

SEMIOTIKA I UMETNIČKO STVARALAŠTVO

1.

Znaci i znakovni sistemi u ljudskom životu, to je već poznato, igraju veliku ulogu. Oblast njihovog dejstva je veoma široka, a njihovi tipovi su vrlo različiti. Među njih spadaju, na primer, razni odredi i signali, novčanice, uniforme, kako profesionalnog tako i nacionalnog karaktera, prirodni jezici i jezici veštački stvoreni za potrebe neobično razgranate savremene nauke, itd.

Semiotika — nauka o znacima i znakovnim sistemima — u naše vrme se intenzivno razvija; cilj joj je otkrivanje svojstva znakovnih procesa, a težnja da, sa svojih pozicija, istraži i takve kulturne pojave kao što su literatura i umetnost. U tom smeru su već više puta preduzimani, i sad se preduzimaju, istrajni ogledi naučnika raznih zemalja.

Ipak, pitanje naučne osnovanosti primene principa semiotike na literaturu i umetnost, ili, tačnije, o mogućnostima i granicama takvog pristupa, po našem mišljenju, u ovom vremenu ne može se smatrati rešenim. Razvijaju se žustre raspre u kojima se ispoljavaju ne samo različiti, nego često, po svojoj metodološkoj osnovi, suprotni pogledi. Rezultati opšteg značaja su još uvek beznačajni. Ali, već rasvetljeni problemi znakovnih pojava u literaturi i umetnosti, nesumnjivo, predstavljaju suštinski interes, kako na opšte teorijskom planu, tako i u odnosu na ocene pojedinih procesa u savremenoj umetnosti i umetnosti prošlosti.

U vezi sa opštom teorijom znakova pitanja umetnosti se doticao jedan od osnivača savremene semiotike Č. Pirs. On je sve znake razvrstao u tri osnovne kategorije: indeksi, slike (icons) i simboli. Č. Pirs je smatrao da je bitna odlika slikovnog znaka što »on može predstavljati svoj objekt uglavnom po sličnosti nezavisno od načina njegovog postojanja«. Među slikovne znake Č. Pirs je ubrajao dela slikarstva u kojima se, po njegovom mišljenju, princip sličnosti sjedinjuje sa konvencionalnim pravilima, sa sredeanim, opšte priznatim običajima. On je pisao: »Bilo koji materijal izražavanja, kao što je, na primer, slikarstvo, veoma je konvencionalan po svojoj sposobnosti reprezentacije«².

Misao o slikovnim (ikonskim) znacima, primenjena na umetnost, aktivno je usvojio američki filosof Č. Moris koji se više puta bavio problemima semiotičkog tumačenja pojava umetničke kulture i smatra se za jednog od vodećih specijalista u toj oblasti. Za Č. Morisa ikonski znak je »bilo koji znak koji je sličan, u nekom smislu, onome što označava. Slikovnost je zato pitanje poređena...³ Shvatajući slikovnu znakovnost veoma široko Č. Moris je težio da je rastegne na razna ispoljavanja umetnosti. Pri tome on je primećivao da uporedo sa izvesnom sličnošću sa objektom ikonski znak nosi u sebi i mogućnost njegove različite interpretacije.

Polazeći od tih postavki Č. Moris je razmatrao kao srodna — iz aspekta semiotike — pre svega dela raznih, među sobom različitih, pravaca slikarstva i vajarstva. Za njega su semantički značajna i dela apstraktne umetnosti. U raspravi »Estetika i teorija znakova« on je pisao: »... Apstraktna umetnost je jednostavno krajnji slučaj visoke semantičke korelativnosti, sveopštosti složenih slikovnih znakova...«⁴.

Po mišljenju Č. Morisa slikovna znakovnost nije svojstvena samo slikarstvu i vajarstvu, ona je svojstvena i drugim umetnostima, pa i muzici. Valja reći da se njegovi dokazi te postavke ne odlikuju naročito originalnošću. »Pitao sam, — piše Č. Moris, — mnoge ljude, na primer, kakvu situaciju može označavati »Posvećenje proleća« Stravinskog... Odgovori su različiti: stado divljih slonova u panici, dionizijska orgija, geološki procesi formiranja planinskih lanaca, sulbok dinosaurusa. Ali ovdje nema upućivanja da to može značiti tih potok, ili zaljubljen na mesečini, ili duševni mir.« Primitivne sile u elementarnom konfliktu — takvo je približno značenje muzike, takav konflikt je slikovno izražen u muzici«⁵.

Govoreći o znakovnosti »Posvećenja proleća« Stravinskog, Č. Moris je imao u vidu, konačno, ne samo individualne osobnosti tog dela, nego i svojstva muzike uopšte, koja, po njegovom uverenju, može slikovno izražavati životne pojave. Ali ovdje, kao i u drugim tačkama, jasno izbijaju protivrečnosti i slabosti znakovno-slikovne teorije umetnosti koju razvija Č. Moris. Prosta, spoljašnja sličnost sa životnim objektom nikad nije bila cilj istinske umetnosti, nikad nije određivala njen unutrašnji smisao. Otkriće karaktera suštinskih osobina okolnog sveta, du-

hovnog života čoveka — neprestano se nalazilo u centru interesovanja najvećih umetnika raznih epoha. Zato kao određujući princip analize ispoljavanja umetnosti ne može biti sama po sebi poznata sličnost umetničkih slika sa onim što se može videti u životu, uz to sličnost je još i u nizu slučajeva relativna.

Č. Moris ignoriše važnu činjenicu: veze sa realnom stvarnošću u delima različitih vrsta umetnosti otkrivaju se na razne načine. Muzici su u izvesnoj meri svojstvena slikovna načela. Ona se jasno ispoljavaju u muzičkim delima kao što su, na primer, Hajdnova »Godišnja doba«, Betovenova »Pastoralna simfonija«, Vrtovi pod kišom« Debisija, »Usputna« Glinke; u muzičkim epizodama kao što su: »Šum šume«, »Kovanje mača« u »Nibelungškom prstenu« Vagnera, »Bumbarov let« u »Bajci o caru Sultanu« Rimskog-Korsakova i dr. Ipak, za razliku od slikarstva — najbitnije svojstvo muzike jeste *izražavanje* ljudskih osećanja, proživljavanja, ideja. Pri proučavanju umetnosti ne sme se zaboravljati da u delima bilo koje njene vrste emocionalno ustrojstvo i patos imaju suštinsko značenje.

Spoznavši nedovoljnost spoljašnje sličnosti, sličnosti za ispoljavanje osobnosti, estetičke suštine slikovnih znakova, Č. Moris se okrenuo ideji čiji se smisao sastoji u zbližavanju funkcija jezika i umetnosti. Po njegovom mišljenju umetnost predstavlja jezik naročite vrste...⁶ Pri tome Č. Morisa ne interesuje spoznajna nego emocionalno-ekspresivna funkcija jezika, ono što, iz njegovog aspekta, zbližava umetnost i jezik, a to je sposobnost određivanja objekata i pojava zajedno sa otkrivanjem određenog odnosa prema njima.

Umetnost kao što su slikarstvo i muzika, primećivao je Č. Moris, koriste se najrazličitijim načinima određivanja, demonstrirajući različite tipove »govora«. Oni mogu biti mirno-posmatrački, mogu hvaliti, označavati poziv itd. Ali, razvijajući misao o svojstvenom, nadgovornom jeziku umetnosti, Č. Moris je u isto vreme branio slikovnu znakovnost različitih njenih ispoljavanja.

Ikonsko-znakovna koncepcija Č. Morisa izazvala je mnogo odgovora, postala je predmet živog raspravljanja. Ali i među zapadnoevropskim i američkim naučnicima ona, ipak, nije dobila dovoljno široko priznanje. Kritičke ocene su dolazile sa raznih pozicija. Karakteristično je što u koncepciji Č. Morisa najenergičnijoj kritici podvrgnuto prisustvo korelacije, iako u mnogočemu relativne, ispoljavanja umetnosti i objekata stvarnosti. Tako je jedan od njegovih oponenta, poričući slikovnost umetnosti uopšte i naglašavajući nedoslednost Č. Morisa, izjavljivao: »To što umetničko delo privlači našu pažnju — ne vodi ničim drugom do njemu samom, ne prisiljava nas da uzimamo u obzir bilo šta drugo osim njega...⁷

I do kritičkih razmatranja njegovih postavki Č. Moris je razvijao misao o samostalnom značenju nekih slikovnih znakova — izvan zavisnosti od njihovog odnosa prema objektima stvarnosti. Kritika je navela Č. Morisa da se suštinski udalji od priznanja semantičke korelativnosti slikovnog znaka sa realnim ispoljavanjem života i da izdigne u prvi plan bezgranični smisao znaka, vrednost sadržanu u njemu samom. U jednom od svojih nedavnih radova Č. Moris je pisao: »Znak mora imati značenje, ali on ne mora nešto označavati. Crtež kentaura označava vrstu životinje, i svako može obratiti pažnju na to značenje mimo realnog postojanja bilo kakvih kentaura...⁸ Razvijajući ovde svoju osnovnu postavku, dotičući se znakovnosti umetnosti on podvlači: »... Slikovni znak je jedinstven među znacima u tom smislu što on označava sam sebe, to jest znakovna sredstva sama po sebi imaju svojstva koja znače«⁹.

Č. Moris konačno dolazi do ranije više puta izražene postavke o izolovanosti umetnosti od života, povučeniosti umetnosti u samu sebe, do postavke čiju su neodrživost ubedljivo dokazali veliki umetnici i teoretičari. Postavlja se pitanje, da li je bilo smisla stvarati složene teoretske konstrukcije da bi se kao rezultat ponovila ta prazna i neistinita ideja.

Zasnivajući misao o samostalnosti slikovnih znakova Č. Moris, u suštini, negira ne samo neke svoje ranije poglede, nego i izvorišta semiotičke teorije uopšte. Znak koji ništa ne znači i postoji izvan veze sa materijalnom stvarnošću ili određenim predstavama, namerama ljudi, realno kao znak ne postoji. On i nosi ime znak jer označava neke objekte, ideje, dejstva. Bez takve veze znak gubi svoj smisao, svoje značenje. Rasuđivanja Č. Morisa o jedinstvenosti slikovnog znaka ne odstranjuju duboke protivrečnosti njegove znakovne teorije.

Izučavanje književnosti i umetnosti na osnovama principa semiotike privlači stalnu pažnju pristalica formalno-strukturalnog metoda. Osnovna pretpostavka za njih — za razliku od tvorca ikonske teorije — nije slikovno svojstvo književnosti i umetnosti, nego je to njihova srodnost — na komunikativnom nivou — sa prirodnim jezicima. Govorni jezik je po svojoj prirodi znakovna pojava. Književnost i umetnost, slično jeziku, tvrde strukturalisti, takođe predstavlja znakovne sisteme. To je naročito jasno, po njihovom mišljenju, u odnosu na literaturu. Njeno osnovno sredstvo, stvaralački materijal — jeste reč. Odatle i proističu suštinske osobenosti literarnih umetničkih dela.

Obradujući teoretske postavke strukturalizma i stvarajući ideju znakovnosti literature i umetnosti poznati češki naučnik J. Mukaržovski je pisao: »... Nema principijelne razlike između jezičkog čina i umetničkog dela; drugim rečima, umetničko delo kao i jezik, nosi karakter znaka, i time se razlikuje od »izraza« (ekspresije), sa kojom umetnost poistovećuju predstavnici nekih estetičkih pravaca.¹⁰ Pri takvom pristupu jezik i literatura ne samo da postaju slični jedno drugome, nego, u suštini, važna svojstva jezika, u značajnoj meri automatski se prenose na literaturu u celini, na njen odnos prema stvarnosti, njenu funkciju. »Osnovni tip znaka, — primećuje J. Mukaržovski, — nije simbol koji predstavlja transcendentnost, nego je to jezički znak, reč, koja ne samo da nadomešta materijalnu stvarnost, nego ističe sebe u odnosu na nju aktivno, utičući na njeno razumevanje i na dejstva u odnosu na nju«¹¹.

U sporovima sa strukturalistima ponekad se odlučnom osporavanju podvrgava znakovna teorija jezika uopšte, a poetskog posebno. U tom smislu su karakteristična, na primer, razmatranja A. Čičerina. »Da li je istina, — piše on, — da među zvukovnim sastavima reči *лопoч** (лопyч) i *лјилјан* (лyлиа) i predmetima koje one označavaju nema nikakve veze?... Čitava svetska poezija je, pre svega, otkrivanje te veze. Reč nije samo znak, ona je i izražajna forma misli, toliko povezana sa samom mišlju koliko i forma u umetnosti... A kakvu izražajnost može imati znak lišen prirodne veze sa predmetom koji označava? Formalan znak može biti upadljiv, može se lako pamtit, ali on ne može biti i izražajan, to jest ne može izražavati nešto što je suština stvari«¹².

Ali bilo koliko da je kategorično i žestoko negiranje znakovnog karaktera jezika, ono ne može da izmeni realni položaj stvari. Znakovnost jezičkih pojava danas priznaju skoro svi naučnici — lingvisti, među njima i oni koji ne prihvataju principe strukturalne lingvistike. Protivnici znakovnosti, piše A. Čičikova, ne primećuju »fundamentalnu činjenicu da istu sadržinu (istu misao) različiti pisci izražavaju različito, različitim značima. Ako bi protivnici znakovnosti bili u pravu postala bi neshvatljiva činjenica mnogojezičja«¹³ Između zvukovnog sastava reči *лопoч* i *лјилјан* — i predmeta koje označavaju nema uzročne veze, koja proističe iz tih objekata, makar i zato jer se u drugim jezicima oni — ti objekti — nazivaju svaki put drukčije.

Svejedno, priznanje znakovnosti jezika, po našem mišljenju, ne povlači za sobom i obavezno prihvatanje literature, u potpunosti, kao znakovnog sistema. U izjednačavanju svojstava jezika i literature baš se i nalazi jedna od osnovnih grešaka pristalica formalno-strukturalnog metoda. Posredstvom jezika ljudi izražavaju najrazličitije propise i rezultate mišljenja. Ali to uopšte ne znači da mišljenje nosi znakovni karakter. Između

mišljenja i jezika postoje vrlo složene veze i korelacije.

U ljudskoj spoznaji, u pojmovima, njihovom određenom sistemu odražava se relativna stvarnost, njene osobine, njeno kretanje; ta svojstva sveta koji nas okružava uopštavaju se i prenose se pomoću jezika. Raznolikost raznih jezika nikako ne isključuje jedinstvo ljudskog mišljenja, a, ako raznojezičje potvrđuje znakovnu prirodu jezika, onda jedinstvo ljudskog mišljenja služi kao dokaz da ono adekvatno odražava pojave stvarnosti. Zakoni razvoja prirode i društva koje je otkrila nauka, a izraženi su rečima bilo kog jezika ne postaju zbog toga znaci koji zamenjuju realne procese; oni nastavljaju da budu odraz onoga što se zbiva u objektivnom svetu.

Uzimajući u obzir specifičnu literaturu, tu naročitu ulogu koju igraju unutrašnje semantičke mogućnosti reči, morfološka i sintaksička struktura jezika pri oličenju slikovnog sadržaja literarnih dela, valja reći da i umetnička uopštavanja, njihove osobine ne svode se zato na specifičnosti jezika na kojima su ostvarena. Prevedena na jezike drugih — sasvim različitih — struktura, značajna umetnička dela svakako zadržavaju dubinu i snagu svojih umetničkih slika. Tolstoj na raznim jezicima ostaje Tolstoj. Ovo, prirodno, ne isključuje teškoće prevoda sa koji se često sreće, ni činjenicu da nije uvek moguće potpuno prenети karakteristične osobenosti originala, to se naročito ispoljava pri prevodenju poetskih dela.

Raznolikost socijalne suštine jezika i literature jasno se ispoljava i u poređenju njihovog razvoja. Promene do kojih se došlo u literaturi ne nalaze se u nekoj direktnoj korelaciji sa transformacijama jezika. Njegove modifikacije uopšte nisu nebitne za literaturu. Ona il neopozivo uzima u obzir i »prisvajaju«. Sa svoje strane na evoluciju jezika ima veliko dejstvo kretanje literature. Ipak je nemoguće ustanoviti neposrednu zavisnost etapa literarnih procesa od perioda u razvoju jezika. Karakter i »ritmovi« jednog i drugog su veoma različiti.

U teoretskim postavkama pristalica formalno-strukturalističkog metoda analogija između jezika i literature najčešće se gradi u raznim nizovima dokaza znakovne teorije umetnosti. Polazeći od nje J. Mukaržovski razmatra umetničko delo u njegovom odnosu prema realnoj stvarnosti i prema društvu. Prvo, slično običnom jezičkom saopštenju, javlja se odnosom saopštenja. »Kao svaki znak saopštenja, — piše J. Mukaržovski, — umetničko delo ukazuje na određenu pojedinačnost koju podrazumeva i o kojoj priča«¹⁴. Ali odakle u tom slučaju nastaju uopštavajuće crte koje su svojstvene literarnom »izražavanju«? Na to J. Mukaržovski odgovara na sledeći način: kao predmet umetničkog dela »javlja se ne samo neposredno reprodukovana pojedinačnost, nego istovremeno i čitava stvarnost...¹⁵ Ipak, ta izjava objašnjava veoma malo.

Jer čitava stvarnost realno ne može biti objekt pojedinog umetničkog dela. Jezički znaci konkretnog »izražavanja« ne mogu sadržavati više od onoga što označavaju. Zato je teško shvatiti kako se u »saopštenju«, koje predaje stvaralačko delo, slivaju pojedinačno i tipično. Pri tome valja podvući da umetničko delo nikako nije istovetno sa informacijom. Ograničavati stvaralačka dela okvirima »saopštenja« — znači ignorisati njihove estetske odlike, njihovu funkciju kao ispoljavanje umetnosti.

Znakovnost literature i umetnosti, po mišljenju J. Mukaržovskog sa naročitom jasnoćom se ispoljava u njihovim vezama sa društvom. »Na kraju krajeva, — piše on, — znakovni karakter umetničkog dela proističe iz društvenog karaktera umetnosti. Unutrašnja građa umetničkog dela proračunata je tako da se u spoznaji primaoca odražava kao dobijanje određenog odnosa sa stvarnošću. Taj opšti smisao dela stavlja ga u određeni odnos prema sistemu vrednosti, koji postoji u svakom društvu, prema njegovoj ideologiji«¹⁶.

To što umetničko delo sadrži u sebi određeni odnos prema društvenim vrednostima je neosporno. Ali taj odnos ne postoji sam po sebi, u »čistom obliku«, izvan estetičkog usvajanja, poznavanja stvarnosti. Kroz usvajanje okolnog sveta otkriva se odnos prema različitim stranama društvene stvarnosti, prema društvenim vrednostima.

Međutim, jezički znak, kako smatra J. Mukaržovski, ne nosi u sebi duboko spoznajna načela, on samo primećuje ove ili one pojave stvarnosti. I ovde se veoma jasno ponovo ispoljava raskid između komunikativnih svojstava literature, umetnosti i njihove uopštavajuće funkcije, što smo mi već приметili. Ta okolnost, između drugih, ne dozvoljava lingvo-informativnoj teoriji da istinito okarakterise socijalnu prirodu literature, njena estetička svojstva, čak i u slučaju kada istraživač teži da podvuče njene veze sa društvom kao što to čini J. Mukaržovski.

Teza o znakovnom karakteru jezika kao izvora znakovnosti literature i umetnosti trpi veoma suštinske promene u teoretskim postavkama nekih strukturalista. Tako na primer J. Lotman — za razliku od J. Mukaržovskog — tvrdi da se znakovnost ne određuje jezikom reči, nego onim specifičnim jezikom koji je karakterise kao jedan od vidova umetnosti. »Umetnička književnost, — podvlači J. Lotman — govori naročitim jezikom, koji



vladimir fon behtejev: BORBA AMAZONKI, ulje na platnu

se uzdiže nad prirodnim jezikom kao sekundarni sistem... Reći da literatura ima svoj jezik koji se podudara sa njenim prirodnim jezikom, a uzdiže se nad njim znači reći da literatura ima svoj, samo u njoj prisutan sistem znakova i pravila njihovog spajanja, koji služi za predaju naročitih saopštenja koja se drugim sredstvima ne mogu prenositi⁴⁷. Sve druge umetnosti — kao i literatura — takođe imaju svoje jezike koji se razlikuju jedan od drugog.

Misao da se svaka oblast umetnosti koristi specifičnim umetničkim jezikom uopšte nije nova. Nju je iskazivao čitav niz istraživača, a među njima i C. Morris. Karakteristična osobenost interpretacije i razvoja te misli u knjizi J. Lotmana jeste apsolutizacija jezika literature i umetnosti.

Iz aspekta J. Lotmana umetnost je komunikativni i istovremeno modelirajući sistem. Umetnička dela nose u sebi saopštenja i imaju cilj — komunikaciju. U isto vreme ona daju određeni model stvarnosti. Podvlačenje komunikativnih svojstava umetnosti, kao i njenih veza sa stvarnošću, samo po sebi u opštoj formi, prirodno, ne može izazvati nikakvo protivljenje. Ali J. Lotman i komunikativnost umetnosti i njen odnos prema stvarnosti karakteriše koliko originalno toliko i naučno neosnovano.

Po shvatanjima J. Lotmana model stvarnosti u njenim najosnovnijim načelima ne stvaraju saopštenja sadržana u umetničkim delima, nego naročiti jezik tih dela. On ne predstavlja samo glavnu snagu, osnovni faktor modeliranja, nego i sam model. »Jezik umetničkog teksta, — piše J. Lotman, — u svojoj suštini se javlja kao određeni umetnički model sveta i u tom smislu svom svojom strukturom pripada »sadržaju« — nosi informaciju⁴⁸. Istraživač nastoji na tome da je »model sveta, izgrađen jezikom, sveopštiji, nego što je duboko individualan u momentu stvaranja model saopštenja... Umetničko saopštenje gradi umetnički model kakve bilo konkretne pojave — umetnički jezik modelira univerzum u njegovim najopštijim kategorijama koje se, budući najoštija sadržina sveta, javljaju, za konkretne stvari i pojave, u obliku života⁴⁹.

Ne nalazeći u konkretnom saopštenju crtu sveopštosti, J. Lotman teži da pripíše to sveopšte specifičnom »jeziku« umetnosti opskrbljujući ga »sadržajem« koji je neophodan za modeliranje stvarnosti. Ali bilo kakvim silogizmima da se služi nemoguće je dokazati da jezik sam po sebi — izvan zavisnosti od realnog sveta — ima tu sadržinu. Pri bilo kom modeliranju, a može se govoriti, pre svega, o modeliranju u različitim oblastima nauke, prirodni jezik kao i naročiti jezik te ili druge grane znanja, javlja se samo kao jedno od sredstava modeliranja stvarnosti; i jedan i drugi nikako nisu indentični samom modelu.

Karakteristično je da je jezik umetničkog teksta, po teoriji J. Lotmana, sposoban da modelira kako procese stvarnosti tako i pozicije samog autora. Naučnik tvrdi da »jezik modelira ne samo određenu strukturu sveta, nego i posmatračevu tačku gledanja²⁰. Ako izgleda zagonetno što se umetnički jezik pretvara od sredstava spoznaje u model sveta, još je zagonetnije priznanje modeliranja pogleda, pozicije ovog ili onog autora, modeliranje koje sprovodi jezik umetnosti, koji postoji sam po sebi pored posebnih stvaralačkih individualnosti.

Modificirajući »jezičku« teoriju znakovnih pojava u umetnosti J. Lotman nije mogao savladati one seriozne teškoće sa kojima su se sukobile pristalice lingvističko-informativne koncepcije znakovnosti prilikom pokušaja odstranjivanja protivrečnosti između pojedinačnosti saopštenja i uopštavajućeg karaktera umetničkih dela. Ta protivrečnost u teoriji J. Lotmana ne samo da je ostala nego se i pojačala u vezi sa dominirajućom ulogom koju on dodeljuje naročito umetničkom jeziku.

Ali protivrečnosti i manjkavosti u koncepciji J. Lotmana time se ne ograničavaju. Razvijajući ideje o komunikativnoj i modelirajućoj funkciji umetnosti, autor knjige »Struktura umetničkog teksta« ukazuje na to da umetnički model predstavlja svojevrsno sjedinjavanje pesničkog i naučnog modela, da je umetnost nedeljiva od traženja istine. Ipak te postavke ne samo da se ne podudaraju sa osnovnim stavovima J. Lotmana, nego dolaze sa njima i u otvoren konflikt. Veze umetnosti sa životom — modeliranja stvarnosti na kraju krajeva se pokazuje lišeni objektivnog istinskog smisla; nezavisno od namere autora koncepcije oni dobijaju čisto subjektivni karakter.

Za ocenu svakog modela odlučujući značaj ima kriterij relativno vernog odraza realnih procesa. Stepent istinitosti i jeste merilo vrednosti, životnosti modela. Ali baš taj kriterij, u suštini, odstranio je J. Lotman iz niza vodećih postavki i principa koji se odnose na umetnost i stvarnost. Razmatrajući jezik umetnosti kao model sveta, on u isto vreme piše sledeće: »O svakom saopštenju na ruskom ili nekom drugom prirodnom jeziku može se postaviti pitanje: da li je ono istinito ili lažno? Ali to pitanje savršeno gubi smisao u odnosu na bilo koji jezik u celini. Zato se često sreće mišljenje o umetničkoj nepodesnosti, inferiornosti ili čak »poročnosti« nekih umetničkih jezika (na primer, jezika baleta, jezika istočne muzike, jezika apstraktnog slikarstva) koji sadrže u sebi logičku grešku — rezultat mešanja pojmova²¹.

Na taj način umetnički jezik, po mišljenju J. Lotmana, svačvršeno je besmisleno karakterisati iz aspekta njegove istinitosti ili inferiornosti. U tom slučaju ni umetnički model nikako ne valja ocenjivati s pozicija odraza realne stvarnosti u njemu.

Baš takav zaključak i sledi iz svih dedukcija J. Lotmana. Ako je to tako — a tu teško da mogu postojati različita mišljenja — onda umetnički »model« ne nastupa kao sistem koji razotkriva strukturu sveta, nego kao sveukupnost subjektiviranih predstava o njemu, ili, drukčije govoreći, kao projekcija kategorija »čistog« saznanja.

J. Lotman polazi od toga da je umetnički jezik, prema tome, i umetnički model — kod u kojem se šifriraju saopštenja, kod kojih ima u moći svoje unutrašnje prirode generališuće značenje. Pojam kôda je jedan od centralnih u čitavoj semiotičkoj teoriji J. Lotmana. Ali on i podvlači zaboravljanje aktivnog sadržaja i smisla pojava umetnosti.

Svojim rasuđivanjem o umetničkim kodovima J. Lotman se priključuje hijeroglifskim teorijama umetnosti, koje su se radale ranije, a pojavljuju se i danas u najrazličitijim svojim varijantama. O kodovskom karakteru umetnosti, i ne samo umetnosti, pa i čitave ljudske kulture, veoma je mnogo napisano od strane predstavnika niza pravaca savremene filosofije, kao što su neokantizam huserlijanstvo, semantička filosofija itd. Ipak naučno razotkrivanje istorijskog razvoja umetnosti, njenih savremenih problema time nije pokrenuto napred.

Po mišljenju J. Lotmana pored mnoštva kodova koji nastaju prilikom stvaranja umetničkih dela, postoje i lični raznovrsni kodovi u njihovim »potrošačima«. Percipiranje umetnosti sastoji se u prekodiranju jednih kôdova u druge, u raznovrsnim prekodiranjima. Onaj koji percipira umetnički tekst, primetuje J. Lotman, »u čitavom nizu slučajeva mora ne samo da uz pomoć određenog kôda dešifruje saopštenje, nego i da ustanovljuje na kakvom je »jeziku« kodiran tekst²².

Nemoguće je ovde ne primetiti da čak i sa pozicija samog J. Lotmana, jasno izraženim u prethodnim odeljcima knjige, tako složen i težak zahvat, strogo govoreći, ne daje nikakve suštinske rezultate. Da li je potrebno tračiti velike snage na dešifrovanje saopštenja ako ono, što nam je već poznato, nosi samo pojedinačnu, sasvim ograničenu informaciju? Jer bitno je — to su umetnički jezici. A oni su u principu jednaki i, u suštini, ne mogu se suprotstavljati. Budući kôdovi, oni u sebi nose i izvan-kodovski informaciju, neizmerno veće vrednosti, ikako utvrđuje J. Lotman, nego sama saopštenja za čije šifrovanje i postoje. Istina, ta informacija nije o stvarnosti, nego o kategorijama »čiste« ljudske spoznaje.

Što se tiče kôdova, sa kojima operiše potrošač umetnosti, nisu jasna ni njihova osnovna svojstva ni njihovo poreklo. Po svemu sudeći oni nose, u izvesnoj meri, kolektivni karakter. Ali ostaje nepoznato da li su ti kodovi svojina određenih socijalnih, etničkih grupa ili pak društva u celini, nalaze li oni nekakav svoj »vidljivi« izraz, ili predstavljaju svojevrsnu pojavu »u sebi«. Ako se umetnički jezik razmatra kao nešto realno, nešto što ima svoja određena obeležja, to su svojstva takve vrste — obeležja u kodovima kojima se koriste potrošači umetnosti — koja se ne otkrivaju.

U tome je najbitnije to što su različiti kodovi potrošača umetnosti lišeni bilo kakve opšte, pre svega socijalne, osnove, lišeni sa zajedničkog imenitelja. Bez toga je, u suštini, nemoguće prekodiranje o kojem tako mnogo piše J. Lotman. Kao što umetnički jezici postoje izvan odraza sveta, kodovi potrošača izlaze izvan veze sa društvenim procesima i izvan zavisnosti od razvoja umetničke kulture u celini.

Udaljavanje stvarnosti, njenog odraza kao osnove socijalnog funkcionisanja umetnosti ne samo da dovode do dubokih protivrečnosti tvorca semiotičke koncepcije, nego njihove osnovne teze lišava istinitosti. Kodovska teorija umetnosti u mnogome je bliska »simbolističkoj« koncepciji odnosa čoveka i sveta, i ljudski među sobom, koju energično zastupa E. Kasirer. Razvijajući Kantove ideje o definišućoj ulozi formi ljudskog mišljenja u percipiranju sveta izvan nas, E. Kasirer razmatra različite oblasti duhovne kulture kao sistem konvencionalnih znakova — simbola. »U jeziku, religiji, umetnosti, nauci, — piše on, — čovek ne može učiniti više nego da uzdigne sopstveni svet — simbolički svet koji mu omogućuje da shvata i interpretira, izražava i organizuje, sintetizuje i uopštava svoje ljudsko iskustvo²³. Po svome odnosu prema onome što okružuje čoveka, po svojoj socijalnoj funkciji, umetnost, baš kao i nauka, za Kasirera ničim se ne razlikuje od religije. Isključujući postavku o pitanju otelotvorenja životne pravde u umetnosti, teorija simbola realno negira opšteznačeće estetske vrednosti, odbacuje objektivni karakter stvaralačkih uopštavanja velikih majstora umetnosti.

Iz kratkog kritičkog razmatranja nekih znakovnih teorija umetničkog stvaralaštva kao da bi valjalo izvući zaključak o neosnovanosti semiotičkog pristupa umetnosti. Ali, po našem mišljenju, takav zaključak bi bio netačan. Izučavanje literature i umetnosti sa pozicija semiotike danas se realno nalazi u početnom periodu. Po svemu sudeći mogući su drukčiji — u poređenju sa postojećim — aspekti semiotičkih istraživanja.

Bitan nedostatak razmotrenih teorija je njihova globalnost koja se oslanja na proizvoljno prihvaćene premise. Previše — pre opširnog i konkretnog izučavanja literature i umetnosti — svi umetnički procesi proglašavaju se za znakovne i podležu objašnjavanju na osnovu principa semiotike. Takav zaključak nije uslovljen poznatom sveukupnošću činjenica, nego, u naše vreme, rasprostranjenim »znakovnim fetišizmom«, sa kojim je, delimično, povezana težnja da se u semiotici vidi savremena gnoseologija. Pokušaji pretvaranja semiotike u opštu teoriju spoznaje, sa dijalektičko materijalističkog stanovišta, neispravni su. Nema sumnje da se ta stremljenja, na izvestan način, javljaju i na znakovnim koncepcijama literature umetnosti.

× + +

Iako je rešenje mnogih važnih problema semiotike umetnosti još uvek u budućnosti, želi se podvući da izučavanje znakovnih pojava, njihove korelacije sa različitim oblicima slikovnog odražavanja stvarnosti, suštinsko je ne samo za duboko shvatanje specifičnosti umetnosti, raznolikosti i protivrečnosti njenog istorijskog razvoja, nego i za razjašnjavanje tih širokih veza, mnogobrojnih sukoba koji postoje između umetničke kulture i drugih formi ljudske stvaralačke delatnosti. Baš zato pozitivna razrada problema semiotike umetnosti u svetlu marksističko-lenjinističke metodologije zahteva znatno veću pažnju istraživača nego što je to bilo do sada.

- 1) Ch. Pirs, *Collected Papers*, Cambridge, 1960. vol. 2. p. 275.
- 2) *Ibidem*.
- 3) Ch. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, New York 1950. p. 191.
- 4) Ch. Morris, *Aesthetics and Theory of signs*, »The Journal of Unified Science« (Erkenntnis), 1939. vol. 1. — 3. p. 140.
- 5) Ch. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, p. 193.
- 6) Misao o bliskosti umetnosti i jezika, na drugom planu, pre Č. Morisa i drugih semiotičara razvijao je B. Kroče u svojoj knjizi »Estetika kao nauka o izražavanju i kao opšta lingvistika«.
- 7) Richard Rudner, *On Semiotic Aesthetics*, »The Journal of Aesthetics and Art Criticism« 1951. Vol. X, No 1. p. 73.
- 8) Ch. Moris. *Signification and Significance*, Cambridge, Massachusetts, 1964. p. 67.
- 9) *Ibidem*, p. 68—69.
- 10) Jan Mukarovsky, *Studie z estetiky*, Praha 1966. str. 120.
- 11) *Ibidem* (kursiv moj. — M. H.)
- 12) A. Чичерин, *Идеи и стиль*, „Советский писатель“, М. 1968. стр. 59—60.
- 13) „Известия АН СССР, серия литературы и языка“, 1960. № 1, стр. 64.
- 14) Jan Mukarovsky, *Studie z estetiky*, str. 120.
- 15) *Ibidem*, str. 121.
- 16) *Ibidem*, str. 121.
- 17) Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, „Искусство“, М. 1970. стр. 30—31.
- 18) *Ibidem*, str. 26.
- 19) *Ibidem*, str. 26.
- 20) *Ibidem*, str. 26.
- 21) *Ibidem*, str. 23.
- 22) *Ibidem*, str. 35.
- 23) E. Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, 1944. p. 219.—220.

* Lopoč = Čičak (prim. prev.)

Sa ruskom prevodi: Gordana Stojković-Badnjarević
Aleksandar Badnjarević

antonen arto

(antonin artaud)

O SAMOUBISTVU

Pre nego se ubijem tražim da budem uveren u bivstvovanje, hteo bih da budem siguran u smrt. Život mi izgleda samo kao pristanak na pojavnu čitljivost stvari na njihovu duhovnu povezanost. Ne osećam se više kao nesvodljivo raskršće stvari, smrt koja isceljuje, isceljuje razdvajajući nas od prirode, ali šta ako nisam drugo do jedan provodnik boli kojim stvari više ne promiču

Ako se ubijem, to neće biti zato da bi se razorio, već da bih se ponovo saznao, samoubistvo će za mene biti samo sredstvo da ponovo sebe žestoko osvojim, da surovo provalim u svoje biće, da predupredim neizvesnu božju prednost. Samoubistvom ponovo uvodim svoj nacrt u prirodu, po prvi put dajem stvarima oblik svoje volje. Oslobođam se uslovnosti mojih organa tako loše usklađenih sa mojim ja, i život nije za mene više samo apsurдни slučaj u kojem mislim samo ono što mi je dato da mislim. Tada izabirem svoje mišljenje i smer svojih snaga svojih stremljenja, moju stvarnost. Smeštam se između lepog i ružnog, dobrog i zlog. Stavljam se na stranu, bez sklonosti, neutralan, izložen ravnoteži dobrih i loših preporuka.

Jer, sam život nije rešenje. On nema ništa od vrste izabranog, odobrenog, određenog postojanja. On je samo niz prohteva i izračunanih snaga, malih protivurečja koje pupe ili venu sledeći okolnosti nekog morskog slučaja. Zlo je nejednako raspoređeno u svakom čoveku, poput genitja, poput ludila. Dobro kao i zlo su proizvod okolnosti i jednog više ili manje delotvornog zametka.

Izvesno je da je za preziranje biti stvoren, živeti i osećati sebe sve do najsitnijih delića, do najnemisljenijih krošnjih svog bića nesvodljivo određenog. Konačno, mi smo samo drveće, i verovatno je u rašlji nekog od drveta moje rase upisano da ću se ubiti jednog određenog dana.

Sama ideja o slobodi samoubistva pada poput posečenog drveta. Ja ne stvaram ni vreme, ni mesto, niti okolnosti mog samoubistva. Čak ni ne naslućujem misao, hoću li osetiti padanje?

U tom času moguće je da se rastoči moje biće, ali ako ostane čitavo, kako će reagovati moji raspalili organi, sa kojim nemogućim organima ću zabeležiti to cepanje?

Smrt nada mnom osećam kao bujicu, kao trenutačan bljesak munje kojoj ne mogu ni da zamislim opseg. Osećam smrt nakrcanu slastima uskovitlanih lavirinata. Gde je u tome misao o mom biću?

Ali, evo, namah, poput pesnice, Boga kao svetle vlati koja ljeska. Svojevolutno se rastajem od života, hteo sam obnoviti svoju sudbinu!

Taj bog, raspolagao je mnome sve do aspurda; održavao me živim u praznini poricanja, u ogorčenom negiranju mene samog, razorio je u meni misaoni život, osećajni život, sve do poslednjeg daha. Sveo me je na biće poput automata koji hoda, ali automata koji će osetiti lom svog nesvesnog.

Eto, hteo sam da sačinim dokaz za svoj život, hteo sam da se pridružim odjekujućoj stvarnosti stvari, hteo sam da smrtnim svojom poverenost sudbini.

A taj bog, šta veli?

Nisam osećao život, optičaj svake moralne ideje bio je za mene poput isušene reke. Život za mene ne beše predmet, neki oblik; postao je niz rasuđivanja. Ali rasuđivanja koja su se okretala praznini, rasuđivanja koja se nisu okretala, koja su bila u meni kao moguće »seme« koje moja volja nije dospela da ustali.

Ne da bih dospao do stanja samoubistva potrebno mi je da sačekam povratak moga ja, potrebna mi je slobodna igra svih artikulacija moga bića. Bog me je smestio u beznađe kao u neko bezizlazno sazvežđe čije zračenje dopire do mene. Ne mogu ni umreti, ni živeti, niti ne želiti da umrem ili živim. I svi su ljudi poput mene.

S francuskog preveo Jovica Aćin, iz: A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard, Pariz, 1971.