

PITANJA O UMETNOSTI I NOVIM MEDIJIMA KAO PITANJA O ZNAKU I ZNAKOVNIM SISTEMIMA

skica za sinhronijsko i dijahronijsko razmatranje

srba ignjatović

Razmišljanje na temu *umetnost i novi mediji*, da bi uopšte bilo moguće, u načelu treba da odgovori na nekoliko pitanja. Sama pitanja, pak, mogu podsećati na »vežbu iz logike« jednako kao i na ne odviše integrirajuće publicističke pitalice.

Pre svega je, ipak, neophodno zapitati se da li su ova dva, odve izdvojena pojma, u apsolutnoj opozitnosti (tako da jedan drugog isključuju) ili među njima postoje određene bliskosti. U poslednjem slučaju trebalo bi pouzdano naznačiti i njihovu prirodu, stepen, način opstojanja.

Drugačije rečeno, pitanje glasi: da li novi mediji *isključuju* umetnost (smisao umetničkog kao estetskog, »zasebnog«, »kategorijalnog«, uključujući tu i neposredne stvaralačke efekte, sam sklop umetničkog »objekta«, načine njegovog konstituisanja i postojanja) ili umetnost »isključuje« smisao, pravo na smisao, »ozbiljnu egzistentnost« kao i puku »konkurentnost« novih medija?

Obe verzije ovog pitanja (formulisano s »dnevnog stano- višta«) moguće je osporiti već narednim jednostavnim pitanjem: da li mi zaista pouzdano znamo šta je to umetnost, danas, i šta su izvikani »novi mediji« (ne nominalno, već po svojoj poziciji i biti)? Ukratko, ako su elementi spora, pojmovi kojima se rasprava vodi, neizvesni, dalje raspravljanje ne postaje samo bespredmetno već i nemoguće.

Ako ovu situaciju »prenesemo« na uži plan i izdvojimo jednu umetnost, književnost, da reprezentuje prethodni širi pojam umetnosti kao nečeg po iskustvu egzistentnog, moramo da krenemo od najelementarnijih činjenica.

Po čemu, dakle, književnost najpre *jeste*? Van sumnje, po tome što postoji na nivou književnog teksta. Književni tekst je njena *differentia specifica*. Ali, po čemu je jedan književni tekst umetnost?

»Svaka interpretacija i kritičko vrednovanje književnog teksta trebalo bi da pretpostavlja da se zna šta je književni tekst i koje uslove treba da zadovolji da bismo ga smatrali književnim. Međutim, ovo »trebalo bi da pretpostavlja« više se odnosi na interpretaciju i vrednovanje tekstova iz starijeg ili novijeg književnog nasleđa, jer svako ko se neposredno bavio književnom kritikom... manje-više zna da je svaki put kad je pred sobom imao zaista *novo* delo morao da određuje šta bi trebalo i šta može da bude književni tekst« — ističe Novica Petković (*O gramatici književnog teksta*, *Lica* br. 3, 1976).

Proširujući ove postavke, možemo dodati da je svako posmatranje književnosti, umetnosti uopšte, koje nastoji to biti u globalu, i biti *ispitivačko*, upućeno da svoje odgovore takođe pruža u globalu, pa tako i da iznova, u svakom novom trenutku, odgovara na pitanje ne samo po čemu književnost *jeste*, već i šta sve ona *jeste*, kako i zašto...

Udaljavajući se od činjenica koje smo nazvali elementarnim, moramo dodati da na ovom nivou započinje diferenciranje i takvog pojma kao što je pojam književnog teksta. Mi, znači, određujemo šta je sve književni tekst. On je, pak, s jednog aspekta, identičan s ma kojim tekstom, »bezličnim« tekstom, tekstom u principu, dok, s drugog aspekta, nikako ne može biti izjednačen s takvim tekstom (»ma kojim tekstom«).

Ako ovu situaciju dalje radikalizujemo — pri oceni, izboru kriterijuma za književni tekst očitio je da ne moraju biti pretpostavljeni isključivo kriterijumi književnog. Određujući šta je sve književni tekst, mi ne određujemo samo ono *književni*, nego određujemo i šta sve može da predstavlja *tekst*.

Ovim smo se već približili novim pitanjima, pitanjima znaka i znakovnih sistema.

I tu neka bude dopuštena jedna digresija.

Svest o znaku, smislu i egzistentnosti znaka i znakovnih sistema uobličila se u novije vreme. Ali, specifične informacije i kondenzovana saznanja, opredmećena u spletovima kanapa i sustegnuta do esencijalnih značenja pomoću čvorova, čuvaju već kulturu Inka na nivou jedne »opredmećene pismenosti«. Simbolična kondenzacija ujedno je tu i »konkretizacija«, materijalni inkarnat kulture.

Naši rabaši i rovaši, odnosno »slovaši«, s manjim pretenzijama svedoče o jednom bliskom ili, u osnovi, istovetnom naporu.

Pretpostavka je da kultura koja svoj spiritus opredmećuje na ovaj način — tj. bira »materijalnu udomljenost« kao izvesno esencijalno-reproduktivno polazište — ima nedvosmislene pretenzije trajanja. Ipak, reč je o iluziji trajanja, odslikavanju trajanja i šifrovanom tragu — a da sve to do nas dopire kao *odjek jedne kulture* čijim saznavanjem nikada nećemo saznati nju samu, već samo izvesne pretpostavke na kojima je počivala.

Stoga i nije reč o tome da je ovakvo »reprodukovanje« kultura (ili neke određene kulture) jednodimenzionalno, već o tome da se znak ne iscrpljuje u jednom znakovnom sistemu no u ukupnosti znakovnih sistema. (Pojam znak može se zameniti i pojmom svet, bez bojazni od pretencioznosti). Odnos koji je ovde izložen kao neka vrsta ilustracije po svemu, važi i kada se ispituje relacija umetnosti i novih medija. Totalitet znakovnog — pojmovnog nije ni na jednoj strani. Totalitet se nazire tek kroz ukupnost znakovnih sistema.

Sada se možemo vratiti drugačijem pitanju, pitanju materijalnog kondenzata znaka (u ranim oblicima i savremenim verzijama).

Materijalno »kondenzovanje« (bolje rečeno uobličenje i ute- meljenje znaka) u ranim stadijima poput onih koje smo maločas naveli kao ilustraciju, samo je prvi uslov, odnosno prauzrok transpozicija i komunikativnosti, značenjske otvorenosti, prenosivosti jedne kulture (makar takode na nivou kondenzata bačenog u prostor i vreme, ostvarenog u nivou sistema, te zato i dešifrantnog).

Potreba za materijalnim kondenzovanjem znaka urađa aktivnošću koja se jedino može označiti kao pisanje (s tim što se ovde podjednako može podrazumevati mehaničko-konkretni aspekt i univerzalni aspekt te aktivnosti). Ali, naporedu sa znakom koji opstoji i kao određena materijalna kondenzacija-konkretizacija (kulture zapisa na glini, kamenu, metalu) i koji je, dakle, nastao (neposredno se utelovio) u specifičnom sudaru materijala, već u ovoj ranoj fazi treba imati na umu i znake oblikovane pomoću vatre ili dima, koji koincidiraju s kakvom praslilikom, odnosno znake-zvuke, zvučne predstave još nestalnijeg trajanja i omeđenosti.

Sada bi, moguće, trebalo odgovoriti na pitanje čemu sva ova, nepotpuna podsećanja iz domena *istorije pisma*. Odgovor je, na izvestan način, već prisutan. I danas smo skloni da favorizujemo pojedine vidove znakovne aktivnosti poput te koju podrazumevamo pod *pisanjem*. Pogotovu smo skloni da — s razlogom ili bez razloga — favorizujemo »beletrističko«, odnosno literarno shvan- tanje pisanja.

Takav gest ima duboke korenove. Najveći broj ranih zapisa nije namenjen pojedincu niti »subjektivnom« čitanju. To su, najčešće, poruke namenjene širim skupinama ljudi, s pretpostavkom da za njih mogu imati neki sakralni, istorijski, uopšte uzet »sudbonosni« interes, bilo da je reč o hijeroglifima s piramida, političkim pismima srednjovekovnih vladara, svešteničkim poslanicama, rodoslovima ili drugim spisima svetovnog i duhovnog karaktera.

Novi život pisma otpočinje rođenjem literature, a s njim i intimitet njegove upotrebe. Literatura je u znaku vrednosti koliko »objektivnih«, javnih, toliko i onih koje su procenjene isključivo s individualnog, subjektivnog stanovišta. Jezik je prevazišao služenje ritualu, gotove — osveštane formule potisnute su mnogo obuhvatnijim i permanentnijim stvaranjem značenja.

U ovom procesu udeo literature bio je, zaista, od presudne važnosti. I potom je literatura ispunjavala svoju »sudbinsku« i sudbonosnu misiju. I danas će, uostalom, ljudi koji se bave literaturom neminovno gledati na nju kao na nešto sudbonosno.

Svest o znaku i znakovnim sistemima, o znatno složenijoj i mnogostrukijoj tvorbi i distribuciji znaka — značenja, upozorava nas, međutim, da se danas o literaturi ne može u principu govoriti kao o privilegovanom mediju. *Svest* o složenoj predistoriji znakovnog upozorava nas na svojevrsni »paritet« slike-znaka i znaka-slike i na to da prednosti — kvaliteti apriori ne mogu biti ni na jednoj strani.

Tako, na primer, znakovna igra s pretenzijama na misteriju univerzalnog i znakovna igra koja sledi čudo konkretnog, mogu imati podjednako esencijalne vrednosti. Vrednosni primat, dakle, ne može biti stvar postupka ili opredeljenja, tj. nekog niza manje ili više apstraktnih činova.

Konačno, i samo materijalno utelovljenje znakovne aktivnosti, koju nazivamo pisanjem, ne može se više smatrati kao stvar zauvek data i neizmenljiva. Mehaničke procedure koje ga prate mogu biti, postepeno, zamenjivane drugačijim procedurama. Fototipsko, »fantastično brzo« umnožavanje znaka i novi načini njegovog prenošenja, elektronsko »štampanje« i slični izumi, koji zaista najavljuju kraj jedne ere — ali ere tradicionalnog štam- pa.

parstva i umnožavanja — prenošenja znaka, čini se da su pokadšto pre nagljeno shvaćeni kao pretnja literarnom pismu, pišanju.

Ako je u osnovi i ove specifične aktivnosti znak — a reč je o procedurama koje nesumnjivo pospešuju njegovo opstojanje i prenošenje — onda, po svoj prilici, ne treba govoriti o »smrti« i »pretnji« jednom tradicionalnom mediju, već mogućnostima različitim njegovih transformacija i kontakata s drugim medijima, kao i mogućnostima intenziviranja njegove komunikacije.

No, umesto da se bavimo futurološkim pretpostavkama i hipotetičnim rezimeima, zaključimo da se ovim ukazuje tek na pojedine aspekte razmišljanja o umetnosti (književnosti posebno) i novim medijima. Ali je zato jasno da na tom nivou iščezava »apsolutna opozitnost«, odnosno sama mogućnost »apsolutne opozitnosti« umetnosti i novih medija. Novi mediji, kao generički izdanci nastajuce kulture, i kao kultura u principu, počivaju (»ostvaruju« se) i očitavaju u složenoj celini znakovnog, znakovnih sistema.

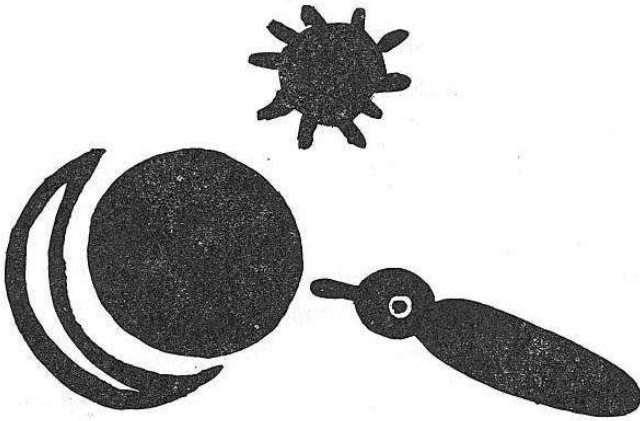
Stoga zaista domenu žurnalističkog, neobavezujućeg i časkajućeg razmišljanja pripadaju opaske o novim medijima koji »guše« umetnost, »preuzimaju« auditorij i slično. Ako greška postoji, ona se ne može locirati, pripisati nečem što jeste, bilo da je reč o tradicionalnim umetnostima ili spektru novih medija.

Videli smo već da mi određujemo, biramo kriterijume. Zato greška i nije »spolja«. Ona je »proizvod« onoga koji greši i tek kao takva je eksteriorizovana.

Umetnost ne odslikava. Ali i novi mediji više ne odslikavaju (onda kada se konstituišu kao predmet podoban interpretaciji i kritičkom vrednovanju). Zato i greška ne može biti pristo odslikana, već je »ugrađena« u spoljnu celinu-tvorevinu, bez obzira na njena znakovna, medijska ili vrednosna razvrstavanja.

»Konkurencija« medija proizvod je sfere spoljnog i kolokvijalnog, dakle, nebitnog po našu raspravu. Umetnost(i) i novi mediji deo su dosegnutog i ostvarenog kulturnog stupnja a, bez obzira na izvore (poreklo, »starinu«, dugosežnost koja se iskazuje kao tradicija), odnosno njihovo izostajanje, susiće se u vremenskoj ravni i opstojte podjednako u njoj kao i u ravni znakovnog.

Kada govorimo o vremenskoj ravni, imamo na umu sinhronijski presek koji za sve medije i ispitivanje njihovih fenomena zahteva u principu podjednako temeljan tretman, bez obzira na stanovišta s kojih će se ostvarivati osobenosti pojedinačnih znakovnih sistema i njihovih kodova. Dijahronijski presek, pak, stvarno omogućava »razlikovanje« među »dugosežnim« i »kratkosežnim« medijima, shodno tradiciji — evolutivnosti i stepenu ostvarenih tekovina.



Govoreći o »dugosežnom« i »kratkosežnom« u kontekstu medija čini se da možemo — analogno izvesnim postavkama Levi-Strosa vezanim za izučavanje mitova, odnosno zaključcima Mirče Eliadea povodom mitova »modernih vremena« — da uključimo i izvesne semantičko-oblikovne distinkcije među ovim »kategorijama« medija. »Dugosežni« mediji (poput književnosti) u principu poseduju visok stepen mogućnosti univerzalizacije, oblikovanja i dosezanja kvaliteta s tzv. »univerzalnom vrednošću«. »Kratkosežni« mediji (s dijahronijskog aspekta) većma su okrenuti ostvarivanju »konkretnih« dimenzija.

Ne bi trebalo zaključiti da ove opaske podrazumevaju kakav implicitan vrednosni sud. No, svedjedo, one govore o razlikama u usmerenosti i pretenzijama pojedinih medija, što nam, svakako, može pomoći u shvatanju njih samih, njihove poezije, tumačenju i analizi postupaka ostvarivanja jednako kao i sklopa i funkcionisanja zakonodavnih sistema kojima pripadaju.

Uveren sam da se krupni nesporazumi najčešće događaju upravo u onim slučajevima kada se ostvarenje zasnovano u jednom mediju želi da transponuje u okviru drugog medija. Pri

tome treba imati na umu »uobičajenu«, najčešću shemu ovog odigravanja: ostvarenje »dugosežnog« medija (književno delo, na primer) treba da bude transponovano u »kratkosežan« medij (poput filma ili odgovarajuće televizijske »žanrovske« forme). Na ovoj relaciji nesporazumi — zbrke su tako česte, verujem, upravo zbog nedovoljnog poštovanja kodova, zakonitosti, uopšte uzev, osobenosti znakovnih sistema pojedinačnih medija. I obratno: uspeha transponovanja ostvaruju se upravo onda kada projekat punopravno »leži« u vlastitom mediju, vlastitom znakovnom sistemu — te ono što želi da se konstituiše javlja se na planu transponovanog kvaliteta, a ne na planu doslednih preuzimanja — prenošenja, koja su neminovno propraćena spomenutom zbrkom.

No, ništa manje problematična transponovanja pokatkad se ostvaruju i u sklopu samih »dugosežnih« medija (pozorišne inscenacije velikih romana, na primer). Sve to, da napravimo moguće humorno poređenje, podseća na »niske« spojeve koje tako ilustrativno razvrstava klasična knjiga erotizma, *Kama sutra*.

Za »kratkosežne« medije smo rekli da su okrenutiji dosezanju »konkretnog«, konkretnih dimenzija. Ovo »konkretno« nije po pravilu konkretno-kolokvijalno niti konkretno-spoljno. Reč je i o onim »konkretizacijama« koje su najdirektnije uobličjenje »objekata« koji u okvirima ovih medija imaju ulogu kakvu u vlastitom domenu poseduju umetnički objekti. Stoga bi, možda, bilo adekvatnije da se govori i o »konkretizacijama« koje su deo postupaka konstituisanja takvih objekata.

Prethodno je već bilo rečeno da ako je konstituisani objekt podoban kritičko-vrednosnoj analizi, i o samom mediju moramo da razmišljamo sa specifičnijih aspekata. Medij koji se, u principu, ne identifikuje kao umetnost (tradicionalnog spektra) može pružiti objekte — rezultate relevantno estetske. Ukoliko se čini da i estetska vrednost nije apriori određena (arbitrirana) postupcima univerzalizovanja baš kao ni postupcima konkretizacije.

S druge strane, novi mediji nisu anti-umetnost onoliko koliko nisu ni umetnost (u tradicionalnom smislu). Anti-umetnost je, zatim, oponent umetnosti, njena negacija ili radikalna destrukcija samo u onim slučajevima kada je reč o nastojanjima čija je znakovnost u znaku spominjane zbrke, nejedinstva i neautentičnosti, deformisanosti koja onemogućava konstituisanje koherentnih objekata, jer plošno pretpostavlja dubinsko — što je tek prva varijanta — ili je reč o nastojanjima koja dosledno zaobilaze — sasecaju svaki kontakt sa znakovnim sistemom i strukturama jedne umetnosti, pa se i time, posredno, određuju naspram nje. Takvih tvorevina, međutim, teško da uopšte ima. Inače bi na svoj način bile *apsolutne*, dok mi, zahvaljujući znakovnoj zbrci, možemo da naslutimo — na nivou teorijske speculacije — tek kakve bi bile tvorevine *apsolutnog kiča*.

Dakle, umesto raspravljanja o anti-umetnosti, zaključujemo da veliki broj tvorevina, pa i one »klasične« Joneska i Beketa, moraju biti tretirane na znatno složeniji način: kao minus-umetnost, odnosno ostvarenja nastala na fonu poznatog, rekvizitarnog, ali njegovim izuzimanjem koje, međutim, ne isključuje *podrazumevanje*, vid posrednog prisustva. (Bez podrazumevanja je nemoguće saznavanje ovih tvorevina — kako pokazuje Lotman, govoreći o minus-postupcima u književnosti.) Ukratko, fon je uključen, prisutan.

Mogućnosti *inoviranja* u ovom domenu nisu iscrpene, kao što nisu iscrpene ni mogućnosti daljeg (ravnopravnog) tretmana i oblikovnog dograđivanja »univerzalnih« i »konkretnih« kvaliteta i dimenzija u okvirima kako »dugosežnih« medija, poput umetnosti, tako i onih »kratkosežnih«, novih i novijih. Primat, naravno, ne pripada nijednom oblikovnom usmerenju. On i nije stvar usmerenja već ostvarenja, konačnih efekata.

Permanentno stvaranje, međutim, kao jedan od bitnih principa, ima permanentnu novinu, neponovljivost, inoviranje (na različitim planovima, nivoima i u različitom opsegu). A pošto je status svih medija u okvirima sinhronijskog preseka u načelu izjednačen, tj. podoban podjednako temeljnom tretmanu, kako je već rečeno, to i u ovom domenu *novina* ostaje jedan od ključnih pokazatelja *stvaralačkog*, njegovog intenziteta i statusa konstituisanih objekata jednog medija. U okvirima dijahronijskog preseka, stepen inoviranja, naravno, ima još ključniju ulogu. Određujući šta je u jednom slučaju umetnički predmet, zašto to jeste i kako se kao takav ostvaruje (ili ispitujući njegovu estetsku ili minus-estetsku funkciju, odnosno podvrgavajući ga kritičkom i vrednosnom prosuđivanju) istovremeno određujemo i dali je taj predmet *nov*, »zaista« nov, utvrđujemo prirodu i stepen prinovljenog smisla i funkcija.

No, to ne važi samo kada je reč o umetničkom ostvarenju, već se proširuje i na stvaranje u principu, ono stvaranje — najšire shvaćeno — koje se ne deli na »učinke« pojedinih medija, već mora da bude shvaćeno kao jedan od najdinamičnijih oblika prinavljanja, »generiranja« same kulture. S tog aspekta i problematika odnosa, saglasnosti i eventualne nesaglasnosti *umetnosti i novih medija* gubi prividnu, »dnevnu« dramatiku i uključuje se u celovitija zbivanja koja, da još jednom ponovimo, iziskuju globalna pitanja ali i globalne odgovore.