

Milan Uzelac

DISIPATIVNA ESTETIKA

(Prvi uvod u Postklasičnu estetiku)

Sadržaj

Uvod

1. Nastanak estetike kao filozofske discipline
 2. Stanje umetnosti danas
 3. Umetničko delo
 4. Umetnost kao delatnost i techne
 5. Umetnost kao vrlina i dar
 6. Umetnost i lepota
 7. Umetnost i vrednosti
 8. Umetnost i njena publika
 9. Umetnost i iskustvo
 10. Umetnost i nauka
 11. Umetnost i kritika
 12. Umetnost i obrazovanje
 13. Religijska dimenzija umetnosti
- Pogovor

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 ubeđenju 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 igrahu se oko Troje. Ako tu ipak ima neke razlike, onda se ona ogleda u tome što igra, 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 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.

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

hteo biti u središtu filozofskih zbivanja, napisao neki rad 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 izađe 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 stoji pred najvećim teškoćama, pred najvećim izazovima, za kakve se nije znalo tokom čitave njene viševjekovne 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 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

¹Adorno, 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.

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 bivstvjućeg.

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 estetike², pre svega usled nemogućnosti da nedvosmisleno dokažu svoje temeljne pretpostavke.

Sa teorijom super struna koja omogućuje svu eleganciju u tumačenju vasiona, lepota kosmosa se počinje ponovo misliti koliko matematički toliko i čulno; naučnici se sve više približavaju umetnicima i svet umetnosti postaje

² O tome videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

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 strogošću". Ali, ne treba gubiti iz vida da sigurni oslonac savremena nauka više nema. U jednakoj 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 pruža methodske 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, 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 nagrizava 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 pretila 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 struktuiraju 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 stoleću³, 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

³ Ako se ovaj naziv nije odmah ustalio već tek nakon objavljivanja *Kritike moći suđenja* (1790) Immanuel 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 određuje kao nauku čulnog saznanja (*Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae*). Ne treba gubiti iz vida 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 prenaplašenih tema u umetnostima (posebno u slikarstvu).

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 stoleće, kada je o estetici reč, ispunjeno borbom oko definisanja i hijerarhizovanja pojmova; 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 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 čovekovoju 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 estetika⁴) kod starih Grka nastaje u onom času

⁴ 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, sudenju 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 *aisthethiké*

kad velika umetnost i njena velika saputnica filozofija idu ka svome 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 tehne (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 nauka⁵, no umetnost u današnjem značenju te reči.

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)

⁵ 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.

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 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 stoleća 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 hteo 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 poretka 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 ideala; 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 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. U času kad se "figurativno mišljenje" počinje proglašavati za osnov svakog saznanja, intuicija stiže 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 estetiku⁶, govoriti kako se u onom što je

⁶ Pridev *estetski* grčkog je porekla, ali je u ovom novovremenskom shvatanju tvorevina XVIII stoleća; 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 Baumgartenom koji, zadržavajući dotad važeću podelu saznanja na duhovno i čulno, počinje da ovo na nov

čulno temelje i 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 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 nečem opštem i završava u pukoj apstrakciji; njoj nedostaje osećaj za individualno i čulno, i to je posledica

način interpretira - on naime, čulno saznanje (*cognitio sensitiva*) određuje kao saznanje lepog; deo filozofije koji istražuje ovo područje ljudskih saznajnih moći naziva se *cognitio aesthetica*, ili jednostavno: *aesthetica*.

vladavine mehanicizma i ideala geometrije u nauci tokom čitavog XVII i XVIII stoleća.

Početkom XVIII stoleća strogi racionalistički duh kartezijske filozofije sve više dospeva 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 Šeftsberi je čak rekao: «najbolji način da se bude glup – jeste prihvatanje sistema». U zemljama nemačkog jezičkog područja, tokom XVIII stoleća, 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 stoji 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 saznavnu 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 svojevršno 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, kartezijsko 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 stoleća, do emancipacije čulnosti⁷.

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 oslobađa 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 logički pojmovi kretanjem od posebnog ka opštem, već u tome da opšte dosegne 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

⁷ 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).

njima imanentnom načinu bivstvovanja spajajući sve pojave u jedinstvenu kontemplativnu sliku.

Baumgarten nastoji da odredi specifičnost estetskog⁸ 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. 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.

⁸ Ako je tokom antike i srednjeg veka *estetsko*, shvaćeno kao neposredno, čulno saznanje i imalo temelj u saznoj funkciji kasnije se nalazi u sferi razuma i biva apsorbovano od logike i metafizike; zahvaljujući Baumgartenu estetsko saznanje se u XVIII stoleću opet ističe kao jedno specifično saznanje i naspram logike koja proširuje umnu spoznaju estetika dobija zadatak da oplemenjuje, poboljšava i izoštrava čovekovo čulno saznanje.

Na taj način umetnosti pomažu filozofiji da se u potpunosti ostvari i dovrši.

Mora se imati u vidu da je Baumgartenov pojam 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, 1596-1716) 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 sazajne sposobnosti mogu usavršavati. To znači da je "noetsko, ono što podleže višoj sazajnoj sposobnosti, predmet logike, a estetsko - predmet estetike" (*Med.*, p. CXVI). Tako Baumgarten, ukidajući Lajbnicovu racionalističku vertikalnu podelu sazajnih 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 savršenstvom⁹. 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 oslobodio. Obnovljen interes za Baumgartena poklapa se s obnovom interesa za tematizovanje sfere čulnog koji srećemo kod prvih postmodernih mislilaca a posebno za nove pokušaje promišljanja 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.

⁹ Gilbert K/H. Kun: *Istorija estetike*, Kultura, Beograd 1969, str. 224.

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 ubeđenost 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 apsurdno 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 izvrgnuta 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 apsolutno 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 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.

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 retkima 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 obezbediti. Smišljena antikulturna 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 proglasile za umetnička dela, - sâmo 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 nje 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 pobeđe 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 sa-vremeno, ono što u našem vremenu oblikuje određenu klimu i što je determinisano određenim društvenim uslovima koje i samo imanentno 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 stoleća no koji su vremenom izgubili svoju intelektualnu oštrinu i dubinu.

Prošlo je vreme prosvetiteljstva 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; prosvetiteljski 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 proveru 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 prirodu 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 narudžbine¹⁰, dok tek ponekad ti komentari sadrže i razmišljanja o samim zadacima.

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.

¹⁰ Treba podsetiti da početkom XV stoleća 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 ultramarino) 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 određeno da se za odeću Marije koristi prirodni ultramarin od 2 florina za unciju a za druge figure ultramarin od jedne uncije. Stiće se utisak da naručioci 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.

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 Klervoa (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 dogma imala je za cilj da sebe identifikuje s političkom vlašću: kao i vlast tako i ideal lepog kazuje o večnom značaju opšteljudskih 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 obožestvljuje politički konzervativizam, koji, uz pomoć Kraljevske umetničke akademije, uzdiže umetnički konzervativizam na nivo institucije zaštićene od svake kritike.

Tako, već u XVII stoleću 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 stoleću 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 prvobitne 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 sistematize 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 stvaraoaca. 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 pretpostavkama 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 orijentira u njemu. Estetičko orijentisanje u osvajanju sveta samo je jedan od takvih načina.

Umetnost je ono što mi vidimo kao umetnost. Kulturni 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 element koji određuje umetničko delo? Umetničko delo ima više nivoa koji ne mogu biti objašnjeni samo estetičkim pristupom.

Pojam umetničkog dela i pojam umetničko - tokom istorije pretrpeli su niz promena; to što se smatralo umetnošću u starom, klasičnom, srednjovekovnom 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 pojmova 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 prosvete 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 rehabilitovati na akademskoj osnovi da bi još kasnije pojam «primitivni ukus» izgubio neprijatnu konotaciju anahronizma; pionir takvog novog pristupa je bečki istoričar umetnosti Aloiz Rigl 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 Rigl suprotstavlja «drugačiju vrstu lepog», zakonitost kristala i ističe kako je ona bliža idealu apsolutno lepog; Rigl 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 oslobodi 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 stvaralaštvu, naglo se povećala na prelazu XVIII ka XIX stoleću, u vreme kada se još više produbio dotad tinjajući razdor između naručioca i umetnika; prinuđena da autonomno postoji, lišena nužnosti da ukrašava crkve i dvorce, 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 skeptičkiji 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 potpada 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 oživali 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 konstituše 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 stavljamo 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 ubedenjima 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*¹¹, 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 pobeđe, 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?

¹¹ 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 proizlaze¹².

Ali, šta je to radost? Ona, kaže Iljin, nastaje iz patnje i prevladavanja patnje. Ona nije posledica dosade koja teži za rasonodom 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 njihovoj 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 uzbuđenjima. Oni traže buku, tresak, zveket – 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 lekarskog umeća, umetnici, obrevši se na nepoznatom

¹² Sličnu tezu zastupaće u isto vreme Martim Hajdeger u svom spisu o izvoru umetničkog dela.

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 ljude. Savremeno čovečanstvo hoće u umetnosti da se smeje, kikoće, hoće da reži i arlauče; svet se ispunio psovka 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 neurasteniciama 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 najbeozbirniji način svojom «umetnošću» narugaju se samoj ideji umetnosti, da na najradikalniji način 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 najnekompetentnijih 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 najneposrednijem 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 «umeticima» 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 ideala.

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 umetik 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 unese 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 pro-govarala je suština sveta i čoveka. Iz strukture kosmosa progovarala je 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 hteo 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 pretpostavlja 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 sudbini čoveka i sveta.

Zahvaljujući svojoj usredsređenoj duhovnoj meditaciji, umetnik donosi ljudima naznake u nekoj melodiji, sonati, simfoniji, u sonetu, poemi 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 prihvatati 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 rasonodu. Posledica toga je, po rečima Ivana Iljina, da u modernoj umetnosti pobeđu sve više slave teorija neodgovornosti i praksa po kojoj je sve dozvoljeno¹³.

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

¹³ Iljin, 1993, 249; 251.

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 visina i gubi u svakodnevicu 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 ljude čuvala od nekritičkog veličanja haosa. Odbacivanje umetničkog u umetnosti kao njenog jedinog, najvišeg ideala, 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 pojavne oblike - veličaju slučajnost, raspadanje, propadanje. Svi nagoveštaji dela, svi pokušaji da se ono stvori, 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 ideala 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 Iljina¹⁴, igra savremeni "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 govori 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 stoleća; u času kad umetnost počne da zadovoljava potrebu za uzbuđenjem, 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

¹⁴ Основы художества; 1996, str. 66.

da umetnost nikad ne može služiti njima, već duhu. Odustajući od najviših zahteva koje duh postavlja pred umetnost, umetnost postaje podložna svakoj kapricioznosti samozvanih "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 hepening 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 svojstveni 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.

Tradicionalno 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 zlo. Jer, bez obzira koliko je dobro u defanzivi, ono već svojom sopstvenom mogućnošću navešćuje svet drugog.

Prihvatam 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 drugačije, 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 relikv 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, bezvrednog, dostojnog samo prezira. Zato, nekritičko zastupanje stavova koji su odlično funkcionisali u ranijim epohama, ne smatram vrlinom našeg vremena.

Posebno kad se radi o teoriji lepog¹⁵ 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 sprečiti 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 najinspirativnijom filozofijom XX stoleća – filozofijom Martina Hajdegera.

Upravo Hajdegeru pripada zasluga za jedno od najtemeljnijih promišljanja smisla i sudbine metafizike u novo doba; ne možemo se oteti dubini tog nenadmašnog 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 Metafizika¹⁶ ja sam pokušao da ukažem na neke od nesporazuma u pokušaju tumačenja

¹⁵ 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 teoretisanje o lepom: današnje teoretisanje o lepom kao ishodom estetičkom fenomenu ne vodi ničim drugom do stvaranju kiča u filozofiji.

metafizike, pre svega na to da kritika sholastičke metafizike ne pogada 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 stvarnosti¹⁷; ako internet nije ispunio prvobitna iščekivanja 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 realnosti¹⁸.

Paralelni svet može nastati u vreme kad osnovni svet doživljava degradaciju i propast; u vreme kad se raspadao 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 medija¹⁹; 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

¹⁶ Uzelac, M.: *Metafizika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača u Vršcu, Vršac 2006.

¹⁷ Uzelac, M.: *Druga stvarnost*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1989; Uzelac, M.: *Stvarnost umetničkog dela*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1989

¹⁸ Никитаев, В.В. Пространство и время WWW // Влияние интернета на сознание и структуру знания. – М., 2004, с. 91

¹⁹ Setimo se teze: *ono što nije objavljeno kao vest – to se nije ni dogodilo.*

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 predavanjima²⁰ 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 jeste 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 virtualna²¹, 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?

²⁰ Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

²¹ 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.

Ako svaka nova tehnologija donosi sa sobom i novo shvatanje prirodnog poretka stvari i njihovog postojanja, jasno je da sa promenom uslova pojmovi dobijaju novi smisao, a to se najčešće prenebrežava i zaboravlja. Niz pojmova 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 energije, 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 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 pojmova 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 razumu²². 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

²² Аронсон О.В. Образ информации //Влияние интернета на сознание и структуру знания . – М., 2004, с.133.

umetnost bila tehnologija novih, virtualnih realnosti²³, 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.

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,

²³ 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.

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 njegovoj svesti i da u fizičkom smislu ne postoji za druge ljude.

Ono što je svakako teorijski ovde najinteresantnije jeste: kako nakon sveg 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 svakodnevnne, 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 zbunjuje a da ne vidimo i logičke razloge takvog stanja stvari.

S jedne strane, umetnosti pretil 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 stvarnosti pretil 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 duha²⁴.

²⁴ 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 predmet²⁵; 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

²⁵R. Ingarden govori o estetikom predmetu ali on pod estetskim predmetom misli o predmetu koji je konstituisan u ljudskoj svesti o konkretnoj realizaciju 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, bareljef, 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 prepoznaje se uobraziljom jeste sloj estetske forme.

Ako se čulna materija uspešno uobliči, 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 bareljefom, 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 kontemplacije²⁶.

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 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

²⁶ Ильин, И.А. Основы художества. О совершенном с искусстве, в. Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. . С. 129.

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 opredmećuje (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 duše²⁷.

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 tvorca 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

²⁷ Ильин, И.А. Основы художества. О совершенном с искусстве, в. Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. . С. 142.

usredsređenom meditacijom u kojoj se umetničko (umetnički predmet) identifikuje 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 stremlji visini definišući sve površine.

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 supstancijalni 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 saznavnom.

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 objektivn ali s obzirom na način otelotvorenja on je subjektivn jer je posledica tvoračkog akta stvaraoaca. 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 posmatračičitaoci-slušaoци i konačno, kritičari, na pravi način izveli iz te subjektivizovane objektivnosti i potom, njegovim posredstvom dospeli do iskonskog duhovnog stanja u njegovoj čistoj 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 prosvetljava 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 njemu²⁸.

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

²⁸ Ovdje 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.

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 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 osvetljenje, 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 spletkaroš 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 tamo. 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...²⁹

Umetnik kao da ne poznaje zakone realnog sveta; ne zato što slikar ne zna anatomiju, arhitekta statiku a

²⁹ Ильин, И.А. Основы художества. О совершенном с искусстве, в. Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. . С. 153.

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 ne-duhovno gledanje vidi samo spoljni omotač pojava potčinjen duhom neosmišljenim zakonima.

Zato umetnik sa takvim ubedenjem 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 "sveopšteg" 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 oduvek traženog; ali, s jedne strane, on je potresen nečim apsolutno novim, nečim što nikad nije bilo, nečim stvaralački originalnim. Oba ta osećanja su izvor praznika u duši: praznika saznanja nečeg oduvek željenog i večnog, i praznik saznanja apsolutno 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 stvaralaca svodeći na minimum rutinu koja još uvek postoji u njihovoj 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.

Novе 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 melodijama³⁰.

³⁰ O nekim aspektima kompjuterke muzike videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Horror musicae vacui*, Vršac 2005.

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 pratnja, 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 pretpostavlja 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 nahodanju.

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 intrneta, 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 kultivše 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 privilegija 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 stoleća 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 prijatna 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 ljude 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 tehne i njoj suprotstavljenih prirodnjačkih nauka i matematike, pošto se sam pojam tehne vremenom sve više intelektualizovao što je dovelo do toga da se i sama naučna delatnost počela interpretirati po modelu tehne. To je posledica proširivanja pojma tehne od strane sofista koji su doprineli nastanku istorije kulture upravo shvatanjem kulture kao ukupnosti različitih tehnai.

Savremeni istraživači pojma tehne ističu više njegovih karakterističnih svojstava, a među kojima se izdvaja: (a) cilj tehne je donošenje određene koristi, (b) svaka tehne ima određen zadatak (medicina služi zdravlju, zemljoradnja obezbeđivanju hrane), (c) tehne se zasniva na znanju specijalista koji umeju da koriste sva sredstva ta dostizanja svojih ciljeva, (d) svaka tehne može se naučiti i samo ono što se može preneti u toku obuke može se nazvati tehne.

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 tehne 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 stoleća a i većeg dela četvrtog stoleća pre naše ere, pojam epistémé (znanje, kasnije, nauka) koristi kao sinonim za izraz tehne, pri čemu je episteme označavalo onaj deo tehne 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 tehne 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 imanentni.

Umetnost je ljudsko stvaranje po slici božanskog stvaranja, jer umetnost se takmiči sa prirodnim procesima, a bog je prvi pokretač prirode; zato je Fidiijina 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 ponavljanom obrascu, što se najbolje vidi u biološkom procesu, razvijanju forme iz materije, ili u sazrevanju potpune individue iz bezoblične klice.

Aristotel upoređuje 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 samoispunjenjem 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 Greima 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 poiesisa (i "tehničkog" i "umetničkog") budući da svako ko stvara posmatra materijal u odnosu na zamišljeni oblik, u odnosu na mogućnost. Tako se i vajar u 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 uobličena 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 objektivn i sazda je lepotu prirode; u ljudskoj umetnosti eidos je subjektivn i sazda je savršenu umetnost (tj. najdublju osnovu čovekovog života). U bogu ili u kosmičkom umu sjedinjuju se subjektivni i objektivni eidos u nerazdeljivu celinu i tako sazda ju 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 distinktivno-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 višeznačan 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 *techne* 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 (s 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, naprimer, 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 pretpostavljaju 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 opšteg 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 opšteg, 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 ljude 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 opšteg i pojedinačnog. Po Aristotelu umetnost (koja se ovde još ne razlikuje od nauke) obavezno je jedinstvo opšteg 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 distinktivno.

U VI knjizi Nikomahove etike Aristotel polazi od činjenice 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 (sofia) 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 saznaje 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 upravljena 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 umenju namerno greši vredí više nego onaj ko to radi protiv volje; kod praktičnemudrosti, 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 višeznačnosti pojma *techne* i da kod njega možemo naći razlike u upotrebi ovog termina i tako, po rečima A.F. Loseva razgraničavajući nauku 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 Aristotel 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 vatra gori, a ukazuju samo na to da vatra 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 sprovode. Po načinu ubeđivanja jedne metode su netehničke a druge tehničke.

Netehničkim Aristotel naziva one metode ubeđivanja koje mi nismo stvorili već su odranije postojale /mimo nas/; tehničkim nazivam one dokaze koji bivaju sazdana 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 proizvođenja 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 zanima-njem 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 obučavanju robova kao i slobodnih ljudi; time se mogu baviti i slobodni ljudi ali s ciljem da dosegnu vrlinu i to s merom; moguće je izučavati 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 dostojno 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 suprotstavljajući 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 potvrdnim 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 smisljena 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 Aristotel odeljuje 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 sazdanje 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 svakodnevnne 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 funkcionisanjem 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 smislu ustanovljavanja 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 lavirintima 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.

Opremio 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 počeo³¹.

5.1. Umetnost kao vrlina uma

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

³¹ Videti tekst Umberta Eka napisan pre više od dvadeset godina: *Srednji vek je već počeo*.

na umetnika kao njenog subjekta. Umetnost je stoga nekakvo svojstvo, habitus³², 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.

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

³² Sholastički autori su rečju *habitus* označavali svojstva posebne vrste koja imaju nepromenljive crte; zdravlje i lepota su habitusi tela, sveta blagodat 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 čovekovi 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.

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 umanjeno³³. 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 delatnosti³⁴ i zato umetnost ne teži tome da umetnika pretvori u čoveka besprekornog vladanja; kad bi to bilo moguće, umetnost bi pre svega nastojala da najboljim bude sâm 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

³³ 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.

³⁴ 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 dobar ili lošeg raspoloženja. Ako je gnevan ili ljubomoran, gnevan je i ljubomoran kao čovek a ne kao umetnik. Маритен, Ж. Искусство и схоластика. – В: Маритен, Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики. – М. 2004. – С. 453.

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 uklanjajući 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 meri³⁵ 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 nenamerno, kao što čoveka, koji deluje nepravedno ili nerazborito, treba više osuđivati u slučaju da to čini namerno. Stari su smatrali da i umetnost i razboritost prvo zamišljaju, a potom deluju, ali da je za umetnost važnija zamisao, a za razboritost³⁶ - ostvarenje.

³⁵ Pretpostavlja se da samo razboritost određuje sredstva kojima se mogu postići svrhe i potvrđuje se da upravo te svrhe omogućuju čoveku postizanje dobra.

³⁶ 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

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 iskustveno 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 isticao 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 javnih 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 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 arbitrarie*) 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)).

unapred određena; njih uvek određuje suđenje i zato su ih sholasti nazivali *regulae arbitrarie*.

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 no 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 Fidiije ili Praksitela već i u delima kovača i stolara; vrlina majstora nije bila u njegovim mišićima, veštini 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.

Klasifikujući 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 teoriski 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 zanatlijom; 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 svesni³⁷.

U srednjem veku ljudske tvorevine behu lepe, a ljudi su se manje divili sebi; sujeta 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 jarnosna 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 stoleću odgovarala je harmonija viđena kao posledica božanskog nadahnuća.

5.2. Talenat i umetnička imaginacija

³⁷ Kasijan je navodio reči sv. Antonija da "ako vernik primećuje da se moli, molitva nije savršena".

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, 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 pojavno 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 opraštaju ispadi i njima je dozvoljena neodgovornost. Ide se čak dotle da se velika neodgovornost pravda veličinom talenta³⁸.

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) 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

³⁸U 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)

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 oštroumnost 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 što 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, iznenađujuće 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 ćutanju 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 marsovskog vilajeta. Razume se, pomenutog pesnika ne treba osuđivati, već pre svega razumeti, jer: "samo se genije rađa sa nepogrešivim ukusom"³⁹.

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 prašine koja se podiže oko umetničkog dela.

³⁹ Ильин, И.А. Основы художества. О совершенном с искусстве, в. Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. . С. 71.

Reč je o sitnim detaljima, o empirijskim činjenicama važnim za antikvare, kolekcionare 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 autoritet za ono sporedno i nebitno. Njegovo tumačenje umetnosti pretvara se u nabranje 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 znalac 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 doznati samo "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 pretpostavlja 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 nespornog 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 nadgovor 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, pojam 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, tvrdoglavo, 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 pojam svih estetičkih kategorija, ono se identifikuje s pojmom umetničkog i osnov za dalje raspravljavanje 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 tumananja 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, oduševljavali 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 pojmova, 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 zadesili apsolutno 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 pripremiло 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 postradaju 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 kaos 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.

Reći 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 stoleću pripadalo sferi estetskog, kao izraz savršenstva čulnog, od umetničkog, koje svojim obimom obuhvata čitavu oblast umetničkog proizvođenja, te se krajem XIX stoleća, obeleženog

ideološkim antitezama i metafizičkim antinomijama, pristupilo stvaranju dweju 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, bje 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 stoleća 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 stoleća 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 lepog, mogu imati samo gledanje i sluh, jer su u najvećoj meri saznajna čula.

Čula imaju ključnu ulogu u doživljaju lepog, jer naš razum ne poseduje intuiciju, kao razum anđela; on može videti jasno ali samo posredstvom uopštavanja i suđenja; čulno saznanje je potpuno intuitivno i to njegovo svojstvo razvija se upravo opažanjem lepog.

Čovek može da uživa u čisto teorijski lepom, ako mu je ono saglasno po prirodi, tj. ako uzbuđuje 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 lepom 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 pojam 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 poretka (*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 saznaje 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 duhovnijim 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 svetlom smisla koje spontano navire iz čulnog; ozaren je svetlošću, koja se ne 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 Mariten⁴⁰, 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

⁴⁰ Маритен, Ж. Искусство и схоластика. – В: Маритен, Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики. – М. 2004. – С. 505.

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 škola⁴¹). Smisao stava Tome Akvinskog je u tome da pri opažanju lepog, razum se, isključivo pomoću čulne intuicije, obasjava svetlom smisla; to obasjavanje podstiče na radovanje lepoti, ono je neodeljivo od sfere osećanja i stoga racionalno saznanje nije izraženo u pojmovima.

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 niko osporavati, 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

⁴¹ Videti o tome §XV «Kritike moći sudjenja».

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 sjaja⁴² forme u materiju.

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 saznaje, 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,

⁴² 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.

ono se nekima može dopasti a drugima ne, i to stoga što je ono lepo samo pod određenim uglovima koji su jednim dostupni a drugima ne, te je delo lepo na jednom mestu a ne na drugom.

Razlog tome je to, što lepo pripada sferi transcendentnog, 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 transcendentnoj, 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 nekima 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 tuđi. 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 utihnjuje 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, re-minorne 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 stolicima umetnost je htela da bude smisao života. Uvidevši kako je to nemoguće, ona je završila u ćutanju, 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, guta njena 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 приметni 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 nevidljivoj 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 stoleća. 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, stolecima su prihvatane 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 pretpostavljao 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 svidanja, 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. Najtananije 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 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 ideologično).

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 saznavne 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 principijelnu 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, proizvođači estetičke ideje, sposoban da stvara simbole najviših vrednosti, koje sam razum ne može odrediti (prosudivati), tako im i recipijent

može pristupiti samo saglašavanjem svojih saznajnih sposobnosti⁴³.

Svaka adekvatna percepcija umetničkog dela pretpostavlja 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 svoju ličnu energiju; privrženost najvišim vrednostima kao što su sloboda, čast, dostojanstvo, patrotizam 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

⁴³ 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.

interesima vladajućeg sloja (političar, ideolog), ili pomaže obmanjivanje, narkotizujući svest nižih slojeva društva (kritičar).

Jednim svojim delom 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 porediti cene kao ideje i njihov tržišni analogon – novac, tada se susrećemo s jednim posebnim fenomenom a to je fetišizam⁴⁴.

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 ideologiju⁴⁵: 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

⁴⁴ 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»; 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 pribežište vrednosti a istovremeno njega neko treba prodati i za njega neko treba da plati.

⁴⁵ Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 372.

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 upotrebna 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 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 pojam 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 prolaženju 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 svojevrstne 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 prijanjati 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"⁴⁶.

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 sazajnim 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

⁴⁶ Ingarden, 1991, 153.

umetničkom delu i u njemu poseduje osnovanost svog bivstvovanja", estetska vrednost se pojavljuje in concreto, u estetskom predmetu kao /njegov/ posebni momenat" koji sam ima niz modifikacija kao što su lepo, prikladno ili uzvišeno⁴⁷.

Sve ovo pokazuje da problem estetskih vrednosti (odnosno vrednosnih kvaliteta), nije ni jednoznačno odredljiv, 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 viđene 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 arhajsko, 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.

⁴⁷ 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 stoleću, 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 lepote⁴⁸.

Čistota dela se ne postiže odbacivanjem ljudskih potreba i podsticaja, distanciranjem od želja ili ljubavi. Treba razlikovati umetnost i njegove materijalne i subjektivne uslove. Umetnost pripada čoveku i ona zavisi

⁴⁸ Ovde je reč o transcendentalno lepom.

od svojstava samog subjekta koja ovoga uslovljavaju. Za umetnost kao i za um, ne postoje nacionalne 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 anđeoski 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 bliža 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 preneglašavati čestitost, umetnost je žrtvovana u ime razboritosti. Danas taj odnos ostaje i dalje nerazrešen. Postavlja se opravdano 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-recipient (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 izjavljaju 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 razučena, a pritom amorfn 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 dijalogu 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 živom preformulisanju značenja pojmova, u živom 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 naiđe na odjek publike kakav je on priželjkivao.

Danas, u vreme velike popularnosti trećerazrednih pisaca, mahom bivših neuspehlih novinara, čije romaneskne 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 "prevaspitavanju", 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 jednako 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 stvaraoce, 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, dodirrom, 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 ne-čulni 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 sudbina vasione, 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 oduhovljuju 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. Stiće 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 danao 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 osrednijeg 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 znalac estetičke problematike i još veći znalac literature. Sve to nije mu pomoglo kad se na njega obrušila zavist osrednjih, netaleantovanih 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 institucionalizovana i o tome da su male šanse da umetnik bude slavan ili priznat od svojih savremenika, već sam dovoljno pisao u knjizi *Postklasična estetika*⁴⁹. 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.

Protoklo XX stoleće 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 vratolomnijom brzinom

⁴⁹ Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača u Vršcu, Vršac 2004.

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 "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 svojevrsan 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 nebu...

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 savremenici. 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 oslobađa 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 pretpostavka; 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 samo 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 prestruktuiru 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, skрати 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 suviše. 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 početi 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 ubedenja.

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 prijatno 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 hteo 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 duhovni 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 biti 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 mistifikuje, 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 ne-umetnička 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 stoleća prirodne nauke su postale do te mere dominantne da su postale bitna i nezaobilazna komponenta ljudske civilizacije i jedan od ključnih faktora njenog progressa; 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 stoleća, 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 imanentno 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 imanentnom 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 stoleća (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. Kultivirajući čulno saznanje i sposobnost čulnog saznanja, umetnost deluje i na druge aspekte sazajnog 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 stimulan; 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 jednako su važne kako u poeziji tako i u geometriji.

Umetnost ne deluje samo na čula stvaraoaca 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 jednako 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 izražajnije i dostupnije.

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 imanentne prirode nauke.

Sami naučnici pišu o poetičnosti naučnog rada, o estetskom značaju naučnih konstrukcija o lepoti i eleganciji strukture vasiona, 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 stoleća, 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 hipotazama estetskog treba videti vezu estetskog spoljašnjeg i estetskog kao unutrašnjeg, imanentnog 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 strogo 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 predvidi 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 sveg 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, strukturna 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 imanentnim 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 prenaplašavati te uticaje, ne treba prenaplašavati 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 koncepcija. 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 stoleću 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 stoleća 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 suprotstavljeno iskustvo, proglaše za najdublje izvore saznanja. Često se ističe duboko protivrečje između kontinentalnog racionalizma i engleskog empirizma i njegovo prevladavanje pripisuje se nemačkom filozofu XVIII stoleća Imanuelu Kantu. Ali, ako imamo u vidu da borba Frensis 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 dopunjuju 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 pretpostavki 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 jednako valjana. 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 Frensis 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 stoleća biti odlučujuća za nastanak deizma, razvoj nauka, prosvete, naučno-tehničkog progressa,

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 stoleća 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 stoleću; 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 apsolutizacije takvih racionalnosti javljaju se: imoralizam, negativni aspekti naučno-tehničkog progressa, 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 opšteg: 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 samoreprodukcija opravdanja hladno-materijalnog i nečovečnog.

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 rasprostire u beskonačnost i tako pretvori 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 element množstva), 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 pojavom njutnovske mehanike koja divinizovanjem principa kauzalnosti otvara potpuno novu stranicu u ljudskoj istoriji i ovog usmerava na put otuđenja od sveta kroz permanentno suprotstavljanje svetlu 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 oslobađaju 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 i-racionalna, 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 savest. 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 samoodricanje i potčinjavanje; ali to se pokazuje nedovoljnim, budući da princip lične odgovornosti pretpostavlja bezuslovno priznavanje apsolutne 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, elementarnost, 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 obezvređili 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 veština. 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.⁵⁰

⁵⁰ 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 ispade? 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 hteo 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 moguće je samo ako posmatrač ili gledalac do kraja otvori 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 povinuje 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 – jednako vidljivim, lišenim svake zagonetnosti. Umetnost nastaje samo zato što postoji tajnovito energetska 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, odštampanom na papiru ili naslikanom na platnu, pretočenom u slova ili zvuke – umetnik je omogućio da "govori" na samo sebi svojstven i moguć 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 konkretne slušaoce ili gledaoce koje je u većini slučajeva i lično poznao, 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 pođe u susret umetniku.

To ponovno re-konstruisanje dela ne može se izbeći. To ponovno rađanje 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 umrtvljena 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 otvori 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 zamislama i živi sa njima.

Čitaoc te likove može adekvatno rekonstruisati samo ako na pravi način ponavlja tvorački akt samog umetnika. Sledeći svoj umetnički instinkt on od prvih reči i rečenica

sve preuređuje, "reorganizuje" svoju dušu i to na način kako to hoće umetnik. Pretpostavlja se da za tako nešto čitaoc mora biti i sposoban i spreman; on mora biti spreman 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 hteo 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, slušaoca, 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.

Právo 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 smatrali 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 preko Efežanima: "Ne ostavilo vas bogatstvo, Efežani, da bi se razotkrila vaša pokvarenost" (B 125a), a još je oštrij 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.

Istorijski gledano, umetnička kritika se prvo javlja u književnosti i u likovnim umetnostima sredinom XVIII stoleća, 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 stoleću, kad sami umetnici preuzmu funkciju tumača svojih dela, a to u času kad shvate da njihova dela više nisu umetnička dela⁵¹.

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

⁵¹ Kako je do toga došlo, videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad 2005.

umetničko delo i da ga približi publici. To je posebno važno reći odmah i na početku, jer umetnici nisu dužni da ugađaju ni čitaocima ni kritičarima, a još manje da im pružaju zadovoljstvo ili uživanje.

Umetnik pruža čitaocu radost, ali u istoj meri i muku, utihu 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 ekonomska. 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 autorovoj 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 uslovljen 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 iznenađen 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 zbunjuje 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 nesrećnijem 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 rassetog 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 stoleće nije bilo vek džentlmenstva i volelo je da se hrani otpacima, što se produžava i u ovom našem stoleću.

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 dnevnike; 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, dnevnicima 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 proglase 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 ortopedske 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 lakim.

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 hteo da objavi pod naslovom: "Projekt univerzalne nauke za dostignuće potpunog savršenstva ljudske prirode. S priložima 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 svemu 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 pristalica⁵². Nesporno je da je filozofija nakon vremena renesanse, s pojavom Rodžera Bekona i Rene Dekarta krenula jednim drugim putem, delom se suprotstavljajući 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 prihvatiti 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).

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.

⁵² Маритен, Ж. Искусство и схоластика. – В: Маритен, Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики. – М. 2004. – С. 514.

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 prijateljstvo, jer ona je isto tako – vrlina.

Toma Akvinski je smatrao da se prirodne sklonosti kojima se jedna osoba razlikuje od druge određuju telesnom strukturom 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 rađaju 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; arhitektae 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 najsvetlija 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 ubeden da sam pokvario vid. Slika je potamnela, ispucala, a sve naslikano pretvorilo se u nekakvu braonkastu kašu..."⁵³

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.

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

⁵³ Op. cit., 515.

rezultate vraćanjem iskonskim tradicijama zanata. Umetnik je izgubio pripadnost stvaralaštvu.

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 saraduje s prirodom, kao što medicina saraduje 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 potčinjavaju 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 iscrpiti 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 stvaraozem nazivamo onog ko je našao

novu analogiju lepog, novi način sisanja 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 potčinjavaju a da toga nisu svesni. Jedino, potčinjavaju im se na svoj način.

U isto vreme u umetnosti preovladava teorijska delatnost dodirujući se s transcendentnim 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 Wagneru kvalitet, čistota i duhovnost umetnosti i bili u opadanju, ali pitanje je da li možemo bez njih. Možda u umetnosti nema progresa, 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 otelotvorenje 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 raspoloženja i stanja u kojem se nalazi. "Kakav je ko čovek, takav se i cilj pred njim javlja".

Zamisao nije isto što i izbor sižea. 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*⁵⁴. Umetnici ranijih epoha radili su za Boga, pred Bogom, i 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 njegovu 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 osetljivost koja se dodiruje s materijom i u praktičnoj sferi odgovara teoriji dok se u čistoj umetnosti dodiruje s lepim.

⁵⁴ *Virtus est ordo amoris* (vrlina je vrsta ljubavi).

13. Religijska dimenzija umetnosti

Vreme u kojem živimo duboko je protkano mnoštvom sukoba među kojima je stolecima dominirajući sukob kulture i religije, sukob 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, Evandjelje je vekovima prihvatano 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 stoleća vere u preporod antičkih ideala 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 stolecima, 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 stoleća, od vremena pojave francuske filozofije prosvetljenosti, 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, telegrafa, 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 lagodan 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 ekonomska 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 (ekonomska 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 ubeđivanju, 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 živio 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, disipativnom 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 hrišćanskom kulturom⁵⁵. U isto vreme, duh hrišćanske kulture nije doslovan i regulativan, već slobodan, 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

⁵⁵ Ильин И.А. Основы христианской культуры. В кн. Ильин И.А.Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. – М.: Искусство, 1993. – С. 301.

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 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 apsolutnu 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 Evandeljju, 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 prijatno, 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 neogovorani, nesavestani 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 skulpturama⁵⁶.

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 povređenu 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 apsolutne 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

⁵⁶ 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.

momentu biti ništa drugo do izraz svog vremena, nadahnut onim što je oduvek iznad njega⁵⁷.

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 nikakvo mešanje sa strane. Nikakva druga sila ne može učestvovati u stvaranju dela paralelno sa umetnošću. Silom

⁵⁷ Treba imati u vidu da dar, nadahnuće, nije izmišljotina, već nešto realno, impuls koji dolazi od Muza, od Boga, poseban podsticaj prirodnog poretka (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).

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 Anđeliko 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 nastrojani, 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 srednjovekovlju no mi nakon četiri stoleća 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 lavirintu 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 stoleća 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 Ničeju 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 izađemo u susret, da li smo spremni za dijalog u kom se susreću dve jednakopravne strane; samo u tom slučaju spor a i davno zapodenuta kavgva 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 očaj⁵⁸.

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 klišeji više ne zadovoljavaju one koji su zašli u svet vrednosti kojima je ispunjena virtualna realnost.

Ono što iznenađuje, mada još uvek duboko i ne ohrabruje jeste sve veći interes za estetiku, pa više nismo

⁵⁸ Videti o tome: Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

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 hteo, onda je to, da, oslanjajući se i na religiozne predstave, pokažem kako svet umetnosti, sa svojom disipativnom strukturom, jeste poseban svet, jednako stvaran, ali i jednako imaginaran i jednako 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 istovremno 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 oblasti⁵⁹ koja su temeljnije i opširnije izložena u mojim prethodnim knjigama⁶⁰, 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 svetlu 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 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

⁵⁹ Moje nove poglede na umetničku problematiku, posebno s obzirom na likovne umetnosti, izlažem u knjizi pod naslovom: *Kasagemas*.

⁶⁰ *Druga Stvarnost*, Novi Sad 1989; *Stvarnost umetničkog dela*, Novi Sad 1991; *Kosmologija umetnosti*, Novi Sad 1995; *Estetika*, Novi Sad ¹1999, ²2003; *Postklasična estetika*, Vršac 2004.

prigovori koji su potom bili upućeni postmodernoj umetnosti na kraju XX stoleća.

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 uticaju⁶¹, kao što bi se moglo pomisliti na tragu poređenja osnovnih stavova Romana Ingardena sa nekoliko decenija ranije izloženim tezama u spisima Etjena Žilsona⁶², a naknadno razvijenim u spisu *Slikarstvo i realnost*⁶³.

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 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

⁶¹ U ovom slučaju to ipak jeste.

⁶² Gilson, E.: *Art et métaphysique // Revue de métaphysique et de morale* (P.), 23 (Jan. 1916). P.243-267.

⁶³ Gilson, E.: *Peinture et Réalité*. Paris, 1958.

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 poredama, 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 ranije⁶⁴, 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

⁶⁴ Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

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 kojoj smo se meri uopšte i približili odgovoru na pitanje: šta izaziva (još uvek) umetnost? U kojoj meri umetnost još uvek ostaje najpreči zadatak života, njegova najviša "metafizička delatnost"?

leto, 2006.

Pogovor za drugo izdanje

Nakon dve godine pruža se prilika za novo publikovanje ove knjige. Sve što je u njoj izloženo ostaje nepromenjeno.

Čini mi se da izabrani naslov, ma koliko bio precizan, u velikoj meri stvara atmosferu nerazumevanja a da bi naslov *osnovi estetike* bio uhu prijatniji i lakše prihvaćen.

S druge strane, to nije samo neki uvod u *estetiku*, kakva je izložena u mojoj knjizi *Estetika*. Naslovi mogu voditi u zabludu. Za utehu je to što ovde nastojim da referišem o nekim problemima o kojima pišu Iljin i Mariten (budući da ću sopstveni stav o njima izložiti u posebnoj knjizi, naročito kad je reč o Iljinu, koji je do današnjeg dana ostao nedoocenjen ne u zapadnoj filozofiji, nego i u samoj Rusiji, budući da ga i danas krajnje neadekvatno čitaju oni od kojih se to ne bi moglo očekivati).

Možda je ova knjiga otišla u nekim njenim delovima predaleko, i možda će njenom punom razumevanju najviše pomoći tek ona koja za njom sledi, kao jedan drugi uvod u postklasičnu estetiku, a pod još čudnijim, preciznim, ali naizgled zagonetnim naslovom - *Kasagemas*.