

Sve je jasnije da osnova individualne svesti, do najnižih svojih slojeva, predstavlja sadržaj iz kojeg se konstituiše kolektivna svest. Zbog toga problemi znaka postaju sve aktuelniji, jer svaki duhovni sadržaj koji prelazi granice undividualne svesti dobija, samim faktom svoje komunikativnosti, karakter znaka. Nauka o znaku (semioziologija prema de Saussuru, sematologija prema Bühleru) mora da bude detaljnije izrađena i definisana; savremena lingvistika (red praske škole, tj. Praškog lingvističkog serkla) širi polje semantike, posmatrajući s ovakvog gledišta svaki de lingvističkog sistema, pa ponekad i zvuk, i rezultati te semantičke lingvistike moraju biti aplikovani na sve ostale redove znakova i razvrstani prema svojim specifičnim crstama. Egzistira na kraju cela grupa nauka koje se bave problemima znaka (sljčno kao nauke koje proučavaju probleme strukture i vrednosti, koji su, usput rečeno, tesno vezani sa problemom znaka; tako na primer umetničko delo ie u isti mah znak, struktura i vrednost). Postoje tzv. duhovne nauke (**Geisteswissenschaften, sciences morales**), — one proučavaju materijal koji ima tipičan karakter znaka, i to zbog svoje dvojne egzistencije u svetu čula i u kolektivnoj svesti.

Umetničko delo ne može biti identifikovano sa duhovnim stanjem svoga stvaraoca, niti sa duševnim stanjima subjekata koji to umetničko delo doživljavaju — kako je tvrdila psihološka estetika: jasno je da svako subjektivno stanje ima u sebi nečeg individualnog i trenutnog, i zbog toga nije ne može biti obuhvaćena celina, a svrha umetničkog dela je u tome da bude provodnik između stvaraoca i kolektiva. Ostaje još „stvar“ koja predstavlja umetničko delo u svetu čula i koja je dostupna doživljavanju svih bez nekakvih rezervi. Ali umetničko delo ne može biti reducirano na ovo „delo-stvar“, jer se događa da „delo-stvar“ potpuno menja svoj izgled i svoju unutrašnju strukturu ako promeni svoje mesto u vremenu i prostoru; takve promene postaju očigledne, na primer, kada uporedimo nekoliko prevoda istog pesničkog dela. „Delo-stvar“ fungira samo kao spoljašnji simbol (**signifiant** prema Saussurovoj terminologiji) kojem odgovara u kolektivnoj svesti izvesno značenje) često to značenje zovemo „estetski predmet“ (koje nastaje iz onog što imaju zajedničko subjektivna stanja svesti, izazvana „delom-stvarju“, kod članova kolektiva. Osim ovog središnjeg jezgra, koje odgovara kolektivnoj svesti, postoje, kako se to samo po sebi razume, u svakom aktu doživljavanja umetničkog dela još nekoliko subjektivnih psihičkih elemenata, koji su približno ono što je Fechner obuhvatio terminom „asocijativni činoci“ estetskog doživljavanja. Ovi subjektivni elementi mogu biti objektivizirani, ali samo doble, dokle je njihov opšti kvalitet ili njihov kvalitet označen središnjim jezgom — kolektivnom svešću. Tako na primer, subjektivno duševno stanje, izazvano doživljajem impresionističke slike, sasvim je drukčije od stanja koja izaziva kubističku sliku; a ukoliko se radi o kvantitativnim razlikama, jasno je da će broj subjektivnih predstava i osećaja biti veći kod nadrealističkog pesničkog dela nego kod klasicističkog; nadrealistička pesma ostavlja čitalcu da sam sebi doradi veze između tema, dok klasicistička pesma, preciznim izrazom, onemogućava svaku slobodu subjektivnih asocijacija. Ovakvom načinom dobijaju subjektivni sastojci psihičkog stanja objektiviran semiozički karakter, slično kao i „preneseno“ značenje reči, makar i indirektno, posredstvom jezgra koje odgovara društvenoj svesti. Da bismo završili ovih nekoliko opaski, moramo dodati da odbijamo poistovećenje umetničkog dela sa subjektivnim psihičkim stanjem, u isti mah odbacujemo i svaku hedonističku teoriju estetike. Jer raskoš kojom deluje umetničko delo najviše može doći samo do indirektno objektivizacije u smislu „drugog značenja“, i to potencijalno: bilo bi pogrešno tvrditi da je ona nezaobilazni sastojak u doživljavanju svakog umetničkog dela; ako u razvoju umetnosti postoje doba u kojima je bila tendencija stvoriti raskoš, nasuprot njima postoje doba koja nisu zainteresovane za nju, pa i doba koja žele da izazovu suprotni dojam.

Prema uobičajenoj definiciji znak je čulna realnost u odnosu na drugu realnost koju treba da stvari. Dužni smo onda postaviti pitanje kakva je ta druga realnost koju daje umetničko delo. Doduše, istina je da bismo se mogli zadovoljiti tvrdjenjem da je umetničko delo **autonomi** znak koji se karakteriše samo ulogom posrednika između članova kolektiva. Ali time bi pitanje od-

nosa „dela-stvari“ i realnosti ka kojoj se teži bilo samo odgurnuto u stranu, ne i rešeno; ako postoje znaci koji se odnose prema nekakvoj „drugoj realnosti“, onda je znak uvek i nešto što je prošlo, što izlazi iz okolnosti da pod znakom uvek treba više podrazumevati odašiljač nego prijemnik. Samo kod autonomnih znaka je ovo „nešto“ bez jasne određenosti. Kakva je to onda neodređena realnost umetničkog dela? To je celi kompleks tzv. socijalnih pojava, na primer filozofija, politika, religija, privreda itd. To je razlog zašto je umetnost u mogućnosti da više nego jedna društvena pojava karakteriše i predstavlja određenu „epochu“; zato je tako dugi period tešne veze istorije umetnosti i istorije prosvetnosti. Veza određenih umetničkih dela sa sveopštim kontekstom društvenih pojava dosta je labava; imamo primer tzv. proletarijatske poezije, dela kojih su tuda savremenim skalamama vrednosti. I upravo s ovog razloga ona su izopštena iz

književnosti a kolektiv ih prima u momenatu kada su u stanju da izražavaju društveni kontekst, zbog toga što se taj kontekst razvio. Da bismo izbegli svaki mogući nesporazum, moramo dodati još jedno objašnjenje: ako kažemo da se umetničko delo osniva na kontekstu društvenih pojava, time nismo hteli reći da se ono prema tom kontekstu odnosi tako da bismo ga mogli primiti kao direktno svedočanstvo ili pasivni refleks. Svi znaci prema objektu koji označavaju može da ima indirektni odnos, na primer metaforistički odnos, a zato ne prestaje da bude usmeren k određenoj stvari. Iz semiozičke prirode umetnosti izlazi da umetničko delo ne sme da bude upotrebljeno kao istorijski ili socio-istički dokument bez prethodne analize njegovog dokumentarne vrednosti, to jest kvaliteta njegovog odnosa prema određenom kontekstu društvenih pojava. Da bismo obuhvatili ono osnovno što smo dosad rekli, možemo zaključiti da objektivni stadijum pojava mora da se odnosi prema umetničkom delu kao prema znaku, koji se sastoji iz čulnog simbola, koji stvara umetnik, iz „značenja“ (estetskog predmeta), koje se bazira na kolektivnoj svesti, i iz odnosa prema označenoj stvari, odnosa usmerenog ka sveopštem kontekstu društvenih pojava. U drugom od ovih sa stojaka sadržana je struktura dela.

Ali problemi semioziologije umetnosti nisu još svi pobrojani. Pored funkcije autonomnog znaka, umetničko delo ima i funkciju **kommunikativnog znaka**. Tako, na primer, pesničko delo ne deluje samo kao umetničko, već u isto vreme i kao „reč“ koja izražava stanje duha, misao, osećanje itd. U nekim umetnostima ova komunikativna funkcija je pojavanaugh (poezija, slikarstvo, kiparstvo), u drugim je prikrivena (igrat, ili čak nevidljiva (muzika, arhitektura). Ostavljemo postrani problem latentne prisutnosti ili apsolutne neprisutnosti komunikativnog elementa u muzici i arhitekturi — ako smo skloni da priznamo izvestan razliv komunikativni element, pogledajmo sličnost između melodije i lingvističke intonacije, komunikativna snaga je ovde evidentna. Obraćamo se umetnostima u kojima je dejstvo dela kao komunikativnog znaka nediskutabilno. U nekim umetnostima postoji „siže“ (tema, sadržaj), i u njima će ovaj siže, čini se, imati dejstvo **kommunikativnog značenja** dela. U stvarnosti svaka komponenta umetničkog dela, ubrajajući i one „neformalnije“, sadrži vlastitu komunikativnu vrednost, koja ne zavisi od „siže“. Tako na primer, boje i linije slike „nešto“ znače, i onda kada je izostavljen uobičajeni siže — pogledaj „apsolutno“ slikarstvo Kandinskog ili dela nekih nadrealističkih slikara. Upravo u ovakvom izrazito semiozičkom karakteru „formalnih“ sastojaka leži komunikativna snaga umetnosti bez siže, koju mi često nazivamo razlivom. Ako treba da preciziramo, moramo reći da cela struktura umetničkog dela dejstvuje kao značenje, i to kao komunikativno značenje. Siže dela igra ulogu kristalizacione osovine tog značenja, ono bi bez njega ostalo neodređeno. Umetničko delo ima dakle dva semiozička značenja, autonomno i komunikativno, drugo raspozajemo pre svega u umetnostima sa sižeom. Zbog toga vidimo u razvoju ovih umetnosti izrazitu dijalektičku antinomiju između funkcije autonomnog znaka i funkcije komunikativnog znaka. Istorija proze (romana, novele) daje nam za to tipične primere.

Ali još će veće komplikacije nastati, ako sa komunikativnog gledišta postavimo pitanje odnosa umetnosti prema označenoj stvari. To je odnos sasvim drukčiji od onog koji spaja umetnost kao autonomni znak sa sveopštim kontekstom socijalnih fenomena, jer komunikativni znak usmerava umetnost ka određenoj realnosti, na primer ka lačno prikazanom dogadjaju, ka određenom liku itd. U ovom pogledu slična je umetnost komunikativnim znacima; osnovna razlika je u tome da komunikativni odnos između umetničkih dela i označene stvari nema egzistencijalno značenje. Nemoguće je formulisati kao postulat pitanje dokumentarne autentičnosti siže umetničkog dela sve dok delo vrednujemo kao umetničku tvoreninu. To ne znači da su **modifikacije** odnosa prema označenoj stvari bez značaja za umetničko delo: one dejstvuju kao faktori njezove strukture. Veoma je značajno za strukturu određenog dela znati da li je njegov siže „realan“ (kao dokument na primer), ili „fiktivan“, ili varira između ova dva pola. Moglo bi se naći na kraju i takvih dela koja su bazirana na paralelizmu i uzajamnom dopunjavanju dvojnih odnosa prema stvorenoj realnosti; jedan od tih odnosa je bez egzistencijalne vrednosti a drugi je

jan mukaržovski

umetnost kao semi ološki faktor

slikarskog ili kiparskog portreta koji je, u isto vreme, i komunikacija o predstavljenoj ličnosti i umetničko delo, egzistencijalna vrednost; u belletristici su istorijski roman i romanizirana biografija karakterističan primer ovakve dvojnosti. Modifikacije odnosa prema realnosti igraju dakle važnu ulogu u strukturi svake umetnosti koja se bazira na sjećaju, ali pri teorijskom istraživanju ovih umetnosti ne sme nikad biti zaboravljena prava suština sjeća koja se sastoji u tome da je sjećanje jedinstvo smisla, a nikad pasivna kapija realnosti, pa ni onda ako je reč o „realističkom“ ili „naturalističkom“ delu. Na kraju hteli bismo napomenuti da studij strukture umetničkog dela nužno će ostati nepotpun, dok se ne raspovjeđa semioški karakter umetnosti. Bez semioške orijentacije teoretičar umetnosti uvek će biti sklon da umetničko delo posmatra kao čisto formalnu konstrukciju ili kao direktnu sliku psihičkih ili fizioloških dispozicija autora, ili kao realnost određenih dilema, u krajnjem slučaju kao odraz ideološke, ekonomске, socijalne i kulturne situacije date sredine. To će odvesti teoretičara umetnosti došće da će razvoj umetnosti posmatrati kao red formalnih promena ili će ovaj razvoj čak osporavati (kao u nekim pravcima psihološke estetike). Samo semioška tačka gledišta dozvoljava teoretičarima da upoznaju autonomnu egzistenciju i suštinski dinamizam umetničkog dela, i da shvate razvoj umetnosti kao imantan pokret koji je u stalnom dijalektičkom odnosu prema drugim oblastima kulture.

Nacrt semioškog studija umetnosti, koji smo stručno iznali, ima za cilj 1. da delimično ilustruje određen vid dihotomije između prirodnih i duhovnih nauka; 2. da podvuče značaj pitanja semiologije za estetičku i istoriju umetnosti. — Na kraju rezimiraćemo glavne misli u formi ovih teza.

A. Problem znaka je poređ problema strukture i vrednosti jedan od osnovnih problema duhovnih nauka koje proučavaju materijal sa tipičnim karakterom znaka. Zato treba rezultate istraživanja lingvističke semantike aplikovati na materijal ovih nauka — pre svega na te nauke kod kojih je semioški karakter najočuvljeniji — uz nužnu diferencijaciju prema specifičnostima materijala.

B. Umetničko delo ima karakter znaka. Ne može biti poistovećeno ni sa individualnim stanjem svesti svog autora, ni bilo kojeg drugog subjekta, ni sa time što smo nazvali „delo-stvar“. Egzistira kao „estetički objekat“ kojeg mesto je u svesti celog kolektiva. Čulno „delo-stvar“ u odnosu prema imaterijalnom objektu je samo spoljašnji simbol; individualna stanja svesti koja je izazvalo „delo-stvar“ reprezentiraju estetički objekat samo time što je zajedničko.

C. Svakog umetničkog dela je autonomni znak, sastavljen 1. iz „delo-stvari“ koje dejstvuje kao spoljašnji simbol; 2. iz „estetičkog objekta“ koji u kolektivnoj svesti dejstvuje kao značenje; 3. iz odnosa prema označenoj stvari koji ne teži ka posebnom egzistenciji —ako se radi o autonomnom znaku — nego da zahvali sveopšti kontekst socijalnih fenomena (nauka, filozofija, religija, politika, ekonomija itd.) date sredine.

D. Umetnost „sižetska“ (tematska, sadržajna) ima i drugu semiošku funkciju, komunikativnu. U ovom slučaju ostaje čulni simbol isti kao i u prethodnim slučajevima; ovde je značenje obuhvaćeno celim estetičkim objektom, ali među komponentama ovog objekta ono ima svog izrazito osioca koji dejstvuje kao kristalizaciona osovina komunikativne snage ostalih sastojaka; to je sjeća dela. Odnos prema označenoj stvari usmerava se na drugu egzistenciju (događaj, lik, stvar itd.). Ovim kvalitetom slično je umetničko delo komunikativnim znacima. Ali odnos između umetničkog dela i označene stvari nema egzistencijalnu vrednost, i to je osnovno u čemu se razlikuju umetničko delo i čisto komunikativni znaci. Ne treba od sjeća umetničkog dela tražiti dokumentarnu autentičnost, dok delo posmatramo kao umetničku tvoreninu. To ne znači da su modifikacije odnosa prema označenoj stvari (to jest razni stupnjevi skale „realnost-fikcija“) bez značaja za umetničko delo: dejstvuju kao činioci njegove strukture.

E. Obe semioške funkcije, komunikativna i autonomna, ako zajedno egzistiraju u „sižetskim“ umetnostima, slijvaraju jednu od osnovnih dijalektičkih antinomija razvoja ovih umetnosti; njihova dualnost u razvoju vidi se u neprestanoj oscilaciji odnosa prema realnosti.

Na češkom preveo
Mihailo HARPAJN

KAROLJ JUNG



b-75283207

trenuci odlaska

Ponekad pogledam gore u sive ploče.

Pokušavam da imenujem mesto odakle odlazimo, dovoljno je tek da pomerimo pogled, gotovo neosetno nagnemo glavu, pa da osetimo kako to više nije ono isto.

Kretanje kojim jure sa nama dobro poznate stvari, drveće i ostali revizitzi ovog predela koje tako dobro poznajem da ih i ne pominjem i koji odmiču u suprotnom smjeru od mene, već odavno u istom mestu, kao većina stvari ovog predela koje bi još često trebalo pominjati, svi čine samo tačku koja mojim odlaskom već određuje druge geometrijske pojmove, biće prava ili kriva — ako me zahuktala mašina neočekivano ponese u drugom smjeru —, ali to će biti kretanje samo za mene, za drugog ono može biti mirovanje, simbol trajnosti.

Da.

Jedva je moguće pratiti odmicanje dve prave, iako paralelnu teku preko sive ploče, među njima je dug prazan prostor, samo padaće po koja svelteča tačka razbijaju sa obe strane ravnu, sivu površinu.

Mogao bih da upitam i to zašto moje krugove remeti ovaj hladan, sivi metal koji me, uobičajivši se u poslušni mehanizam, podseća svakodnevno, štaviše u svakom trenutku prisutnosti na odlazak, mada i tako nećemo stići daleko, uzalud pristižu učestalo vesti od prijatelja.

Ovo stanje prerasta u časove odlaska, snažniji sam no što bih verovao, kad pogledam gore u sive ploče, dve se paralele i sveltečne tačke — shodno zakonitostima — susreću u beskraju: ovaj beskranj koji u suštini nije ni tako daleko, danas se već čini da ima svoje ime; ja, međutim, ipak neću da ga odam.

Da.

To su teški trenuci odlaska. Čitavi časovi.

milorad milenković - šum

I ZID U MENI

b-75283463

I nisam mogao oko zida da obidem
Ni na zid da se popnem
Pre mene mnogi su puzali
Posle mene zid će da ostane
Ogroman i čvrst u zelenoj travi.

Zid preti da se useli u prostor
Da vreme pomeri prema začasku sunca
Zid svezlosti sunca oduzima
Zid zemlju sprečava da začne
Zid čoveka odvraća
Da se ponovo rodi.

ODLAZAK PLATANA PREMA ŠUMI

Kao dobrí i uhranjeni konji
Platani odlaze prema šumi
Radost se oživljava u fontani
A smek se seli s klape u kapljice
To stara misao u šum vode
Kao prostirka na trgu
Nastavlja se
Istorija svađa sveta i mraka
Teška ruka noći
Kao pre mnoga leta trč okamenjava
I započinje razgovor u vazduhu.
Nešto se ponavlja nešto vaskrsava
Neka se želja svlači
Na očigled prolaznika.

MOJA PESMA

b-75284231

Moja pesma pušuje
Svakog jutra prema izlasku sunca
Od moj sramačkog stana s posebnim izlazom
Moja se pesma skriva iza mene
U gradskom parku prolaznici prolaze
Noseći moje reči u naručju
I njene tragove oko usana i oko očiju.

TUGOMIR

b-75284481

U najdubljem kulu bića
Tugomir se doselio Tugomir se doselio
Zlatnoj tuzi u predele

Tugomir se doselio Tugomir se doselio
Mnogo veći no što smije
Tugomir dali blata
Da iskuje fugu zlata
Tugomir dali nož dali plitcu dali knjigu
Tugomir život dali da ga pretvor u igru
Hoćel znati Tugomir
Kad je mrlav kad živ
Hoćel znati Tugomir
Kad je raf a kad mir
Hoćel znati Tugomir
Da su ga začarali
Puškom tugom nožem
Da će svismuti
Nezaštićen od nesreća smrli nežnosti i rata
Suprostavljen protiv svega
Svojom tankom kožom.