

# POETIKA I PRIRODA

rene pasron

Stalak za sliku bio je postavljen na žalu, pred morem i nebeskim svodom, preko kojega su klizili vazdušasti oblaci. Platno slikara pejzaza stavljeno je na njega, ali se jedva primećuje, to jest, raspoznaje se samo zahvaljujući nekolikim čavlima koji se vide na ivicama slike: ono se utapa u prirodu, a priroda u njega, i u tom uzajamnom utapanju ne može se uočiti nikakav prekid. Tako izgleda jedna od verzija Magritove *Ljudske sudbine* (Gvaš, 1948). Ovo slikarevo razmišljanje o *mimesis*u svodi, zacelo, prirodu na onaj prizor za gledanje koji ljudi tako lako brkaju sa samom prirodom, ili sa stvarnošću. Na jednoj drugoj svojoj slici, koju je nazvao *Predstava* (1962), Magrit daje složeniju sliku svoje ironične kritike: neke fudbalere slikar je dvaput predstavio na travnjaku ispred jednog zamka (dok je u pozadini naslikao planinu i nebo) — jednom u okviru cele slike, a drugi put (tu imamo sliku u slici) u umanjenim razmerama, ali potpuno istovetno u donjem levom uglu slike, pod neobičnim delom ograde na stepeništu. Znači li to da predstava — u ovom slučaju tu reč treba shvatiti kako u onom smislu koji ona ima u pozorištu, tako i u smislu koji joj se pridaje u psihologiji — umanjuje ili svodi opaženi svet? U stvari, svojim intelektualnim sanjarenjem Magrit stavlja pod znak pitanje u isti mah slikarstvo i »prirodu«: svet nije stvarno onakav kakvog ga vidimo, i slikar ga nikada ne predstavlja ni onakvog kakav on jeste, ni onakvog kakvog ga sâm vidi. Sliku *Ljudska sudbina* treba svrstati pored ptice—neba, drveta—lista ili lule koja nije lula u bogatu zbirku Magritovih podrgljivih paralogizama. Ona razotkriva iluziju kojoj neprestano podležemo pod uticajem našeg opažanja, tu klopku u koju su toliki »realisti« upali.

Magritu, međutim, nije pošlo za rukom da izbegne predstavljanje, pa se može reći da je svim svojim slikama nastojao da dâ jedno njegovo tumačenje. Poigravajući se iluzijom, slikar se uzdiže iznad nje, ali ne uspeva da je se oslobodi. On postavlja pred nas neodgonetljivu zagonetku. »Moje slike«, napisao je Magrit jednom prilikom, »predstavljaju opisivanje jedne apsolutne misli, to jest, misli čiji smisao ostaje isto toliko nesaznatljiv koliko i smisao sveta«. Njegovo slikarsko delo doseglo je do razine filozofskog razmišljanja upravo zato što je za ovog slikara postojala »tajanstvenost svega što je vidljivo«, dok je, i na Istoku i na Zapadu, slikarstvo tako često bivalo općenjeno *prisustvom* vidljivog — upečatljivim pre zbog svoje očiglednosti, nego zbog tajanstvenosti —, i tako se često posvećivalo majstorskom slavljenju lepote, neobičnosti i snage *prirode*.

Problem odnosa između stvaralačkog delanja čoveka i njegovog opažanja sveta, koji u odnosu na njegovu ljudsku prirodu predstavlja nešto spoljašnje, tvori, čak i ako se sveđe na nekoliko bitnih komponenti, jedno od teških poglavlja poetike kao nauke o stvaranju dela. Nema razloga da se na područje umetnosti odmah gleda kao na područje u kojem se otkrivaju stavovi i ponašanja za koje se čovek opredeljuje u pomenutom delanju, ili za koje bi on trebalo da se opredeli u nekim drugim područjima, a isto tako na njega, uopšte uzev, ne treba gledati ni kao na područje u kojem se otkrivaju svi činovi koji čoveka dijalektički spajaju s prirodom. Ipak, dok u njihovim najopštijim crtama budemo analizovali odnose između poetike kao nauke i prirode kao predmeta svesti koja je opaža, hrani se njome i suočava s njom, nećemo propustiti da pri tom otvorimo sve moguće perspektive i prema dugim područjima, a ne samo prema području umetnosti.

## I PRIRODA — OGLEDALO

Bile one emocionalno nastrojene, obuzete žurbom, praktične ili samo sanjarske, najrazličitije rasejane ili nekritičke svesti smatraju čulnom opažanju dostupnu prirodu za stvar—po—sebi. Analizirajući proces konstituisanja sveta u svesti svesnog subjekta, Bašlar stavlja sanjarenje ispred opažanja, a opažanje ispred predstave. Svet nije najpre moja predstava, kaže on tumačeći Šopenhauerovu tezu, nego je najpre ono o čemu sanjaram, a potom ono što opažam: kao operacija koja omogućava prelazanje iz jednog stadijuma u drugi, korigovanje se primenjuje čak i onda kada je u pitanju kritikovana, na osnovu egzaktnog posmatranja stvorena predstava (štap nije prelomljen u vodi), pa čak i kada je posredi strukturalno poimanje jednog

postojećeg predmeta koji nije sveden na ono što se ukazuje subjektivnom opažanju (kocka ima šest strana), da bi naposljetku dovelo do *sheme*, koja je »noumenalna« od samog onog trenutka u kojem više ne počiva na stvarnosti dostupnoj čulnom opažanju, nego joj, naprotiv, suprotstavlja matematički poredak i zamenjuje ga njime. Ako smo skloni tome da pravimo razliku između pojma prirode i pojma sveta, prirodi ćemo pripisati čulni polaritet, na koji ukazuje višestranost doživljenog iskustva, a svetu pojmovni polaritet, u kojem jedinstvo što vlada u svemirskom poretku, koji u velikoj meri prevazilazi doživljeno iskustvo, pruža duhu osobeno zadovoljstvo. U zavisnosti od toga da li se govori o prirodi jednog bića (i — što da ne? — o prirodi sveta), ili o prirodi u najširem smislu reči, prirodi kao o sveukupnoj stvarnosti, treba, bez sumnje, voditi računa i o jednom drugom polaritetu: tada se pojmovi »svet« i »priroda« poklapaju, dok se u onom prvom slučaju oni razlikuju i udaljuju jedan od drugog.

Pomenuta razlikovanja predstavljaju plod tananih analitičkih ulazanja i nijanse u sklopu jednog bitnog egzistencijalnog doživljaja, doživljaja *postojanja ovde, u svetu*, onda kada se misao — bez obzira na razinu na koju se postavlja — odnosi prema predmetu kojim se bavi kao prema nečemu što je strano njenom vlastitom ustrojstvu. Prema tome, možemo se složiti s Nedonselom kada kaže da je »priroda, onakva kakvu je pomoću iskustva upoznajemo, ono što odvaja subjekta od ostalih subjekata i što navodi misao da veruje da je okružena nečim što se razlikuje od nje same«. Taj doživljaj okruženošću nečim spoljašnjim opšte je prirode i ne određuje bliže ono što bi u tom »nečem« moglo da bude vezano za dela stvorena u prošlosti ili za preobražavanje predela vekovnim ljudskim radom. Tačno je da onda kada posmatra neki predeo udubljujući se duhovno u njega, umetnik naziva prirodom kako pravu jabuku u stonog činiži za voće na nekoj mrtvoj prirodi, tako i večernjom stevlošću obasjanu remsku katedralu. U stvari, on ne definiše prirodu ni kao sveukupnost stvarnog, delimično opaženog sveta, niti kao bitno svojstvo (priroda nečeg) neke date realnosti: bez ikakvog dvoumljenja reći ćemo da njegovo poimanje prirode počiva, pre svega, na opažanjima. Slična ogledalu zato što predstavlja difuzni predmet koji pogled obuhvata — ali i sva ostala čula imaju čime da se suprotstave težnji čula vida da uspostavi svoju premoć —, priroda, s onim što je u njoj premenljivo, potencijalno i neizrecivo, predstavlja za umetnika područje čulnog kvaliteta, koji on doživljava kao opažanju dostupan kvalitet. Istrgnuto iz praktičnih, intencionalnih i ideoloških konteksta u koje je čvrsto uklopljeno, ono što je kvalitativno može da izazove u posmatraču egzistencijalnu vrtoglavicu (bilo da se ona ispoljava u zavidljivosti svetog Franje Asiškog, ili u gađenju koje oseća Rokanten, junak Sartrovog romana *Gadenje*), i osećaj da se pred konkretnim ljudskim postojanjem u svetu otvara ponor koji potpuno poništava za vreme trajanja te vrtoglavice svaki živopisni opažaj. Da li je na toj razini Breton mogao da tvrdi da »pogled ničim nije sputan«, a da ovu formulaciju ne treba pri tom smatrati za iskaz koji izražava samo jednu želju?

Ne postoji pogled koji ničim nije sputan, te se tako subjektivno značenje — ono zavisi od načina na koji bivstvujemo u svetu — svake čulima opažene slike produbljuje ili obogaćuje, stoga što ljudi poseduju pamćenje i što za svest ne postoji neka neposredno data činjenica koja pod uticajem posmatračeve kulture već ne bi bila intelektualno obrađena. Umetnik vidi u prirodi ono što njegova umetnost zahteva da on u njoj vidi, ono što umetnost ostalih stvaralaca, koju on odlično poznaje, njegova kultura, ili njegova neobrazovanost — koja je i sama vezana za kulturu — u nju projiciraju. Raskošna priroda na platnima Carinika Rusoa delimično predstavlja plod slikarevog ugledanja na Gimara i na ono što je Ruso video u albumu *Divlje ptice* zveri, koji je, u vreme kada je počeo da slika, izdala robna kuća Lafajet. U Mesijanovoj muzičkoj fantaziji *Buđenje ptica* ptice su onakve kakve ih je kompozitor video. Ideja da je priroda kulturna institucija prokročila je sebi put od onog vremena kada je Paskal, idući stopama skeptičara, rekao u svojoj čuvenoj misli: »Šta su naša prirodna načela ako ne načela na koja smo se navikli?... Drugačija navika navešće nas da usvojimo neka druga načela... Navika je druga priroda, koja uništava onu prvu. Ali, šta je priroda? Zašto navika nije prirodna? Veoma se bojim da i sama ta priroda nije ništa drugo do prva navika.« On se, bez sumnje, obarao na tobožnji prirodni moral, ali odstojanje kojim sada raspoložemo zahvaljujući istoriji umetnosti omogućava nam da tvrdimo da i pouke koje umetnik izvlači posmatrajući prirodu zavise od vizuelnih navika njegovog vremena. Pogled je — čak i Moneov pogled — toliko cerebralan da njegovo opažanje mora biti određeno ideologijom date epohe. Sezan je govorio: »Materija za našu umetnost nalazi se tu, u onome o čemu naše oči razmišljaju«, što predstavlja dubokoumnu formulaciju. Već je Marks bio napisao: »Stoga su čula postala *teoretičari* neposredno u svojoj praksi. Ona se odnose prema stvari radi nje same, ali sama stvar predstavlja objektivno ljudsko odnošenje prema njoj samoj i prema čoveku, i obrnuto.« To znači da naš pogled može, kao i svaka misao, da ostane sputan u okvirima intelektualne »arheologije« jednog doba i ograničen onim što Lukač i Goldman nazivaju terminom »mogućna svest«. Teza o ideološkoj relativnosti umetnikovog opažanja prirode danas je postala opšteprihvaćeno gledište. U jednoj drugoj knjizi naveli smo mišljenja Morisa Denija, Šarla Laloa, Injasa Mejrsona i Andre Malroa, koji su se, kritikujući

s relativističkog i istoricističkog stanovišta pojam prirode u umetnosti, nadmetali u tome ko će tu kritiku srećnije izraziti jednom sažetom rečenicom.<sup>7</sup> Nećemo se iznenaditi kad otkrijemo da je jedan majstor apstraktnih umetnosti izrekao ovu krajnje oštru osudu: »Sve što nazivamo prirodom samo je puki proizvod fantazije, koji nema baš nikakve veze s postojećom stvarnošću.«<sup>8</sup> Iz ove krajnje idealističke formulacije ne vidimo kakvu ulogu u tome igraju tehnike kojima se umetnici služe i dela stvorena u ranijim epohama. Stav teoretičara *Einfühlunga*, koji takođe ne vode računa o institucionalnom karakteru opažanja, blaži je i tananiji: Voringer, Viktor Baš, slikari okupljeni u grupi *Plavi jahač* i Kandinski, pa čak i Panofski i mnogi drugi, drže da »simboličko uživanje« ne predstavlja samo projiciranje naših osećanja u stvari, nego i intuitivno otkrivanje onog što one jesu. Fenomenolozi, egzistencijalisti, a posebno Merlo-Ponti u svojim radovima, takođe ističu, oslanjajući se na novu analizu *cogita*, intencionalni i uzajamni odnos koji subjekta vezuje s *cogitatumom*.<sup>9</sup> Gledati neki predmet znači utonuti u njega«, kaže Merlo-Ponti,<sup>7</sup> i tu je u pitanju »sjedinjavanje našeg tela sa stvarima«. Ako ono što je čulno podstiče moje telo da zauzme stav koji će mi omogućiti da ga opazim,<sup>10</sup> onda je dovoljno napomenuti da je telo — koje je Merlo-Ponti s toliko razloga ponovo uveo u *cogito* — ono mesto u kojem se ovaploćuju sve društvene konvencije, običaji, kultura, sistemi znakova i jezici: konvencije (ubrajajući tu i konvencije koje se tiču prirode) igraju svoju ulogu, koja toliko često dovodi u zabludu, posredstvom u našem telu prisutnog nesvesnog i automatizama koji su u njega ugrađeni. I Bašlar je s pravom govorio o »epistemološkim preprekama«. Naoružana filosofijom i znanjem kritička svest se ne zadovoljava konvencijama i mitovima, kao što se ne zadovoljava ni spoznajom samo onog što je čulno. Ona pronicu u konvencije koje se tiču prirode, i pri tom ne beži od toga da izgradi ono što je Žak Diklo nazvao »prirodom koja postoji napredno s pravom prirodom«.<sup>11</sup>

Relativistička kritika opažanja dostupne prirode nema potrebe da ide u krajnosti subjektivizma. Tenova formulacija »opažaj je istinita halucinacija«, koja je podstakla Andre Bretona da toliko razmišlja o ovom pitanju, samom svojom paradoksalnošću unosi ravnotežu u analizu fenomena opažanja: da mi ljudi neprestano ostajemo u zabludi i daleko od stvarnosti dok gradimo svoju predstavu o prirodi, odavno bismo prestali da postojimo kao vrsta. »Istinitost« te halucinacije ostaje u okvirima, koji imaju najveću važnost, one *adequatio intellectus et rei*. Reč »adequatio« ovde označava — bez obzira na značenje koje su joj Aristotel i skolastičari pridavali — samo dovoljnu tačnost »prevoda« *stimulusa* koji podstiču naša čula, »prevoda« koji nam ona sama pružaju. Kvalitativno različit od izvornika, prevod je, osim toga, uvek približno tačan, ali ipak ne predstavlja zbog toga niz pogrešno prevedenih mesta ili golu izmišljotinu koja se ne oslanja na izvornik. Taj »tekst«, koji je sâm po sebi neodgonetljiv, ne predstavlja »veliku knjigu prirode«, jer se nalazi s one strane svakog čitljivog (ili vidljivog spoljašnjeg izgleda. Njega treba nazivati stvarnošću. Ukratko, nije potrebno da u ovom radu temeljno razmotrimo filozofski problem stvarnosti i njenog položaja. Zadovoljimo se time da ukažemo na osnovu čega čulno opažanje, koje očigledno predstavlja područje koje estetiku najviše zanima, spada i u nadležnost poetike, i to po nekoliko osnova.

1. Pre svega, opažanje ostaje u okviru onog što je dostupno čulima, za koji svest na egzakatan način utvrđuje da je ograničen, i koji ponekad nastoji da proširi tananijim ili krajnjim smelim opitima. I ono što nikada nije bilo čuveno do datog trenutka takođe je perceptivno, jer se upravo čulo. Čovek nije u stanju da zamisli (ili da stvori u snu) neku boju koju prethodno nije ugledao u onom što opaža — a to predstavlja razdražujuće ograničavanje područja estetskog. Stvaranje novih predmeta, dela ili hemijskih proizvoda, itd., niukoliko ne raskida obruč opažanja (on je, razume se, veoma širok), koji je fiziološki uslovljen mogućnostima naših čula. Da bismo doživeli nove osećanja, trebalo bi ne samo »rastrojiti« (kao što je to Rembo zahtevao) ili poremetiti fiziologiju čula, nego je i potpuno preobraziti.

2. U području opaženog ima i suviše mnogo predmeta koji ne spadaju u pravu, čovekovom rukom netaknutu prirodu (nego, naprotiv, predstavljaju proizvod civilizacije i istorije, čovekove ruke i umešnosti), da bismo mogli da se ograničimo samo na preširoko područje čulnog. Razlikovanju prirodnih sfera (sfere materijalnog, sfere svega što živi i sfere ljudskog) treba da dodamo i bitno razlikovanje datog i proizvedenog. Brojni tanani prelazni vidovi vode tu od neposredno datog do onog što je stvoreno isključivo veštačkim putem. Neka čitalac samo pokuša da sačini spisak glagola koji se u francuskom jeziku mogu podvesti pod glagol *produire* (proizvoditi). U tom spisku otkriće se velika raznovrsnost područja koje poetika proučava. Glagoli »visiter« (posećivati) »explorer« (istraživati), »prospecter« (ispitivati) još se, bez sumnje, ne mogu uneti u njega, ali je zato u tom spisku mesto glagolima »défricher« (krčiti), »aménager« (uređivati), »cultiver« (obdelavati), »transformer« (preobražavati), »fabriquer« (praviti), »élaborer« (obrađivati), »créer« (stvarati), »instaurer« (zasnovati), pa čak i glagolu »instituer« (ustanoviti). S druge strane, u njega treba uvrstiti glagole »élever« (odgajati, bilo da je reč o stoci, vinovoj lozi ili deci), »éduquer« (vaspitavati), »dresser« (obučavati), »instruire« (proučavati), »sélectionner« (odabirati), »modifier« (preinačavati), »soigner« (negovati), kao i glagole »extraire« (voditi), »cueillir« (brati), »ra-

masser« (sabitati), »moissonner« (žeti), »vendanger« (brati grožđe), itd, dok nas glagoli »amasser« (skupljati), »accumuler« (zgrtati), »accaparer« (nagomilavati), »investir« (ulagati novac) usmeravaju u drugom pravcu, prema pojmu svojine. Ponekad se veštačko suprotstavlja prirodnom. Ali veštačko predstavlja samo jednu ograničenu vrstu u rodu onog što je proizvedeno. Drvena greda je već proizvod ljudskog rada — za nju će se reći da je »prirodna« ako nije ofarbana —, ali ona je prosto-naprotiv prava greda, nasuprot drvetu potpuno sličnoj gredi od plastične mase, koja je »lažna«, »veštačka« ili »umetna«. Za pojam veštačkog vezana je nijansa pogrđnog značenja koja se odnosi na obmanjivanje u pogledu prave prirode datog materijala. Ako nas svaka umetnost u izvesnoj meri obmanjuje, onda vidimo u čemu se sastoji problem koji se u vezi s tim postavlja: kako to svaka umetnost uspeva da izbegne da se za nju veže i ta nijansa pogrđnog značenja?

Skriveni animizam onog ko o svom automobilu govori kao o svom vlastitom telu — to se svakako, događa na razini »sajarenja« — biva korigovan jednim lucidnijim opažanjem, u kojem se ostvaruje ono što je Injes Mejerson nazvao »ulaženjem u ljudsko«.<sup>12</sup> Čovekovim radom stvoreni svet tehnike i kulture predstavlja sve širi izolator, koji sprečava čoveka da uspostavi neposredan dodir s prirodnim silama. Tu je u pitanju onaj »predmetni čovek« o kome su Hegel i Marks govorili. I tako ljudi naposljetku mogu da se nađu obavijeni samo tom veštačkom čaurom. U civilizacijama u kojima je urbanizacija predaleko otišla, ljudi su zbog te čaure do te mere lišeni takozvanih prirodnih ukusa, ili kvaliteta, da počinju da tragaju za njima radi njih samih: opažanje »sjedinjavanje« s prirodom postaje potreba, te se ljudi bore da im se ono omogući kao nešto na šta imaju pravo, i ono im se omogućava u okviru njihovog »slobodnog vremena, što svakako nije dovoljno. Čak i ako se čulnom opažanju dostupna priroda i ideološka navika potpuno podudaraju — u stanovnicima gradova možemo da otkrijemo tu prirodu, u koju su se oni utopili plativši za to visoku cenu —, kada se u kretanju prema ljudskom dopre do izvesnog praga iza koga vraćanje nije više moguće, ljudi se naposljetku suočavaju s izveštačenošću, koja je s punim pravom nazvana neljudskom i koja predstavlja neku vrstu civilizovane »logoze«. »Ničim sputani način gledanja« tada se predlaže kao jedna vrednost svim pogledima, koji nisu samo puni znanja i ranijih zapazanja, nego su i zaslepljeni tim svojim silnim ranijim zapazanjima i znanjima.

Prema tome, pošto su u ovom području veoma približava kritičkoj estetici, poetika treba da na osoben način razradi analizu onog što je obrađeno u opažanju i da pokuša da naznači veze koje postoje između proizvoda tvoračkog oblikovanja i konvencija koje oni nameću. Nastojeći da utvrdi neke norme, ona će čak otkrivati pragove koji se prelaze onda kada se sva pažnja i kulturno zanimanje usredsređuju na jednu stranu opaženog, a sve ostale njegove strane previđaju. Veština opažanja je teška veština, a ljudi tek retko kad pomišljaju na to da se u njoj vežbaju i usavršavaju.<sup>13</sup> Trebalo bi govoriti ne veština, već *veštine* opažanja. Koje lice, na primer, ostaje istovetno u nekoj epohi i u nekom civilizacijskom kontekstu onda kada ga vide pogledi tako različiti kao što su pogled lekara, psihologa, policajca, slikara koji radi portrete, šminkera-stručnjaka za negu lica, ličnog neprijatelja ili drugog prijatelja? Rado se slažemo s tvrdnjom da analizovanje tih razlika spada u nadležnost estetike. U ovom slučaju granice poetike veoma su nepostojeane. Ali stvari drugačije stoje onda kada se priroda koristi, a ne samo posmatra.



Priroda se posmatra i ispitivačkim okom, to jest, u njoj se nastoji otkriti materijal za neki rad. U njoj bi se još mogle tražiti samo razne vrste hrane, kao što to čine životinje, dete koje sisa majčino mleko ili arhaična društva koja su ostala na stupnju »ekonomije zasnovane na skupljanju plodova«. Da bi se ušlo u sferu ljudskog, neophodno je da postoji pogled izvesne vrste, koji je, iako teži prisvajanju, ipak manje usmeren na potrošnju, a više podređen nameri da se izvrši neki rad i nešto proizvede. Priroda i dalje predstavlja — a kako bi drukčije i moglo biti? — svet koji se opaža čulima, ali opažanje više nije prožeto namerom da se u njoj uživa, nego je usmereno na njeno iskorišćavanje. U tome se sastoji drugi, u manjoj meri estetički, a u većoj meri poetički način uslovljavanja aktivnosti opažanja stvaralačkom aktivnošću. Umetnici koji koriste u svom radu određeni materijal, ne zahtevaju samo da njime budu snabdevani, nego traže i da se otkrivaju bolji, pogodniji, ponekad jevtiniji, a često i novi materijali. Biće dovoljno da u ovom članku iznesemo nekoliko napomena, jer je ovaj zbornik radova u celosti posvećen ispitivanju odnosa koji postoje između umetničke delatnosti i materijala koji se u njoj koristi.

I Čak i pre nego što se razvila moderna industrija, čim su nastali zanati usmereni na »napadanje« prirode (kao što su zanati drvoseče, radnika u kamenolomu i rudara) i zanimanja vezana za trgovanje raznim materijalima, umetnik se obratio snabdevačima. On još nije znao da je umetnik, i često je bio samo zanatlija, a već se služio materijalom koji su drugi za njega bili pripremili. Tu su u pitanju likovne umetnosti i arhitektura, u kojima se materijali koje umetnik koristi sa stoje od neke konkretne materije, dok se za materijal koji se u muzici koristi može reći da je »fizičke prirode«, a za materijal korišćen u drugim umetnostima da je »telesne prirode« (balet, pozorište), ili »kulturne prirode« (književnost, poezija)<sup>14</sup>. Iako ne ide toliko daleko da koristi u svom radu gotove industrijske proizvode — što bi moglo da umanji udeo njegovog stvaralačkog rada —, moderni umetnik služi se obrađenim, prečišćenim industrijskim proizvodima, polufabrikatima, čime se dosta udaljuje od prirodnih izvora i uklapa u proces proizvodnje. Teška industrija na prvom mestu, a zatim i preradivačka industrija, itd, predstavljaju niz zastora ili »tampona« koji ga udaljuju od čovekovom rukom netaknute prirode. Vajar ne ide u šumu ne silazi u rudnik, i samo ponekad ide u majdan kamena; slikar ne prečišćava ni rastvarače ni razna ulja kojima se služi, i vrlo retko sam usitnjava čvrste bojene supstance koje upotrebljava. S obzirom na razlike koje postoje među samim likovnim umetnostima, u ovoj običnoj konstataciji krije se izvestan paradoks. Jer, umetnik koji radi služeći se sa svojih deset prstiju (i time se ponosi) sklon je da »naturalizuje« materijal kojim ga industrija snabdeva. On polaže pravo na to da ga odabere, i pri tom odabiranju pokazuje vrlo istančano poznavanje njegovih odlika. Ako priroda koja se čulima može opaziti predstavlja jedno od najvažnijih područja kvalitativnog, s druge strane, umetnici, eto, otkrivaju najtanjanije odlike u najbolje prečišćenom, najsloženijem i najobrađenijem proizvodu. U ovom slučaju ne zapada umetnik u zabludu u pogledu »prirodnih svojstava« materijala, nego industrija zaslužuje da joj se oda priznanje za postignuti uspeh. Ruka više nije dovoljna. Zahvaljujući umetnikovom ličnom iskustvu i iskustvu drugih umetnika, postaju poznati ovaj ili onaj rastvarač, ova ili ona legura, ova ili ona vrsta betona, čija svojstva nisu više »prirodna«, pa čak ni »industrijska«, nego su tehnička, to jest, stvorena su zahvaljujući primeni nauke.

Kada je u pitanju priroda kao materijal za umetnička dela, onda, kako izgleda, ne srećemo opet onu istu snažnu želju za osvežavanjem kao kada je posredi priroda koja se čulima opaža. Ako su čulo dodira i ruka, koju bi i dalje trebalo hvatati, simbolički gospodari našeg poetičkog dodira s prirodom, ne izgleda da ikome pada na pamet da poželi da »čulo dodira bude oslobođeno svih stečenih iskustava«. Isuviše dobro znamo koliko se otrova krije u onoj dobroj prirodi onda kada je ona prepuštena sebi samoj, koliko tada u njoj ima svakojojake plove i otpadaka, kolikim je slojem prljavštine prekrivena i koliko je i sama sposobna da dovede čoveka u zabludu svojim izgledom. Jer, izgled nikada ne vara onda kada se od njega traži da bude samo ono što jeste: blistava površina ili površina čije se boje prelivaju. Stvari drugačije stoje kada stvaralac, ne zadovoljavajući se samo izgledom, želi da pronađe koristan materijal da bi stvorio neki nov predmet, koji će morati da opstane i u oblasti stvarnog, a ne samo u području prividnog. Zahtev za kvalitetnim materijalom daje, recimo to bez ikakvog okolišenja, svim delatnostima koje poetika proučava određenu ozbiljnost, koje gotovo uvek mogu da se liše oni za čovekovu senzibilnost vezani fenomeni što ih estetika proučava.

II S druge strane, razni vidovi industrijske, tehničke i naučne delatnosti, u odnosu na koje umetnost predstavlja dragoceno parazita, dobijaju još veći značaj. Poznato je koliko su važnost u vajarstvu i slikarstvu poslednjih godina stekle plastične mase, ti pronalasci moderne hemije koji u prirodi nigde ne postoje. Zahvaljujući kompanijama *Container Corporation of America*, *Universal Television*, *Cowles Communication*, *Chilco-Ford*<sup>15</sup>, brojni američki umetnici počeli su da idu

ukorak s avangardnom tehnologijom. U Evropi Nikola Šefer diže umetnost stvaralaca koji se služe svetlosnim i kinetičkim efektima na sam vrh svoje *Kibernetičke kule*. Kratko vreme pre smrti, Iv Klajn je obavljao opite s vodom i vatrom u Ogljednom centru kompanije *Le Gaz de France*. U svim industrijalizovanim zemljama ima mnogo sličnih primera. Treba obratiti pažnju na činjenicu da ovo izvanredno snažno razvijanje posredničke uloge tehnike i nauke naposljetku dovodi do iščezavanja materijalnog materijala, koji biva zamenjen fizičkim instrumentima. U umetnostima koje se oslanjaju na hemiju (pa makar tu bila u pitanju i avangardna hemija), još se govori o raznim, plastičnim ili nekim drugim materijalima. Ali na fizici zasnovane vizuelne umetnosti služe se svetlošću i pokretom, onako kao što se kompozitori koji su pobornici »nove muzike« služe elektromagnetskim otpremnicima i predajnicima. U XX veku stvorene su neke nove umetnosti, čija se *qualia* međusobno zaceo razlikuju, ali koje se služe praktično istovetnim elektronskim i kibernetičkim instrumentima. Pojmljivo je što su, postavši bez sumnje svesni tog iščezavanja materijalnog materijala u umetnostima zasnovanim na fizici, neki stvaralaci pokušali da odu još dalje u tom dematerializovanju umetnosti: i sâm aparat iščezava, pa su tako za crteže koje prave predstavnici »konceptualne umetnosti«<sup>16</sup> dovoljni list hartije i olovka.

Moglo bi se pomisliti da su, nastojeći da otkriju neobične materijale i očekujući trenutak kada će moći da koriste njihove tehnološke odlike, umetnosti XX veka pokazale izvesnu nestrpljivost. U muzici, na primer (bilo da su u pitanju Rusolovi koncerti šumova, ili konkretna muzika Pjera Šefera, koja veoma podseća na kolaže u slikarstvu), kompozitori usavršavaju jednu tehniku, ali pri tom još ne ulaze u umetnost koja se ne služi nikakvim materijalom. U futurističkim i dadaističkim foto-montažama Hausmana i Hane Heh, kolažima koje je Šviter nazvao *Merz*, u neobičnom razvijanju njegovog *merz-saul* i njegovih *merzbau*, u kolažima Maksa Ernsta i nadrealista, i, kasnije, u Armanovim delima-skupinama, itd, korišćeni su kao novi materijali otpaci koje naša civilizacija izručuje u ogromnim količinama na svoja smetlišta, razne vrste škarta, delovi iz ranijih razdoblja, pa čak i čitava dela koja su (najčešće putem transponovanja, ili zahvaljujući njihovim reprodukcijama) postala materijal od kojega su načinjena nova dela. Izvesna čuvena dela — *Đokonda*, na primer, — postala su čak predmeti s kojima anti-umetnički nastrojani *remarkeri* teraju šegu. Islandski slikar Gudmundur Ero otišao je najdalje u tom pogledu uživajući do mile volje u takvom teranju šege.<sup>17</sup> Usled dosta neobičnog povratnog dejstva tekve umetničke prakse, *Land-art* se na isti način odnosi prema predelima ili njihovim delovima: podstaknuti za stvaranjem nečeg gorostasnog, neki stvaralci menjali su bez ikakvog obzira izgled prostora oko kationa reke Kolorado i Slanog Jezera, kao i izgled nekih drugih sasvim nenastanjenih predela. De Marija i Hajcer potičnjavaju svojoj oholoj volji u najvećoj meri netaknutu prirodu i tako se suprotstavljaju novoj ekološkoj svesti. Oni, na primer, koriste buldožere da bi oblikovali jedan predeo kao kakvu skulpturu.

Ipak, treba da priznamo da, služila se ona materijalnim materijalom ili ne, tehnološka umetnost ne može da zameni ostale starije stvaralačke tehnike: ona im se, u stvari, pridružuje kao nova oblast stvaralaštva. U epohi elektronskih računara i audiovizuelnih tehnika kojima se uslovljava ponašanje masâ, umetnici se još služe, ne podležući pri tom osećanju niže vrednosti, ako ne klavsenom, a ono barem klavirnom, ljudskim glasom, uljem, grafitom, svom iglom, kamenom i drvom. Oni i dalje koriste kao materijal otpatke i krhotine.

Osim toga, fragmenti ranije stvorenih umetničkih dela ne koriste se tek od danas kao materijal pri stvaranju novih dela. S obzirom na to da je pojam umetničkog dela pravno razrađen, današnji umetnici u tom pogledu imaju čak manje slobode nego nekadašnji. Istorija arhitekture je istovremeno i istorija razaranja. Crkve u Kliniju, Zimježu i Roajomonu bile su prodane kao skladišta kamena. U dekoracijama crkve svetog Petra u Rimu nalaze se i oplate i mermerni stubovi koji su skinuti s antičkog Panteona. Arhitektura i vajarstvo najviše su bili izloženi graditeljskom vandalizmu. Slikarstvo i grafika više trpe od falsifikata. Treba reći da se u tim umetnostima veoma lako može obmanjivati, onako kao što se obmanjuje lažnim drvom, lažnim mermerom i drugim materijalima kojima se izaziva pogrešan utisak gledaoca. Kad neko ume da pravi lažni mermer, onda može da pokuša da pravi lažne Vermerove, Koroove ili Kirikove slike.

III Sama umetnost odabira materijal u kojem će biti stvarana, ali on, zauzvrat, određuje mnoge njene formalne odlike, i to najpre na opštem planu. Pri ponovnom razvrstavanju umetnosti (ako problem njihovog razvrstavanja opet postane aktuelan) moralo bi se voditi računa o korišćenim materijalima, koji mogu biti različiti i onda kada je u pitanju ista kategorija čulnih kvaliteta. Svetlost, na primer, spada u *qualia* svih vizuelnih umetnosti, ali s obzirom na to da se ona u njima koristi na različite načine, arhitekturu, slikarstvo, vajarstvo, umetnost u kojoj stvaralci prave razne predmete i svetlosno-kinetičku umetnost nećemo moći jasno da razlikujemo samo na osnovu tog promenljivog elementa. Postoje svetlosni materijali: oni ili propuštaju svetlost dajući joj pri tom neku

boju, ili je odbijaju, ili iz sebe ispuštaju. Isto tako, u muzici ćemo u samom svetu onog što se opaža čulom sluha — pa, prema tome, i u akustičkoj teoriji — razlikovati u raznim auditivnim elementima (od najpotmulijih udaraca do elektronskih zviždanja), razna područja boje tona, koja određuju glavne tipove zvučnog materijala. Otuda se izborom materijala ili instrumenata na osobeniji način uslovljavaju vizuelne ili auditivne forme koje su stvorene u takvim delima. Izbor materijala naročito je važan sa stanovišta umetnikovih estetičkih namera i efekata koje želi da postigne. Monumentalna dela teže se mogu stvoriti ako se kao materijal koristi bambusova trska i gips, a ne kamen i gvožđe. Tragično i borbeno raspoloženje, ili pogrebna atmosfera, mogu se samo loše izraziti sviralama na kojima se izvodi provansalska narodna muzika. Dobro nam je poznato, razume se, da umetnik može da se zainati i pokuša da izrazi prozračnost koristeći razne vrste smole, ili da komponuje pogrebni marš za Panovu sviralu. Ako se na to odvaži, poželežemo mu mnogo sreće u tom poduhvatu.

Veliki broj autora<sup>18</sup> konstatovao je da određeni materijal zahteva određenu formu ili određenu temu, čak i u onim slučajevima kada umetnik toga nije svestan, ili kada on odbacuje bilo kakav kompromis s materijom. S ovom opaskom ne ostajemo samo u području za tehniku vezanih zanimljivih pojedinosti, nego ona otvara put analizama *antipoetike*, u kojima bismo otkrili da se priroda, sa svojim osobenim zakonima i svojom osobenom moći, neosetno uvlači u delatnost samog čoveka da bi veoma često izneverila njegove namere. Nikako nije očigledno da materijal ostaje pasivan u procesu umetničkog stvaranja. To dobro zna i »materijalist« kao što je Dibife, pa stoga on s punim pravom tvrdi da između onog što slučajno nastaje u toku stvaranja i te nezavisnosti materijala postoji izvesna veza. »Umetnik je u sprezi sa slučajem«, kaže on i odmah dodaje: »Reč, »slučaj« ne označava tačno ono na šta mislim: tu su pre u pitanju nesigurne težnje i stremljenja materijala koji pruža otpor umetniku<sup>19</sup>. U stvari, svaki materijal opire se oblikovanju. Umetnik koji radi sa svojih deset prstiju nalazi se u dobrom položaju da na tu istinu podseti one što bi očigledne olakšice koje automatizacije donosi uzeli kao obrazac čovekove pobede nad prirodom. Tako, na primer, i onda kada nije u pitanju neka materija kojom se umetnik slobodno služi, nego neki instrument na kojem se svira — klavir, na primer, — njemu se naročitim podešavanjem danas daju neka stohastička svojstva prosto zato da bi u manjoj meri funkcionisao kao neki automat. Rekao bi čovek da, stvarajući jedan više fizički a manje prirodni svet koji postoji naporedo s prirodom, tehnika inženjera-konstruktora muzičkih instrumenata nastoji da očuva ono što je nemerljivo i nepredvidljivo u našim iskustvenim odnosima s materijom, ako ne i sa životom. U brojnim nedavnim istraživanjima na područjima tehnološke i aleatorne umetnosti otkrivena je ta relativna nezavisnost stvarnog u procesu jednog rada koji, po čuvenoj Bekonovoj formulaciji, »prirodi zapoveda samo pokoravajući joj se pri tom«.

IV Tako se danas naposletku dospelo do opredeljivanja za najmanju moguću čovekovu intervenciju, koja prirodnu ostavlja netaknutu. Još nije iščezlo nastojanje da se ispituju i koriste bogatstva materije ili života, ali ona više ne bivaju preobražena: mineral, kamen, iz reke izvađeno drvo, leptir ili mravojed, izlažu se kao estetski predmeti i stiču vrednost umetničkih dela. Svojom osećajnošću nadrealisti su dali veoma snažan podsticaj kretanju *antiumetnosti* u tom smeru, za koje se može reći da je pozitivno. Ako, po nadrealističkom tumačenju, umetničko delo vredni samo ako je prožeto poezijom koja dovodi do stapanja imaginarnog i stvarnog, dovoljno je da »nađeni predmeti«<sup>20</sup> njome budu prožeti pa da i sami dobiju vrednost nečega čudnog, erotskog ili magijskog. Tako je, stavljajući svoj potpis na razne kamičke, Rože Kajoa bez sumnje hteo da se pridruži stvaralačkom duhu one prirode koja je već od XIII veka bila nazivana *natura pictrix*<sup>21</sup>. U datom slučaju poiesis stremi — nikada ne dosežući do nje — jednoj *apoiesis*, u kojoj stvaralačku delatnost, kojom se tako često diči čovek, ograničava na zadovoljstvo koje izvire iz divljenja. Paradoksalnost usmeravanja prema toj krajnjoj tački sastoji se u tome što materijal, pošto postoji zato da bi ga stvaralac koristio, obično biva negiran i treba da bude nevidljiv u gotovom proizvodu, dok pomenuto uvrščivanje predmeta iz prirode u red »estetskih predmeta« dodaje njegovom postojanju dopunski, estetski vid i pre poriče umetnost. Poetika ne može da prenebregava stvaralačku delatnost koja se u materijalnom pogledu usmerava prema svom nultom stupnju. Zahvaljujući toj delatnosti, problem odnosa između poetike i estetike postaje nešto jasniji, a isto tako postaje malo jasnije i neobično pitanje koje se tiče tobožnje neestetičnosti prirode.

Tako se u poetičkim proučavanjima materijala korišćenog u umetnosti izdvajaju tri nivoa: nivo na kojem je reč o materijalu koji umetnik koristi kako mu je volja, nivo na kojem je reč o materijalu koji umetnik koristi kako mu je volja, nivo na kojem je u pitanju krišom ili delimično nezavisan materijal, i nivo na kojem je posređi materijal-neprikosnoveni gospodar. Ne postoji potpuno razvijena umetnost koja, u zavisnosti od shvatanja i stilova koji u njoj postoje, ne osciluje između ta tri nivoa.

Poštovanje prirode i njena zaštita, o kojoj današnja svest nastoji da se stara više nego ikada, proizlaze iz stava bliskog stavu Rože Kajoa. Tako se, na primer, izvesni ljudi u neku ruku ukazuju kao »tvorci« šumâ čije uništavanje zabranjuju, jer ta priroda zaštićena, u njenom divljem bujanju i neredu koji vlada na njoj kao na neobrađenom zemljištu, nije prepuštena samoj sebi. Čak i prašuma postaje predmet o kojem se vodi briga i koji, zahvaljujući estetičkom osećanju, dobija nekakvu neprikosnovenu vrednost. Neka čitalac prosudi o tom stavu na osnovu odlomka iz jednog govora Predsednika Republike Zair: »Mi se ne stidimo zbog toga što našim posetiocima ne možemo da pokažemo stare katedrale ili drevne spomenike, jer baština koju su nam zaveštali naši preci, to jest, pre svega priroda, predstavlja naše spomenike i naše katedrale. Tu prirodu tvore naše male reke, naša velika plovna reka, naše šume, naši insekti, naše životinje, naša jezera, naši vulkani, naše planine i naše ravnice — jednom rečju sve ono što je sastavni i stvarni deo naše osobenosti i naše ličnosti. Prema tome, nećemo vas gotovo nimalo iznenaditi rekavši da mi Zairci žarko želimo da pretvorimo svoju lepu zemlju u raj prirode<sup>22</sup>. U ovom slučaju, delo koje su preci zaveštali potomstvu nije stvorila ljudska ruka — jer je tu u pitanju prašuma —, nego ga je nacionalna ličnost samo svesno preuzela kao sopstveno delo i uklopila ga u sebe kao svoj sastavni deo, kao da je samo njegovo očuvanje već ravno njegovom stvaranju u sadašnjosti (ili u prošlosti). Predimo, ne zadržavajući se na njima, preko zanimljivih odnosa (koje bi trebalo proučiti) između zaštite baštine (prirodne ili kulturne) i nacionalnog osećanja... Podvučimo samo to da će ta »lepa zemlja« (koja to zemlja nije sebe prglasila lepom?), koja će uskoro stvoriti brojne rezervate i parkove — što svakako predstavlja normativan zahvat —, postati »raj prirode« samo zahvaljujući čovekovim naporima.

Bilo da su u pitanju parkovi ili »rajevi«, hortikultura, koja ima toliki značaj za temu o kojoj ovde razmišljamo, pretvara prirodu u materijal o kojem se vodi briga prožeta jačom ili slabijom težnjom za gospodarenjem. U hortikulturi, opet, otkrivamo ona tri nivoa koje smo pomenuli: prvi nivo predstavlja bi vrtovi uređeni na francuski način, drugi nivo vrtovi uređeni na engleski način, a treći nivo vrtovi zairskog tipa. Na prvom nivou priroda se veoma neguje, na drugom je čovek u manjoj meri menja po svom ukusu, dok na trećem nivou ona biva prosto-naprost pretvorena u muzej u kojem su ništa ne dira. Svi vrtovi — a ne samo zooški vrtovi ili botaničke bašte — predstavljaju muzeje. Poetika koja proučava najprostije moguće stvaralačke čimove zainteresovane se, na primer, za čin postavljanja jednog ahata u neku vitrinu, ili nekog Dišanovog *ready-made* u galeriju skulptura, kao i za onaj slični čin koji se sastoji u postavljanju table s upozorenjem na ulazu u neki rezervat da bi ovaj tako bio pretvoren u »katedralu«. Ali, vrt u isti mah predstavlja delo i muzej, delo kojem se treba neprestano vraćati, koje stalno treba održavati i prekopavati u skladu s redanjem godišnjih doba, muzej u kojem raste trava. Jer, priroda nije samo osvežavajući pejzaž za stanovnika grada, »motiv« za slikara — impresionistu, niti područje iz kojega pohlepni ljudi mogu grabiti šta stignu, nego ona predstavlja i »silu koja teži da osvoji što više prostor«. Iako ne usvajamo naturalistička, pa čak i animistička shvatanja prirode, koja su proizašla iz Aristotelovog učenja, današnje značenje reči »priroda« možemo da dovedemo u vezu s njenom etimologijom, u koju su mnoge predstave utisnule dubok pečat. U svom filozofskom rečniku, Laland je u zanimljivom članku *Priroda* kritički razmotrio desetak značenja te reči koja je sâm pobrojao: »ta su značenja« kaže on, »proizišla. kako



izgleda, kao plod misaonog kretanja u nekoliko pravaca polazeći od jedne prvobitne ideje, a to bi, bez sumnje, bila ideja spontanog razvitka živih bića saobrazno određenom tipu<sup>23</sup>. Dve poslednje reči u njegovoj definiciji prirode određuju, jednu u odnosu na drugu, one dve osnovne ideje — ideju sile i ideju poretka — zbog kojih je značenje reči »priroda« vekovima ostalo neodređeno. S pravom je rečeno da je, uopšte uzev, nemačka filozofija, od iluminata i Lajbnica do *Natur-Philosophie*, uporno davala prvenstvo ideji o prirodi kao energiji, dok je francuska filozofska tradicija, čiju ilustraciju predstavlja Dekartovo učenje, davala prvenstvo pre ideji o postojanju jednog determinističkog poretka (pošto je, po Dekartovom mišljenju, jedino Bog sila i izvor drugih sila). Ostajući izvan okvira pozitivizma, koji je često zapadao u mehanicizam, romantizam će preuzeti ideju (u kojoj su uočljivi elementi tragike ili čudesnog) o ekspanzivnoj moći prirode, gde čovek obitava bilo kao moćan stvaralački duh, prožet tom istom svemirskom voljom ili nekom sličnom moći božanskog porekla, bilo samo kao »sila koja se kreće« (*Hernani*), iako nije u stanju da zagospodari svojom sudbinom. Bilo da je u pitanju poimanje ljudila kao stanja u kojem se čovekovo ponašanje prepušta porivima iracionalnog i želje, ili shvatanja volje za životom kao uslova koji omogućava pojavu nekih mučnih vezivanja, ili, najzad, shvatanje težnje za sticanjem moći kao drske sposobnosti za prevazilaženje koju poseduje onaj čovek što »samog sebe nadmašuje« — ovde ne možemo čak ni letimično da ukažemo na raznovrstnost tih shvatanja. Činjenica da je Frojd ostvario neku vrstu racionalističke sinteze nagonske prirode libida i strukturalne prirode ličnosti, (tako da se dubinska psihologija može razumeti samo ako se polazi od dijahronog delovanja libidinalne dinamike i ustrojstva ličnosti) omogućava nam samo da uvidimo koliko je novih elemenata uneseno u drevno stoičarsko poimanje umetnika kao čoveka koga pokreće jedan *ἔρως πόνος*.<sup>24</sup>

Autori nedavno objavljenih radova o pojmu prirode energično stavljaju pod znak pitanja tu ideju o stvaralačkoj moći prirode i podstičaju koji dolazi iz njenih najvećih dubina, ne usvajajući, ipak, pri tom mehanicističku ili strukturalističku shemu pobornika determinističke teorije. U svojoj doktorskoj disertaciji *Antipriroda* (*L'Anti-nature*)<sup>25</sup> Klemans Rose vraća se u prošlost da bi otkrio onog koji je dao primer materijalističkog demistifikovanja filozofa koji je raspršio ideju prirode kao kakvu magluštinu da bi je zamenio idejom slučaja. Među više nego brojnim proizvodima delovanja slučaja (ali biće da reč »proizvod« i u ovom slučaju nema određeno značenje), vrste živih bića predstavljaju one vrste koje su se uspešno prilagodile jedne drugima, kao i slučajevima (relativno postojanim) koje donose razne situacije. I sâm čovek spada u te vrste. U stvari, »svet ne poseduje nikakvu prirodu«, te stoga pridavati mu neki smisao znači ostati opčinjen starom teološkom tradicijom<sup>26</sup>. Živimo onda u tragici slučaja prožeti onom veselošću koju je Niče preporučivao: mi nismo nimalo krivi zbog toga što je svet (ubrajajući tu i ljudsku povest) onakav kakav je. Mi ništa ne stvaramo. Ne može se čak reći ni »mi smo stvoreni«. Može se reći samo »događa se da...«

Dobro osećamo da uništavajući jedan od polova dijalektike ljudskog rada antipriroda istovremeno uništava i pojam dela i lišava svakog smisla ne samo poetiku, nego i etiku, što, uostalom, protivreći zaključcima pomenutog autora, koji počivaju upravo na etici tragičnog. Doista, ako se priroda shvata onako kao što ju je Lukrecije shvatao, to jest, ako se ona shvata kao haotično mnoštvo slučajeva gde uspeh kojim se završavaju neki od njih (a on je povezan s neuspehom kojim se okončavaju ostali slučajevi) obezbeđuje razvitak izvesnih oblika, onda se mora smatrati da uslovi koji omogućavaju taj povoljni ishod (podsticanje nadmetanja i preživljavanje najbolje prilagođenih, jednom rečju, momenti koje je Darwin istakao u svojoj teoriji) tvore u ravni pojava kojima se te vrste prilagođavaju, strukturu dovoljno postojanu da bi se mogla nazvati prirodom. Moderna fizika je, kao što su to lepo pokazali Luj de Broj, Bašlar i Kavajes, naposljetku prebrodila »krizu determinizma«, koja je izbila onda kada je postalo očigledno da je sve što se događa u ravni onog što se da videti pod mikroskopom podređeno delovanju slučaja: kada su u pitanju skupovi (bilo da su oni statistički odredljivi ili neodredljivi), predviđanje — pa makar imalo probabilistički karakter — ponovo postaje moguće. E sad, bilo da je dinamička ili deterministička (ili dinamička i deterministička), priroda je oblast relativno predvidljivog. Čovek u njoj može da se *suprotstavlja* onome što se da predvideti, da odbija udarce, čuva se od nepogode ili bolesti, služi se silama koje pažljivo posmatra da bi ih iskoristio u svom delanju. Antipriroda je čovek, njegovo usmereno delanje, njegova zamisao. Slučaj je kao što je sâm Lukrecije rekao, *natura rerum*. Niz slučajeva dijalektički dovodi do »kvalitativnog skoka«, posle kojega raniji, uspehom krunisani slučajevi uslovljavaju nove slučajeve, koji tada predstavljaju još samo slučajna ukrštanja nezavisnih determinističkih lanaca (to je Kurnoova teza). Slučaj sâm sebe programira, te tako i priroda biva programirana.

U redovima u kojima izlažu najnovija otkrića na području genetike, istraživači nam govore o ćeličnom jezgru služeći se terminima informatike: prema tome, prirodu svake vrste predstavljala bi njena programiranost, podrazumevajući tu i onu dinamičku komponentu koju ta reč konotira. Iako sâm čovek može da se žali kako je »osuđen na to da bude slobodan

dan«, onda kada se suoči sa svojim glavnim odgovornostima on predstavlja programirano telo koje izranja iz svoje dubinske informatike da bi je stavilo pod znak pitanja i tragično obznanilo da postupa jedino onako kako samo odluči. Ako neko tvrdi: »ljudska priroda ne postoji«, on upravo time zapada u angelizam.<sup>27</sup> Pa i kad bi smisao koji svetu daje onaj bitni, slobodom o kojoj Sartr govori omogućeni čin, predstavljao samo posledicu nekog egzistencijalnog *clinamena*, on bi i tada zavisio od prirode, u onom značenju u kojem smo taj pojam, uključivši u njega slučaj, maločas pomenuli. Niko od nas ne može po svojoj volji da odbije da bude neki naum. Makar morali činiti bilo šta, to nam valja činiti. Ovde se susrećemo s pojmom psihološke funkcije. Bili mi slobodni ili neslobodni, primorani smo da kažemo barem to da funkcionišemo. Poetika proučava jednu funkciju, funkciju *πoτeтv*, u onim slučajevima kada stvaralački naum počne da »pregovara« s prirodom na ravnoj nozi.

Ako postoji područje u kojem statistički odredljivi skupovi dopuštaju predviđanja (njima se treba obazrivo služiti, a bilo bi pogrešno prenebrežavati ih), onda je to područje demografije. Ekološkoj svesti, koja se danas razvija, pridružuje se, onda kada je u pitanju ljudska vrsta, i demološka svest, koja dovodi do zaključka da bi prepustiti prirodi da ona određuje koliko će novih ljudskih bića doći na svet značilo sunovratiti se, usled katastrofalnog povećavanja broja ljudi na Zemlji, u ono isto ništavilo u koje srljamo zagađujući vodu i vazduh, ili trošeći sve što Zemlja u sebi krije. Koliko se u ovom poslednjem slučaju govori o tome da prirodu treba zaštititi, toliko se u onom prvom slučaju govori da njome treba zagospodariti. Činjenica da su ljudi postali svesni i jednog i drugog, koja će, bez sumnje, predstavljati jednu od najvažnijih činjenica našeg vremena, otvara nove perspektive dijalektike prirode, u kojoj nam odjednom izgleda da optimizam Hegela, Marksa, Engelsa i nekolicine drugih mislilaca, koji su svi — iz različitih razloga — bili pobornici onog što moramo da nazovemo industrijskim humanizmom, izvire iz onog egocentrizma u kojem Pjaže vidi osnovno obeležje infantilnog mentaliteta. Na čuveno Engelsovo shvatanje da preobražavajući prirodu svojim radom čovek preobražava svoju vlastitu prirodu<sup>28</sup> (u kojem se do sada videlo objašnjenje ljudskog napretka), danas pada senka pretećih upozorenja: kako bi priroda, čije preobražavanje teče u pravcu njenog materijalnog degradiranja, i u kojoj se ljudi ne upliću jedino u njenu neobuzdanu biološku ekspanziju, mogla da preobrazuje čovečanstvo u bilo šta drugo osim u izezvereno mnoštvo stanovnika gradova koje će opet biti brutalno gurnuto u pomamnu borbu za život?

Izašli bismo iz okvira koje smo ovde sebi postavili kada bismo razmatrali perspektive koje se pred opštom poetikom otvaraju u vezi s nedavnim novim sagledavanjem tehničkih i moralnih problema, kojih čovek postaje svestan u svojim odnosima s prirodom. Mi smo, međutim, podvukli činjenicu da poetika ne može da se ograniči samo na oblast umetnosti, a to znači da ona mora kritički da analizuje modalitete rada na ovom stupnju industrijske civilizacije na kojem se danas nalazimo — s tim što i iz samog pojma rada treba da budu odstranjene njegove moralističke i mistifikatorske konotacije, da bi on potom opet bio potpuno stavljen pod znak pitanja. Marksistički pojam »otuđenog rada« predstavlja prvi instrument za obavljanje te kritike, ali naučna filozofija *πoτeтv* ne može da ostane samo na njemu. Umetnici ne izmiču uvek otuđenju koje proizvodni odnosi nameću čitavom društvu u kojem oni pokušavaju da žive. Ipak, jasno osećamo da postoji suštinska oprečnost između stvaralačkog rada u umetnosti i otuđenog rada, bez obzira na to koji je društveni poredak posredi. Otuda proističe osnovno pitanje nema li umetnost, onda kada je posmatramo na nivou njenog stvaralačkog delanja, svojstvo uzora zbog kojega bi joj, kao normativnom obrascu, s pravom pripadalo mesto u središtu opšte poetike? Aksiološkom stranom umetničkog stvaralaštva kao vida ponašanja moglo bi se objasniti mesto koje poetika treba da zauzme u okviru etike, koja se i sama suočava s problemima našeg vremena.

\*  
\*  
\*

Filosofsko učenje Etjena Surioa odlikuje se time što proglašava umetnost za najbolji obrazac svakog istinski stvaralačkog delanja. Na brojnim mestima u svom delu ovaj estetičar poziva one koji uopšte nisu svesni toga da su umetnici — a to je, na primer, slučaj i s filozosima<sup>29</sup> —, da nastoje da budu kreativniji. On čak primećuje da »anaforičko kretanje od nižeg ka višem«, koje umetnika vodi od ovlašno naznačenih formi do potpuno dovršenog dela, veoma podseća na prirodno rašćenje živih bića kroz koje se ona kreću prema svom *ακμe*, tako da, kako izgleda, postoji izvesna »formalna analogija između procesa koji se odigravaju u prirodi i nekih procesa u umetničkom stvaranju«<sup>30</sup>. E. Surio nije dotle otišao razmišljajući o »granicama umetnosti«. On je uklopio u oblast umetnosti ceremonije, svetkovine i veliki broj naših ponašanja, ali je, s druge strane, ostavio po strani »svetkovine koje se zbivaju u prirodi«, drame koje se odigravaju u životu i »muziku sferâ«. To znači da se, uprkos ograničenjima (društvenog, metodološkog i metafizičkog karaktera) koja joj nameću slučajne situacije, »umetnost uvek

naposljetku nađe s one strane granice za koju smo mislili da smo joj je odredili<sup>31</sup>: ona u sebi nosi »apsolutno stvaralačko načelo«. To sveobuhvatno načelo otkrivamo u svim čovekovim delatnostima, zato što ono u svojoj biti predstavlja »moć da se ljudima nešto ponudi« i »stvaralačku snagu«.

Pošavši od drugih premisa i izbegavajući da upotrebljava reč »estetika« u njenom tradicionalnom značenju, Injas Mejer-son dolazi u svojoj istorijskoj komparativnoj psihologiji do istog zaključka kao i Surio o ovom pitanju od presudnog značaja: ustanove koje su veoma rano udarile pečat ljudskim društvima (jezici, religije, običaji, razne veštine, umetnost, pravo, filozofija, nauke) istovremeno su i čovekovo delo i tvorci raznih delâ, pa se i zbog toga umetnost nalazi u žiži pluralističkog proučavanja civilizacijskih činjenica<sup>32</sup>. Sagledana ne samo na razini formi koje je stvorila, nego i u svojoj stvaralačkoj sposobnosti, umetnost postaje svojevrsno ispoljavanje ljudske kreativnosti. Ona je prisutna — što se manje-više priznaje — u svim tako raznovrsnim područjima u kojima čovek izmišlja i stvara nešto novo. Uzimajući umetnost za predmet svojih istraživanja na toj najvažnijoj razini, poetika svuda prekoračuje okvire estetike. Stavši, ona teži da naučno proveri ono što su filozofi već predosetili u svojim naslućivanjima. Ona će morati da utvrdi kakvu ulogu ima stvaralačka funkcija u delatnostima koje imaju najmanje veze s onim što se obično naziva rečju »umetno-šti«.

Poetika ne može da proučava nove probleme koji iskrsavaju u odnosima između čoveka i prirode, ako ne razvije svoje etičke komponente. Ako umetnost predstavlja nešto što služi kao uzor, onda umetnicima treba reći čemu ona za to ima da zahvali. Da li će se u umetnikovom načinu rada videti — vodeći pri tom račun o svim mogućim raznolikostima koje u njemu postoje — ne oblik u kojem još živi nekakva koliko preživela toliko i pretenciozna zanatska veština, nego nešto što ukazuje na vrednosti koje bi omogućile industrijskom društvu da u dijalektici prirode prevaziđe svoje protivrečnosti? U vezi s ovim pitanjem za sada možemo da ukažemo na nekoliko perspektiva:

1. Pojam dela (koji neki umni ljudi danas ponovo stavljaju pod znak pitanja da bi veličali spontano delanje koje zadovoljava njihov psihološki naturalizam) bez sumnje nosi beleg humanističkog optimizma. Ne iznenađuje nas što Injas Mejer-son rastače pojam prirode time što u najvećoj mogućoj meri uzdiže pojam dela. Međutim, trebalo bi se čuvati utapanja jednog od ova dva pojma u onaj drugi. Čovek i priroda se međusobno bore. Da bi se ta borba shvatila, ako ne i zato da bi se u njoj svesnije učestvovalo, neophodno je proširiti proučavanje tih sukobljavanja. Ako pojam dela ponovo ubrojimo u moguće vrste ljudskog rada — a, njemu je, logički gledano, tu doista i mesto — odmah se pokazuje koliko je on dragocen s aksiološkog stanovišta. Ponašanje, rad i delo tvore usmerenu skupinu, u kojoj srednji član može da se prikloni bilo prethodnom, bilo potonjem članu. Ko ne vidi da se shvatanje ljudskog rada kao vrednost može braniti samo u onoj meri u kojoj se rad uzdiže iznad mehanizama ponašanja da bi ih uklopio u raznovrsno originalno stvaranje, ili zato da bi ih odstranio iz tog stvaranja? Klasično i tako često površno suprotstavljanje *rada delu* treba ponovo da bude razmotreno u svetlosti jedne poetike koja će morati da obrazloži svoju normativnost, dok će, s druge strane, sve manje moći da je se odriče.

2. Poštovanje materijala predstavlja jednu od vrlina koje se u svim epohama obično mogu otkriti među pobornicima »valjano obavljene rada«. Ne vidimo da su moderni umetnici u tom pogledu manje brižljivi nego negdašnji. *Qualia* umetnosti predstavljaju odveć prisne umetnikove »saucešnike« da bi on mogao da prezre oslonce koje mu ona pružaju, a da pri tom ne prezre sebe samog. I onaj umetnik koji »negira« materijal, potpuno ga podređujući svojoj volji, poklanja mu najveću pažnju koju ispoljava strog majstor. Uzmimo nekoliko primera, pred kojima bi se reklo da umetniku nije stalo do toga kakav materijal upotrebljava. Da li da ih uzmemo iz konceptualne umetnosti? »Pojam« koji se u njoj koristi kao materijal svakako je konzistentniji od materijala koji je Iv Klajn izložio u galeriji Iriša Klera pod nazivom »područje nematerijalnog senzibiliteta«, a dobro je poznato da konceptualni umetnici ne preziru pojmove kojima se služe! Da li da pomenemo Dibifea, koji crta i slika na novinskoj hartiji, Švitera s njegovim kolažima, Armena i njegove skupine raznih elemenata? Oni proširuju područje stvaralačkog rada, jer ne samo da ne preziru materijal koji koriste, nego u njega uklapaju stvari iz svakidašnjeg života, koje preziru ostali umetnici, oni koji bacaju otpatke; pretvarajući se da na umetnost više ne gledaju kao na svetinju, oni svakidašnji život proglašavaju za svetinju.

Povest revolucija u oblasti tehnike i istorija u umetnosti korišćenih materijala čvrsto su isprepletene. Savremena tehnološka umetnost predstavlja novinu samo zbog novih materijala koje dobija od industrije, dok je stav umetnika koji se njome bave u dosta skromnoj meri nov. U srednjem veku alhemičar-ov kabinet i radionica esnafa, majstora čiji je zaštitnik bio sveti Luka, nisu bili dva potpuno odvojena sveta, naprotiv! Neobične stvari koje su putnici donosili na povratku sa svojih putovanja nisu izmicala pogledu radoznalaca i umetnika iz doba renesanse. Istorija muzičkih instrumenata jeste tehnička istorija osvajanja novih zvučnih materijala. A kada su u pitanju velika tehnička otkrića — na primer, pečenje gline, topljenje metala, pravljenje stakla, građenje gotskog šiljatog luka, proizvod-

nja hartije od tekstilnih otpadaka, pronalazak štamparske veštine, etarskih ulja, proizvodnja armiranog betona, pronalazak fotografije, filma, tehnike snimanja zvuka, magnetne trake, bežične telegrafije, pa čak i elektronskog računara — malo je reći da su ona uticala na istoriju umetnosti, jer su ona njen sastavni deo (to je naročito bio slučaj u daljoj prošlosti). Umetnici i naučnici, ta lica koja su se pojavila u dosta bliskoj prošlosti, predstavljaju razmetne (i čudesno obdarene) sinove zanatlije iz antičkog doba i odveć razmažene unuke *homo fabera*, dok danas moderni umetnik ponekad želi da ga ljudi smatraju inženjerom. Međutim, namere umetnosti i industrije nisu iste. Ako stavom koji zauzima kada se suočava s prirodom umetnik treba da nam dâ primer na koji svi treba da se ugledamo, važno je da se uloga koju on igra u društvu jasno razlikuje od inženjerove uloge.

4. Zahvaljujući fundamentalnim istraživanjima inženjer raspolaze takvim poznavanjem stvarnog koje mu omogućava da konstruiše, montira i stavlja u pogon razne aparate i mašine, koji su potrebni u industriji i u svim visokotehničkim aktivnostima (u medicini, na primer). U tržišnoj privredi merila unosnosti nadovezuju se na merila tehničke efikasnosti. Reći da inženjer radi za firmu koja ga je zaposlila, i da primena njegovih tehničkih znanja zavisi od planiranja i budžeta kojim raspolaze, znači konstatovati jednu činjenicu. »Misija« koja mu je poverena kao politehničaru daje mu na najvišim nivoima moć da odlučuje u ekonomskom, pa čak i političkom upravljanju nacionalnim ili internacionalnim poslovima. Moć, novac i ugled koje poseduje izazivaju u njemu osećaj da je »stvaralac«. Onda kada čovek donosi odluke kao jedini rukovodilac — čak i ako oblik tog odlučivanja nije toliko nov, nego se sastoji od taktički ili strateški veštih poteza — on ima utisak da nešto stvara. Uzdigavši se do te nadmoćne usamljenosti, inženjer se susreće s umetnikom. Dobro znamo da mnogi umetnici — i to ne uvek oni koji su najdalje otišli u korišćenju tehnika stvorenih u vreme u kome žive — teže da steknu ime i novac, ako ne i vlast.<sup>34</sup> Ali najstrože shvatanje umetnosti — onakvo kakvo je Andre Breton, na primer, neumorno iznosio u svojim tekstovima — odbacuje, i to žestoko, norme koje uspeh te vrste nameće. Poštar Ferdinand Ševal posedovao je apsolutnu moć odlučivanja na putevima otrivske opštine. Da bi bio stvaralac, umetniku nije potrebno da stoji za komandnim polugama jednog društvenog sistema, a za to mu je još manje potrebno da bude bogat. Ni materijalna korist, ni moć, ni zadovoljstvo, ni uživanje ne mogu da mu opravdaju bavljenje delatnošću koja pre svega teži stvaranju »dela duha«. Inženjer doista postaje umetnik tek u onom trenutku u kojem »život duha« počne da ga zanima više od svega drugog. U prilog ovoj tvrdnji mogli bismo navesti dosta primera, a naročito iz istorije arhitekture. Semio- loško proučavanje najkorisnijih naprava — bilo da su tu u pitanju izvanredno složeni proizvodi poput veštačkih satelita, ili skromni predmeti poput kolica s jednim točkom — pokazalo bi kojim svojim osobinama one istovremeno svedoče i o prisustvu duha. »Apsolutno stvaralačko načelo« koje umetnost u sebi nosi podstiče nas da u stvarima koje pravimo razvijamo upravo taj duhovni deo. Industrija i umetnost imaju isto opravdanje: obema delo treba da bude cilj kojem streme. Ali umetnost je ta koja pokazuje put kojim treba ići.

Sama činjenica da poetika kao nauka o procesu stvaranja svega što je delo čovekovih ruku proučava kao predmete koji spadaju u njenu nadležnost i umetnikovo i inženjerovo stvaralaštvo, omogućava nam da neosetno prelazimo iz jedne od pomenutih oblasti u drugu ne izazivajući time nikakvu zbrku, i primorava nas da preciznije odredimo pravila komparativnog metoda. Umetnost želi da i sama bude okružena onim uvažavanjem kojim su u životu zajednice okruženi javni radovi kojima inženjer rukovodi, dok ovaj treba da usvoji umetnikov određeni namerom usmeravani dinamizam zahvaljujući kojem se pravi rad inženjera postavlja u osu onoga što za duh predstavlja vrednost. Jedna od tih vrednosti nalaže — ako to uopšte treba reći — da se opšti interes čovečanstva stavlja iznad pojedinačnog interesa ove ili one firme, ili ove ili one nacije. Tada se nameće neophodnost poštovanja čovekove životne sredine, bilo da je ona prirodna ili veštačka. Jer, nedostatak svakog humanističkog egocentrizma koji ispoljavamo u našim odnosima s prirodom sastoji se svakako u tome što on naposljetku ostvaruje ciljeve koji su suprotni ciljevima čijem je ostvarivanju verovao da teži. Uzdizanje do etike neprotivrečnog delanja može se ostvariti jednim »filosofskim stvaralačkim činom« kojim će čovečanstvo, uzimajući sebe kao materijal koji će samo stvaralački oblikovati, preuzeti odgovornost za svoju sudbinu na čitavoj Zemljinoj kugli. Prema tome, treba dodati da stvaralačka moć koja je umetnosti svojstvena zaslužuje da bude proglašena za primer samo ako se oslobodi sitničavosti neodvojivih od gorde poverenosti u sebe, da bi prigrllila najvišu poetsku ambiciju koja doista odgovara punoći (u filozofskom smislu te reči) umetnosti. Pravi umetnik uvek stvara za sveko-

liki ljudski rod. Ako umetnost doista predstavlja obrazac za svaku stvaralačku delatnost koja je usmerena prema napretku duha, u tom slučaju najaktuelniji problemi koji se postavljaju u vezi s našim odnosima s prirodom nameću kao neophodno dalje razvijanje poetike kao naučno zasnovane filosofije umetnosti.

C francuskog preveo Branko Jelić

- <sup>1</sup> »L'art de la ressemblance«, catalogue de l'exposition Magritte, Londres, Obelisk Gallery, 1961.
- <sup>2</sup> M. Nédoncelle, *La personne humaine et la nature*, Paris, PUF, 1943, p. 19
- <sup>3</sup> A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, prva rečenica.
- <sup>4</sup> B. Pascal, *Pensées*, 92—3 Ed. Brunshwig, Paris, Hachette, p. 372.
- <sup>5</sup> Navod iz knjige B. Dorivala *Paul Cézanne*, Paris, Tisné, 1948, p. 103. Vidi P. Gasquet, *Paul Cézanne*, Paris, Bernheim jeune, 1921, p. 144.
- <sup>6</sup> »Economie politique et philosophie«, *Manuscrits de 1844*, Paris, Ed. sociales, 1972, p. 92.
- <sup>7</sup> Vidi: *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962, nouvelle éd. 1974, p. 237. Sarl Lalo se, na primer, usudio čak da napiše: »Priroda je ono što je najnestvarnije u povesti svih umetnosti, dok je u toj povesti najstvarnija evolucija kolektivnog viđenja, koja strogo utvrđuje tumačenje prirode«, *La femme idéale*, Paris, Savel, 1947, p. 218.
- <sup>8</sup> Malevitch, *Die gegenstandlose Welt*, navod iz knjige Marsela Briona *Art abstrait*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 140.
- <sup>9</sup> *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 82.
- <sup>10</sup> Ibid, p. 248.
- <sup>11</sup> *L'homme devant l'univers*, Paris, Flammarion, 1949, p. 273.
- <sup>12</sup> Vidi: I. Meyerson, »L'entrée dans l'humain«, *Revue philosophique*, 1952, № 1, p. 2.
- <sup>13</sup> Poznati su stručnjaci u toj veštini, kao što su, na primer, degustatori vina. Neki stručnjaci koji rade u farmaceutskim laboratorijama u stanju su da po ukusu i mirisu razlikuju stotinak hemijskih preparata (Marsel Gijol).
- <sup>14</sup> Onda kada uporedimo niz karika preko kojih svaka umetnost dolazi u dodir s glavnim materijalom koji koristi, otkrivamo veliku raznovrsnost. Svaku od tih raznorodnih struktura u koje se razne umetnosti ukorenjuju bilo bi zanimljivo proučavati sve dok se ne otkrije ono što je tesno vezano za pojam prirode.
- <sup>15</sup> Vidi »Art and technology«, *L'Art vivant*, mars 1970, № 9, p. 9.
- <sup>16</sup> U kontekstu »konceptualne umetnosti« koja istražuje oblast što se nalazi pored područja koje nauka proučava, dela Hansa Hakea veoma dobro otkrivaju to dvojako uzmicanje i umetnosti i materijala: Hake prikazuje neku datu realnost pomoću niza dokumenata i shema čija je svrha da opišu (ako ne i da objasne) kako ona funkcioniše. Priroda je za njega pre predmet na kome se pogled zaustavlja, nego izvor materijala.
- <sup>17</sup> U nizu slika koji je nazvao *Agresije* (1967—1968).
- <sup>18</sup> Anri Fosijon, na primer, u delu: *La Vie des formes*, Paris, Alcan — PUF, nouvelle éd., 1939, p. 74.
- <sup>19</sup> *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 53 et 54.
- <sup>20</sup> Na nadrealističkoj izložbi raznih predmeta, koja je bila održana 1936. godine u galeriji S. Ratona, bili su, pored ostalog, izloženi i »predmeti iz prirode«. »proučaćeni predmeti iz prirode« i »u druge predmete uklopljeni predmeti iz prirode«. Vidi *Cahiers d'Art*, 1936, № spécial, L'objet.
- <sup>21</sup> R. Caillois, »Natura pictrix«, *Cahiers du Musée de Poche*, mars 1959, № 1, p. 33. Vidi I. Balrusaitis, *Aberrations*, Paris, Olivier Perrin, 1957, III<sup>e</sup> partie, »Pierres imagées«, pp. 47—72.
- <sup>22</sup> Odlomak iz govora koji je general Mobutu Sese Seko, predsednik Republike Zair, održao otvarajući I kongres MPR-a (nacionalne partije). Navod je preuzet iz jednog prospekta Nacionalnog instituta za očuvanje prirode, čije se sedište nalazi u Kinšasi.
- <sup>23</sup> *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, ü. UF, 10<sup>e</sup> ed., 1968, p. 671. Pošto je pomenuo reči φύσις, upor. φύσις, a zatim reči fetus, fecundus i felix, natura, nasci, Laland napominje da to prvobitno značenje već ne postoji u delima helenskih filozofa i da još od starog veka reč »priroda« ima čitav onaj niz značenja koji poseduje u delima modernih filozofa novog veka.
- <sup>24</sup> U svojoj knjizi *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958, Etjen Žilson govori (osobito na str. 187 i dalje, i na str. 205) o jednoj »embrionalnoj formi« koja je usadena u slikarevu dušu i iz koje nastaju njegova dela; taj pojam jedva se nešto malo razlikuje od pojma »oplođujućeg uma« kojim su stoičari i Plotin operisali.
- <sup>25</sup> Paris, PUF, 1973.
- <sup>26</sup> Ako zazuje od reči »priroda«, savremena misao često nosi pečat, kaže K. Rose, bilo »konzervativnog naturalizma«, bilo »revolucionarnog naturalizma« (čiji je predstavnik Markuze), bilo »izvitoperenog naturalizma«, u kojem bi ono pravo prirodno stanje predstavljalo cilj do kojega se želi stići pomoću svih mogućih prestupa. Možemo se zapitati da li antinaturalizam ovog autora ne dovodi naposljetku do jednog »laissezfairea« koji bi predstavljao samo konzervativni naturalizam koji se na nastran način skriva iz presudno važnog prekoracivanja samog pojma prirode.
- <sup>27</sup> U knjizi *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Ed. du Senil, 1972 Edgar Moren je pristupio razmatranju problema ljudske prirode kao sociolog koji ne robuje nikakvim predrasudama. On kritikuje »biologizam« i »antropologizam«, i namerava da, otkrivši uzajamna upućivanja biološkog i kulturnog jednog na drugo, obezbedi čvršću teorijsku podlogu humanističkim naukama.
- <sup>28</sup> Vidi *Anti-Dühring*, Paris, Ed. sociales, 1973.
- <sup>29</sup> Cf. »L'instauration philosophique«, Paris, Alcan, 1939.
- <sup>30</sup> »Le beau dans l'art et la nature«, »Revue internationale de Philosophie«, 1955, fasc. I, p. 85.
- <sup>31</sup> »Essai sur les limites de l'art«, *La Table ronde*.
- <sup>32</sup> Vidi: *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, Paris, Vrin, 1948, i la Leçon inaugurale, Cours de l'Ecole pratique des hautes Etudes, 16 nov. 1959, neobjavljen tekst.
- <sup>33</sup> Predsednik — generalni direktor jedne od petnaest najvećih francuskih firmi i predsednik brojnih akcionarnih društava odgovara novinaru koji ga je upitao šta za njega predstavlja uspeh: »Uspeh je moć, mogućnost da se stvara«. Iz ankete obavljene pod rukovodstvom Z. F. de Virjea, »Le prix d'un français«, III, *Le Nouvel Observateur*, 30. sept. 1974, № 517, p. 55.
- <sup>34</sup> Vidi članak: »Les peintres sont-ils des bourgeois?«, *Revue, d'Esthétique*, № spécial, »Art et Société«, 1970, N<sup>o</sup>s 3—4, p. 291. sq.
- <sup>35</sup> »To su ona dela koja duh želi da stvori sebi za sopstvenu upotrebu«, kaže Valeri u svom *Cours de poésie*, »De l'enseignement de la poésie au Collège de France«, 2<sup>e</sup> éd, Paris, Gallimard, 1938, p. 26. U navedenoj rečenici reč »upotreba« treba shvatiti u nešto širem značenju.

julijan tamas



## književnost rusinskog jezika u kontekstu jugoslovenskih književnosti

1. Migracionim procesom koji je počeo polovinom XVIII a završio sredinom XIX veka, došli su Rusini, njih preko dvadeset hiljada, iz istočne Slovačke, Zakarpatске Ukrajine i Galicije, na teritoriju današnje Vojvodine. Zadržali su se usput u Zemljskoj županiji i oblasti Makova, u gornjoj Mađarskoj. Doneli su sobom šariško-zemljski dijalekt, govor koji je u osnovi današnjeg standardnog književnog jezika Rusina u Jugoslaviji i bogatu usmenu književnost, čiji su osnovni oblici lirski pesma, balada i pripovetka (proučavali M. Jacenko, O. Zilinski i M. Mušinka). Usmena književnost Rusina u Jugoslaviji u mladim slojevima uspostavlja veze s tradicijom usmene književnosti srpskog i mađarskog jezika, ali njen osnovni, izvorni kontekst su usmene književnosti karpatskog areala: ukrajinskog, slovačkog i poljskog jezika.

U zborniku *Russkij solovej* Mihajla Vrabelja, objavljenom 1890. u Užgorodu, zabeležene su prve usmene lirski pesme. Ukrajinski folklorist Volodimir Mihajlovič Hnačuk (1871—1926) posećuje Bačku 1897. godine i tom prilikom beleži najvećim delom nasleđe usmene književnosti jugoslovenskih Rusina. Zapisu su objavljeni u Lavovu: pesme 1900. godine u publikaciji *Etnografičnij zbirnik NTS, tom IX. Materiali z Uhorskoj Rusi, knj. III, 1 i 2; bajke 1910, Ibid, tom XIX; legende, novele, anegdote i basne 1911, Ibid, tom XXIX i XXX.*

2. Neosporno je da su Rusini u Jugoslaviji deo onog naroda koji je u uslovima, geografskim i istorijskim, svog izvornog basena, karpatskog areala, prerastao u ukrajinsku naciju. Da li su Rusini u Jugoslaviji danas narod ili narodnost, u većoj meri je pitanje politike nego nauke.

Činjenica je da Rusini u Jugoslaviji standardni ukrajinski književni jezik razumeju u meri u kojoj razumeju većinu slovenskih jezika, ali takođe činjenica da su izvanjugoslovenske najjače kulturne i književne veze upravo rusinsko-ukrajinske. Rusini u Jugoslaviji za svoj jezik kažu da je »ruski«, a sebe nazivaju »Rusnak«, odnosno »Rusnaci« ili »Rusini«, i sebe razlikuju od Ukrajinaca u meri u kojoj priznaju blisku etimološku vezu s njima. S obzirom na to da je pojam naroda fluidan, a kriterijumi za njegovo konstituisanje nesigurni, može se reći da je proces formiranja nacionalne svesti, po načelu samoosećanja ili samoopredeljenja Rusina u Jugoslaviji — nezavršen, iako činjenice nauke u većoj meri potvrđuju tezu da Rusini u Jugoslaviji danas »narodnost jesu ustavno«, ali bez jasno preciziranog matičnog naroda. Ono što se ne poriče u nauci i politici i što traži kompetentno proučavanje književnosti rusinskog jezika u Jugoslaviji, jeste neophodnost dovođenja u vezu te književnosti s književnošću Zakarpatja i tada kad se odriče veza Rusina s Ukrajinacima i kad se podrazumeva da su Rusini u Jugoslaviji narod, a ne narodnost. Starija književnost Zakarpat-