

Ja sam teoretski svestan toga da svi umetnici stvaraju svoja dela unutar određenog socijalnog i umetničkog kontinuiteta; čak i oni koji se trude da ostanu izvan istog u stvari priznaju – i pod uticajem su onoga od čega pokušavaju da se drže po strani. Štaviše, mogu prilično jasno da identifikujem uticaje koji su prebivali u nekim od mojih savremenika i doveli ih do kraha. X je soba odjeka nekog poznatog; Y je lutka za ruku, koju pokreću prsti odrasloga. Ali, da bih stvarao na način koji meni odgovara, moram najpre da sam sebe uverim da nikada ranije nisam pisao takav roman kakav se upravo pripremam da započnem; I drugo: da nikada niko u istoriji književnosti nije načinio ništa slično. U protivnom, ne bi bilo smisla ni počinjati. Bez sumnje naivno i verovatno sujetno, ovo je neprestano, ali i neophodno samoobmanjivanje. Razmotrite alternativu: ako bih video svoje delo, kao što će to kasnije kritičari beskorisno činiti, kroz rečnik recepata (dve šolje Flobera, malo mlevenog Vortona, kašika Forda Madoksa Forda, jedno jaje i troprst "Monti Pajton" praška za pecivo), ne bih se nikada ni primaknuo retni.

Romanopisci nikada nisu funkcionisali dački, a u današnje vreme verovatno to još manje čine. Umesto toga, oni često kreiraju sopstvene škole od uglednih i bliskih romanopisaca iz prošlosti, koji pri tome imaju ulogu kako učitelja tako i asistenta.

Ovi nekada obeshrabruju, nekada podstiču.

Ali njihov istinski uticaj je u tome da, kroz vekove, jednostavno i neprestano govore:

„Piši ti, i piši drugačije!“

(Sa engleskog prevela Jelena Petrić)

Divna Vuksanović

## UMETNIČKO STVARALAŠTVO I ODGOVORNOST

*Oci i učitelji, pitam sebe: „Šta je pakao?“  
Mislim: „Patnja što čovek ne može više voleti.“*

*Dostojevski*

Problemski susreti filozofskih disciplina kao što su: estetika ili filozofija umetnosti, s jedne strane, i etika ili filozofija morala, odnosno etiko-metafizika, s druge strane, veoma su rečki u dosadašnjoj povesti filozofije, a njihova kategorijalna ukraštanja i prožimanja, čini se, još reda i utoliko značajnija kao materijal za neposredna duhovna preispitivanja kompleksnih odnosa koji su vremenom uspostavljeni između ovih dvaju oblasti duhovnog kretanja i delovanja.

Pretrasuda koja se, tim povodom, empirijski ustalila u današnjem korpusu filozofskih mnjenja tiče se vladajućeg vrednosnog sistema jedne epohe i opšte duhovne klime koja iz tog sistema nužno proističe. Drugim rečima, ovo predubeđenje nam govori da svaka epoha donosi sobom jedan od vrednosnih sistema koji svoju alternativu i „drugost“ u potpunosti realizuje tek u potonjoj epohi, a posve radikalno isključuje u svojoj vlastitoj.

Nema sumnje, obe su discipline: i etika i estetika, bar u svom tradicionalnom elementu sagledavanja, principijelno vrednosnog karaktera: prema navedenoj filozofskoj pretrasudi, njihove paradigme sukcesivno se smenjuju tako što određeno doba nosi karakteristična obeležja jedne discipline kao dominirajuće, dok već sledeće smenjuje ovu vrstu vrednosne centralizacije apsolutnim izokretanjem odnosa vrednosti u smeru prevalencije onog što je prethodno bilo sistemski potisnuto, odnosno hegelovskim načinom kretanja duha, ukinuto i očuvano istovremeno. Tako konstantna smena vrednosnih paradigmi utiče na tzv. opšte duhovne procese i delovanja kojima opisujemo jednu približno zaokruženu kulturnu epohu: kao epohu vladavine etiko-metafizike ili vreme dominacije estetike i njoj saobraznih, materijalno-duhovnih tvorevina određenog doba.

Retka su pak vremena i teorije koje kritički dopuštaju da se naznačene paradigme razmatraju istodobno i u sklopu odnosa koji nisu prevashodno konkurentne prirode. Ukoliko takve epohe i periodi uopšte mogu postojati u ma kakvom vidu svog pojavljivanja, onda ih treba tražiti na samim granicama smena epoha, u periodima opadanja njihove apsolutne vladavine i apriorne čistote. Stoga je privilegija da živimo u takvom jednom vremenu, donela sobom i mnogobrojne izazove kako mišljenju tako i delovanju u okvirima postojanja prividne konfuzije i paradoksnosti „krize“ postojećih sistema vrednosti čiji smo savremenici, vinovnici, kritičari ili „kompetentni“ posmatrači-svedoci.

Pretpostavljena svetost umetničkog dela, koja bi neposredno mogla biti dovedena u relaciju s pitanjem njegove odgovornosti – prema Benjaminovoj hipotezi o nestanku fenomena umetničkog dela u modernoj eri tehničke reprodukcije – otkora ne nalazi svoje utočište u okrilju estetičkih reprodukcija savremene umetnosti. Ovu hipotezu moguće je, međutim, „eksploatirati“ u jednom posve drugom misaonom kontekstu od onoga koji je nama danas predstavljen kao transparentan i očigledan.

Benjaminova teorija dezaurizacije savremene umetnosti registruje, ustvari, moment u kome umetničko delo gubi svoju auru – odnosno atribute neponovljivosti i originalnosti, prelazeći u svoje tehničko „drugo“ tj. u čisti medijum masovnog reproducibilneta. Gubljenjem aure delo poprima tehničku suštinu medija koji ga potencijalno masovno reprodukuje. Tehnika, međutim, ne može odigrati ulogu medijatora u pogledu odgovornosti koja je delu bila imanentna kao sastavni moment njegove aure. Tehnika preparira delo za tržište, za njegovu masovnu potrošnju, ali, u isto vreme za ovaj poduhvat nije direktno odgovorna. Aura nestaje onog trenutka kada delo sebe nastoji da demokratizuje u smislu dostupnosti masovnoj publici. Umetničko delo se dakle profanizuje, pri čemu tehnika igra ulogu nosioca ove transmisije sfere odgovornosti, ali tako da za nju ipak, uopšte uzevši, nikome ona sama ne odgovara.

Tehnika i njena moć reproducibilnosti oduzimaju umetničkom delu kontekst tradicije, odnosno situiranost dela u istorijski određenom vremenu i prostoru. Konsekvence „zakržljavanja“ aure umetničkog dela, međutim, daleko su za sobom ostavile samu umetnost – one su se prenele i na plan praktičke ljudske delatnosti; zahvatile su, dakle, i sferu morala i njegovih temeljnih kategorija. „Postupak je simptomatičan“, kaže u *Umetničkom delu...* Walter Benjamin. Značaj ovog procesa „prevazilazi područje umetnosti“.

Bezlični tehnicizam dela, oduzima savremenoj umetnosti ne samo auratičnost kao njenu prvobitnu suštinsku odliku, već i mogućnost da se o delu isključivo raspravlja u tradicionalno mišljenim kategorijama: istinitog, lepog i dobrog. I mada savremena umetnost, kako nas uverava Teodor Adorno, nije izgubila istinitost kao svoju autentičnu sadržinu, ona je istinita samo kao mimezis lažnog sveta u kojem se, kao zastupnik nekadašnje funkcije umetnosti, masovno pojavljuje. Ukoliko je moderna umetnost, izgubivši vezu s klasičnom estetikom i kategorijom lepog, uspela da očuva svoju istinosnu vrednost, preostaje još da se vidi da li je i u kojoj meri očevala svoj odnos prema teorijsko-praktičkim kategorijama, kao što su: platonovska ideja dobrog, i njeni istorijski izvedeni derivati – sloboda i moralna odgovornost.

Klasična auratska umetnost nam, nesumnjivo, daje više materijala i prilike da u vezi s fenomenima umetničkog dela i umetničkog stvaralaštva uopšte, razmatramo problem odgovornosti – i to, ne samo s obzirom na sadržaj tj. tematizaciju pitanja odgovornosti u pojedinačnim umetničkim delima određenih kulturnih epoha, već i u odnosu na izražajnu formu kojom se ovaj problem umetničkih zahvata i principijelno razrešava unutar koordinata onog što globalno nazivamo umetničkim stvaralaštvom.

Istorijski primeri koji reprezentuju kako umetnost progovara na temu odgovornosti bilo svojom formom ili svojim neskrivenim sadržajem, mnogobrojni su, ali nisu svi u podjednako meri analitički upečatljivi. U širokom rasponu umetničkih dela od

antičke grčke tragedije, koja isključivo sugerše običajna, dakle praktička pitanja u vezi s tzv. „tragičkom krivicom“ i apstraktnom odgovornošću, sve do savremene književnosti ili filmske umetnosti – preko pojedinačnih primera velikih umetničkih dela kao što su: *Zločin i kazna* ili *Braća Karamazovi* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, moralističkih filmova iz crno-bele etape radova francuskog filmskog kritičara i reditelja Erika Romera (Rohmer) ili ukupnog stvaralaštva švedskog reditelja Ingmara Bergmana, a posebno njegovog filmskog dela s implicitno obrađenom ratnom tematikom: *Sramota* – umetnost nam poručuje da raspolaže sredstvima koja uspešno mogu problematizovati pitanje odgovornosti.

Sveštenički sin, znameniti filmski i pozorišni reditelj koji je svojim karakterističnim vizuelnim rukopisom obeležio čitavu posleratnu epohu razvoja savremene evropske kinematografije – Ingmar Bergman, u jednom svom intervjuu, u kome je pokušao da artikuliše odgovor na pitanje zašto pravi filmove, o odnosu umetnosti i vere misli sledeće: „Bez obzira na moja verovanja i moje sumnje, koji nisu važni s tim u vezi, moje je mišljenje da je umetnost izgubila svoj osnovni kreativni nagon onog trenutka kada je bila odvojena od vere. Tada je presečen pupak, i ona sada živi sterilnim životom, stvarajući samu sebe i degenerišući se. Nekada je umetnik ostajao nepoznat, a njegovo delo je bilo u slavu božju. On je živeo i umirao a da nije bio ni više ni manje važan od ostalih rukotvoraca; 'večne vrednosti', 'besmrtnost' i 'remek-delo' bili su termini koji se nisu mogli primeniti na te slučajeve. Stvaralačka sposobnost bila je dar. U takvom svetu cvetala je neranjiva sigurnost i prirodna poiznost.“<sup>1</sup>

Kao što se vidi, za Bergmana je presecanje pupčane vrpce ili tzv. „prirodne“ veze koja je nekada postojala između umetnosti i vere, ono što, u izvesnom smislu, za Benjamina predstavlja kontroverzni fenomen gubitka aure svetosti savremenog umetničkog dela. Da li je otuda, raskid unutarnjih relacija umetnosti i vere u današnjem vremenu istovremeno oznaka i merilo svakog gubitka odgovornosti savremene umetnosti, kao i umetnika pred samim sobom, vlastitom umetničkom publikom, kao i prvim principima lepote i svetosti, na kojima je umetnost tradicionalno bila zasnovana.

Da bismo ove probleme detaljnije ispitali, vratimo se primerima iz istorije umetnosti koji su, po našem mišljenju, ne samo relevantni za ovu priliku, već su i od odsudnog značaja za višedimenzionalna istraživanja fenomena odgovornosti umetničkog dela nekad i sad.

U periodu kasne renesanse, kako je poznato, živeo je i stvarao velikan ove duhovne epohe, skulptor i slikar Mikelandelo (Michelangelo) Buonarroti. Oslikavajući, po papskoj porudžbini, oltarski zid Sikstinske kapele u Rimu, Mikelandelo je na monumentalnoj fresci *Strašnog suda* autentično progovorio o pitanju umetnikove odnosno vlastite odgovornosti, naslikavši čuveni autoportret na koži, koju u svojoj levoj ruci drži sv. Bartolomej, okrećući se prema Hristovoj figuri, smeštenoj u centralnom delu kompozicije. Ovaj užasni prizor umetnikovog lika islikanog na ljudskoj koži kao zasebnoj podlozi za umetničko oblikovanje i prikazivanje, rečitije od bilo kog filozofskog traktata o moralnoj patnji i stradanju umetnika, kao i njegovog stvaralačkog ideala, govori o Mikelandelovoj samospoznaji u pogledu odgovornosti ne samo umetnika renesansne epohe, nego i čitave umetnosti pred sudom istorije, vremena i vrhovnog kreativnog principa prema kome umetnik stvara svoje delo. U

Benjamin, „do snažnog uzdrnavanja onog što je tradicijom poneto – i to uzdrnavanje tradicije jeste naličje sadašnje krize i obnove čovečanstva.“

Mislimo da ovaj Benjaminov stav ne bi trebalo tumačiti isključivo u pravcu sugestija o odbacivanju pitanja odgovornosti iz konteksta najšireg domena umetničkog stvaralaštva. Naprotiv, umetničko stvaralaštvo za Benjamina znači upravo otvorenu mogućnost za redefinisavanje pitanja odgovornosti umetnosti umetničkim sredstvima. Ukoliko umetnost smera na praktički angažman, ona to najbolje postiže „iznutra“, čak i po cenu da privremeno žrtvuje auru koja joj je, kao umetnost, obezbedila povesni identitet. Desakralizujući se, umetnost i dalje ostaje u odnosu odgovornosti prema svetu – odričući se pri tome ranijeg komoditeta. Time umetnost zadobija jednu novu auru koja nagoveštava kako estetsku tako i moralnu obnovu čovečanstva.

- 1 Ingmar Bergman, „Zašto pravim filmove“, u: *Švedski mag*, Ingmar Bergman, Jugoslovenske kinoteke, Beograd, decembar 1987 – maj 1988, str.46,47.
- 2 Vid.u: Lutz Heusinger, Fabrizio Mancinelli, *Alle Fresken der Sixtinischen Kapelle*, SCALA, Firenze, 1984, str.29,30.
- 3 Zdenko Novački, „Pogovor“, u : Oscar Wilde, *Slike Doriana Graya*, Mladost, Zagreb, 1987, str.228

V. A. Hronjec

## KNJIŽEVNOST I ODGOVORNOST ZA ZLO

Postoji jedna jedina rečenica kojom možemo obuhvatiti celokupni naš odnos prema zlu. Ta rečenica glasi: „Ono što ne želiš da drugi čini tebi, nemoj ni ti činiti drugome.“ Našao sam je u Konfučijevoj knjizi *Središnji sklad*, mada se sećam i jedne njene varijante kod starih Jevreja. Tamo je čak imala i odgovarajući komentar: „Sve ostalo su fusnote..“

Pa ipak, od pamtljivih zemljom hodaju ljudi koji često drugim ljudima čine upravo to, što ni u kom slučaju ne bi želeli da se čini njima. Na to ih primorava atavistička ljudska priroda kojoj je unapred dato da uvek jednom rukom čini dobro a drugom zlo, često čak istovremeno. A to, što je čoveku imanentno, tome uteći ne može bez obzira u kojoj meri ga društvo od toga odvraćalo; pretnje i molbe u ovom slučaju uvek pokušavaju da pogode metu koja im neprestano izmiče. U isto vreme i to društvo se uvek ravna prema sažetku ljudskog mišljenja i ponašanja, a to znači prema nekoj od naših uzvišenih, neprikosnovanih i do neba uzdizanih ideologija ili konfesija, koje su oduvek bile konstitutivni elementi svake civilizacije. Zato se sve društvene formacije, zajedno sa svim svojim ideologijama, bez iznimke i odvajkada, ponašaju isto kao i sve ljudske jedinice ponaosob, jednako kao i priroda sama: u svakom trenutku, čak istovremeno, čine i dobro i zlo.

Ljudska priroda je dakle deo prirode same, a to znači da ljudi verovatno nisu sposobni da čine ništa što prirodno i nije. Tužno je to saznanje, ali ono je takvo samo s aspekta naših ideologija i konfesija. Ako se pak unapred odrekemo bilo kakvog nametnutog mišljenja, ili ako sva takva mišljenja propustimo kroz filter fenomenološke redukcije, brzo će se uspostaviti da se radi o faktu stanju stvari koje je oduvek bilo pokretačka snaga istorije. Ljudi nisu ni dobri ni zli, jer ni priroda nije ni dobra ni zla: naime, još stalno se ponaša upravo tako, kao da o ljudima nika da ništa čula nije; ko zna, da li je uopšte i primetila naše postojanje. Pred njenim licem samo smo jedno od nebrojenih životinjskih vrsta koje gamižu po ovom šaru, pa zašto bi upravo prema nama trebalo da se ponaša drukčije nego prema svima ostalima. Samo zbog toga što smo zasad jedini koji ponešto znamo o tome da jednog dana sasvim sigurno nećemo postojati?

Reč je o tome da čovek kao biološka vrsta u stvari i nema prirodnog neprijatelja koji bi ga suštinski mogao ugroziti. Istina, priroda na tome prilježno radi, ali bez vidljivijeg uspeha. Niko se još nije pitao zbog čega je svaka nova bolest, koja ugrožava ljude na nivou cele planete, sve komplikovanija i teža za izlecenje. To priroda sada već dosta panično traži što „bolje opremljenog“ prirodnog neprijatelja za ovu ekspanzionističku životinsku vrstu koja svojim suludim i nekontrolisanim razmnožavanjem ugrožava sebe i čitavu planetu. Pošto pak priroda tog neprijatelja ne uspeva da nađe, pribegava čoveku kao neprijatelju vlastite vrste. Jednostavno rečeno,