najviša moć.

Sve doskora bilo je samo po sebi razumljivo da svako odgovara za svoje postupke, svestan toga da sud drugih uvek će pre biti prihvaćen od većine, no njegov lični stav proistekao iz posebnih ličnih interesa.

Kao kriterijum svake ocene isticano je znanje i poznavanje problema o kom beše reč; sad je situacija iz temelja izmenjena. Novovekovni princip koji poreklo vodi iz vremena Frencisa Bekona, a o tome da je *znanje moć*, prestao je da bude važeći princip. Tako nam je još dalji postao do tog vremena vladajući stav koji je poreklo imao kod starih Grka, stav da je znanje vredno radi samoga znanja; na tom principu

počivalo je i antičko i srednjovekovno društvo. Znanje je prestalo da bude važan i odlučujući kriterijum. Danas moć nije više u znanju već u učešću u vlasti pojedinih partija i stranakainteresnih grupa. Moćan je onaj iza koga stoji organizovana grupa ljudi, a ne onaj ko poseduje znanje.

To je i razlog činjenici da skorojevići koji nikad ranije nisu mogli da se približe vrhovima kulture, danas postaju njeni lideri i odlučuju o svemu što ne znaju i to samo zato što su se približili vlasti i od nje primili na sebe delić njene aure. Tako su jednim jedinim potezom, potpisom o pristupu nekoj grupi istomišljenika postali arbitri u sferi koja bi im po prirodi stvari morala biti nedostupna. Moć oličena u vlasti omogućuje im da se osile i postavši sila, u situaciji su da u korenu uguše svakog ko bi im se suprotstavio pozivanjem na određena znanja, jer ljude više ne štiti ni država ni njene institucije, već samo pripadnost nekoj moćnoj grupi ljudi.

Svi koji se bave problemima obrazovanja sa zaprepašćenjem danas konstatuju da niko više ne teži tome da uči, da poseduje temeljna znanja, budući da su ona postala beskorisna. Mladi ljudi više se ne školuju s namerom da steknu znanja kojima bi se potom upravljali u životu, već jedino teže da savladaju metode snalaženja, te je jedino njima interesantno pitanje kako dobiti algoritam po kojem se može uči u sferu vlasti i posed moći koja nije u znanju već u realizovanju presije nad drugima, prethodno poniže-nima kojima se, budući u da su marginalizovana većina, neprestano sugeriše da je prihvatanje privatnih sebičnih stavova neznatne manjine poslednji izraz savremene demokratije koja je na daleko višem nivou no svaka slična prethodna forma i to iz prostog razloga što je u svim ranijim vremenima postojala

odgovornost za postupke dok se poslednje vreme odlikuje absolutnom samovoljom<sup>228</sup>.

Nametnuto je shvatanje da je novac poslednje merilo svih stvari. Cilj više nije gradnja sveta, sveta vrednosti, ili sveta umetničkih dela. Na taj način umetnost je poput i sve ostale ljudske delatnosti ugrožena već time što je za njom nestala unutrašnja neophodnost. Ako i postoji, postoji samo zato da bi se njenom simulacijom simulirao lažni smisao porekla koji prikriva novonastalu neuslovljenu samovolju.

Sve to nagoni poslednje stvaraoce da se zatvore u granice funkcionišuće estetike i tako spasu prestalo vreme koje imaju na raspolaganju. Jasno je da to vreme ne sadrži u sebi kvalitativnu tendenciju, te stoga dela kasnijih epoha nisu "umetničkija" od onih koja su im prethodila. To, razume se, važi i u obrnutom smislu – prva dela ne mogu zaostajati za poslednjim što nastaju u naše vreme, te se tako potvđuje shvatanje da se umetnost nikad u potpunosti nije odrekla svog porekla u antičkom *techne*.

Upravo zato i možemo reći da je umetnost svoj razvoj zahvaljivala unutrašnjim impulsima, pa stoga napetost između onog što iznutra motiviše razvoj umetnosti i prošlosti te umetnosti, ostajalo omeđeno estetičkim pitanjem konstitucije; umetnost je, kaže Adorno, jasna samo ako se razumeju zakoni njenog razvoja, a ne njeni pojedinačni rezultati. Iz toga sledi da konkretna umetnička dela ne mogu

---

<sup>228</sup> Nije stoga nimalo slučajno što iz studija filozofije na nekim fakultetima izbacuju i Aristotela, jer stavovi o demokratiji izrečeni u njegovoj *Politici* i *Nikomahovoj etici* temeljno razdražuju svakog ko sebe vidi kao demokratu, pošto ta "čarobna reč" navodno sve dozvoljava, sve omogućuje i od svega oslobada.

svedočiti u raspravi o smislu same umetnosti. Umetnost se i dalje određuje spram onog što ona nije, pa se ono specifično umetničko umetnosti sadržajno izvodi iz onog što je drugo u odnosu na umetnost; to je uostalom i jedini odgovor na pitanje zašto se sve što nas okružuje ne može proglašiti za umetnost i zašto svaka delatnost nije umetnička.

Istina umetnosti zatočena je u procesu njenog nastajanja i zato ona sama jeste ireverzibilni proces u kome su umetnička dela mogla postati umetnička samo odbacivanjem sopstvene prošlosti, negiranjem sopstvenog porekla. U isto vreme, postavši nakon mnogo vremena umetnička, dela su poprimila nov ontološki status, no to je plaćeno velikom cenom, pošto su, oslobođanjem od magije, umetnička dela, po rečima Adorna, uništila svoje ishodište. Međutim, odrekavši se svog porekla, dela su definitivno zadobila sebe; postavši umetnička, ona su počela da stvaraju i proširuju svoj svet koji, uprkos tendenciji zatvaranja u sebe, nije mogao ostati nekomunikativan, budući da je bio prinuđen da se obrati ljudskoj čulnosti i tako bude sagledan u estetskom kontekstu.

Obrazlažući stav da svako umetničko delo teži da iz sebe uspostavi identitet sa samim sobom, identitet koji je u empirijskoj stvarnosti nametnut svim predmetima kao identitet sa subjektom, Adorno je u već pomenutom spisu podsetio na Šenbergove reči da zadatak umetnika mora biti u tome da se "slika slika, a ne ono što ona predstavlja". Na taj način u prvi plan dospeva ono *umetničko* same umetnosti.

Već samo odvajanje dela od empirijske realnosti čini ovo bićem druge potencije; pošto umetnička dela imaju, na određen način, biće *sui generis*, njihova veza sa empirijskom

realnošću obično se po mišljenju teoretičara moderne briše heroiziranjem umetnika, i to, pre svega, tako što će se ukazati na umetnikovu moć stvaranja, na njegove nad-prirodne sposobnosti, na mogućnost da izgradi nešto što u svakom pogledu prevazilazi prirodu.

Takva pozicija nas neodoljivo podseća na znamenito, do danas nedovoljno promišljeno, a izuzetno mesto iz Aristotelove *Fizike* koje kazuje o tome kako "umetnost u nekim slučajevima dovršava ono što priroda nije mogla da stvori, a u drugim slučajevima, podražava prirodu" (*Phys.*, 199a); ovako shvaćen pojам antičke *téchne* postaje korespondentan s našim razumevanjem umetnosti, sa shvatanjem po kojem umetnost uvodi u svet ono čega u njemu nema – umetnička dela.

Svojstvo takvih dela je prevazilaženje prirode kako već samom mogućnošću sopstvenog postojanja, tako i svojim novoizgrađenim smislom; ona nisu samo prosta kopija prirode, niti su prirodni objekti samovoljnom odlukom proglašeni umetničkim delima, već su tvorevine dotad nepostojeće i nepoznate u prirodi, a sad objekti koji stupaju u samostalne odnose s prirodnim svetom.

Nastavši u jednom konkretnom trenutku i zauzevši posve konkretno mesto u realnom svetu, umetnička dela ne ostaju zauvek fiksirana, sleđena, nezavisna od sveta, nepodložna uticajima tog istog sveta; to su dela nastala u vremenu osetljiva na delovanje vremena; na taj način moguće je da "zna-čajna dela – kako to ističe Adorno - isijavaju uvek nove slojeve, stare, hладе se, umiru"; ona žive isto kao ljudi i imaju ljudsku sudbinu. Životna su u meri u kojoj govore, a to čine na način koji je uskraćen prirodnim objektima i

subjektima koji ih tvore. Umetnička dela nastoje da se uzdignu nad realnu stvarnost, da odrekavši se svog porekla, raskinu svaku vezu sa prošlošću ali da pritom i dalje nastave da komuniciraju sa empirijom koju opozivaju i iz nje izvlače svoj sadržaj; zato Adorno s pravom ističe kako se umetnost, nalazi u jednoj, po mnogo čemu, ambivalentnoj situaciji: s jedne strane, ona negira empiriji njena kategorijalna određenja, a s druge, u svoju supstanciju unosi ono što je empirijski bivstvujuće (31).

Izdvojivši se iz sveta realnih objekata umetnička dela stvorila su svoj zasebni svet i više se ne mogu stopiti s realnim predmetima i biti deo realnog sveta; ona sad poseduju poseban oblik; u novom veku to je estetski oblik koji je u sebi sedimentirao svoj specifični sadržaj koji mi vidimo kao umetnički. Novim sadržajem umetničko delo se distancira od objekata realnog sveta, ali ima mogućnost delovanja na njih te ih može pripremiti za poprimanje nove funkcije.

U prvi mah zvuči paradoksalno činjenica da se komunikacija umetničkog dela sa spoljašnjošću, sa svetom, obavlja putem nekomunikativnosti; to bi moglo značiti da svet umetničkih dela nema ničeg zajedničkog sa spoljnim svetom osim elemenata koje su dela iz njega preuzela i koji se sad nalaze u novouspostavljenom sklopu unutar dela. U isto vreme, i izrazito autonomno delo zadržava i dalje određen stav prema empirijskoj realnosti i to u onoj meri u kojoj iskače iz nje nastojeći da joj protivreći.

Na taj način umetnička dela kao "zatvorene monade" predstavljaju ono što ona sama nisu; njihova vlastita dinamika i njihova vlastita istoričnost nemaju isti karakter kao dinamika spoljašnjih stvari, premda život umetničkih

dela nalikuje životu u realnom svetu.

Nalazeći se na pozicijama moderne umetnosti, Adorno smatra da ako je estetska snaga kojom se proizvodi umetničko delo ista kao i produktivna snaga korisnog rada kojom se stvaraju upotrebljene stvari i ako pritom umetnička dela kao i upotrebljene stvari imaju istu teleologiju, tada sve ono što bi se moglo nazvati estetskim proizvodnim odnosom jesu sedimenti ili otisci društvene proizvodne snage. Iz toga ne treba izvoditi zaključak da umetnička dela imaju drugorazredni status u odnosu na druge predmete, već da se sama umetnost javlja u dvostrukom vidu: jednom kao autonomna u teleološkom smislu, drugi put, kao društveni proizvod.

Nalazeći se u takvom odnosu spram realnog sveta, umetnička dela teže da u sebi sačuvaju ono što su ljudi u jednom trenutku iskusili, ono što je bilo deo njihovog vlastitog iskustva, no što je vremenom od strane duha bilo potisnuto i zamenjeno drugim iskustvom.

Na taj način umetnička dela čuvaju u sebi iskustva ranijih epoha, iskustva međusobno različita, a nama u različitom stepenu strana; ta razlika u "stranosti" omogućuje postojanje različitih kulturnih formi, kao različitih sistema kultura, koji su često međusobno inkompatibilni, no koji u svojoj raznovrsnosti kao zajednički sadržatelj i dalje poseduju samu ideju kulture. Mnogi se iz najdubljeg uverenja zalažu za autonomiju umetnosti i pritom smatraju da upravo savremena umetnost sadrži odgovore na pitanja koja u sebi krije umetnost, a to jedva da je i delimično tačno.

Umetnost pred sobom nema u svim epohama jedna te

ista pitanja i stoga odgovori savremene umetnosti samo su deo odgovora, ili tek pokušaj da se nešto kaže o problemima koje u sebi nosi naše doba, ali ne i umetnost u celini.

Umetnost može ostati i dalje autonomna u odnosu na svakodnevlje ali ne može pretendovati na to da svakodnevlju sudi tako što će mu nametati svoja autoritativna tumačenja.

Odgovori umetnosti nisu i odgovori kojima teži realnost; u još strožijem obliku mogla bi se zastupati teza da odgovori koje u sebi sadrži umetnost nisu ni "potrebni" realnosti.

Umetnost je sa stanovišta potreba ljudskoga opstanka danas potpuno izlišna i svima nepotrebna, a realni svet se na nju ne oslanja niti se orijentiše s obzirom na nju. Stvari u njoj ne nalaze više smisao i meru, a retki pojedinci koji se njom bave u sve većoj meri osećaju zaludnost svog društveno neproduktivnog posla.

Angažovati se danas za umetnost, predati se njenim unutrašnjim, za mnoge tajnovitim, hirovima danas, opredelenje je za delatnost smeštenu s one strane svakog racionalnog rizika koji bi mogao imati ishod smislen za našu egzistenciju.

Ima razložnih pokušaja da se umetnost misli predestetički ili vanestetički; u tome ne treba videti samo izraz pokušaja da se bude s one strane estetskog kako bi umetnost mogla iz estetičkog da se pravilno shvati.

Ono što je ontički suprotno umetnosti često se ističe kao prvi materijalni sloj na osnovu kojeg imamo o njoj neposredno čulno iskustvo koje novo doba određuje kao estetsko; ono potom može biti sublimisano i oddeljeno od materijalne realnosti, a da joj time bit umetnosti ne postane bivstveno strana. Budući da u sebi i dalje nosi heterogene elemente,

umetnost ne može do kraja da ustraje u svom zalaganju za sopstvenu autonomiju. To potvrđuju kako veliki epovi najstarijih vremena, u kojima su prvi njihovi slušaoci tražili pouke iz istoriografije ili geografije, kao i dela skulptora i slikara koja su stvarana zarad moralne pouke ili iz najdubljih verskih uverenja; ništa od toga ne beše stvarano zarad estetskog užitka. Slično beše i kad je reč o delima tragičara koja su pretendovala na istinsko tumačenje realnosti i zbivanja u kosmosu, a u čemu treba videti i koren one stare kavge zametnute među pesnicima i filozofima, o kojoj govori Platon u poslednjoj knjizi svoje *Države*. U to vreme pesnici sebe nisu smatrali samo pesnicima već filozofima, a od kojih se po shvatanjima običnog sveta, zanetog pragmatičnim stvarima, i nisu mogli razlikovati, budući da su i oni i njihovi konkurenti govorili u stihovima. S druge strane pesnici nisu govorili samo o onom stvarnom, o onom što se moglo desiti, već i o mogućem kojem je Aristotel pridavao viši rang u odnosu na stvarno, na istoriju.

Upravo zato, zbog pretenzije da govori istinu, pesništvo i njegovi proizvodi ne behu viđeni kao umetnost, te ovi imaju poseban status i posebno mesto u svetu ljudske delatnosti i ljudskih tvorevinu; kasnija istorija umetnosti, koja se odvijala kao napredovanje autonomije umetnosti u vremenu, nije mogla ukinuti već u najstarija vremena nastalu ambivalentnu situaciju, i to ne stoga što je umetnost u većini slučajeva ostajala daleko za svojim proklamovanim ciljevima koje nije mogla ni načelno dosegnuti, već ponajpre zbog neprestanih bezuspešnih pokušaja da bude dominantni način mišljenja sveta.

Umetnost može upiti u sebe njoj onički strane

elemente, usaglasiti ih sa svojim immanentnim zakonima, no pritom oni ne moraju biti i uslov njenog kvaliteta; čak i u slučaju kad uspe da se nametne kao vladajući oblik pogleda na svet, kao vladajuća ideo-logija, ona ne može do kraja istrajavati na svojoj autonomnosti i nadređenosti stvarnosti u koju je kao ideologija, u isto vreme potopljena.

Svet umetnosti suprotan je svetu realnih stvari, ali u isto vreme i njemu srodan; i jedan i drugi imaju sebi svojstvenu strukturu i njihove strukture često bivaju veoma bliske, u ponekim slučajevima naizgled identične. Umetnička dela se suprotstavljaju realnim stvarima, no tek u toj suprotstavljenosti i jedna i druga dospevaju do svog identiteta. Ali, dok realni objekti postoje u trenutku praktičnog ophođenja s njima, umetnička dela nastavljaju svoju egzistenciju u aktu percepcije, u živom iskustvu posmatrača ili slušaoca. Tek estetsko iskustvo oslobađa immanentni procesualni karakter umetničkog dela kao zasebne ontičke tvorevine a s bitno drugačijim ontološkim statusom. Jedinstvo smisla dela nije nešto što bi u sebi bilo jednom zauvek utvrđeno i što bi prebivalo u svojoj nepromenljivosti; dela nisu statična, umrtvljena u svojoj samoidentičnosti.

Tek kad se elementi dela sagledaju u neprestanoj meni, a njihova bit kao procesualnost sama, tek kad se u vremenitosti shvati povezujući momenat svih elemenata dela, postaje jasno da se dekomponovanjem vrši prestrukturiranje a time i uništenje izvorne strukture umetničkog dela.

Sama dela nisu *biće* već *postajanje*. U tome se krije i presudni momenat umetničke prakse. Stvara-nje dela ne počiva u sklapanju elemenata, već u njihovom "oživljavanju", u puštanju u život, koji uvek ima intencionalni karakter.

Umetničkim delima njihova temporalna konstitucija omogućuje da pređu u ono *drugo*, u svoju suprotnost i produže se u njoj, nastavljujući život koji je u svetu umetnosti već okončan; stoga, dok se spremaju za nestanak i umiranje, umetnička dela na svom zalasku često nastoje da prelaskom u drugo promene i tako obnove život.

Umetničko delo je složeno iz suprotnosti koje se u svom protivrečju trajno potiru i tako je izraz para-doksa koji se ogleda u supstancializovanju procesualnosti. Adorno ističe kako se procesualni karakter umetničkih dela konstituiše tako da ona kao artefakti (kao ono što su načinili ljudi) unapred imaju svoje mesto u "zavičajnom carstvu duha", ali koja, da bi bilo kako postala identična sebi samima, zahtevaju ono što im je neidentično, heterogeno, što još nije oblikovano. Tako dela određuju otpor njihove *drugosti* protiv njih samih.

Umetnička dela često se vide samo u njihovom statičnom, dovršenom obliku koji je, tek kao takav, polje sukoba njihovih protivrečnih elemenata. Njihova statičnost protivreči njihovoj istinskoj prirodi. Kretanje elemenata biva vidljivo tek kad novostvorenno delo miruje i u mirovanju negira samo sebe. U procesu-alnosti krije se njihova unutrašnja priroda koja se delovanjem suprotstavlja okoštalom postojećem.

Zato, sva umetnička dela čak i ona afirmativna, a priori su polemička. Umetničko delo po svojoj biti ne može biti konzervativno. Takav može biti samo okoštali odnos spram njega. Suprotstavljajući se realnom svetu, svet umetnosti zahteva da isti bude promenjen, da iz osnove postane drugačiji.

Umetnička dela su prolazna, i sve su prolaznija i dalja

od nas u momentu kad nastoje da se izoluju od realnih stvari, a s namerom da se potvrđuju u nametnutoj im "neprolaznosti" i "večitosti". S druge strane ona umetnička dela koja su spremna na dijalog s realnošću, a pritom svesna svoje prolaznosti, imaju najveće izglede da potraju u novoobrazovanim uslovima; najgore se "piše" onima koji igraju na kartu večnosti jer ona nije jedna od ljudskih akcidencija.

Delima umetnosti, kao i ljudima, dosuđene su male istine. Ideja da delima predstoji dugo trajanje bila je umetnicima strana i u vreme najviše umetnosti kakva je bila umetnost baroka. Niko se od umetnika u to vreme nije pozivao na večnost. Dela su stvarana da bi bila odslušana, viđena i bila ubrzo smenjena novim delima. Refleks tog vremena osežao se još i u narednom vremenu; poznate su reči Betovena, koji je komentarišući svoju *Apasionatu*, rekao da će se ta sonata svirati možda i desetak godina kasnije<sup>229</sup>.

U skladu s tim stavom, Adorno je pisao da je Štokhauzenova koncepcija, prema kojoj električna dela koja nisu notirana u starinskom smislu (nego se odmah "realizuju" u svom materijalu i spremna su na iščezavanje sa njim), veličanstvena kao koncepcija umetnosti emfatičke pretenzije, a ipak spremna da iščezne (297).

Možda ovaj primer i nije najpodesniji, jer stvarajući delo koje nema potrebu za interpretacijom i koje već u prvom izvođenju biva zauvek fiksirano, Štokhauzen nije bio posebno

<sup>229</sup> To što mi slušamo i danas Betovenove sonate, znak je da posle njih ništa novo nije napisano što bi se s njima moglo meriti i malo je verovatno da će se iko od muzičara budužnosti uzdignuti do nivoa poznih Betovenovih kvarteta.

skroman, budući da se stavio u ulogu boga kao stvoritelja vanvremenog dela. Vremensko jezgro je bitni konstituens umetničkog dela; njegovim narušavanjem urušuje se i samo delo koje postoji kao proces i na taj način odoleva vremenu nestrpljivih savremenika. Njega na odlučujući način ne određuje stuktura koja objedinjuje sve njegove delove, već skrivene namere koje prikriveno ali permanentno deluju u njemu. Spram delova koji teže izgradnji totaliteta i njegovom vanvremenom petrificiranju, deluju elastične energije u čijem se vrtlogu čuva smisao i prvobitna intencija autora dela.

Umetnička dela nisu jednom zauvek do kraja definisana, već se, zahvaljujući immanentnoj vreme-nitosti svojih elemenata razvijaju u vremenu; na taj način ona su u mogućnosti da uspostave nove odnose koji, gledano sa strane, liče na promene u tkivu dela što menja se s vremenom. Tako je omogućena trans-gredijentnost dela, njegova sposobnost da, prelazeći iz epohe u epohu, zrači iz sebe uvek sve nove slojeve, da traje i u narednim vremenima, ali da u jednom času nenadno i nestane. Živeći u istoriji, noseći u sebi isto-rični krakter, dela sadrže i bitni momenat prolaznosti koji im omogućuje i nestanak. Taj nestanak neki neće da vide, proglašavaju ga za nekakvo "čudo" umetnosti, no to čudo nije manje od čuda nastanka dela.

Umetnička dela mogu biti zafiksirana u partituri, kamenu, ili bojama, ali to ne garantuje njihovu trajnost; trajanje je uslovljeno saglasjem duhovne dimenzije dela i duha koji vlada posmatračima. Kad se to saglasje naruši, promenom stava ljudi spram istorijske situacije u kojoj se oni i delo nalaze, narušava se i samo trajanje, odnosno opstajanje dela kao dela.

Delo može da zastari i izgubi svoju prethodnu funkciju, odnosno raniji značaj koji je determinisao njegovo delovanje. Delo se može dalje razvijati u vremenu ali, to podrazumeva njegovo originerno razaranje kroz prestrukturiranje; na osnovu toga što je neko delo "napravljeno", ne sledi i da je ono time i umetničko. Naprotiv. Mnoga od dela, "napravljenih" s jedinom namerom da budu umetnička, u najvećem broju to nikad ne uspevaju da budu, ostajući u predvorju umetnosti prepunom dobrih namera no neznatnih energija.

Naše vreme karakteriše odsustvo svakog smisla za umetnost. To još više potpomaže nemogućnost njenog jednoznačnog definisanja, nemogućnost da se njeni predmeti jasno diferenciraju spram prirodnih objekata s kojima su višestruko povezani. Iako umetnost ima prolazni karakter, ona ne prestaje da budi pitanja jer se sve vreme oseća da ono što se čini ima viši smisao od onog koji se od takve delatnosti može očekivati.

Estetsko iskustvo koje se često gubi iz umet-ničkih dela nije vezano za proces njihovog nastajanja. Umetnička dela ne ostaju trajno u jednakoj meri vezana za uslove kao i podsticaje koji su uslovljavali u jednom trenutku njihov nastanak. Zato posvete ispisane na prvim stranicama pojedinih dela često nisu ni u kakvom odnosu s njihovim unutrašnjim sadržajem, pa je moguće da se ponekad i odstrane, bez bitne štete po delo, iako mogu biti od istorijskog značaja kada je reč o njegovom razumevanju u individualnom smislu<sup>230</sup>. Sve je uočljivija činjenica da se umetnost ne

---

<sup>230</sup> U pravu su oni koji kažu kako je Beethoven mogao da precrtava posvetu za njegovu III simfoniju, ali da ona ne bi mogla nastati da uslove njenog nastanka nije omogućio sam Napoleon.

iscrpljuje u umetničkim delima s obzirom na to u kojoj meri umetnici rade na oblikovanju i neprestanom redefinisanju umetnosti, polazeći od svakog dela posebno, premda se na taj način ne može izvesti pojam umetnosti. Sve to omogućuje da razni kulturni objekti iz ranijih epoha danas mogu biti viđeni kao umetnička dela; za takvo njihovo percipiranje neophodno je posedovanje posve specifične svesti o tome šta jedno delo, ukoliko je umetničko, jeste, šta je bilo i šta bi uopšte moglo biti u svetu lišenom bilo kakve potrebe za njim i njegovim delovanjem u obezduhovljenom prostoru.

#### **4. Duh dela**

Duh dela umetnosti danas može tematizovati samo neko ko je svestan važnosti pitanja o duhu i njegovom pojavljivanju u delu. Većina savremenih estetičara za tako nečim ne oseća preku potrebu (ako se uopšte i bave estetikom), budući da umetnička dela koja uzimaju za primer (eventualno) u svojim izlaga-njima i nemaju u sebi duhovnu dimenziju, a reč je o delima koja su na krajnje sumnjiv način proglašena umetničkim budući su mahom dvoslojna i pritom čine tek relativno uspeli spoj tvari i forme. Još je manje onih koji shvataju kako duhovno pridolazi toj sintezi iz njene dubine, ne kao nešto spolja, naknadno pridodato, već nastalo u trenutku uspostavljanja same sinteze shvaćene kao kompozicije delova.

Sloj duhovnog karakterističan je za svu klasičnu umetnost do vremena moderne. Umetnost je svoj smisao

imala upravo u isijavanju tog dubinskog, trećeg sloja koji je korespondirao s onim duhovnim što ga je u sebi nosio pojedinac<sup>231</sup>. Moderna umetnost je odsekla od umetničkog dela taj treći sloj i delo svela na prosto jedinstvo materije i forme. Time je načinjen prvi korak na putu ka kraju umetnosti.

Hegel je o kraju umetnosti govorio pre pojave moderne umetnosti, ali on je u vidu imao umetnost kao formu apsolutnog duha, videći je kao stepenik ka saznanju sveta. Za njega umetnost je imala gnose-ološku funkciju i kad je bio prevladan način saznanja kakav je bila umetnost, on je samo mogao konsta-tovati da umetnost po svom bitnom određenju pripada prošlosti. Ali, to ni u kom slučaju nije još ništa govorilo o kraju umetnosti kao umetnosti.

Hegelov stav o kraju umetnosti je ispravan samo u slučaju ako joj pripisujemo primarno saznajnu funkciju. Pokazalo se da to i nije najviša odredba umetnosti; međutim, sama dijagnoza pokazala se tačnom, jedino, što se ona danas obrazlaže posve drugačijim premisama.

Pitanje kraja umetnosti i njenog nestanka ponovo je tematizovano kad je ona bila sagledana u ontološkom ključu i s pojavom hiperprodukcije dela kojima je nedostajao treći sloj. Teškoće te vrste mogle su se nazreti već u Hartmanovoj *Estetici*.

Moderna umetnost je nastupila s najvećim ambicijama, odbacujući čitavu dotadašnju tradiciju. Nije se niko zapitao otkud joj pravo da se uopšte naziva umetnošću, ako je već tako demonstrativno negirala pravo na opstanak svoj

---

<sup>231</sup> O tome posebno videti u knjizi: Uzelac, M. *Disipativna estetika*. Prvi uvod u Postklasičnu estetiku, Vršac 2006.

prethodnoj umetnosti.

Ta ista moderna umetnost, koja se nametnula kao jedina i jedino moguća forma stvaralačkog izražavanja, uspela je da tokom proteklog XX stopeća, vrtoglavom brzinom prolazeći sve moguće mene otelotvorene u najrazličitijim, najčešće besmislenim *izmima*, potisne i svaki nagoveštaj duhovnog iz umetničkih dela.

Tako su umetnička dela svedena na dela, muzički opusi na projekte, a umetničko stvaranje na montiranje kolaža i instalacija. Eksperimentisanje s materijalom, na šta se počela svoditi i redukovati celokupna umetnička praksa, proglašeno je za najviše umetničko stvaranje, a produkti te uboge prakse za umetnička dela.

Sve to ne beše izraz samo pojmovne zbrke, već dobro osmišljene jezičke upotrebe koju je podržala u teorijskom smislu i tada narastajuća analitička "filozofija" (proglašavana za "filozofiju običnog jezika") a koja nije po svojoj prirodi bila nikakva filozofija. Zloupotreba pojma *filozofija*, od strane nedarovitog, duboko antifilozofski nastrojenog sveta, imala je duboku podršku od strane onih koji su sve otvorenije počeli zloupotrebljavati i samu umetnost. Tako je sklopljen čudan savez kvazi-filozofa i anti-umetnika koji su u sebi imali višak negativne energije pa su im zajednički bili animoznost i duboka unutrašnja mržnja spram filozofije i umetnosti.

Ako je analitička filozofija ustajala protiv svega metafizičkog, moderni teoretičari umetnosti (pod plaštom postmodernizma), ustajali su protiv svake pojave duhovnog u umetnosti.

Rezultat je bio opustošeni svet oslobođen od svega životnog u njemu. Tako je pripremljen kraj umetnosti, a po

modelu već ranije često proricanog kraja filozofije. Trebalo je samo da prođe određeno vreme, da nadolazeće generacije novostvorenu situaciju prihvate kao nemonovnost i nešto samo po sebi razumljivo. Reforma sistema obrazovanja tome je svesrdno išla na ruku: sistematski su se osporavale sve ranije vrednosti, s najvećim cinizmom sve je bilo relativizovano i obesmišljeno.

Danas se beru plodovi posejanog. Umetnosti više nema, kao što nema ni filozofije; preostalo je samo da se razume kako je do toga došlo, zašto je do toga došlo, i da se nakon uvida u sve sastave adekvatni nekrolozi<sup>232</sup>. Ovo ni u kom slučaju ne znači da će sad preko noći prestati da se govori o umetničkim delima, ili o tzv. analitičkoj filozofiji koja je početkom XX stoljeća bila jedan od aktuelnih misaonih pravaca u koji je uloženo ne malo energije. Dovoljno je samo setiti se neprevaziđenog značaja Vitgenštajna ili Nelsona Gudmena.

U vreme kad filmska horror-industrija stvara masu filmova s temom povampirenja mrtvih, prirodno je da se i u duhovnom svetu povampiruju neke prevladane strategije, i, u tom kontekstu, za današnju analitičku filozofiju, treba imati razumevanja. Bez nje teško da bi teorija moderne umetnosti imala tako čvrst destruktivni oslonac.

Glavni predmet napada koji dolaze iz svih pravaca već čitavo stoleće jeste *duh*. To su shvatili i "analitičari" proglašavajući za sferu svog interesa filozofiju duha, ali

---

<sup>232</sup> Ja ne volim reč nekrolog jer me asocira na tendenciozno naglašenu nekrofiliju tzv. "analitičara" i postmodernih dušebrižnika. Kako bih se od istih diferencirao koristim stari izraz s početka XIX stoljeća *nadgrobije*.

pritom nemajući u vidu duhovnu tradiciju evropske filozofije već tek nekoliko predstavnika vulgarnog materijalizma XIX stoleća koji su im omogućili da egzaktnu fiziologiju proglate za duhovnu nauku i da, igrajući se njenih terminima, svoje fantazmagorije proglose za nekakvu filozofiju.

No, ovo i nije tema vredna razgovora. Ona je samo simptom vremena, ključ za razumevanje današnje situacije, i samo je u tom smislu i značajna. Analitičku filozofiju treba učiti, da bi se ona potom mogla što pre zaboraviti i filozofirati na pravi način. Biće da se ipak ne uči samo filozofiranje, već i filozofija, a ona ima svoje sasvim određeno mesto i neće biti da je Kant sve do kraja dobro domislio.

Odsecanjem trećeg sloja umetničkog dela i suočenje dela na dvoslojnu tvorevinu, učinjen je presudan korak ka dovršenju umetnosti kao kulturne i istorijske forme.

U svemu ovom ne treba videti ništa tragično, ništa uvredljivo, ili obespokojavajuće; ljudi su milenijumi živeli bez umetnosti, dok se ona u jednom času nije pojavila, pre samo nekoliko stotina godina, i opet će, nakon kraja umetnosti, ljudi živeti bez nje. Mnogi neće ni znati da je umetnost ikad i postojala, mnogi neće znati da su svojom nezainteresovanoscu bili i nesvesno njeni egzekutori, mnogi neće znati da su egzekuciju time odlučno podržali, a najmanji je broj onih koji će sve što se desilo mirno razumeti i iz toga izvesti određene pouke.

Konačno, mnogima će se i naslov ovog spisa učiniti do kraja nedorečenim, jer im sada i nije jasno da li je *poslednja umetnost* ona pod čijim okriljem nastaju poslednja dela klasične umetnosti, ili je to umetnost koja danas nastaje i pokopava se kao mrtvorodenče, slavljenja kao jedina velika

umetnost i trijumf svekolike umetnosti nad istorijom.

Moguće je i jedno i drugo stanovište zastupati i to iz prostog razloga što između umetnosti i "umetnosti" ne postoji jasna vremenska demarkaciona linija. Naslov *Filozofija poslednje umetnosti* treba shvatiti u bukvalnom, a ne metaforičkom smislu; ovde imamo za posla sa filozofskim promišljanjem jedne pojave koja je došla do svoga kraja, a koja je u nekoliko poslednjih stoleća živela u trouglu *delo – stvaranje – duh*. Već sama činjenica da ova tri pojma ni u jednom času nisu bila jednoznačna niti su obitavala u istoj ravni – nedvosmisleno ukazuje na otvorenost problema, uprkos nizu konsekvenci koje više no jasno potvrđuju ovde izložene zaključke.

Činjenica je da se i broj bitnih mislilaca na koje bismo se mogli osloniti u raspravi o kraju umetnosti znatno smanjio; ovde se pozivamo na Hajdegera i Adorna i to prvenstveno stoga što su oni već u samom početku dijagnosticirali duhovnu bolest XX stoleća i opisali tendencije njenog razvoja. Njihove formulacije su jasne, i danas sve razumljivije. Zato je pri pozivanju na njih moguće postupati u maniru srednjovekovnih mislilaca – radi se o jednoj bolesti i jednoj istini o njoj. Sve to danas je čak i lakše: proteklo vreme samo je potvrdilo njihove duboke uvide pa je opraštanje od umetnosti u izvesnom smislu opraštanje i od filozofije umetnosti.

Dugo sam zastupao stav da je estetika kao filozofija umetnosti moguća i posle kraja umetnosti. Opravdanje sam video u prelazu od gnoseologije umetnosti ka ontologiji umetnosti, a u jednom času i ka kosmologiji umetnosti.

Možda je tako i danas, ali više ne vidim zašto.  
Umetnost, pa tako i njena teorija, više nema opravdanja.

\*

Ovde će, u nastavku izlaganja biti reči o tre-ćem, poslednjem elementu u strukturi umetničkog dela, a u čijem odsustvu je i prestalo da se više govori o *umetničkom* delu. Preostaje da se momenat duha vidi u dimenziji njegovog nestajanja i njegovog odsu-stva.

Sam duh dela nije rezultet njegove konstitucije već njegov sastavni momenat pored forme i materijala. Mnogi su u duhu videli razlog i povod fetišizaciji umetničkog dela, budući da duh u delu postoji kao nešto po sebi, kao nešto što delu omogućuje da bude umetničko, kao nešto što se iz njegove dubine pojavljuje i stupa u dodir s duhom koji čoveka određuje kao ljudsko biće.

Ontološka osobenost umetničkog dela je u njegovom strukturnom jedinstvu u vremenu kojim se suprotstavlja; jedinstvo o kojem je ovde reč nije nešto spolja delu pridodato, nešto što bi ga krasilo i budilo kod posmatrača prijatnost; to jedinstvo nije ni puka osnova njegovih raznorodnih elemenata, već forma nužnosti kojom se delo na bitan način izdvaja u odnosu na objekte prirodnog sveta.

Iako umetnička dela postoje kao shematske tvorevine, posedujući konstantnu strukturu, ona nisu u isto vreme i statična, nepromenljiva; njihovo najvidnije svojstvo je promenljivost u vremenu i sa vremenom. Samo se time može objasniti njihova sposobnost da svakoj epohi govore na razumljiv način, njenim jezikom; pritom ona u raznim vremenima kazuju razne stvari; iz svoje istosti govore drugo, a isto. Trajući u vremenu, dela nastavljaju svoj život, gube

prvobitnu snagu i zadobijaju novu; nestaju im ranija značenja i nadolaze nova. U tome je i njihov osnovni paradoks. Uprkos svim promenama ostaju sebi identična i mi ih u raznim vremenima vidimo jednakim, iako govore svima različito. Ti novi elementi života rađaju se u samim delima, ali im mogu doći i spolja u trenutku susreta sa publikom. Adorno navodi misao Benjamina o "tragovima koje bezbrojne oči gledalaca ostavljaju na nekim slikama koje gledaju"; često se govori kako je neko slikarsko delo staro onoliko, koliko je ljudi pred njim prošlo. Zato je moguće da neko umetničko delo bude danas znatno drugačije no u času dok ga je umetnik dovršavao. Realizovanjem u materijalu umetničko delo nije jednom zauvek dato i oslobođeno daljih metamorfoza; tek od tog časa ono počinje da se menja u vremenu ne izdajući ni u jednom momentu prvo-bitne intencije kojima pri nastajanju beše prožeto.

Ako umetničko delo sve vreme održava i neguje unutrašnju ravnotežu svih svojih elemenata, ravnotežu koja je izraz nepomućene celine njegovih delova, to znači da kretanje nije elemenat njegove ugroženosti, već obrnuto: način njegovog opstanka na oničkom nivou.

Budući da u različitim epohama posmatrači stavljaju naglasak na različite pojavnne oblike njegove primarne strukture, delo na prvi pogled može do ljudi donositi krajnje različite poruke. To često uzrokuje sukobe među njegovim interpretacijama, konflikte koji spolja gledano imaju realno opravdane razloge, pri čemu su sve predložene interpretacije jednakopravne i valjane.

Moguće je da u nekim momentima dela izmaknu svakoj interpretaciji i da na izvesno vreme izmiču svakom

tumačenju; takva dela se novim generacijama čine nemim, ona usled svoje nekomu-nikativnosti padaju u zaborav; to je posebno karak-teristično za naše vreme kada su dela čak i iz bliže nam prošlosti sve manje u mogućnosti da budu makar potencijalni naš sagovornik, oslonac u potrazi za smislom koji se u međuvremenu izgubio.

Posledice te, posebno za naše vreme karakteristične, situacije bitno se ogledaju u drastičnom smanjuje broja dela sposobnih da na adekvatan način brane "samu stvar umetnosti"; na taj način, preostale zalihe kulture na koje bismo se mogli osloniti, sve su manje, i posve je razumljivo što nena-dno ispražnjeni prostor počinju popunjavati dela za koja se više ne može sa sigurnošću reći da li su uopšte umetnička.

Usled anemičnosti "novih" dela i sve većeg deficita dela koja bi opravdano mogli nazvati aktuelnim, počinje da se smanjuje i sama oblast umetnosti, uprkos enormnoj produkciji savremenih dela koja se često ocenjuje i kao svojevrsna hiper-produkcija. Uticaj dela prošlosti postaje sve manji, gube se veze uspostavljene među njima, bledi njihov unutrašnji potencijal, neutralizuju se sve većom brzinom istorijski uspostavljene relacije i misaone asocijacije; dela prestaju da "govore" i počinju polako da se raspadaju. To je momenat u kom postaje više no jasna ne samo dalja sloboda pojedinih dela, već dalja sloboda umetnosti kao umetnosti.

Posve je jasno da je nastupio trenutak u kom je iščešnuće umetnosti kao kulturne forme postalo realnost. Dela više ne uspevaju da opstanu u svom unutrašnjem jedinstvu, gube svaki mogući oblik delovanja u realnom svetu.

Ljudi više nemaju potrebu za umetnošću. To je potpuno novi momenat sa kojim se sada susrećemo. Ne nalazi se više

nikakvo zadovoljstvo u odlasku na koncert ili neku slikarsku izložbu. Dela više ne pružaju ni estetski ni duhovni užitak. Ne može se ništa novo čuti i ništa novo videti. Sve je duboko poznato, do te mere znano da se graniči sa dosadnim ili surogatnim. Nakon tog osećaja, ostaje samo još jedan korak do konstatacije kako su umetnička dela danas postala nemoguća.

Jasno je da i dalje možemo na sceni imati surogate umetnosti proglašene za poslednju reč umetnosti. O tome nam govori masa književnih nagrada koje se i dalje dodeljuju za navodno najbolje romane ili knjige stihova, kao i nagrade likovnim stvaraocima za koje sem njih samih niko i ne zna. Tako je bilo i ranije, tako je sada. Nobelovu nagradu nisu dobili ni veliki Nabokov, ni veliki Borhes, vec neki Pamuk, Sintetika, Najlon ili kako se već zove.

Umetničku kritiku je uvek bilo moguće kupiti, a danas u vreme velike ekonomске krize još i lakše. Ona će biti spremna da bez stida hvali čak i simfoniskske forme, satkane od tema nastalih u vreme kad je simfonija kao forma bila moguća i to zato što je bila duh vremena. Simfonija se ne može praviti prežva-kavanjem ranijih simfonija. Uostalom, sve što se može na tom planu učiniti praktično je pokazao Betoven.

Ono što ipak i danas iznenađuje jeste postojanje samo malog broja ljudi koji bi bili spremni da današnjim "kompozitorima" objasne kako je vreme simfonije kao forme prošlo; a još je manje onih koji su spremni da prihvate kako je i svaka muzika kao projekt - promašen umetnički projekt.

Malo je znalaca umetničke problematike spremnih da se upuste u dijalog o modernoj umetnosti; ako su već bili u situaciji da iskuse ili čak i prožive vreme poslednje umetnosti,

ako su stekli kristalno jasne uvide o onom što se u poslednje vreme dogodilo, nema ni malo sumnje da će se skloniti u stranu i izbeći svaki razgovor o problemima savremene umetnosti.

Uprkos sve većoj i ubrzanoj produkciji najrazličitijih objekata, svet nije sve ispunjeniji, već sve prazniji. Toj narastajućoj praznini doprinosi i narastajuće odsustvo umetničkih dela usled odsustva duha u još preostalim objektima koji pretenduju na atribut "umetnički".

S druge strane, veličina nekog umetničkog dela prošlosti danas se može još uvek adekvatno sagledati tek u kontekstu njegove prošlosti, tek kad se prevlada nerazumevanje njegovih savremenika. Prvobitnu revolucionarnost i radikalnost nekog umetnika, koju njegovi savremenici, općinjeni delima prošlosti, nisu uspeli da sagledaju, često ne vide ni naredne generacije, jer im ono što je na početku, usled svoje inovativnosti, bilo izvor konflikta i nesporazuma, u kasnijem vremenu izgleda obično, a usled nespo-sobnosti istoričnog mišljenja, u nekim slučajevima i prevaziđeno.

Možda upravo stoga mnoga od vrednih dela nalik su zvezdama-lutalicama koje se u nekom nenadnom času pojave na nebu da bi već u narednom trenutku isto tako iznenada, zauvek nestale, nastavivši da žive svoj monadični život daleko od nas. Takva dela, bez delovanja na nas, mnogi i ne vide kao istinska dela, jer ih nema na našem obzorju, a njihove kopije, bledi surrogati što ih tvore bezdarni umetnici, u sve manjoj meri uspevaju da zasene čak i onaj deo publike koji odlikuje sasvim skromno obrazovanje.

Primere umetničkih dela koja bi odgovarala svom žanru ne nalazimo ni u epohama koje su umetnost imale kao svoj

zaštitni znak; svekolika istorija umetnosti ne zna za dela u kojima bi bio u potpunosti ovaploćen duh određenog umetničkog stila. Duh je i u ranijim vremenima bio dragocena retkost.

Nije stoga nimalo slučajno da se većina umetnika zadovoljavala stvaranjem dela po pravilima, prepustajući pravo na njihovo narušavanje samo onima izabranima, miljenicima bogova. I pravila nikad nisu nedostajala; umetnici su ih uvek formulisali po meri sebe i po meri već priznatih dela. Gledano iz naše perspektive, može se reći kako je odstupanje od propisanih pravila odlikovalo sve velike umetnike prošlosti, i često, ukoliko je odstupanje od onog proklamovanog bilo veće, utoliko je delo bilo koherentnije i originalnije, celovitije i duhovnije; duhovnost je u tom slučaju bila i ostala garant njegovog trajanja.

To ne znači da pravila nisu bila u kasnijim vremenima izvođena iz velikih dela; naprotiv, Aristotelova *Poetika* sledi iz dela tragičara koji su mu prethodili, kao što školska pravila fuge slede iz Bahovih dela; poetike epohe renesanse izgledaju nam blede i anemične, ne toliko stoga što su se nadovezivale na antičke i helenističke teorije umetnosti, već prvenstveno stoga što su nastajale u senci velike umetnosti čija pravila nisu mogle misaono dosegnuti i teorijski formulisati.

U umetnosti je od njenih početaka bila prisutna latentna težnja k stvaranju sopstvenih zakona, no time umetnička dela više su se u sebe zatvarala no što su bila u stanju da diktiraju neke opštevažeće principe kao precizno formulisane konstante određenog stila. Zato se i dešavalo da u novije vreme pojedina umetnici značajna dela budu tumačena kao izraz određene ideologije a što beše samo

posledica uverenja o dominaciji duhovnog nad onim iz čega delo nastaje. Sam sadržaj istine umetničkih dela, u slučaju da je on i njihova društvena istina, uvek je kao svoj krajnji momenat imao fetiški<sup>233</sup> karakter. U kojoj meri može još može istinsko umetničko delo prevladati ovu opasnost i istražati na očuvanju duha s one strane ideološkog, danas posle njenog kraja jedno je od ne mnogih, ali temeljnih zakasnelyih pitanja.

Pitanje je, s obzirom na svoju aktuelnost, uveliko zakasnelo, jer sve je absurdnije, sve je više deplasirano govoriti uopšte o "istinski umetničkim delima"; takva dela danas više ne srećemo – moderna umetnost za njih ne zna, a dela klasične umetnosti nedelotvorna su, budući da smo za njih i gluvi i slepi.

U svetu ispraznjrenom od umetničkih dela, ne postoji ni potreba za njihovim pominjanjem. Zato nastavnici, koji još uvek na raznim umetničkim fakultetima i umetničkim akademijama predaju o potrebi umetnosti i značaju estetike, malim grupama probranih slušalaca koje ta problematika uopšte ne dotiče, jer su isti nesposobni i obrazovanjem nepri-

<sup>233</sup> Reč je o pripisivanju tajnih magijskijskih moći umetničkom delu; treba imati u vidu i njegovo magijsko poreklo u vreme nastanka umetnosti. Adorno stoga upozorava da ako su magijski fetiši jedan od istorijskih korena umetnosti, onda je u umetnička dela upleten i fetiški elemenat, koji se razlikuje od fetiškog karaktera robe, pa se umetnost tog svog elementa ne može oslobođiti, niti ga poreći. Zato je on smatrao da bi dalja egzistencija umetnosti bila doista neizvesna čim bi umetnost postala svesna svog fetišizma i uporno ostajala pri njemu, što je slučaj sa njom od polovine XIX stoljeća. Ona ne može obmanuti svoju zaslepljenost, bez koje je i ne bi bilo, isticao je Adorno, samo pre nekoliko decenija, ne primećujući da umetnosti već tada više nije bilo, budući da su svi njeni potencijali bili iscrpljeni u susretu s novom realnošću koja je već uveliko nastajala.

premljeni da se do nje uzvinu, imaju u duši osećaj praznine, a u ustima osećaj gorčine. To duševno stanje posledica je stanja stvari u modernom svetu iz kojeg su pojedine njegove dimenzije izbrisane. Svet se za enormno kratko vreme do te mere transformisao, da mnogi, u nastojanju da teorijski osmisle novonastalu situaciju (u meri u kojoj je to uopšte moguće), počinju da govore o supstancialno bitno drugom svetu, o svetu koji odlikuje nesupstancialnost, nazivajući ga, pod dominantnim uticajem digitalnih tehnologija, sve češće virtuelnim<sup>234</sup> i tako nastoje da, s jedne strane, opravdaju stari svet, time što će ga konzervirati i hermetički sačuvati pod staklenim zvonom, a da u isto vreme njemu suprotstave različite modalne svetove. Sve u svemu, reč je o strategiji koja je bila poznata već poznim srednjovekovnim misliocima.

Kada je o stilu reč, treba imati u vidu da on nikada nije bio bitno determinisan kvalitetom dela, niti je sa njim bio sudbonosno povezan; stvarajući, umetnici su se uvek udaljavala od stila koji bi navodno njihova dela trebalo da reprezentuju; zato oni kojima izgleda da na najprecizniji način demonstriraju svoj stil, piše Adorno, završavaju stalno u konfliktu sa njim, pa sam stil u tom smislu je jedinstvo stila i njegove suspenzije (Adorno, 1979, 341); stoga su, smatra Adorno, autentični umetnici poput Šenberga, žestoko ustajali protiv pojma stila; za Šenberga odbacivanje pojma stila bio je kriterijum radikalnog modernizma. Međutim,ovo to odbacivanje i negiranje stila, na kojem je insistirao modernizam, ne beše ništa drugo do izraz posve određenog i

---

<sup>234</sup> Danas sve popularnija disciplina virtualistika nastupa s velikim ambicijama, no građevinu podiže na krajnje skliskom, neproverenom terenu.

oblikovanog stila čije je osnovno svojstvo bilo u odsustvu duha.

Zalaganje za određen stil uvek je podstaknuto osporavanjem napretka u umetnosti i željom da se umetnost u sebe učauri. Naspram ljudi XX stoleća koji behu svedoci velike brzine u promeni umetničkih stilova, a koji često jedva da su uspevali da traju i par godina, oni koji su živeli u vreme baroka imali su sasvim drugačiji odnos spram stila, budući da su se i rađali i umirali za vreme vladavine jednog te istog umetničkog stila, za koji im se činilo da je jedini mogući način na koji se umetnost može manifestovati.

Promena stilova u umetnosti još uvek nije i garant njenog napretka. Nesporna je bila promena istorijskog materijala i njegovo savladavanje, nesporno je bilo "napredovanje" umetnosti, njen tehnički progres, ali to još uvek nije i kvalitativni napredak u samoj umetnosti kao umetnosti. Evidentan je napredak ostvaren u poslednjem stoljeću kada je reč o pijanističkoj tehniци; u tom smislu savremeni muzički interpretatori daleko su iznad nivoa svojih prethodnika; isto tako, nesporno je da novo shvatanje perspektive ili novo shvatanje polifonije ima za glavnu posledicu otvaranje novih umetničkih prostora, ali, time se nije povećao i kvalitet samih umetničkih dela, budući da nikakvo usavršavanje tehnike ili metode izvođenja i realizovanja dela ni na koji način nije u vezi s njegovom duhovnom dimenzijom.

Moguće je govoriti o kvalitetu pojedinih dela, ali, nemoguće je njihovo kvalitativno međusobno poređenje; kao što su zалудне rasprave o tome ko je bolje vladao muzičkim materijalom, Bah ili Betoven (jer, svaki od ove dvojice

velikana je savršeno vladao muzičkim materijalom u svojoj dimenziji), isto tako, ne može se prednost davati savremenim kompo-zitorima, samo na osnovu toga što raspolažu daleko većim tehničkim mogućnostima i višestruko većom količinom muzičkog materijala.

Duhovna kriza modernih kompozitora najviše se uočava u narastajućem paradoksu nemogućnosti komponovanja: tehnika i vrhunska digitalna tehnologija omogućuju im premnogo, a svesni su da ne mogu da ostvare i ono premalo što je mera njihovog skromnog dara. Njihova nemoć je posledica premoći otvorenih mogućnosti koje ne mogu da sagledaju, a kamo li da na njihovom tlu izgrade koherentno i smisleno delo prožeto umetničkim duhom.

U ranijim epohama umetnost je opstajala isključivo zahvaljujući otporu spram društva koji je u nju od početka bio ugrađen. Opstajala je u neprestanoj borbi protiv postvarenja, u većoj težnji da se njeni proizvodi ne pretvore u puku robu i smešaju se s ostalim upotrebnim stvarima. Nikad ona nije bila samo jedno od sredstava komunikacije, već uvek mesto gde su se stvarali modeli promene sveta koji sami nisu nastajali po uzoru na promene u svetu. Jedno od bitnih svojstava moderne umetnosti bilo je u njenoj unutrašnjoj borbi za njenu immanentnost koja je često ugrožavala umetnost narastajućim nerazume-vanjem i pretnjom o nužnosti samoukidanja. Do toga nije došlo u vreme uspona moderne; nada, iako krhkka, još uvek je postojala. Umetnost je tada živila u iluziji samodovoljnosti, sve dok moderna nije počela da klizi ka svome kraju oličenom u postmodernoj. Prvi zagovornici postmoderne nisu na pravi način ocenili razmere opasnosti nadnete nad umetnošću, opasnosti koju su sami

uvećavali neuviđanjem da umetnost određuje njen duh, a ne koketiranje s postvarenim svetom.

Umetnost je uvek nastojala da se distancira od realnosti, mada joj je od samog početka delom pripadala, posebno time što su i njena dela bila predmeti, mada, samo delimično, budući da su to bili predmeti sa specifičnim načinom egzistencije; umetnička dela oduveh behu dela posebne vrste, zahvaljujući sposobnosti da se menjaju s vremenom, da protivreče sebi ali da pritom zadržavaju kritičku distancu spram realnosti. U momentu kad su dela pokušala da se upletu u mrežu realnosti i da u njoj arbitriraju nametanjem sopstvenih kriterijuma, ona su mogla da naiđu na pohvalu i podršku, ali isto tako i na najžešće osporavanje.

Još od najstarijih vremena može se pratiti svojevrsna "istorija" reakcije ljudi na umetnička dela i pritom se uvek iznova potvrđivalo da reakcija posmatrača i slušalaca nikad se ne odnosi na samu stvar i da nikad njom nije i primarno izazvana.

U ranijim epohama društvo je težilo tome da dospe u umetnost, da u njemu vidi sliku sebe (dovoljno je podsetiti se holandskog slikarstva u vreme baroka kada je novonastajuća građanska klasa naručujući svoje portrete i slike pejzaža i enterijera nastojala da u umetnosti vidi sebe i svoj svet), da u njemu iščezne; naspram te tendencije, umetnost, i kad se suprotstavlja društvu, čak kad mu je maksimalno antagonistički nastrojena, ne prestaje da teži integraciji s njim, ne prestaje da teži stapanju s njim, kako bi ga u narednom času mogla preobraziti po svojoj meri i po svome nahodenju. U tome se ogleda jedan od paradoksa socijalne dimenzije umetnosti.

Još do pre nekoliko decenija svako značajno umetničko

delo nosilo je u sebi i veliku dozu društvene kritike; vremenom, ta kritika je bivala vešto ublažavana i neutralizovana, a umetnici videli su to, ali i prihvatali, verujući da je autonomija umetnosti koju će ona tako sačuvati, važnija od neposredne koristi do koje bi se došlo kritikom postojećih odnosa.

Čak i veliki stvaraoci nisu bili svesni toga da ulaskom u muzeje, umetnička dela gube deo istine koju su prvo bitno nosila u sebi i za kratko vreme postaju deo inventara planetarne mrtvačnice. Novim političkim i ideološkim tehnikama uklonjena je iz umetničkih dela njihova početna kritička sila, njihov duh koji im je davao i život i snagu; tako su, već pre nastanka, bila osuđena na sterilnost i sasvim je razumljivo zašto dela moderne nemaju potomke, zašto je umetnost u naše vreme prestala da postoji.

Tome nije toliko doprinela nauka, koja je u poslednje vreme intenzivno nastojala da društvo snabde metodama potrebnim za ovladavanje umetničkim prostorom, kao i za razumevanje umetničkog stvaranja, koliko tendencija same umetničke proizvodnje da postane naučna i povrati svoj prvo bitni smisao zatočen u antičkoj *téchne*. Umetnici nisu shvatali da oslanjanje na nauku može imati samo uslovni, metaforični karakter i da naučne metode ne mogu biti produktivne u pristupu umetničkom materijalu.

Umetnost i nauka nisu jedna na drugu svodive; u protivrečnim, suprotstavljenim oblastima ne mogu jednakо delovati identične sile. Antička drama nije mogla da se ne suprotstavi mitskim sadržajima koji su još uvek bili vladajući u doba njihovog nastanka. Mi danas stvari gledamo iz sasvim drugačije perspektive, znajući ishod spora tragičara i društva,

pesnika i filozofa, no nakon što su tragedijska dela dobila svoje mesto u Panteonu umetnosti pridruživši se mrtvim protivnicima.

Sve doskora osećala se potreba za umetnošću, a ova je počivala u nastojanju da se učvrsti sfera duha i kulture čija se realna moć ogledala u negovanju konzervativnih elemenata u društvu. Sada, kada su isti isplivali na površinu, učvrstivši se u sferi vladanja predmetnom realnošću, ugušivši pritom sferu duha i pervertujući dotadašnje vladajuće kulturne vrednosti, umetnost je postala potpuno izlišna i predstavnici društvene ekonomске moći ne ustručavaju se da unište i tragove sećanja na umetnost. Progresivni duh nije u mogućnosti da ovlada onim što mu je bilo nedvosmisленo naznačeno za likvidaciju i zato društvo tone u varvarstvo koje je univerzalno sposobno da spreči svaki pokušaj umnog uređenja društva.

Ako je asocialnost neko vreme bila socijalna legitimacija umetnosti, sada je i ta strategija izgubila delotvornost; još do pre nekoliko decenija pojedini politički režimi su smatrali neophodnim da zabrane određena dramska dela, čak i ona koja u sebi nisu imala ničeg neposredno "političkog"; danas je tako nešto potpuno nepotrebno i deplasirano.

Umetnost je definitivno izgubila svoju moć i time prestala da postoji kao umetnost. Nakon svoje kratke ali slavne istorije, umetnost se završila jer je njen način proizvođenja izgubio svaku dodirnu tačku s načinima realnosti u svetu kojim su ovladale digitalne tehnologije. Umetnička dela prestala su da budu nešto više od potrošne robe i okamenjenog čuvara propalih ideologija. Ako u vreme dominacija vladajućih ideologija nije bila moguća

neideološka umetnost, postaje svakom i jasno i razumljivo zašto se vreme kraja umetnosti poklopilo s vremenom kraja ideologije.

## 5. Post scriptum

Situacija uveliko nestajuće umetnosti iz savremenog sveta je takva da niko i ne pokušava da joj opravda potrebu za opstankom. Svi su, nekako prečutno digli ruke od umetnosti i to istog časa čim u njoj nisu više videli ništa obećavajuće, ništa od čega bi mogli imati neku posebnu korist.

Pogrešno bi bilo misliti da je do tako nečeg došlo naglo, preko noći; svakom temeljnog obratu, svakoj dubokoj promeni prethodi velika i duga priprema. Tako je bilo i u slučaju sa umetnošću. Trebalo je mnogo toga prethodno učiniti da bi ljudi mogli mirno, bez posebnih komentara prihvati nestanak umetnosti; bilo je neophodno mnogo napora kako bi se pripremili adekvatni surrogati – umetnička dela bez duha – kojima se mogla zameniti umetnost; za tako nešto potrošeno je skoro čitavo stoleće.

Ljudsko društvo krenulo je drugim putem, putem na kojem nema više umetnosti, umetnosti koja je u poslednje vreme postajala sve češće destabilizujući i društveno ugrožavajući faktor i koju je sistem vlasti morao neutralisati. Neutralizacija je izvršena uspešno i to iz dva razloga: prvi bi bio u tome što je sistem našao podršku u samim umetnicima koje je bilo lako korumpirati i pridobiti za "svoju stvar", a drugi je počivao u spremnosti umetnosti da se u takvoj situaciji i sama dobrovoljno "povuče" iz sveta u kome je proglašena nepotrebnom.

Time su se stvorili uslovi za održavanje nad-grobnog slova umetnosti koje nema, i nema je u toj meri da joj se ni grob ne zna; time je njena sudska pomalo nalik onoj koju je imao njen najveći pred-stavnik Mocart. Neimanje groba na

konkretnom mestu u konkretnom prostoru, samo potvrđuje da se on nalazi svuda: a grob umetnosti je danas ceo svet.

Ovo je odviše radikalno rečeno, posebno za one koji problem umetnosti ne vide u njegovoj celosti; za svako lenjo mišljenje ovakav stav može se učiniti čudnim, i to je razumljivo. Običan svet voli da zatvara oči pred realnošću uveren kako to nije njegova realnost, kako se ona njega ne tiče i kako ga neće dotaći.

Pitanje o sudbini i mogućoj budućnosti umetnosti nije bilo u potpunosti zaobiđeno; davani su različiti odgovori i najčešće se apriorno polazilo od toga da umetnost ima budućnost mada joj sloboda i dalje ostaje neizvesna. Samo u proteklom stoleću data su najmanje dva odgovora na pomenuto pitanje, no nijedan od njih nije bio zadovoljavajući: u jednom slučaju, izlaz je bio viđen u insistiranju na autonomiji umetnosti, u njenom neprihvatanju da se upušta u društvene sporove, dok se u drugom slučaju, smatralo da umetnost mora da se uključi u život i angažuje u ostvarenju onih vrednosti koje su bile najviše ali time i najugroženije.

Situacija u kojoj se potom obrela umetnost pokazala se dvostruko neodređenom: ako odstupi od svoje autonomije, tada se nužno stavlja na stranu apologetima postojećeg sistema; sa njima deli sve dobiti koje donosi učešće u vlasti, ali po cenu gubljenja sebe kao umetnosti. Ako ostane striktno unutar sebe, pretendujući na lagodni život u kuli od slonovače, i time osigura sebi nadređen položaj nad realnošću, ona u tom položaju ostaje samo privremeno i nakon kratkog vremena, biva integrisana od istog tog društva kojem se u početku gordo suprotstavila.

Za vladajući društveni sistem ova druga mogućnost je

povoljnija, jer omogućuje očuvanje veće doze licemerja: umetnosti se navodno dozvoljava sloboda i samostalnost, a kad se to čini, ona je već u punoj meri porobljena i nesamostalna.

Vreme kad se za umetnost moglu čuti, vreme kojim je odjekivao glas umetnika – nepovratno je prošlo. Umetnička dela više nemaju svoju raniju delotvornu moć, moć koja se nadnosila kako nad život pojedinca tako i nad društvo u celini; kada je o umetnicima reč, njih više niko ne čuje i njihov glas nikom nije potreban. Svako u savremenom svetu smatra da sve zna bolje od drugih, da se u sve razume bolje od drugih, da o svemu može da sudi bolje od drugih. U to su ga ubedili masovni mediji i oni koji se lukavo skrivaju iza istih glumeći skromnost i neznanje.

Neznanje je ponovo postalo modni trend. Za razliku od viševekovnog perioda novovekovlja, kojim je, kako sam to ranije već napomenuo, dominirao stav da *znanje je moć*, a koji je formulisao već na početku XVII stopeća Frencis Bekon, sada se znanju sve manje teži, čak i tamo gde je uvek bilo njegovo izvorište – na univerzitetima. Dok se studenti zabavljaju sakupljajući kojekakve bodove, umesto da studiraju po bibliotekama fundamentalna dela iz oblasti kojom se bave, i dok njihovi nastavnici skupljaju jevtine sertifikate po petparačkim kvazinaučnim skupovima, ili trče za stupidnim indeksima citiranosti (čemu se ceo ozbiljni svet smeje) – znanja nestaju, gasnu, kao posle nestanka Aleksandrijske biblioteke. Taj proces nestajanja znanja nije ni na kraju helenističke epohe trajao tek nekoliko dana; bile su potrebne decenije i stopeća da bi sve prekrio pesak i zaborav.

Malo ko shvata da znanje nije nešto zauvek dato, da se

uvek od strane svake generacije mora iznova osvajati; mnoga znanja bivaju tako, usled nenegovanja, izgubljena i pridružuju se onima koja su nestala već u antičko doba.

Istu sudbinu dele i znanja na kojima počiva umetnost. Sve što se vekovima sakupljalo i što je složenim putevima došlo do nas, umesto da se sačuvalo, savremenim umetnicima se pokazalo nepotrenim. I tu je bilo potrebno samo nekoliko generacija da prođe, da se prekine kontinuitet sa velikim, istinskim majstorima prošlosti, da novi umetnici poveruju da su veliki već time što su odlučili da budu umetnici, ili time što su ih roditelji upisali na neku umetničku akademiju, gde su samo nekoliko godina ranije neki drugi brižni i uticajni roditelji upisali i njihove sadašnje nastavnike.

Izazovu nisu odoleli ni retki pojedinci koji su u početku bili individue u pravom značenju te reči; njihovom slamanju doprineli su, kako opšte negativne društvene tendencije, podržavanjem negativne selekcije, tako i beskonačna serija neuspeha na koje i talentovani umetnici behu osuđeni.

Savremeni masovni mediji, koji diktiraju ukus i vladajuće vrednosti, proždiru sve što im se nađe na dohvati i amorfna kaša koju iz sebe izbacuju kao produkt nesavršenog ubrzanog varenja svima je bliska i po ukusu prepoznatljiva jer su samo to sposobni da prepoznaju kao svoju nužnu potrebu; na taj način stvara se nova, jedinstvena stvarnost, stvarnost bez umetnosti i etike u kojoj se ova doskora temeljila. Tu nije reč o nekoj vrtuelnoj realnosti, već o realnosti koja u sebi nosi sve atribute novog sveta u kome je umetnost izlišna, a čovek jedina preostala greška.

U takvoj realnosti, koju neki vide virtualnom, u odnosu na doskorašnju, može se naći i poneko zaostalo umetničko

delo, može se sresti i poneki umetnik kojeg sistem nežno neguje radi sopstvenog opravdanja, jer smatra korisnim i podršku s te strane, budući da je poželjna što složenija i neprozirnija struktura raznorodnih simulakruma.

U slučaju da još retka zaostala umetnička dela odbiju da slave novoproklamovanu realnost naglašavajući pravo na svoju nezavisnost od stavova koje nameće aktuelna vlast, to još uvek ne znači da su ta dela sačuvala i punu ideološku neutralnost, što bi im navodno omogućilo da budu arbitar u predstojećim sporovima.

A svi sporovi koji se ljudi još iole dotiču, sporovi su oko distribucije preostalih mrvica vlasti. Običan, svakodnevljem ophrvan svet, ne shvata da je gozba završena, da su se uhranjeni, polupripiti velikani razišli, ali prethodno o svemu dobro dogovorili. Ostavili su svojoj bivšoj posluzi neke sitne uloge u drami o moći i iluziju kako oni o nečemu odlučuju. Tek probrana publika shvata da ne prisustvuje tragediji sveta već njegovoj komediji čiji akteri nisu tragedijski junaci, već priglupa posluga.

A sve što se čini nepotrebnim, sve izandale rekvizite, pozorišni radnici odnose sa scene još pre kraja predstave; zatrebaće možda na nekom drugom mestu, u nekoj drugoj predstavi koju zakazuje vreme. No i tamo, kad padne zavesa, od umetnosti neće biti ni traga. U dalekim intermundijama prebivaće samo sećanje na neko čudno doba kad su nastajala dela prepuna eterične vatre koju su posedovali blaženi bogovi.

Ima još uvek i onih koji se ne mogu pomiriti s tragičnim ishodom namenjenim umetnosti; jedan od takvih bio je i Teodor Adorno; on je verovao u moguć pozitivan ishod. Verovao je u moć i snagu umetnosti. Kao primer socijalnog

protesta, navodio je Pikasov veliki kolaž *Gernika*, delo koje je ogromnu moć nosilo u svojoj nehumanoj konstrukciji i nespojivosti s propisanim tada realizmom; kritika koju je to veliko delo nosilo u sebi, obrušavala se na mehanizam vladajućeg društvenog poretku i još samo pre nekoliko decenija; Adornova kritika je bila duboko rezonantna; danas, stvari su se promenile: do ljudi ne dopire više ničija kritička reč; odbijaju da je čuju, odbijaju da čuju i ma šta drugo što remeti im slatke lažne snove.

Sećam se posebno debelog neprobojnog stakla kojim je to Pikasovo delo bilo zaštićeno u muzeju u Madridu, kad sam ga prvi put video početkom devedesetih godina prošlog veka. Tadašnji muzejski radnici plašili su se još uvek da neko od pobornika starog španskog fašističkog režima namerno ne ošteti to delo. Bojazan je bila velika; govorili su mi kako se staklo ne može probiti ni ručnim bacačem. Delo je odista monumentalno; no to, reprodukcije u knjigama ne mogu dočarati, ni veličinu dela, ni njegovu kritičku moć. Sada, posle samo dve decenije, recepcija je uveliko smirenija. Nakon još nekoliko decenija pitanje je da li će se ljudi više setiti o čemu tu uopšte beše reč. I to delo nastaviće da tone sa svim ostalim delima u nebivstvovanje. Doći će generacije koje će prolaziti pored njega ne primećujući ga, bez razumevanja. To debelo staklo koje ga je nekad čuvalo postaće suvišno. I delo u početku umetničko, prestaće to da bude.

Sudbina svih umetničkih dela je u njihovom skorom zalasku. Sva dela, i ona što su po nastanku najnovija, sve brže se vraćaju tamo odakle su i potekla – u beskrajno, hladno ništa. U času kad su umetnici pomislili kako mogu biti arbitri i izvan oblasti umetnosti, njihova je ambicija bila u

korenu sasećena. Oni, kao i njihova dela, izgubili su se u sukobima na poprištu nadređenih im moći. Zadobili su pritom krajnje marginalno mesto u poslednjim redovima; takva je bila osuda društva. Umetnosti je preostalo da se sa osećajem nepotrebnosti povuče u sebe i neprimetno ugasi.

Tokom čitave dosadašnje istorije umetnost nije prihvatala da ide putem prilagođavanja; ona se svesno suprotstavlja onom već realizovanom, nastojeći na onom što je moglo biti a još nije; zato se i dogodilo da u poslednje vreme bude svedena na jevtinu zabavu, na zadovoljavanje vulgarnih potreba najširih masa, da postane isprazna ideologija. U svemu tome postojala je u njoj neka u biti nerealna, prikrivena tendencija k političkom delovanju, jer su umetnici dugo vreme bili zavedeni obmanjujućim pričama o sopstvenom značaju.

Svaka iskrena namera, svaka želja da se najpozitivnije deluje, završavala se optužbom umetnika za vulgarnost i samoljublje, dok je umetnost, pod čijom su senkom oni stajali, padala ispod svog pojma. Ako je i mogla društveno delovati, umetnost je to mogla samo posredno, stavljanjem u prvi plan onih umetničkih dela kojima je provejavao duh determinišući sferu sećanja.

Principijelni razlog društvene nedelotvornosti umetničkih dela, koja ne podležu krutoj propagandi, Adorno je video u tome što se ona, da bi odolela svevladajućem sistemu komunikacije, moraju oslobođiti komunikativne funkcije, koja ih navodno približava publici. U tom smislu, umetnička dela mogla bi praktično delovati čak i u slučaju ako bi se skrivala pod maskom iracionalnosti.

Za to vreme, potreba za umetnošću i dalje je bila jedna

od vladajućih ideologija. Danas je takva ideologija, kao i svaka druga, uveliko napuštena. Pošto su estetske potrebe često neodređene i neartikulisane, i kako kulturna industrija više ne funkcioniše jer više nema subjektivnih kulturnih potreba koje nisu uslovljene totalitarnim sredstvima, i umetnost sa svojom oslobođiteljskom funkcijom postala je krajnje izlišna.

Pokazalo se da je moguće živeti bez umetnosti (kao i bez istine i dobra), od onog časa kada je njenim dotadašnjim konzumentima iz osnova promenjen ukus orijentisanjem publike na središnje stranice petparačkih dnevnih listova gde im je svakog časa nuđena nova i druga informacija o istom; na taj način bilo je vezano njihovo preostalo slobodno vreme za ono besmisleno i bezvredno, ružno i ogavno. Ali, navodno, ljudi žele upravo to, i zašto im to oduzimati. A posve je jasno da oni to hoće, jer su naučeni da u tome vidi jedini mogući svet.

U društvu koje odvikava ljude da misle dublje o sebi, ističe Adorno, suvišno je sve ono što premašuje reprodukciju njihovog života i na šta su prisiljeni kao da ne bi mogli bez toga. Time je i umetnosti, mada ne samo njoj, već i drugim kulturnim tvorevinama, bila potpisana smrtna presuda.

Nadgrobna beseda dolazi uvek prekasno u odnosu na onog kome je napisana, premda onima koji ostaju može delovati i otrežnjujuće. Umetnosti nema, ali ostalo nam je još malo sećanja na nju i vreme kada je ona mnogima bila smisao života, ali i ključ za razumevanje načina na koji se može opstati u svetu.

Najnoviji otpor protiv umetnosti (mogli smo čitati još pre nekoliko decenija), toliko je istinit, da fenomeni koji su u

procesu gubljenja istinitog interesa za održanje života poprimaju glupav aspekt. Umetnici su u poslednje vreme postali ravnodušni prema kulturnoj industriji, prepustili su beznačajnim netalentovanim osobama<sup>235</sup> da diktiraju navodna pravila ukusa i „propisuju“ kulturne vrednosti; neučestvovanje u kulturnim manifestacijama i neprihvatanje vladajućih merila, u vreme odsustva kulture i velike umetnosti, postalo je znak dobrog ukusa. Ako se još uvek estetičari i teoretičari umetnosti pozivaju na estetski doživljaj, prežvakavajući poznate stavove s početka XIX stoljeća, to je samo znak njihove staromodnosti, ali i nesposobnosti da se uzdignu na nivo svog vremena.

Zato je izraz krajnjeg cinizma dodeljivanje zlatnog pera piscima kao kakvog cuboka uz nekakvu nagradu; time se više no jasno hoće reći, s velikom dozom nadmenosti, da su upravo "nagrađeni" tekstovi zapravo ništavni i bezvredni, jer kako je već Demokrit rekao, "do lepih predmeta se dolazi s trudom a do ružnih, koji se bez svakog napora sami umnožavaju, bez ikakvog napora" (Diels, B 182).

Doskora se još uvek mislilo kako emocionalni izraz fiksiran u umetničkom delu treba da izazove njemu adekvatni subjektivni dožiljaj u primaocu. Svakako najgrotesknija forma takvog shvatanja bila je formulisana u okvirima eksperimentalne estetike. Stoga, iskustvo umetnosti, kao iskustvo njene istine, ili neistine, uvek ostaje nešto što je daleko više od subjektivnog doživljaja onog što srećemo u umetnosti jer omogućuje onom što je objektivisano u delu, samom duhu da prodre u subjektivnu svest pos-matrača. Ali

---

<sup>235</sup> U ovome ne treba videti neku veliku opasnost, budući da je šteta od delovanja beznačajnih ljudi, gledano na duže staze, beznačajna.

u doba pisanja nekrologa posve je jasno da duh više sebi ne nalazi mesto, da se ne može više obreti ni u modernim ni u postmodernim umetničkim delima; na taj način dela prestaju biti umetnička i ostaju samo dela dok se i kao takva ne pretvore u ništa. Naše vreme je ispraznjeno od vrednosti, postalo je prazno i sve što bi još možda i ostalo, pretendujući na to da bude poslednja odbrana smisla, prinuđeno je na sunovrat u sveproždiruće ništa.

Ono što je još eventualno na koji trenutak preostalo, izmičući sveopštrom usudu, moralo bi u sebi da ima dvosmisleni karakter: s jedne strane, videli smo već, reč je o autonomnim tvorevinama, a s druge o socijalnim fenomenima. Dok u prvom slučaju, delo ustaje protiv vladajućeg reakcionarnog duha, u drugom, dela prestaju biti dela jer ustaju protiv sebe i umetnosti. U oba slučaja vreme umetnosti je prošlo i "radi se o tome da se ostvari njen sadržaj istine". Ali, u savremenom svetu, koji je, po rečima Adorna, polu-varvarski i klizi ka potpunom varvarstvu, svaka umetnost koja bi još pretendovala na postojanje bila bi samo partner tog nadolazećeg varvarstva. Na našu sreću, varvarstvo je u sebi uvek potpuno, do kraja celovito i ostvareno, i budući totalnim, nema spram sebe protivnika oličenog u umetnosti. Umetnost je na vreme bila uništena, i to svim raspoloživim sredstvima koja su se savremenom društvu našla na raspolaganju.

Zašto rekoh "na našu sreću"? Da je kojim slučajem drugačije, da umetnost još postoji, uprkos ponuđenoj joj propasti, ona bi postojala u takvoj formi koja bi bila nemoguća za ljudski opstanak. Upravo za-to bio bi pogrešan svaki govor o nužnosti umetnosti; tematizovanje *nužnosti* moralo bi za

sobom da povuče i pitanje slobode. A pitanje slobode danas je prvo na spisku besmislenih pitanja.

O tome da umetnost danas više nije moguća, govori i činjenica o unutrašnjem jedinstvu i funk-cionalnoj totalitarnosti terora vladajuće nekulture. U svetu sveopšte nekulture, pojava svakog umetničkog dela rađa sveopštu nelagodnost, osećaj gorčine u grlu i pregršti peska u cipeli. Harmoničan, priglup život podrazumeva obilje stupidnih realiti- serija s juna-cima čiji primitivizam i mentalni nivo mora biti na nivou onih koji na takvim programima zarađuju ali i njihovih posrednih nalogodavaca.

Adorno ne isključuje mogućnost da bi se u jednom zadovoljnem društvu ponovo javila umetnost prošlosti, koja je danas postala ideološka dopuna nezadovoljenog sveta, ali, onda, činjenica da bi se novonastala umetnost vratila na red i mir, na afirmativni izraz i harmoniju, bila bi žrtva njene slobode. Zato nije preporučljivo čak ni skicirati formu umetnosti u na taj način preobraženom društvu.

Verovatno bi takva umetnost bila nešto treće u odnosu na umetnost prošlu i sadašnju, ali bi bilo bolje poželeti, smatrao je Adorno, da jednog lepog dana umetnost i definitivno nestane nego da ona zaboravi muku koja je njen izraz i iz koje forma crpi svoju supstanciju. Ova muka je humani sadržaj koji ne-sloboda falsifikuje u pozitivitetu. Ako, kao što se želi, buduća umetnost ponovo postane pozitivna, briga o realnoj perzistenciji negativiteta bila bi akutna; ona je to stalno, jer regresija neprestano preti, a sloboda, koja bi ipak bila sloboda u odnosu na princip poseda, ne može biti posredovana.

Ovaj poduži navod iz Adornovog poslednjeg dela nismo

mogli ne pomenuti, jer za njim nužno sledi i njegovo pitanje: „šta bi postala umetnost kao stil istorije ako bi se oslobođila sećanja na nagomilanu patnju“?

Razume se, vreme u kojem je napisao Adorno ove redove, bespovratno je prošlo. Ali, mi ne možemo a da ne navedemo misao koja je nit vodilja u njegovom delu. Prošlo je već nekoliko decenija, i sporovi oko kritičke teorije društva, kao i Adornove estetičke teorije, zamrli su i utihнули. Način na koji je on postavljao pitanje umetnosti, nije više način koji bi nam mogao pomoći da odgovorimo na izazove koje je pred nas bacila umetnost nastala posle njegove smrti, no umetnost kojoj je i on delimično dao opravdanje i podsticaj.

Naše vreme isključuje mogućnost nekog zadovoljnog društva i tako nešto više se u borbi za golo preživljavanje i ne pominje; i više od toga: naše vreme zabranjuje svaku utopiju i svako utopijsko mišljenje (uz složene načine oposredovanja, razume se). Privremeni posednici prava na istinu i oni koji pokadkad s njima doručkuju, postavili su temelje novog poretku kome je umetnost neophodna, a istina poželjna - koliko i ozon vladarima pakla.

A ako je tako, opet, moguća su dva puta.

## Napomena

Ovde su sabrane četiri knjige, u jojima su izložena predavanja održana 2000. godine na Pedagoškoj akademiji u Vršcu i predavanja iz 2004, 2007. na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Završno razmišljanje *Filozofija poslednje umetnosti* je iz 2009. i objavljeno je po prvi put početkom naredne godine.

Ta poslednja knjiga iz oblasti estetike shvaćene kao filozofija umetnosti jeste i moj oproštaj s estetičkom problematikom kojom sam se četiri decenije bavio.

U poslednjih dvadeset godina sva moja istraživanja o biti umetničkog dela i prirodi umetničke prakse odvijala su se u senci Hegelovog uvida o kraju umetnosti i Hajdegerovog stava o tome kako definitivan sud o tom Hegelovom суду još nije donet.

Sve vreme nastojao sam da sebi odgovorim na pitanje kako je i zašto do toga došlo i zašto je bio nemoguć svaki drugi ishod. Nakon svega što sam napisao i objavio od 1989. do 2009.,<sup>236</sup> bilo mi je preostalo samo da izložim zašto više ne funkcionišu temeljni pojmovi na kojima je počivala filozofija umetnosti (egzistencija umetničkog dela, umetničko stvaranje, duh umetničkog dela, moderna umetnost) i zašto je dalja egzistencija umetnosti i umetničkih dela nemoguća, zašto je san o velikoj umetnosti u naše vreme uveliko odsanjanji san – a što sam u *Filozofiji poslednje umetnosti* i učinio.

leto, 2017.

Autor

---

<sup>236</sup>Svoja istraživanja biti umetnosti započeo sam radovima o odnosu umetnosti i stvarnosti (*Druga stvarnost*, 1989; *Stvarnost umetničkog dela*, 1991; *Kosmologija umetnosti*, 1995) [sada delimično sabranim u knjizi *Fenomenologija umetnosti* (2008), elektronsko izdanje], a potom nastavio u spisima: *Estetika* [(1999; 2003], *Postklasična estetika* (2004; 2006), *Disipativna estetika* (2006) i *Inflaciona estetika* (2009), a završavam ovim radom pod naslovom *Filozofija poslednje umetnosti*.

## Važnija literatura

- Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979.
- Adorno, T.: *Negativna dijalektika*, BIGZ, Beograd 1979.
- Adorno, Th.: *Wozu noch Philosophie*, in: *Was ist Philosophie?* Neuere Texte zu ihrem Selbstverständnis / hrsg. Und eingeleitet von Kurt Sakamun. – 2. erw. Aufl. – Tübingen: Mohr, 1986, S. 172-184.
- Adorno, T.: *Minima moralia*, Svetlost, Sarajevo 1987.
- Bense, M.: *Estetika*, Otokar Keršovani, Rijeka 1978.
- Bredow, G.: *Im Gespräch mit Nikolaus von Kues*, Gesammelte Aufsätze 1948-1993, Hrsg. H. Schnarr, Aschendorff, Münster 1995
- Bernštajn, L.: *Neodgovoreno pitanje*, Zvuk, 1978/4.
- Croce, B.: *Estetika, kao znanost izraza i opća lingvistika*, Globus, Zagreb 1991.
- Canneti, E.: *Masa i moć*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1984.
- Dessoir, M.: *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, 1963.
- Fink, E.: *Orphische Wandlung*, in: Philosophischen Perspektiven, Bd. 4, 1972.
- Fink, E.: *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, Alber, Freiburg/München 1979.
- Fink, E.: *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, Nolit, Beograd 1984.
- Fink, E.: *Epiloge zud Dichtung*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1970.
- Fink, E.: *Oase des Glücks*, K. Alber, Freiburg/München 1957.
- Fojerbah, L.: *Principi filozofije budućnosti*, Kultura, Beograd 1956.
- Fosijon, A.: *Pohvala ruci*, u knjizi: Fosijon, A.: *Život oblika. Pohvala ruci*; Kultura, Beograd 1964.
- Gilbert K/H. Kun: *Istorija estetike*, Kultura, Beograd 1969.
- Gilson, E.: Art et métaphysique // *Revue de métaphysique et de morale* (P.), 23 (Jan. 1916). P.243-267.
- Gilson, E.: *Peinture et Réalité*. Paris, 1958.
- Ingarden, R.: *Doživljaj, umetničko delo, vrednost*, Nolit, Beograd 1975.
- Ingarden, R.: *Ontologija umetnosti*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1991.
- Heidegger, M.: *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Gesamtausgabe, Bd. 24, II Abteilung: Vorlesungen 1923-1944, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1975.
- Heidegger, M.: *Nietzsche I*, Stuttgart 1961.
- Heidegger, M., *Parmenides*;
- Hajdeger, M.: *Pitanje o tehnići*. U knjizi: Hajdeger, M.: *Predavanja i rasprave*, ПлатΩ, Beograd 1999, str. 9-32
- Hajdeger, M. *Nauka i razmišljanje*. U knjizi: Hajdeger, M.: *Predavanja i rasprave*, ПлатΩ, Beograd: (1999. str. 33-52
- Hajdeger, M.: *Doba slike sveta*. U knjizi: Hajdeger, M. *Šumski putevi*, ПлатΩ, Beograd 2000, str. 60-90.
- Hartman, N.: *Estetika*, BIGZ, Beograd 1979.

- Hegel, G.V.F.: *Estetika I*, Kultura, Beograd 1970.
- Heinz-Mohr, G.: *Das Globusspiel des Nikolaus von Kues*. Erwägungen zu einer Theologie des Spiels, Kleine Schriften der Cusanus-Gesellschaft, Heft 8, Paulinus-Verlag Trier 1965.
- Horgan, J.: *The End of Science. Facing the Limits of Knowledge in the Twilight of the Scientific Age*, 1996.
- Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984.
- Husserl, E.: *Ding und Raum*. Vorlesungen 1907, Husserliana, Bd. XVI, M. Nijhoff, Den Haag 1973.
- Jaspers, K.: *Ideja univerziteta*, Plato, Beograd 2003.
- Kant, I.: *Kritika moći sudaženja*, BIGZ, Beograd 1975.
- Kues, von N.: *Gespräch über das Globusspiel*, Hrsg. G. von Bredow, Felix Meiner, Hamburg 2000.
- Lukač, Đ.: *Hajdelberška estetika I*, Mladost, Beograd 1977.
- Marks, K. Engels, F.: *Dela*, tom 5, Prosveta, Beograd 1974.
- Markuze, H.: *Umetnost i revolucija*, u knjizi: Markuze, H.: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb 1981
- Merleau-Ponty, M.: *Fenomenologija percepcije*, V. Masleša, Sarajevo 1978.
- Moderna filozofija čoveka*, Nolit, Beograd 1972.
- Nikolaus von Kues: *Gespräch über das Globusspiel*, Hrsg. G. von Bredow, Felix Meiner, Hamburg 2000. Uporediti o ovom spisu niz radova G. von Bredow: *Im Gespräch mit Nikolaus von Kues*, Gesammelte Aufsätze 1948-1993, Hrsg. H. Schnarr, Aschendorff, Münster 1995, posebno poglavje: *Figura Mundi*, S. 77-84.
- Overbye, D.: *Lonely Hearts of the Cosmos*. New York: Harper Collins, 1992.
- Overbye, D.: *Masa i moć. Globus*, Zagreb 1984, str. 180.
- Paetzold, H.: *Aesthetik des deutschen Idealismus*, Steiner, Wiesbaden 1983.
- Panofsky, E. / Sahl, F.: *Dürers 'Melancolia I'*, Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung, B.G. Teubner, Leipzig/Berlin 1923.
- Pejović, D.: *Nova filozofija umjetnosti* (antologija tekstova), Matica hrvatska, Zagreb 1972.
- Pinzaudi, L.: *Ich sprach mit Luciano Berio*, in: Melos, 1970.
- Sommer, M.: *Husserls Gottinger Lebenswelt*, in: Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984.
- Stent, G. T.: *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress*. New York 1969.
- Suhodolski, B.: *Moderna filozofija čoveka*, Nolit, Beograd 1972.
- Van den Boom, H.: *Digitalna estetika*, Informator, Zagreb 1988.
- Uzelac, M.: *Disipativna estetika*. Prvi uvod u postklasičnu estetiku, Novi Sad, Veris, 2006.
- Uzelac, M.: *Druga stvarnost*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1989.
- Uzelac, M.: *Filozofija igre*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1987.

- Uzelac, M.: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad 2005.
- Uzelac, M.: *Horor musicae vacui* (Requiem za muziku i muzičare XX veka), Veris, Novi Sad 2006.
- Uzelac, M.: *Estetika muzike II*, Novi Sad 2003
- Uzelac, M.: *Estetika*, Akademija umetnosti, Novi Sad 1999, str. 345.
- Uzelac, M.: *Horror musicae vacui*, Vršac 2005.
- Uzelac, M.: *Metafizika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača u Vršcu, Vršac 2006.
- Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.
- Uzelac, M.: *Ruke u testu*, Dnevnik, jul 2003.
- Uzelac, M.: *Stvarnost umetničkog dela*, Kjniževna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1989
- Uzelac, M.: *Univerzitet i evropski kulturni imperijalizam ili "Priče iz Bolonjske šume"*, Zbornik Više škole za obrazovanje vaspitača u Vršcu br. 8, Vršac-Temišvar 2002, str. 40-50.
- Weinberg, S.: *Dreams of a Final Theory*, New York, Pantheon, 1992.
- \*
- Аронсон О.В. Образ информации // Влияние интернета на сознание и структуру знания . – М., 2004.
- Головин, В. Мир художника раннего итальянского возрождения. – М.-2003.
- Грин, Б.: Ткань космоса: Пространство, время и текстура реальности. – М.: “Либроком”, 2009, стр. 342-3. Prevod knjige: Greene, B.: *The Fabric of the Cosmos. Space, Time and the Texture of Reality*, A.A. Knopf, New York 2004.
- Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории: Пер. с англ./ Общ. ред. В.О. Малышенко. – М.: Эдиториал УРСС, 2004.
- Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. – М.: Искусство, 1993.
- Ильин, И. Основы художества. О Совершенном в искусстве, Рига 1937.
- Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996.
- Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995.
- Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995.
- Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. Луман, Н. Что такое коммуникация?// [www.soc.pu.ru/publications/pts/luman\\_3.shtml](http://www.soc.pu.ru/publications/pts/luman_3.shtml)
- Маритен, Ж. Избранное: Величие и нишета метафизики. – М. 2004.
- Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81-1986, 1995), М.: Композитор 1997.
- Никитаев, В.В. Пространство и время WWW // Влияние интернета на сознание и структуру знания. – М., 2004,
- Перспективы метафизики. - СПб., 2000, с. 44-53.

Эко У. Средние века уже начались // Иностранный литература. 1994. N 4. С. 258—  
267.

Na naslovnoj strani

[https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT4DgcqS9TPmdmhSXg1fT5X7Qn2eLnSiUY7Kg  
&usqp=CAU](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT4DgcqS9TPmdmhSXg1fT5X7Qn2eLnSiUY7Kg&usqp=CAU)