

# istorijska kategorija bez progra

mirko zurovac

## I

U pogledu progra čovjek nikada nije potpuno siguran. Ova nesigurnost proizlazi iz potpune relativnosti svakog dosadašnjeg progra, jer sve dok čovjek poznaje razliku između dobra i zla, savršenstva i nesavršenstva, pravde i nepravde, slobode i neslobode, itd., riječ »progr« ne može imati apsolutno značenje.

Početak ljudske istorije karakteriše čovjekovo nastojanje da izbori primat u životu svijetu. Ova prva i velika bitka između čovjeka i životinje bila je odlučujuća za sve što se kasnije dešavalo. I sve dok je ljudska vrsta vodila borbu za prevlast u svijetu sa drugim životinjskim vrstama, ljudi su imali razloga da smatraju progresom sva otkrića koja su činila efikasnijom borbu protiv opasnih konkurenata. Ali to je uvijek bio samo *ljudski pojam progra*. Danas, kada je čovjek, kako se vjeruje, postao gospodar svijeta pomoći svog znanja i sredstava zahvaljujući kojima je postrostručio svoju prirodnu snagu, ne može više biti riječi samo o progrusu u odnosu na druge životinje, pa stoga ovaj pojam obuhvata sve promjene koje dovode do povećanja čovjekove moći i izvjesnog prosperiteta društva. Ali pošto društveni prosperitet, ukoliko želi da nosi ime progra, treba da bude praćen povećanjem individualne sreće pojedinaca, jasno je da će svako procjenjivati izvjesno poboljšanje društva prema svojim vlastitim težnjama, pa stoga ne treba čuditi ako se desi da ono što je za jedne progrs drugi, naprotiv, smatraju samo jednom promjenom koja je vrijedna žaljenja.

Prema tome, ako čovjek nije siguran čak ni u pogledu ljudskog pojma progra, kako bi tek mogao imati bilo kakvu izvjesnost u pogledu progra u apsolutnom smislu riječi. Čovjekova potpuna neizvjesnost u pogledu apsolutnog progra proizlazi iz njegove ograničenosti: čovjek je jedno ograničeno biće, koje je utopljeno u cjelinu iz koje se ne može isčupati da bi je sagledalo izvana i utvrdilo kakav smjer imaju njene promjene. U istom smislu Kant je tvrdio da se putem empirijskih zakona nikada ne može dokazati jedinstvo prirode. Ovaj misilac je pronio nauk da mi saznamo samo unutar subjekt-objekt rascjepa, da dodirujemo i razumijevamo samo konačno i predmetno, da sve za nas postaje predmet posredstvom jedinstva kategorijalnih formi i čulnog materijala. Time je želio pokazati koliko smo postali zatočenici fenomena koji nam ne dozvoljavaju da podemo dalje u proučavanju prirodnog svijeta. Proces ovladavanja predmetnim svijetom ne može se ni vremenski misliti kao zaključiv: napredak istorijskih istraživanja omogućuje nam da shvatimo izvjesne odnose uzroka i posljedice i izvjesna istorijska značenja, ali ne i genezu istorijskog procesa, niti proces u njegovom totalitetu, niti nužnu prirodu procesa kao takvog. Činjeničko saznanje neće postati znanje cjeline time što će se sagledati i sabrati cjelina poznatih činjenica. Kao saznavajući subjekti, mi se ne možemo smjestiti iznad ili izvan svega da bismo posmatrali i spoznali cjelinu svijeta. Cjelina nam uvijek izmice.

Zato ni izvjesnost u pogledu progra nije moguća čovjeku. Čovjek uvijek ima posla samo sa reduciranim pojmom progra. Takva ideja progra nama je došla iz prosvjetiteljstva u 18. vijeku, kao optimizam napretka, da bi u 19. vijeku postao fetišizam napretka, kao izjestan medij sa kojim epoha mora živjeti. Diltaj je pokazao da je misao napretka u doba prosvjetiteljstva bila orijentisana na model znanja i nauke. Misao napretka, tako shvaćenog, treba svijet u formi materijala da bi ostvarila cirkulaciju proizvodnje i potrošnje bez kraja. Tako svijet postaje predmet rada koji sve više postaje apstraktan rad. Apstraktan rad omogućuje da se prema naročitoj formi rada odnosimo bezrazlično. U tom odnosu nije bitna ova ili ona određenost, jer su u njemu otvoreni svi specifični kvaliteti. Opšta bezrazličnost je postala znak potpunog gubitka adekvatnog ispunjenja bez kojeg sve postaje tvorba i konstrukcija. Sam čovjek je postao predmet rada uhvaćen u slijepoj igri »napredujuće apstrakcije proizvodnja« (Hegel). On je subjekt istorije samo ukoliko je njen objekt. Tako industrijska proizvodnja dostiže planetarnu ekspanziju i podstiče jačanje čovjekove slobode kao jačanje njegove tehničke moći. Zato nepredovanje svoje slobode čovjek osjeća kao napredovanje industrijskog sistema. Takav pojam slobode, naravno, prepostavlja čovjeka kao *homo faber*. *Homo faber* rastavlja svijet na najsjutnije dijelove, a ostvarenje cjeline

traži samo u trapezu uzajamne igre posebnih interesa. U toj dominaciji posebnih interesa cjelina se odvaja od svojih dijelova i javlja se u formi nečeg posebnog. Svaki pojedinac želi da ostvari svoje ciljeve, a cjelina i drugi pojedinci njemu nisu ništa. Gradansko društvo je ekstremni slučaj individualnih sloboda. Ono je sistem partikularnih interesa i njihove uzajamne zapletenosti čija cjelina funkcioniše nezavisno od svijesti pojedinaca.

Takvo ostvarenje cjeline danas nosi ime progra, koji se događa iza leđa pojedinca, kao njima tuda i strana sila. Laž je i fiktivna superiornost ako se misli da se može izbjegić usud progra, jer sve što stoji na njegovom putu postaje samo njegov eksponent. Opšti progr se identificira sa napretkom industrijske proizvodnje u kojoj se gube sve kategorije istorijske posebnosti i sve naročite forme rada. To je proces desupstancijalizacije koji do kraja produbljuje davno započeti rasap između »ja« i svijeta, duše i čina, unutrašnjeg i vanjskog, individuuma i roda, slobode i nužnosti, etike i logike, istorije i prirode, esencije i egzistencije, duha i materije. U naše vreme ove sfere su toliko posvadane da izgleda da ih više niko ne može izmiriti. To je, izgleda, bila cijena za ovaj relativni i vrlo reducirani pojam progra što ga industrijsko društvo identificira sa napretkom. Tako shvaćen, opšti napredak je zapravo napredak industrijske proizvodnje. Industrijsko društvo se identificira sa svjetskim povjesnim napretkom i smatra se njegovim nosiocem. Ono pronalazi takva stanja kojima je napredak imantan. Tako napredak postaje duša stvari i modus stvarnog zbivanja. Uvijek savršenja sredstva otvaraju nove prostore i na tom tlu se održava svijest napretka.

Ali što znači napredak u običnoj svijesti? Koji je smisao napretka? To je napredak industrijske proizvodnje i njoj odgovarajućih formi života: lakši život, opšti standard, zamjena fizičkog rada, najveća sreća najvećeg broja ljudi. Sva ova postignuća prati medij brzine tako da uvijek mislimo da smo zakasnili (Gete). U toku tih brzih promjena izdvaja se novo i moderno kao nešto što je jedino vrijedno. Tako dolazi do hipertrofije pojma novog, kao što pokazuje sam vjetar konkurenčije: novo je uvijek savršenje i bolje.

## II

Tako izgleda, ukratko naznačen, osnovni model svijesti o progresu, kao svjetskom i istorijskom napretku. Ponekad, ovaj model želi da se primijeni i na umjetnost, koja, po svoj prilici, ne može da prihvati njegovo jednostrano usmjerenje prema vječito novom i modernom a protiv svega što je već ontički ozakonjeno i steklo pravo na svoje vlastito postojanje. Zato svijest napretka ne može naći svoje uporište u ontičkoj strukturi samih umjetničkih djela, pa ga stoga traži u istorijskoj dimenziji njihovog postojanja, čiji je izvor i razvoj moguće utvrditi, a njihovo značenje razumjeti, kao i projektovati njihovo prevazilaženje.

Stoga svijest napretka gleda na umjetnost kao na istorijsku kategoriju na koju se u potpunosti može primijeniti istorijski način posmatranja. Doduše, istorijski način posmatranja je prevladao u skoro svim oblastima ljudske aktivnosti, pa mnogi smatraju da nema razloga da se ne primijeni i na umjetnost. Nedavni razvoj nauke o preistoriji, a naročito razvoj etnologije i kulturne antropologije, prisililo je mnogo teoretičare da pripisu umjetnosti različite i promjenljive funkcije: u svojoj istoriji, umjetnost je bila instrument magije i animističkog kulta, način isticanja vladareve moći sredstvo religiozne i političke propagande, da bi, konačno, postala autonomna forma koja razlog svog postojanja nosi u sebi samoj. Kad se jednom utvrdilo da pečinski crtež iz preistorijskog doba ima magijsko značenje, on se može shvatiti samo na osnovu proučavanja magijske situacije preistorijskog čovjeka. Isto tako, kad se jedanput utvrdilo da se likovna umjetnost u Srednjem vijeku nije razlikovala od drugih roba namijenjenih trgovini, bilo je jasno da se njeno značenje može doseći samo globalnim proučavanjem srednjovjekovnog zanatstva. Na osnovu toga Mario Perniola izvodi presmion zaključak u duhu istorijske svijesti: »Jedan magični crtež ima više sličnosti sa magijskim plesom nego sa Rembratovom gravurom.« (Mario Perniola: »L'alienation artistique«, Union generale d'édition pour la traduction française, 1977, str. 23) Naravno, nije u pitanju da se umjetnički fenomen mehanički izvede iz ekonomije ili politike prema jednom više ili manje strogom materijalističkom determinizmu, već da se shvati u njegovom autentičnom kontekstu u okviru jedne totalne istorije koja je u osnovi svih kategorijalnih razlika. Ova globalna istorija nije ni samo duhovna ni samo materijalna, ni samo mentalna ni samo fizička, ni samo teorijska ni samo realna, već ona utemeljuje sve ove dihotomije tako da one postaju razumljive samo na njenoj osnovi.

Umjetnička aktivnost se ne ispoljava izvan društva, već unutar njega, kao jedna strana njegovog realiteta. Stoga istorijska svijest nastoji da utvrdi porijeklo i karakteristike njenog socijalnog statusa i da odredi norme koje leže u osnovi njenog istorijskog načina bivstvovanja. Nije potrebno posebno dokazivati da se ovo može postići samo pažljivim proučavanjem globalne istorije datog društva. Smisao umjetnosti kao istorijske kategorije mora biti određen u momentu kada se ona izražava društveno kao takva. Taj

momenat je uvijek moment istorijske transformacije društva u toku koje se, malo po malo, izdvaja izvjestan tip riječi, ponašanja i predmeta, da bi na kraju dobili jedan novi status. Teorijska formulacija je uvijek posljedica činjenice društvenog podvajanja i, u većini slučajeva, predstavlja samo njenu apologiju. Stoga značenje pojma »umjetnost« ne može biti uspostavljeno na osnovu same teorije, već se mora dovesti u vezu sa socijalnom strukturu i njenom istorijskom transformacijom, koje uvijek prethode teorijskom razdavanju i sistematizaciji. Tako, na primjer, jedinstveni pojam umjetnosti nije ime za vjećnu i promjenljivu suštinu umjetnosti, već je proizvod uopštavajuće i unificirajuće apstrakcije različitih »lijepim fenomena, kao što su muzika, arhitektura, poezija, prozna književnost, likovne umjetnosti, balet i film, itd. Takva apstrakcija nije inherentna nijednoj konkretnoj umjetničkoj aktivnosti, već je rezultat jedne sinteze koja je izvršena od strane teorijske svijesti u doba Renesanse. Tada je dodijeljen zajednički status poeziji, pozorištu i likovnim umjetnostima, što je imalo za posljedicu radanje jedinstvenog pojma umjetnosti u modernom smislu riječi, koji treba da označi ono što je zajedničko svim »lijepim umjetnostima«. Na kraju ovog procesa posebne umjetničke forme se pokazuju kao autonomni totaliteti, koji nisu umjetnost u opštem i apstraktном određenju pojma, već u punini svoje konkretnе posebnosti, kao određena poetska riječ, određeno dramsko ponašanje, određeni umjetnički predmet, itd.

Može li onda teorija koristiti pojam umjetnosti koji je izveden iz konkretnih umjetničkih iskustava i istovremeno nezavisani od njih? Može li ona još govoriti o umjetnosti kao istorijskoj kategoriji ili se mora ograničiti na kritiku posebnih formi u njihovoj istorijskoj posebnosti? Može li ona ići iznad posebnih istorijskih određenja prema onome što im je sušinsko i zajedničko ili se mora odreći apstraktnih određenja u ime maksimuma konkretnosti?

Teorija dolazi do apstraktног i jedinstvenog pojma umjetnosti apstrahujući iz konkretnih istorijskih iskustava ono što nalazi zajedničko u njima. Zato istorijska svijest, koja polazi od ovih istorijskih činjenica, nastoji da istraži specifične forme u kojima se manifestuje umjetnička aktivnost u punini njene istorijske samosvijesti. Njoj je stalo, prije svega, do istorijskog procesa u toku koga se izdvaja izvjestan tip riječi, ponašanja i predmeta, da bi postali poezija, pozorište, likovna ili neka druga umjetnost. Takozvani izvorni i neponovljivi karakter umjetnosti za nju je samo rezultat kontemplativnog stava koji se obično zauzima prema umjetničkom fenomenu. Tako na primer, u muzeju crteži i predmeti iz preistorije i drevne kulture stoje pored slika mnogih nama savremenih slikara. Pred očima posjetioca muzeja isčečavaju razlike između ovih predmeta, koji u njihovoj konkretnoj dimenziji pripadaju ponekad potpuno različitim kategorijama, takvim kao što su magija, zanatstvo i umjetnost u pravom smislu riječi. Prema tome, osnova teorije o univerzalnom i nepromenljivom karakteru umjetnosti nije ništa drugo nego »napredujući rad apstrakcije«, koji apstrahira od ispitivanja konkretnih situacija posmatranih u njihovom totalitetu i koji, tražeći argumente u površnoj i prividnoj sličnosti supstancialno različitih predmeta, gubi iz vida njihove vlastite i konstitutivne razlike.

Zato, za istorijsku svijest, umjetnost nije ni odredba bića ni odredba mišljenja, ni univerzalni način bivstvovanja ni ljudske aktivnosti, već prije svega izvjesno određenje istorijskog postojanja i poseban modus istorijskog procesa.

### III

U istom smislu, ali na osnovu drugih prepostavki, Hegel je zaustao ideju progrusa u umjetnosti. Prema Hegelovom mišljenju, čitava stvarnost se objašnjava samorazvojem duha, koji se mora završiti u njegovom samospoznavanju, kao absolutnom znanju. Hegel je shvatio apsolut istorijski, a zatim tražio faze razvoja togapsoluta. Sve etape u istorijskom razvoju duha su prolazne. Umjetnost je samo prva faza u razvoju apsolutnog duha u kojoj se duh spoznaje u čulnom obliku. Ali duh zna da čulnost nije njegovo pravo mjesto, pa stoga nastoji da se od nje otrgne i da zadobije višu formu prvo predstave a zatim pojma. Apsolutni sadržaj se ne može pojaviti u formi umjetnosti, pa umjetnost ostaje samo jedan oblik koji više ne odgovara suštini apsolutnog duha. Istorija umjetnosti je poprište njegovog razvoja. Zato sama umjetnost ima niže i više faze. Ona mora transcendirati iz čulnog medija koji je još uvijek jedna vrsta otuđenja duha. Pošto umjetnost nije više jedino sredstvo apsolutnog duha, umjetnički način spoznavanja se mora ocijeniti kao manje vrijedan. U tom pogledu umjetnost je počela da zaostaje za drugim oblicima saznavanja.

I onog trenutka kad mu se učinilo da je došlo vrijeme filozofije, Hegel je proglašio da je umjetnost, zato što se bazira na čulnom, s obzirom na najviše potrebe duha za nas prošlost. Danas, kada čovjek može da živi u pojmovima; istorijski umjetnost čovjeku nije više potrebna. Umjetnost je za nas prošlost zato što je potreba za njom u prošlosti bila veća. Doduše, umjetnost će se sve više razvijati, ali neće vršiti onu ulogu koju je ranije imala, jer neće moći da zadovolji naše najviše potrebe. Mogućnosti umjetno-

sti ne odgovaraju više potrebama svjetskog duha. Promjene u duhu i njegove mogućnosti su tako velike da ih umjetnost ne može više zadovoljiti. Posto ne postoji korelacija u razvoju umjetnosti i razvoju duha, umjetnost zaistaže za drugim oblicima njegovog pojavitivanja. Slično tome, Marks je takođe tvrdio da se umjetnost ne razvija srazmerno razvitku ljudskog društva. Helenska umjetnost ima neprolaznu draž iako počiva na krivim prepostavkama.

Ali otuda neprolazna draž umjetnosti? Da li umjetnost predstavlja način da se izrazi ono najviše ljudske? Da li umjetnost može da prati najviše ljudske potrebe? U tom pogledu možda nije toliko zloslut kao Teodor Adorno u svojoj pesimističkoj viziji savremenog svijeta. Prema njegovom mišljenju, moguće je pretpostaviti, s jedne strane, da čovjek današnjice teži nečem višem što umjetnost ne može dostići i da zato moderna umjetnost ne može pratiti i zadovoljiti njegove potrebe, ali je, s druge strane, isto tako moguće pretpostaviti da čovjek današnjice kao čovjek ne ide naprijed i da ga umjetnost stoga ne može pratiti, inače bi nepovratno išla unazad. Današnji čovjek nije čovjek u pravom smislu riječi i umjetnost mu upravo zato više uopšte ne odgovara. Bar Adorno tako misli. Tako umjetnost zadržava svoju društvenu funkciju samo zahvaljujući svom autentičnom stavu.



Ipak sva ova, u osnovi vrlo zanimljiva, razmišljanja o umjetnosti i mogućnostima njenog napredovanja u vremenu gube izvida jednu karakteristiku umjetnosti po kojoj se ona razlikuje od svih drugih oblika čovjekove djelatnosti: jedino u umjetnosti čovjeku je uspjelo da ostvari bezvremeno postojanje još pod uslovima vremena. To je navelo Marks-a da utvrdi kako helenska umjetnost ima neprolaznu draž iako ima svoj osnov u mitologiji koja je istorijski vrlo uslovljena. Na osnovu sličnog uvida Merleau-Ponti tvrdi da u slikarstvu nema stalnog progrusa koji nužno vodi prema svom konačnom ispunjenju. Sve ponovo treba započeti iznova. Stoga Merleau-Pontiju izgleda da u tom pogledu umjetnost ima izvjesne sličnosti sa istorijom: kao što se istorija nikada ne dovršava u jednoj istini koja bi se mogla potpuno ispuniti, tako ni jedan slikar ne može pretendovati da će dovršiti čitavo slikarstvo. Stoga pojam istorije treba oblikovati po ugledu na slikarstvo i umjetnost uopšte. Iz tih razloga Merleau-Ponti je u posljednjim momentima svoga života tražio od slikarstva upravo ono što mu istorija nije mogla otkriti na temelju stvari i što u *Oku i duhu* naziva »temeljem slikarstva«, a možda i »čitave kulture«. (Maurice Merleau - Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964. str. 15) U tom smislu on je pisao nekoliko godina ranije da bi se »nesumnjivo mogao ponovo otkriti pojам istorije u njegovom pravom smislu ako bi se naučili da ga oblikujemo po ugledu na umjetnost i jezik«. (Maurice Merleau - Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, str. 84) Zato svaki umjetnik ponovo započinje traženje izvorne tajne bića koja je već prisutna u svakoj ljudskoj aktivnosti. Na osnovu toga Merleau-Ponti je mogao da zaključi

na kraju svog eseja *Oko i duh*: »Jer ako ni u slikarstvu, pa ni drugdje, ne možemo da zasnijemo hijerarhiju civilizacija, niti da govorimo o progresu, to nije zato što nas neka sredina zadržava otpozadi, već bi se prije moglo reći da je već prvo slikarstvo išlo do dna budućnosti«. (Maurice Merleau – Ponty, *L'OEil et l'Esprit*, str. 92). Ako je prvo slikarstvo išlo do dna budućnosti, tada potonje, ma koliko bilo savremeno, nema mogućnosti da ide dalje, već mora ponovo započeti izpočetka. Tako izgleda da pravo umjetničko djelo postiže izvjesnu perfekciju zbog koje ono ima neprolaznu draž u kasnijim vremenima. To je navelo Hajdegera da povuče oštru razliku između načina postojanja obične stvari i načina postojanja umjetničkog djela. Umjetničko djelo postoji u svom prostoru i svom vremenu koji se razlikuju od prostora i vremena obične stvari. Obična materijalna stvar je data u cjelinu sa drugim stvarima: kamen je na putu, drvo je u šumi, tabla je na zidu. Mi ih ne opažamo izdvajene od drugih stvari koje ih okružuju, već ih vidimo u njihovoj okolini i zajedno sa njom. One su podložne promjeni, jer vrijeme djeluje na njih. Tako svaka materijalna stvar čini samo jedan fragment šire cjeline svoje vlastite okoline. Fragmentarni karakter materijalne stvari jasno dolazi do izražaja na njenoj fotografiji: mi fotografišemo jednu stolicu i na fotografiji opažamo njen fragmentarni svojstvo. Suprotno tome, naslikana stolica čini jednu cjelinu oko koje se grupišu sve druge stvari. Zato nema smisla govoriti o mjestu i okolini umjetničkog djela na način na koji se govoriti o mjestu i okolini materijalnih stvari. Umjetničko djelo je jedna završena cjelina koja izgleda da postoji tu samo zbog sebe same. Njeno vrijeme ne ostavlja nikakve tragove na njenom licu. Deveta simfonija je i danas mlada, kao što je bila u trenutku njenog rođenja. Van Gogova slika jednog parastarih seljačkih cipela nije ostariла. Umjetničko djelo ne stari kao materijalna stvar. Svako zna da umjetničko djelo nije ni zvuk, ni boja, ni kamen, već nešto bitno više od toga. Zato mi ne opažamo umjetničko djelo »u njegovoj okolini«, već u njegovoj »unutrašnjoj samostalnosti«, koja ima neprolaznu draž u kasnijim vremenima.

Ova svojevrsnost umjetničkog djela, koje ontički fundira i ozakonjuje jedan duhovni svijet, oslanja se na umjetničku formu čija svojstva omogućuju umjetniku da usred vremena ostvari bezvremeno postojanje. Forma omogućuje umjetniku da duhovne vrednote pretvoriti u realne. U tom smislu Merleau-Ponty je tvrdio da smisao slike prožima sliku mnogo više nego što slika izražava smisao. Ona je njegovo konkretno otjelovljenje. Tim što je otjelotvoreno duh je osamostaljen. Zato stvoreno djelo postoji nezavisno od svog stvaraoca. U njemu je prikazano samo gledanje, a ne samo ono što je gledanje ugledalo. Način gledanja je prikazan zajedno sa onim na što se gledanje odnosi. Tako samo gledanje kao takvo postaje samostalno biće. Originalnost forme je omogućila umjetnikovom svijetu da postane svijet za sebe i da čuva svoju neprolaznu draž kao svoje ontičko svojstvo.

Zato, u pogledu progrusa, umjetnost čuva veliku sličnost sa filozofijom i razliku prema drugim sferama čovjekove duhovne djelatnosti: ono što je istinski novo u filozofskoj teoriji često se ne shvata na osnovu onoga što mu je prethodilo. Naprotiv, ono bitno u prethodnom često se više ne razumije ili se potpuno napušta. Želimo li ga upoznati, moramo se vratiti njegovom izvoru. Otuda tako veliki interes filozofije za svoju vlastitu istoriju koji je nauka dobrim dijelom izgubila, ako ga je ikada u toj mjeri uopšte imala. Želimo li, na primjer, ući u neku posebnu nauku, možemo pokazati vrlo malo interesovanje za njenu istoriju: samo toliko koliko nam ona omogućuje da bolje shvatimo problem koji je u ovom momentu predmet našeg poučavanja. U sferi nauke mi smo navikli da poučavamo prošlost samo radi boljeg razumijevanja naše sadašnjosti: izvan ovog interesa prošlost za nas uvijek ostaje samo prošlost. Međutim, izvjesne moralne i estetičke ideje, čak i takve kakve su nekada bile prihvaćene od većine ljudi i kakve su vladele stoljećima, obično čuvaju sposobnost da pobude i naš današnji interes. Ali u tom pogledu ništa nije na nivou velikih umjetničkih ostvarenja: samo ona imaju ovu vrijednost naročite vrste koja izgleda da se prije povećava nego što opada sa godinama. Filozofska teorija zauzima središnje mjesto između nauke i umjetnosti: njena istorija podsjeća na istoriju nauke po tome što sve veći broj pojmovi i metoda postaje njen oruđe koje se svjesno koristi, a na istoriju umjetnosti po jedinstvenosti i neponovljivosti svojih najvećih ostvarenja.

Nauka postavlja hipoteze i pravi privremene konstrukcije koje zatim povlači ako se pokažu da se ne mogu potvrditi. Na osnovu toga može se reći da istorija nauke predstavlja povijest neprekidnog napredovanja u kojem postignuća jednog posmatrača sledeći posmatrač koristi i produžuje. Stoga nijedan naučnik ne bi odbio da se koristi knjigama svojih prethodnika iz straha da će postati rob tradicije. To je navelo Fojda da rad nauke uporedi sa radom umjetnika, ali u jednom drugom smislu i s namjerom da pokaže kako u takvoj kritici nauke ima dosta pretjerivanja: »Po pravilu, ona postupa kao umjetnik sa glinenim modelom, koji neumorno mijenja grubu skicu, nanosi i oduzima, sve dok nije postigao zadovoljavajući stepen sličnosti sa objektom koji vidi ili zamišlja.« (Sigmund Fojd, *O gledanju na svet*, u Nova predavanja, Matica

srpska, Novi Sad, 1969, str. 285). Posmatranjem naučnik otkriva, čas ovdje čas ondje, nešto novo, ali se dijelovi u početku ne uklapaju. Stoga naučna teorija, jednom formulisana, u najboljem slučaju ostaje jedan pokus, jer su premise na kojima se bazira osudene da budu opovrgnute ili zamijenjene kasnijim istraživanjima ili otkrićima. Umjetničko djelo, međutim, jedanput završeno, važi kao konačna tvrdnja za sva vremena. Moda i kritičko vrednovanje mogu se brzo mijenjati i djelo jednog umjetnika može biti nadmášeno djelom drugog i većeg umjetnika, ali posebna građevina, slika ili statua, na primjer, i dalje traje i važi u svojoj neponovljivoj vlasti. Ona može biti uništena, ali ne i opovrgnuta. Umjetnik projektuje jedan moment u svijet objektivnih vrijednosti, jedan fragment beskonačnosti izvan svog subjektivno građenog svijeta, da bi tako učinio da trenutak traje. Tako umjetnik daje permanenciju sadašnjem trenutku. On je, dakle, jedini pobjednik u čovjekovoj borbi protiv vremena, a njegovo umjetničko djelo kristalizacija trenutka, veza između prošlosti i budućnosti, most između individualnog i univerzalnog iskustva. Ukoliko umjetnik šire i prostranije gradi svoj most u beskonačnosti objektivnog svijeta, utoliko će biti univerzalnije vrijednosti koje on izražava, a time veće i trajnije njegovo umjetničko djelo.



Umjetnička djela su jedinstvene i neponovljive kreacije. Stoga djela različitih umjetnika nemaju ni zajednički cilj ni zajedničko mjerilo. Ona se ne nastavljaju jedno na drugo, niti jedno drugo dopunjava ju. Svako počinje ispočetka. U tom pogledu istorija umjetnosti je nezavisna od istorijskih zakona i promjena. Stoga Roman Roland ima u mnogo čemu pravo kad tvrdi da ima manje razlike između jednog remek-djela iz vremena faraona i savremenog remek-djela nego između današnjeg remek-djela i osrednjeg djela iz istog perioda. Posmatrana u istorijskoj perspektivi, umjetnost je očljenje neravnopravnosti: ona pada, ponovo se diže, često nezavisno od istorijskih zakona i promjena. Zato ne može biti govora o stalnom razvoju umjetnosti, već samo o izvjesnim promjenama, koje imaju za posljedicu izvjesne razlike između umjetnosti različitih perioda. To je navelo neke teoretičare da govorile o izvjesnim fazama u razvoju umjetnosti koje se smjenjuju sa nevjeroatnom tačnošću. Tako, na primjer, Lionello Venturi smatra da se zakonito smjenjuju primitivna, klasična i dekadentna umjetnost, dok Šarl Lalo vjeruje da tih stilskih odlika koje se smjenjuju imaju više: primitivna umjetnost, preteće klasična, klasični, pseudoklasičizam, romantizam i dekadenti. Kao da umjetnost ima samo jedan izvor i smjer. U stvari, umjetnost je prošla kroz nekoliko faza koje se mogu razlikovati, ali se bitno nije mijenjala, niti će se zasigurno u tom smislu mijenjati u budućnost. Umjetnost je i vječna i istorijska kategorija. To je jedina čovjekova djelatnost kojoj je uspješno da usred vremena ostvari bezvremeno postojanje. Zato doista izgleda da je već prva umjetnost išla do dna budućnosti. Zato ne možemo reći da je neko savremeno umjetničko djelo postiglo izvještan napredak u odnosu na neko umjetničko djelo iz davnog prošlosti. U bitnom smislu umjetnost ne pozna progres. To je, doduše, jedna istorijska kategorija, ali koja ne poznaje progres u bitnom smislu.