

»vječno ljudsko« u vječnoj vrijednosti

mirko zurovac

I

Činjenica je da postoji istorija u čije virove sve dospijeva: Umjetnost takođe ima svoju istoriju. Istorijska svijest gleda na umjetnost kao na istorijsku pojavu 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 mnoge teoretičare da pripisuju umjetnosti različite i promjenljive funkcije: u svojoj istoriji, umjetnost je bila instrument magije i animističkog kulta, način isticanja vladareve moći i 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 znanstva. Na osnovu toga *Mario Perniola* izvodi premisom zaključak u duhu istorijske svijesti: »*Jedan magični crtež ima više sličnosti sa magijskim plesom nego sa Rembrantovom gravurom.*« (*Mario Perniola: »L'aliénation artistique*», Union générale 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 njegove realnosti. 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 moment 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 »umjetnosti« ne može biti uspostavljeno na osnovu same teorije, već se mora dovesti u vezu sa socijalnom strukturom i njenom istorijskom transformacijom, koje uvijek prethode teorijskom razdvajanju i sistematizaciji. Tako, na primjer, jedinstveni pojam umjetnosti nije ime za vječnu i nepromjenljivu suštinu umjetnosti, već je proizvod uopštavajuće i unificirajuće apstrakcije različitih istorijskih 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 apstraktnom određenju pojma, već u punini svoje konkretne 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 nezavisan 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 onom što im je suštinsko i zajedničko ili se mora odreći apstraktnih određenja u ime maksimuma konkretnosti?

Teorija dolazi do apstraktnog 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 primjer, u muzeju crteži i predmeti iz

preistorije i drevne kulture stoje pored slika mnogih nama savremenih slikara. Pred očima posjetioca muzeja iščezavaju 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 nepromjenljivom 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 supstancijalno 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 način istorijskog procesa.

U tom smislu, ali na osnovu drugih pretpostavki, Hegel je zastupao ideju razvoja umjetnosti. Prema Hegelovom mišljenju, čitava stvarnost se objašnjava samorazvojem duha, koji se mora završiti u njegovom samospoznavanju kao apsolutnom znanju. Hegel je shvatio apsolutno istorijski, a zatim tražio faze razvoja toga apsoluta. 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. Istorijska umjetnost je poprište njenog 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 saznanja.

I onog trenutka kad mu se učinilo da je došlo vrijeme filozofije, Hegel je proglasio 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 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 umjetnosti ne odgovaraju više potrebama svjetskog duha. Promjene u duhu i njegove mogućnosti su tako velike da ih umjetnost ne može više zadovoljiti. Pošto ne postoji korelacija u razvoju umjetnosti i razvoju duha, umjetnost zaostaje za drugim oblicima njegovog pojavljivanja. Slično tome, Marks je takođe tvrdio da se umjetnost ne razvija srazmjerno razvitku ljudskog društva. Helenska umjetnost ima neprolaznu draž iako počiva na krivim pretpostavkama.

Ali otkuda neprolazna draž umjetnosti? Da li umjetnost predstavlja način da se izrazi ono najviše ljudsko? Da li umjetnost može da prati najviše ljudske potrebe? U tom pogledu niko nije toliko zloslut kao *Theodor 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 više 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. Istorijska svijest traži svoje uporište u istorijskoj dimenziji umjetnosti, čiji je izvor i razvoj moguće utvrditi, a njeno značenje razumjeti, kao i projektovati njeno prevladavanje.

II

Ali ima nečeg u umjetnosti što se ne može objasniti na takav način. To je navelo Marksa da ustvrdi kako helenska umjetnost ima neprolaznu draž iako ima svoj osnov u mitologiji koja je istorijski vrlo uslovljena. Kako je to moguće? U čemu se sastoji ova nadvrmena vrijednost umjetnosti? Samo dva odgovora su moguća: ili da umjetničko djelo prikazuje izvjesne sadržaje koji imaju univerzalno i nadvrmeno značenje, ili da ono u sebi nosi izvjesnu nadvrmenu vrijednost koja je ugrađena u njegovoj strukturi, kao što je ekonomska vrijednost ove zgrade ugrađena u zgradi.

Najveći broj filozofa i pjesnika su skloni da prihvate prvu mogućnost. Ovu mogućnost prihvata i *Frojd* koju onda tumači i obrazlaže u duhu svog psihoanalitičkog učenja. Čitav poduhvat je izveden na temelju uočene analogije između individualne psihologije i psihologije masa. *Frojd* prenosi pojmove iz individualne psihologije u psihologiju masa i uspostavlja analogiju između neurotičnih procesa i religioznih događaja da bi tako ukazao na neočekivano porijeklo ovih posljednjih. Na taj način svodi religiju na neurozu čovječanstva, a njenu veličanstvenu moć objašnjava na isti način na koji se u psihoanalitičkoj praksi objašnjava neurotična prisila kod pojedinih pacijenata. U tom pogledu on ide toliko daleko da ističe izvjesnu podudarnost između različitih društvenih tvorevina i određenih psihičkih oboljenja koje smatra nekom vrstom izopačenja ovih prethodnih: »*Neuroze, s jedne strane, pokazuju upadljivo i dalekosežno podudaranje sa velikim socijalnim djelima umjetnosti, religiji i filozofije, a s druge strane, pak, izgledaju kao njihovo izopačenje. Gotovo bi se čovjek mogao usuditi da kaže da je histerija karikatura umjetničkog stvaranja, prisilna neuroza karikatura religije, paranoidna sumanutost karikatura filozofskog sistema. Ova odstupanja u završnoj analizi svode se na to da su neuroze socijalne tvorevine, koje pokušavaju da ličnim sredstvima postignu ono što društvo ostvaruje kolektivnim radom. Prilikom analize nagona neuroza saznanje se da u njima nagonske snage seksualnog porijekla vrše određeni uticaj, dok odgovarajuće kulturne tvorevine počivaju na socijalnim nagonima, i to*

onima koji proističu iz sjedinjavanja egoističkih i erotskih dijelova. Seksualna potreba nije u stanju da objedini ljude na sličan način kao potreba samoodržanja; seksualno zadovoljenje je najpre privatna stvar individue. (Sigmund Freud, *Totem i tabu*, Matica srpska, Novi Sad, 1969, str. 196) Tako, na sebi svojstven način i uz veliki rizik da zapadne u greške svojstvene analogiziranju, Freud upoređuje različite kulturne tvorevine sa pojedinim formama neuroze. Sve one imaju iste psihičke izvore, pa stoga sve ponavljaju na različiti i svaka na savršeno originalan način isti nedostatak i isti izvorni konflikt. Razlika između njih je jedino u tome što je to jedne čine na privatniji način a druge na kolektivniji način. Edipov kompleks je zajedničko jezgro neuroza i kulturnog života, pa kulturne formacije nisu ništa drugo nego zamjena za uskraćeno zadovoljenje.

U tom smislu treba shvatiti važnost proučavanja psihologije neuroza za razumijevanje kulturnog razvitka naroda. Ali to nije jedini smisao. Analogija je moguća i u jednom drugom pogledu, jer postoji gotovo savršeno slaganje između jedinice i mase u pogledu nasleđa prošlosti: u masama, kao i u jedinki, utisci prošlosti ostaju sačuvani u nesvjesnim tragovima. Stoga mogu biti djelatni ne samo oni nesvjesni sadržaji koji su lično doživljeni, već i oni koji su doneseni sa rođenjem, kao dijelovi filogenetskog porijekla, tzv. arhaizovano nasleđe. Tako psihoanaliza dolazi u suštinsku saglasnost sa osnovnom psihološkom zakonitošću našeg razvoja prema kojoj istorija roda samo ponavlja etape našeg individualnog sazrijevanja. Uvjeren da čovjek u stvaranju svoje kulture ne slijedi samo infantilne već i filogenetske uzore, Freud se usuduje da napravi analogiju između stadijuma libidinoznog razvoja pojedinca i razvojnog puta čovjekovog stava prema svijetu uopšte: »U tom slučaju bi, kako vremenski tako i sadržajno, animistička faza odgovarala narcizmu, religiozna faza onom stupnju nalazjenja objekta koji karakteriše vezanost za roditelje, a naučna faza ima svoju potpunu kopiju u onom stadijumu zrelosti individue koja se odrekla principa zadovoljstva i, prilagodavajući se realnosti, traži objekt u spoljašnjem svijetu.« (Ibid., str. 212)

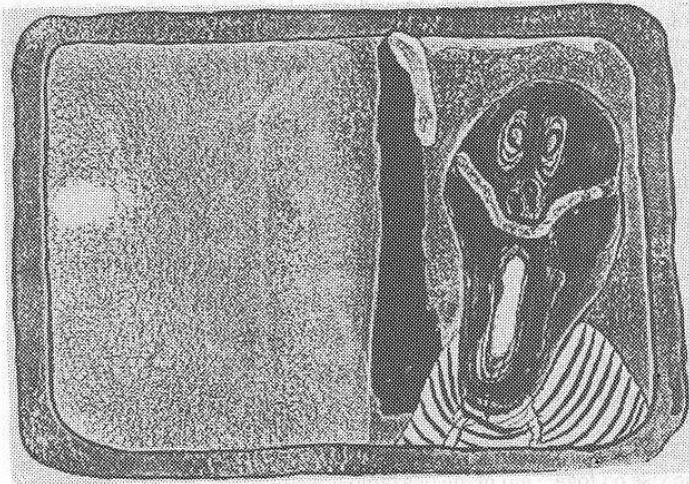
Ova nova analogija ima za cilj da istakne veliku kompatibilnost religije i umjetnosti u pogledu njihovog izvora i izvornog smisla. Obe odgovaraju istoj ideologiji, jer umjetnost nije ništa drugo nego regresija sa religioznog stadija ili stadija fiksacije libida na roditelje na narcistički stadij ili stadij fiksacije libida na sebe sama.

Umjetničko djelo je jedan od izdanaka potisnutih i zaboravljenih želja i, kao takvo, nešto simptomatično i simbolično što se može dešifrovati polazeći od sitnih detalja i tragova koji su znak da potiskivanje nije potpuno uspjele. Zato što potiskivanje nikada nije potpuno uspjele, scene iz djetinjstva uvijek djeluju na odloženi način. A to je već dovoljno da se zatvori izvorni doživljaj od koga ostaju samo izvjesni tragovi na osnovu kojih treba rekonstruisati njegov smisao. Smisao iskustva je uvijek dat naknadno. Tako, na primjer, dijete ne shvata svoje utiske u vrijeme dok ih doživljava: ono počinje da ih shvata tek kad ih ponovo oživi. Ali ovo »oživljavanje« nije jednostavno prevođenje i dovođenje do svijesti izvornog doživljaja, već naknadna konstrukcija podignuta na sve samim deformacijama i preturbacijama njegovih preostalih fragmenata. Ovi fragmenti nisu dovoljni za rekonstrukciju objektivne istine izvornog iskustva. Tu se doseže samo jedna druga i drugačija gostina koja se podiže na svojim deformacijama i otkriva samo preko njih. Ono »prvobitno« se toliko susteglo da još djeluje samo kao univerzalni fantazam koji se ispoljava u svojim deformacijama i zamjenskim tvorevinama. Ove zamjenske tvorevine nastaju kao rezultat igre jednog te istog univerzalnog fantazma koji se u njima ispoljava. Sve one upućuju na jednu univerzalnu strukturu, koja se nikada ne može doseći kao takva, zato što se uvijek pokazuje samo u svojim mijenama i preturbacijama. Ovu univerzalnu strukturu Freud opisuje kao edipalnu situaciju i nastoji da utemelji njenu istinu na istorijskoj činjenici ubistva oca prvobitne horde. Na osnovu toga Sara Kofman zaključuje u duhu francuskog strukturalizma i poststrukturalizma da sam ovaj temelj već počiva na jednom mitu (mitu prvobitne horde) i da ovdje ontogenetska struktura upućuje na jedan filogenetski događaj: »Ako se struktura objašnjava genezom, ova je uvijek mitska i njeno značenje je stoga uvijek strukturalno. Izvor je uvijek u množini i konfliktan. Psihički aparat, sa svoje tri instancije, uvijek je već tu, kao što nagon smrti uvijek već inhibira Eros: da bi se braća pokajala zbog prvobitnog ubistva, potrebno je da već tu postoji nad-ego. Ali sam psihički aparat je model inteligibilnosti psihičkog života. Edipalna struktura je konstrukcija nauke, anhipotetička hipoteza.« (Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, Payot, Paris, 1970, str. 138)

Edipalna struktura se svuda ponavlja u svojim mijenama i razlikama, iskrivljavanjima i preturbacijama. Pošto nema jedinstvenog izvora, ne može biti ni jedne i jedinstvene istine: izvor je konfliktan u svojoj mnoštvenosti, pa istina može da se pokaže samo kroz svoje iskrivljavanje. Potisnuti materijal uvijek dolazi deformisan zbog nepotpuno savladanog otpora i prcmjenljivog efekta koji proizvode aktuelni događaji. Istina se neumorno ponavlja da bi sačuvala svoju prepoznatljivost, ali se u ponavljanju stalno otkriva, pa tako izmiče potpunom i konačnom upoznavanju i čuva svoju izvornu tajnu.

Takva je istina nesvjesnih sjećanja iz djetinjstva koja leže u osnovi stvaralaštva umjetnika. Analitička istraživanja su pokazala da ne postoje nikakve garantije u pogledu njihove tačnosti. Većina od njih je ispremješšana u prostoru i vremenu, pomjerena i krivotvorena, nekompletna i deformisana, iako uzrok tome nije nepouzdanost našeg pamćenja. Deformacije su posljedica djelovanja moćnih psihičkih snaga koje usmjeravaju naš način zapamćivanja prošlosti i zakrivaju naše najranije doživljeno iskustvo. Tako scene iz djetinjstva bivaju transformisane, a preostali sadržaj premodelovan u fantasmastičku konstrukciju. Zato ni umjetničko djelo, u čijoj osnovi leži takav nejasan fantazam, ne prevodi sjećanje iz djetinjstva. Ono izražava nesvjesni fantazam koji je naknadna konstrukcija i koji je kao takav već dat da bi ponovo bio transformisan i transponovan u igri djela. U tom slučaju umjetničko djelo je istovremeno i izvorno pisanje i simbolička zamjena infantilnog psihičkog pamćenja.

Samo tako možemo shvatiti univerzalni uspjeh Sofoklove tragedije *Kralj Edip*. To je takozvana tragedija sudbine čije tragično dejstvo treba da počiva na suprotnosti između suviše moćne volje bogova i uzaludnog odupiranja ljudi kojima tragedija nesreća. Iz te tragedije duboko potreseni posmatrač treba da upozna svoju sopstvenu nemoć i da nauči odanost volji božanstva. Moderni pisci su pokušali da postignu slično tragično dejstvo tako što su preplitali istu suprotnost sa fabulom koju su sami pronašli, a gledaoci su netronuto posmatrali kako se na njima, uprkos svem odupiranju nevinih ljudi, izvršava prokletstvo ili proročanstvo. Kasnije tragedije sudbine ostale su bez dejstva. A Sofoklov *Kralj Edip* ništa manje ne potresa modernog čovjeka nego što je potresao stare Grke. Na osnovu toga Freud zaključuje da dejstvo grčke tragedije ne počiva na suprotnosti između sudbine i čovjekove volje, već u naročitoj osobenosti gradiva na kome se dokazuje ova suprotnost. Mora, dakle, da postoji neki glas u našoj unutrašnjosti, koji je spreman da prizna prinudnu moć sudbine u Edipu. I doista, Freud smatra da jedan takav činilac stvarno djeluje u priči o Kralju Edipu, pa u tom smislu piše: »Njegova sudbina nas potresa samo zato što bi mogla da postane i našom sudbinom, pošto je proročište pre našeg rođenja izreklo nad nama isto prokletstvo kao i nad njim. Svima nam je, možda, bilo sudeno da svoje prvo seksualno uzbuđenje upravimo prema majci, a prvu mržnju i nasilnu želju prema svome ocu; o tome nas uvjeravaju naši snovi. Kralj Edip, koji je ubio svoga oca i oženio se svojom majkom Jokastom, samo je ispunjenje želja našeg djetinjstva. Ali sa više sreće nego što ju je on imao, ukoliko nismo postali psihoneurotičari, uspjele nam je da naša seksualna uzbuđenja odvojimo od naših majki, da zaboravimo našu ljubomoru na naše očeve. Od osobe na kojoj se ona praiskonska želja djetinjstva bila ispunila, mi sa gromom uzmičemo sa čitavim iznosom potiskivanja, koja su te želje od toga vremena u našoj unutrašnjosti pretrpjele. Dok pjesnik u onom istraživanju iznosi na vidjelo krivicu Edipovu, primorava nas da upoznavamo našu sopstvenu unutrašnjost, u kojoj se ti impulsi, iako potisnuti, još uvijek nalaze.« (Sigmund Freud, *Tumačenje snova*, I, Matica srpska, Novi Sad, 1969, str. 266) Kao i Kralj Edip, i mi živimo u nepoznavanju svojih želja, koje nam je nametnula priroda i koje vrijedaju naš javni moral. Zato svi želimo da skrenemo pogled sa scena našeg djetinjstva, koje, uprkos tome, ne prestaju da nas privlače svojim magičnim dražima kao blažena epoha našeg života u kojoj smo bili najsrećniji. Ova paradoksalna situacija, kad dode do svijesti, rada paradoksalnu vrstu osjećanja. Samo tako bolni događaji mogu biti izvor uzvišenog uživanja. Tako, na primjer, dok gledamo *Kralja Edipa*, mi doživljavamo užas zato što je jedna od naših potisnutih infantilnih želja prikazana na sceni, a zadovoljstvo zato što je želja prurušena i što smo, zahvaljujući umjetnosti, vraćeni u idiličnu situaciju djetinjstva, koja se uvijek doživljava kao posebna radost; mi doživljavamo užas zato što smo odrasli i što znamo da potisnutoj želji ne treba dopustiti da dopre do svijesti, a zadovoljstvo zato što prurušavanje želje dozvoljava trošenje energije, koja služi kao kontra-investiranje i uklanjanje inhibiciju, što onda donosi rasterećenje, a na planu svijesti pruža tragično zadovoljstvo.



Sofoklova tragedija *Kralj Edip* je paradigmatički model gdje se skoro neprerušeno može prepoznati Edipov kompleks, čiju univerzalnost potvrđuje univerzalni uspjeh ove tragedije. Tragično dejstvo upućuje na onu »univerzalnu i duboku suštinu« ljudskosti koja čuva uspomenu na blaženo doba djetinjstva. Nezadovoljstvo sadašnjosti rada naklonost za daleke epohe i individualnu prošlost. Otuda ona čudna nostalgija za dražima ranog djetinjstva kao za imaginarnim zlatnim dobom blaženog života bez protivurječnosti. Eto zašto Leonardovo fasciniranje njegovim modelom, kao i fasciniranje gledalaca osmijehom sa njegovih slika, treba objašnjavati istim izvornim fantazmom osmijeha majke koji nikada nije stvarno postojao. Nedostatak blaženog osmijeha majke nalazi svoje oniričko i halucinatorno, fantasmastičko i umjetničko zadovoljenje. Ove zamjenske tvorevine služe kao osnov za formiranje univerzalnog fantazma, koji onda ima univerzalno značenje i može da djeluje na sve ljude u svim vremenima. Samo tako postaje shvatljivo kako umjetnička djela iz jedne epohe mogu nastaviti da djeluju na ljude u kasnijim vremenima. Individualna prošlost autora, uložena u djelo, može da takne svakog čovjeka samo ako se ne nudi kao takva. Umjetnik ispoljava svoje fantazije koje se odnose na edipalnu situaciju da bi ih se

preobraženi vratilo jan kot

oslobodio, ali on zna da svojim radom »obrađi svoje dnevne snove tako da oni izgube ono što je u njima suviše lično i što odbija strane ljude, te da tako i drugi mogu u njima uživati« (Sigmund Freud, *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1969, str. 352). Preko niza transformacija, deformacija i prurušavanja, umjetnik nastoji da prikrije svoj najličniji odnos prema prikazanom sadržaju, tako da ono najličnije i najposebnije postaje najtipičnije i najuniverzalnije. U istom smislu Freud je zabilježio u svojoj *Autobiografiji* da je psihoanaliza mogla da iz »medusobnog odnosa životnih utisaka, slučajnih sudbina i umejtnikovih djela, konstituše njegovu konstituciju i u njoj djelatne nagnoske pobude, dakle ono što je opšte ljudsko u njima« (Sigmund Freud, *Autobiografija*, Matica srpska, Novi Sad, 1969, str. 70)). To znači da je individualni fantazam umjetnika uvijek tipičan i da u osnovi nije ništa drugo nego varijacija jednog univerzalnog fantazma. Dokaz za to Freud nalazi u činjenici da se može prepoznati i u drugim kulturnim i psihičkim tvorevinama: mitovima, religiji, folkloru, snovima, neurotičnim simptomima, itd. Svuda se mogu prepoznati iste teme i isti fantazmi koji imaju svoje porijeklo u univerzalnoj edipalnoj strukturi. Ovo »opšte ljudsko« ili »vječno ljudsko«, koje je prisutno čak i u svojoj odsutnosti i prepoznatljivo čak i u svojoj prurušenosti, objašnjava kako jedno umjetničko djelo, kao izraz fantazma umjetnika, može da djeluje na sve ljude i u svim vremenima.

III

Sva ova, u osnovi vrlo zanimljiva, razmišljanja o umejtnosti gube iz vida jednu njenu karakteristiku po kojoj se ona razlikuje od svih drugih oblika čovjekove djelatnosti: jedino u umejtnosti čovjeku je uspjelo da ostvari bezvremeno postojanje još pod uslovima vremena. Na osnovu sličnog uvida Merlo-Pontij tvrdi da u slikarstvu nema stalnog progressa koji nužno vodi prema svom konačnom ispunjenju. Sve ponovo treba započeti iznova. Stoga Merlo-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 Merlo-Pontij je u posljednjim momentima svog 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 pojam istorije u njegovom pravom smislu ako bi se naučili da ga oblikujemo po ugledu na umetnost 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 Merlo-Pontij je mogao zaključiti na kraju svog eseja *Oku i duhu*: »Jer ako ni u slikarstvu, pa ni drugdje, ne možemo da zasnujemo hijerarhiju civilizacija, niti da govorimo o progresu, to nije zato što nas neka sudbina zadržava otpozadi, već bi se prije moglo reći da je već prvo slikarstvo išlo do dna budućnosti. (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil 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 ispočetka. Tako izgleda da pravo umjetničko djelo postize izvjesnu perfekciju zbog koje ono ima neprolaznu draž u kasnijim vremenima. To je navelo Hajdegera da povuče ostru 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 cjelini sa drugim stvarima: kamen je na putu, drvo je u šumi, tabla je na zidu. Mi ih ne opažamo izdvojene 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 fotografisemo jednu stolicu i na fotografiji opažamo njeno fragmentarno 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 govori 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 para starih seljačkih cipela nije ostarila. 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.

Umjetnost je stvar duha. A duh daje formalnu, a ne sadržinsku istinu. Originalnost forme je omogućila umjetnikovom svijetu da postane svijet za sebe i da čuva svoju neprolaznu draž kao svoje ontičko svojstvo. Ova formalna istina ima opštu valjanost i univerzalnu vrijednost, ali ne zato što bi ponavljala neku istorijsku istinu od opšteg značaja, već zato što po prvi put postavlja i ontički ozakonjuje jedan duhovni svijet koji nadilazi okvire subjektivne datosti. Zato psihologija, pa prema tome ni psihoanaliza, nema ni sredstava ni metoda da objasni ovu vrstu vrijednosti u njenom važenju.

Ali to ne znači da treba potpuno zanemariti ulogu koju ovi drugi sadržaji mogu imati u umjetnosti. Umjetničko djelo skoro nikada nije čista kreacija. Ono je uvijek manje ili više angažovano u istorijskim uslovima, čije je poznavanje uslov razumijevanja samog umjetničkog djela, ali se mora priznati da djelo kao jedinstveni totalitet nadilazi uslove svoga nastanka i da stiče jednu vrstu autonomije koja se može uporediti sa autonomijom prirodnih stvari.

Umjetničko djelo stiče relativnu nezavisnost u odnosu na svog a utora i svoj materijal, pa u principu ostaje neobjašnjivo subjektivnim i materijalnim uslovima.

I

»Jer srcem ljubav posmatra, ne okom« (I, 1) Helenin monolog na završetku prve scene I čina *Sna letnje noći* govori o ljubavnoj općinjenosti. Izgovara ga mladić ili devojka koja igra Heleninu ulogu. To je glas glumca. Ali nije ili bar nije samo glas jednoga od lica komedije. Pripada rastavljenom na glasove pesničkom i filozofskom diskursu, za koji su događaji u šumi i tragikomedijska koju su odigrale dvorske zantatije samo ilustracija, *illustratio* u doslovnom smislu, predstava i primer ljubavnog ludila. U tome diskursu od prvog do posljednjeg čina ponavljače se iste *simile* figure i ikone. Termin »ikona« tu je najbolji, jer glavna figura, i ona koja u tome diskursu najviše znači, jeste Kupidon.

Taj Kupidon, »dete«, vragolast i veroloman, verno je ponavljanje postklasične ikone Kupidona s očima vezanim prevezom. »Zato je Amor čuvek kao slep.« Kao u još srednjovekovnoj didaktičnoj poemi (negde oko 1215. godine): »Slep sam i svet zaslepljum.«

Po čuvenom eseju Panofskog *Slepi Kupidon*, Šekspirovog Kupidona iz *Sna letnje noći* (»Kriľa bez očiju to let je lakomisen«) sigurno je moguće još preciznije identifikovati sa slikom Kupidona razvijanih kriľa koji galopira na konju. Ali taj isti Kupidon, slep ili s prevezom na očima, oroden je u srednjem veku s alegorijama svekolikog zla i mraka, sa Smrcu, Sinagogom, Noću, Nevernošću i Slepom Sudbinom, u renesansi je već znak sa dvema suprotnim vrednostima i semantičkom opozicijom. »Slepi« Kupidon je »okat«, samo što vidi drugačije, vidi »bestesnim okom«. Taj drugi Kupidon, slep ali koji vidi, pojavljuje se u tome istom Heleninom monologu, ubrzo posle prvog:

Može ne znam kol'ko
Da bude zla i niska jedna stvar,
A ljubav da joj vrednost dá i dar. (I, 1)

Hermija, koja je maločas napustila scenu, »slatka« je i »lepa«, a ne »bedna i niska«. Helena ne zna da će ubrzo biti njena suparnica. U tome glasu o ludostima Erosa imamo dramatičnu najavu Titanijine zaludenosti u Vratila pretvorenog u magarca. Ali te noći nije Vratilo jedini bio »preobražen«. »preobražena« su i oba ljubavna para, i to doslovno: »Nisam li Hermija ja, i niste l' vi Lisander?« (III, 2) Vratilov preobražaj samo je vrhunska tačka šumskih zbivanja. I odmah posle njegovog vraćanja u ljudski lik završava se vladavina »noćnog reda« (III, 2). Oberon i Titanija »nestaju«. Na mesto svojih noćnih dvojnika vraćaju se s početkom novog dana Tezej i Hipolita. Ljubavnici se bude iz »sna«. I iz svoga »sna« budi se Vratilo.

Usnio sam san da prosto čoveku pamet stane kakav je to bio san: magarac bi bio ko bi se poduhvatio da izloži taj san. Činilo mi se da sam — nema žive duše koja bi mogla reći šta. /.../ Ljudsko oko toga nije čulo, ljudsko uvo toga nije videlo, niti je ljudska ruka kadra da to okusi, niti jezik kadar da to sebi ulije u glavu, ni srce kadro da ispriča ono što sam snio.

(IV, 1)

Frenk Kermoud je ukazao na izvor tih zapanjujućih rečenica u Vratilovom monologu. »Treba priznati«, pisao je, »da je to parodija *Prve poslanice Korinćanima*.«

»Što oko ne vide, i uho ne ču, i u srce čovjeku ne dođe, ono ugotovi Bog onima koji ga ljube.

A nama je Bog otkrio Duhom svojim; jer Duh sve ispituje, i dubine Božije.«

Duh koji seže »sve do dna« svih tajni, navestio je Vratila. Ali Vratilo, koji tek što je bio »preveden« na magarca, preveo je svetog Pavla na svoj način: »Moram nekako da obrlatim Petra Dunju da napiše baladu o ovom snu: zvače se san majstor-Vratila, pošto se to vratilo ne može da navije« (IV, 1).

Krajnji cilj filološke kritike jeste da uspostavi veze između teksto-va i da što je moguće preciznije izvore teksta. Tumačenje počinje tamo gde se završava filološka kritika. Mnogi tekstovi koje redom čitaju pokolenja nisu »zamrznuti« u književnoj tradiciji, kao što su njihova prva izdanja na zaprašenim bibliotekskim policama. Termin »tekst« nije isti pojam u filološkoj kritici i interpretativnoj kritici. Za tumača »tekst« ne postoji nezavisno od svojih čitanja. Veliki tekstovi, a možda još i više citati iz velikih tekstova, kako oni doslovni tako i parodirani, učestvuju u intelektualnim diskusijama i formiraju književnu tradiciju. Obrasli su komentarima i tumačenjima. Tumačenja i komentari su deo njihov. Veliki tekstovi i citati iz njih *aktivni* su opštem optičaju. Ta aktivnost ne daje im samo nove smislove, nego menja stare. Veliki tekstovi razgovaraju među sobom.

Za tumača je važna funkcija pozajmice i mesto pozajmljenog teksta u fabuli ili način njegove »dramatizacije« u pozorišnom dijalogu. Stih iz *Poslanice Korinćanima* koji je Vratilo parodirao, i biblijska »zla i niska stvar« u Heleninom monologu odnose se u *Sna letnje noći* na isto: na Vratilov preobražaj u magarca i na Titanijinu ljubavnu omamljenost. Pretvaranje u magarca i Titanijina seksualna općinjenost preuzeti su bez ikakve sumnje iz Apulejeva *Zlatnog magarca*, koga je Šekspir mogao čitati ako već ne u latinskom originalu, a ono bar u Edlintono-