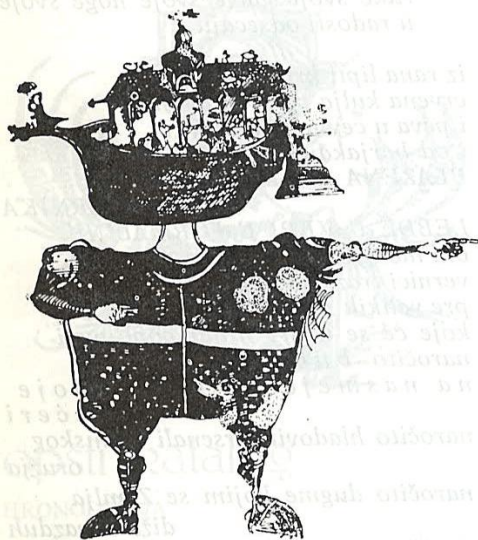


KULTURA STVARALAČKOG ILI STVARALAČKO U KULTURI



U poslednjih nekoliko godina književna kritika u svetu se sve više dovodi u vezu sa veoma pomodnim i raširenim društvenim naukama. Kritika je oduvek pronalazila način kako da obogati svoje odnose sa drugim disciplinama. Veoma je dvosmislena njena veza sa filosofijom. Književna kritika koja deklinira ka ispitivanju sopstvenih poetika pokazuje nužno svoju zavisnost od filosofije. Mnogo specifičnija od književne je lingvistička kritika, udružena sa deskriptivnom stilistikom u težnji da ostvari jednu preciznu deskriptivnu tehniku i terminologiju. Ipak, sadašnja bliskost književne kritike sa sociologijom na polju »kulturnih proučavanja« može poremetiti smisao same literarne kritike. Sociologija je, ističe teoretičar Malcolm Bredbari, nesumnjivo prihvatila nešto od intelektualno-sintetičke uloge tipične za naš vek, o kojoj je literarna mašta mogla samo čeznuti u prošlom veku.

Neobična je ta ambicija sociologije za sintezom, ona izaziva nemir. Možda je bilo neizbežno da »literarna mašta« jednom izgubi svoju središnju ulogu u društvu, ali mi

moramo znati da se ona nije jednostavno stopila sa današnjim dominantnim mitom.

Fundamentalna posledica sociološkog napada na literaturu je u ponovo nađenoj definiciji ključnog pojma »kulture«. Arnoldovski koncept tradicije literature, umetnosti i ideja, za koji odgovara kritika, i uopšte »kultura«, zamenjen je novim konceptom totalnog socijalnog karaktera društva; »kultura« počinje da znači konfiguraciju celokupnog naučenog ponašanja u društvu. Unutar tog totalnog koncepta, umetnost-kultura je samo vrsta kulturnog fenomena. Oštrina te ponove definicije je prirodno pruerušena namerom sociologa da, kao i ostali svet, čitaju knjige i smatraju ih važnim pojavama, ali u sociološkim uslovima umetnost može biti jedino podatak (činjenica), premda veoma zanimljiv podatak. Predstava o odnosima umetnosti-kulture prema totalnom društvu bila je oduvek vrlo promenljiva, kretala se od čisto antagonističkog stava kulture prema društvu, do neo-marxističke popularne kulture, ali je razlika između ta dva koncepta ostajala ista. Umetnost je obično polagala pravo na neku jedinstvenu ulogu u određivanju suštine kulture koja se prema društvenom kompleksu odnosi na jedan informativan i suzdržan način. Razlozi za takvo verovanje su složeni; oni su određeni uslovima buržoasko kapitalističkog društva, a možda još očiglednije romantičarskim tvrdnjama o jedinstvenom statusu i funkciji umetnosti. Razumljivo da se sve to ticalo i umetničke kritike, a u ovom veku posebno književne kritike, koja nastoji da održava pristupačnost umetničkog dela, da mu osigura snagu trajanja pomoću dobro poznate tehnike identifikacije i analitičke interpretacije. Takođe je važna uloga obrazovnog sistema, aktivnosti u kojoj univerziteti igraju centralnu, čak odlučujuću ulogu. Unutar tog konteksta, književna kritika je neprestano napredovala u svojim zahtevima za kulturnim proučavanjima, sve dok u poslednjoj dekadi nije osigurala za sebe one pozicije koje su nekada držali klasici. Ma kako da je značajna uloga obrazovnog sistema, stvarni uzroci ovakvog usmeravanja književne kritike su rezultat revolucije u filosofiji i u jezičkim proučavanjima koja nagoveštavaju novu ulogu jezika u ljudskom iskustvu. Od sistema komunikacije koji manje ili više adekvatno izražava »misli« jezika aktivnost koja određuje veliki deo našeg mentalnog iskustva. Od Vitgenštajna do Čomskog jezik je postao centralna misterija. Bilo je očigledno da bi umetnost koja koristi jezik mogla imati odgovarajuću središnju ulogu u estetičkom iskustvu i da bi otuda ona mogla zahtevati primate u akademskom naporu da se »kultura održi na visini«. Ova svest o specijalnoj ulozi jezika našla je svoj izraz i u obrazovnom programu koji je istakao poseban karakter jezika u literaturi i ukazao na vitalnu zajednicu literature i jezika u drugim kontekstima. Tako je književna kritika mogla da zadrži oboje, i tradicionalnu funkciju očuvanja kulturne građe i sposobnost da pomoću svojih analitičkih procedura pruži savršeniju svest o mogućnostima samog jezika. Ako se jezik identifikuje sa strukturom na koju se podupire naša civilizacija, proizilazi da literarna kritika može zahtevati ključnu ulogu u društvu. Tu ulogu danas počinju da osporavaju sve uticajnije društvene nauke. Da se to osporavanje odnosi samo na akademsko amour propre, situacija bi jedva zasluživala pažnju. Mnoge discipline teže da postanu meta-discipline; filosofija i izvesne mitske snažne forme ekonomije predstavljaju izrazite slučajeve. Savremeni polet ka saradnji kritike i sociologije na polju kulturnih proučavanja nagoveštava mogućnost uzajamnog harmoničnog razvitka. No, ta harmonija je za sada neumesno površna. U stvari, sociologija i strukturalna antropologija su teorije o društvenoj organizaciji i njenom razvoju i teorije o meta-kulturnom kontinuitetu u uslovima koji implicitno menjaju status umetnosti i od kojih zavisi ideja kulture u tradicionalnom smislu i postojanje kritike. Ako umetnost treba videti

čisto kao manifestaciju izvesnih društvenih pritisaka, ako je ona svedena na činjenicu, tada je ne samo kritika, delujući na jednom apsurdno ličnom terenu, već i tradicionalno određivanje vrednosti jednog umetničkog i kulturnog dela, usmerena ka provincijskoj sentimentalnosti. Bilo bi drsko osporavati terminologiju i metodologiju tih disciplina, ali je zato neophodno nastojati na tome da one nisu u skladu sa idejom kulture i praksom kritike. Teoretičar Malcolm Bredbari (Malcolm Bradbury) ističe da »sociolozi pokazuju vrlo mali interes za posmatranje umetnosti kao nečega što je više i složenije od fenomena odrazas«.

Literatura je svakako jedan reflektor, iako je njena pouzdanost dokaza sigurno sumnjiva, no kritika treba da se očuva od poistovećivanja takvih vrednosti sa umetnošću.

Odbrana kritike se sigurno ne može zasnivati samo na njenoj striktno obrazovnoj korisnosti, na njenoj sposobnosti da usmeri studente na zamršenost jezika uopšte. Argument za proučavanje Cosera (Chaucer) i Spensera — ublažiti otpor prema laskanju političara i prodavaca deterđženata — ima prizvuk očajničke razboritosti. Njemu je slično i ono staro izvinjenje zbog obavezno učenja latinskog jezika, jer vežba mozak, ili ono učenje karatea da bi se stekla fizička spretnost. Jedna apologija u korist proučavanja književnosti mora biti i apologija u korist umetnosti. Ona mora biti isto toliko radikalna koliko je bio i Aristotel u svom dokazivanju snage i neophodnosti fikcije.

Uobičajeno je mišljenje literarne kritike da su sve fikcije zamenjeni mitovi; imaginativne strukture fizičkih i psiholoških događaja koji nisu stvarni, ali su mogući. Izvesno je da ono što podrazumevamo pod pojmom »izmišljeno« pruža književnim (i umetničkim) mitovima njihovu suštinsku imaginativnu i obrazovnu snagu. Pod fikcijom podrazumevam, naravno, ne pristo romane, nego i sve verbalne strukture (i, metaforično, sve strukture u drugim umetnostima) koje nisu ni istinite ni lažne, već su tvorevine mašte, i koje nemaju kao svoj primarni cilj kretanje ka nekoj posebnoj fizičkoj i psihološkoj akciji u stvarnom svetu, nego im je cilj da privuku pažnju na sopstvenu formu i značenje.

Razmišljanja o poreklu fikcije su više predmet stvaranja metaforičkih arhetipova, nego istorijskih i antropoloških istraživanja. Frenk Kermoud (Frank Kermode) sugerira jednu atraktivnu metaforu u svojoj knjizi *Smisao kraja* (*The Sense of an Ending*). On ističe da mi, jedan, po svemu sudeći, besmisleni uzastopni zvuk, kao što je kucanje sata, spremno identifikujemo sa ritmičnom strukturom tik-tak, iako ne posedujemo spontano razumevanje intervala između ritmičnih grupa, tak-tik. Mi tako namećemo uzorak, oblik fenomenu, dobijamo strukturu, ili, kao što Kermoud kaže, stvaramo fikciju.

»Interval između dva zvuka, između tik i tak, sada je opterećen trajanjem koje ima svoje značenje. Tik-tak časovnika predstavlja, po meni, model onoga što mi nazivamo planom, organizacijom koja humanizuje vreme tako što mu daje formu; a interval tak i tik predstavlja samo uzastopno, neorganizovano vreme koje imamo potrebu da humanizujemo.«

Stvaranje fikcija, po ovom obrascu, jeste nametanje našeg humaniteta spoljašnjoj stvarnosti, strukturiranje onoga što nije ljudsko u ljudske okvire. Samo jedan mali korak deli pomenuto strukturiranje od mitske fikcije. Mi smo navikli da posmatramo mitove kao načine objašnjenja stvarnosti. Poznata pragmatička teorija umetnosti može se izvesti iz ovakvog koncepta o mitu. Ipak, potrebno je podvući razliku između tendencije mitova da objašnjavaju svet i njihove imitativne funkcije. Podražavati događaje nije isto što i objasniti uzroke događaja, mnogi modeli koji su zasnovani na istom događaju mogu mirno koegzistirati ne narušavajući vrednost jedan drugom, ali nijedno objašnjenje ne može trpeti drugo. Objašnjenja se među-

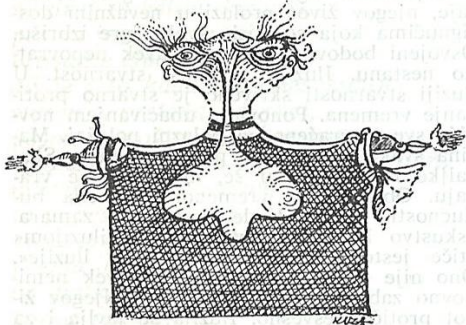
sobno osporavaju, i tako imamo religiju, filozofiju, sociologiju, antropologiju; fikcije dopunjavaju jedna drugu, i tako dobijamo umetnost.

Mi usvajamo samo jedno tumačenje vremena, morala, psihologije, seksa, ali podjednako spremno prihvatamo Katula, Petraraku, Dona ili Ročestera, ne osećajući nedosljednost.

Sposobnost da se prebrode ideološke i društvene promene daje umetničkim delima jedinstvenu snagu. Nama su potrebni mitovi — paradigme, strukture, forme — da izdržimo u svetu, a neki, od tih mitova su nam potrebni i kao objašnjenja. U post-renesansnoj zapadnoj civilizaciji neprekidno su se zahtevala takva objašnjenja, ona su donosila čitav niz racionalizacija (naučni metod) i jednu impozantnu kolekciju podataka — eksperimentalni skup činjenica (experimental data). Visoki nivo i složenost modernih nauka navodi ih da skrivaju svoju relativnost, svoju mitsku formu od laika. Jedino laik može ono što je naučno poistovetiti sa totalnom istinom. U religiji mit se često naziva otkrovenjem, a u nauci se on naziva hipotezom.

Umetničko delo preživljuje dolazak drugih umetničkih dela zato što ono ne preuvažuje objašnjenje, već stvara formu, pretaapa iskustvo u jezičku formu (ili u kamen, ili u boju). Netačno je objašnjavati podatak, kao u naučnom mitu, niti tražiti totalno objašnjenje, kao u religioznom mitu. Uspeh je ovde stvar, kako mi to nazivamo, lepote, i uprkos tome moderna kritika zna za nekoliko mogućih objašnjenja forme, koherentnosti, mogućnosti nekog dela.

Umetničko delo, donosi slike humanizovanog sveta; čak i onda kada opisuje otuđeni i neprijateljski karakter sveta ostaje paradoks da je umetničko delo, samo po sebi, uređeno i koherentno. Poseban status i sposobnost umetničkog dela zapazili su i kritičari iz prošlih vekova. Pitanje statusa umetničkog dela se neprestano obnavlja zato što je umetnost ne samo predmet napada onih sistema koji su često međusobno u antagonističkom položaju — koji vode poreklo od Platonovog nepopustljivog racionalizma — nego i onih sistema koji nude svoje pokroviteljstvo, iako im je cilj sas-



vim otuđen od umetnosti. To pokroviteljstvo je ipak mnogo labavije u najvećem delu zapadne kulture, a mnogo čvršće i fatalnije u marksističkim i maoističkim sistemima. Teškoća je u tome što su politički ili intelektualni sistemi koji ne odbacuju umetnost kao laž — postupak pošten i jednostavan — spremni da prihvate da je sve ono što je vrlina nerazlučivo povezano sa istinom. A to je za umetnost mnogo neprijatnije i podmuklije. I najslabiji dodir racionalizma pokazuje se tako kao zahtev, uslov izvesne vrste umetnosti koje se bave izvesnim predmetima tretiraju se na izvestan način — i, kao rezultat takvog shvatanja, imamo, s jedne strane, kritički normativizam, a, s druge, gore strane, kulturni totalitarizam.

Celokupna istorija realističke kritike je jedna neprekidna konfuzija istine i onoga što nije istinito, zapazio je Oskar Vajld u svom eseju *Propast laži* (*The Decay of Lying*). Naravno, ova konfuzija je fundamentalna i za mnoge zapadne kulturne teorije i kritike. Umetnost je vekovima proganjana zahtevima za istinom, moralom,

za onim što je tipično za neku određenu pojavu, no njeni su odgovori na takve zahteve bili često zagonetni, nejasni. Pesnik može izbeći da objašnjava stvari i frazom »Lepota je istina, istina je lepota«, ali novelist mora da izmišlja mnogo zamršenije varke. On može, kao Defo, zahtevati da njegov roman prime kao istinu (ali od koga?), ili kao Nabokov može pisati izmišljene predgovore od uveravanja nekog fiktivnog Ph.D. (ponovo, koga?) da će njegova himna nimfetama »naterati svakog od nas — roditelje, društvene radnike, učitelje — da sa još jačom budnošću i vizijom podižemo bolje generacije u jednom pouzdanim svetlu«.

Umetnikova dvosmislenost zavisi od toga da li će biti prepoznata kao takva, to je poziv da prijatno, zajednički uživamo u superiornosti nad nekim naivnim čitaocem. Zašto onda kritika neumoljivo odbija da primi taj poziv? Ako kritičari nisu bili naivni i lakoverni — i ako su neki od njih bili takvi pri prvom kontaktu sa »Lolitom« — onda su oni racionalizovali umetnikovu ironiju. Svesni neo-platonovske tradicije mistifikacije, oni su shvatili da je neprikrivena dvosmislenost maska za kazivanje istine. Tako, na primeru Defoa možemo videti kako stvara roman pretendujući na njegovu istinu, ali istovremeno pokazujući da to što on stvara nije istina, s ciljem da istina zasija još jače, budući da je bila sakrivena iza oblaka neistine.

Ali, osnovna pogreška u razumevanju umetnosti je večna, jer je umetnost uhvaćena u zamku dijalektike čija su dva polarna odnosa »istina« i »neistina«. Semantičke mađioničarske igre sa terminom »istina« — na primer, da umetničko delo ne sadrži samo prostu istinu i verovatnost, već da sadrži i »moralnu« istinu — u suštini samo zamršuju problem. Pošto je teorija umetnosti kao istine primenjivana sve rigoroznije, neizbežna je pojava isključivosti, sve je manje onih knjiga koje bi vredelo pročitati. Tužan je obrt u shvatanju onoga što bi trebalo da bude uobičajeno doživljavanje umetnosti; nečiji ukus postaje sve svestraniji, nečija samilost postaje sve jača kada preraste ograničeni entuzijazam mladosti. Uglavnom se u mladosti zloupotrebljava umetnost, ona se personalizuje, puni sopstvenim frustracijama i opsesijama, njoj se na kraju odriče i sama fiktivnost. Oni koji tragaju za istinom u umetničkom delu takođe greše, ma kako se služili rafiniranim postupcima.

Umetničko delo nije ni polu-istina ni polu-laž, već nešto što se ne može pravilno definisati nijednim od ta dva izraza. Razumljivo je da »priča« može biti polu-istina ili prosto laž, kad vam kažem da sam ja kralj Zemlje i prisilim vas da mi unovčite čekove. Ali, ako tako nešto izjavi ličnost u romanu *Bledi plamen* (*Pale Fire*), onda to nije više laž, već nešto što samo po sebi nije ni istinito ni lažno. Fiktivnost je na kraju stvar konteksta, našeg snalaženja u složenom kontekstu od kojeg zavisi naše uspešno doživljavanje umetničkog dela. Ako nismo upoznati sa kontekstom, možemo reagovati naivno, kao Partridž u *Tom Džon-su*; ako nas za to nije briga ili to preziremo, kao neki sociolozi ili znalci kulture, možemo reagovati grubo i ravnodušno.

Mnogo od današnje nesigurnosti u pogledu statusa kulture i umetnosti i njihovog odnosa prema društvenim problemima zavisi od pitanja samog konteksta. Savremena umetnost, u svom vizuelnom i verbalnom obliku, posebno je osetljiva prema preciznosti konteksta, prema granicama umetnosti i stvarnosti. U vizuelnim umetnostima ovaj interes za kontekst očevidan je u kompozicijama »stvarnih« predmeta — konzerve za supu, bicikla — a u verbalnim umetnostima u eksperimentima sa non-fiction romanom. Ovaj interes je pojačan rastućim pritiskom informativnih medija; u svetu grotesknog suviška informacija, nije čudnovato ako izgubimo i naše jednostavno osećanje stvarnog. Televizijski komad je očigledno izmišljen, ali da li smo sigurni da dokumentarni film nije izmišljen? Šta je sa novinskim oglasima? Da li su istiniti,

informativni, uverljivi ili su izmišljeni, zabavni i nekorisni. Konfuzija dostiže vrhunac u primitivnom poletu, entuzijazmu drogirane mladeži, želji da se dostigne stanje euforične epifanije u kojem stvarnost i sećanje, hemijski potpomognute, postaju zajednica i smenjuju jedno drugo u zajedničkoj igri, fikciji.

U pogledu namere kulturnih istraživanja ne mora biti razlike u statusu između *Zimske bajke* i Spokovog priručnika *Beba i nega deteta*. Objašnjenje današnjih eksperimenata nije u otkriću da ne postoje razlike između umetnosti i ne-umetnosti, već u općinjenosti suptilnim načinima na koji se umetnost i ne-umetnost međusobno povezuju i razilaze. Iz najstarijih zapisa možemo videti da je umetnost oduvek bila zaokupljena svojim sopstvenim naročitim položajem u odnosu na stvarnost.

Kada je Endi Vorhol (Andy Warhol) pokazao svetu svoju zloglasnu sitoštampu, konzerve za supu, svet je počeo da razmišlja o novoj verziji prastarog problema umetničke fikcije: »kada konzerva za supu prestaje da bude konzerva za supu?«. Jasno je da Vorholov predmet nije obična konzerva. Da li je reklama? Činjenica da se predmet nalazi u galeriji i da se pitamo šta on treba da znači, negira takvu pretpostavku. Naše razumevanje Vorholove »konzerve« ide u dva pravca. Shvatamo je ili kao izraz banalnosti naših estetičkih formi ili je vidimo kao nameru autorovu da nam predstavi suštinu tog veoma beznačajnog predmeta. Ali, ma šta da se pitamo o značenju te konzerve, mi smo neprestano svesni njene nesumnjive vrednosti kao umetničkog dela.

Shvatanje smisla i značenja umetnosti je suština našeg odnosa prema umetničkom delu i naše gladi za njim. Ono je povezano i sa našim osećanjem konteksta. Propovedi pesnika Dona za nas, danas, predstavljaju umetnička dela, nešto što nije bitno povezano sa realnim, međutim njegovim slušaocima one nisu izgledale tako. To je posledica pomeranja vremena u kontekstu i, bez obzira na težinu razlike, mnogo znači da li propovedi neko vidi kao izmišljene, istinite ili lažne.

Mi neprestano osećamo potrebu da odvojimo ono što je izmišljeno od onoga što je činjenica i posedujemo, kao i umetnici, izoštrenu svest o suptilnosti te razlike. Zajedničko mesto svih moralističkih kritika je tvrdnja da je umetnost, ako ne kazuje istinu, puka zabava. Više od ostalih umetnosti, književnost poseduje izvesnu moralnu aktivnost, književno delo se može prilagoditi određenim moralnim normama, ali literatura kao deo umetnosti nije uslovljena nijednim moralnim obrascem. Književnost i umetnost uopšte, ima ključnu ulogu u društvu, sasvim različitu od uloge ostalih društvenih fenomena. Ovlašćena svojom sposobnošću da izmišlja, umetnost proširuje ljudsko iskustvo izvan granica pojedinačnog života, izvan praktičnog sistema prosuđivanja i kompromisa koji nazivamo moralom. To, naravno, ne znači da je naše moralno osećanje nevažno u književnosti. Suština naše potrebe za umetnošću je u saznanju da je umetnost oslobođena svake utilitarističke sheme događaja. Umetnost zadržava svoju nezavisnost iako se nalazi u složenom odnosu prema opštoj kulturnoj situaciji. Umetnost zahvaljujući svome postojanju kao vitalne i pristupačne kulture, ima pravo na kritiku koja će joj služiti, čuvati je i tumačiti. Ta kritika bi morala da bude vešta u prepoznavanju onoga što je fiktivno, izmišljeno, stvaralačko u umetnosti, ona bi morala da bude estetička kritika. Takođe bi morala biti svesna da ono što pesnika čini snažnim jeste njegova sposobnost da »stvara svet kojem smo neprekidno okrenuti i da udahne dušu najuzvišenijim ostvarenjima mašte bez kojih više ne bi mogli zamisliti naš život« (Wallace Stevens).

IZ CRITICAL QUARTERLY

Prevela sa engleskog MILICA MIČIĆ