

mimezis prakse i apstrakna umetnost*

(pokušaj stvaranja teorije mimezisa)

friedrich tomberg

I. UMETNOST KAO MIMESIS PRAKSE. OSNOVNE KATEGORIJE TEORIJE MIMESISA

1. Podražavanje

Da je umetnost mimezis, saznajemo kako iz Platonove *Države*, tako i iz Aristotelove *Fizike*. Međutim, poznato je da su to spisi koji se čak ni primarno ne bave temom umetnosti. Nasuprot tome, iscrpno učenje o umetnosti pruža nam Aristotelova *Poetika*.¹ Za razliku od *Fizike*, *Poetika* nigde ne govori o umetnosti, sem kao o podražavanju prirode. Doduše, dovodeći umetnost pre svega u vezu s tragedijom, Aristotel i nju određuje kao mimezis, ali izričito kao mimezis prakse a ne prirode.² Ali, ne podrazumeva li se pod oba ova izraza jedno te isto? Kao što slikarstvo, kada predstavlja ljude, ostaje podražavanje prirode, smeli bismo da i mimezis, preko tragedije koja se zbog svoje svrhe i formalnih mogućnosti bavi čovekom u delanju, u njegovoj praksi, posmatramo kao posebnu vrstu podražavanja prirode.

Ali sada Aristotel, mada neposredno prikazivanje ljudskog delanja ograničava na tragediju, određuje uopšte sve forme pozicije, a preko toga još i ostale rodove umetnosti kao mimezis prakse, ili čak: on pretpostavlja kao poznato i samo po sebi shvatljivo, da umetnost podražava »práttontas«, tj. ljude u delanju.³ Slikarstvo, dakle, čak i kada su njen predmet bilo koje stvari iz prirode, posmatraču treba da ponudi i prikaže ljude koji delaju, a muzika, koja ne sadrži ništa iz spoljašnje stvarnosti, treba isto tako da bude mimezis prakse.⁴

Ovo su, očigledno, protivrečne tvrdnje. Što se tiče slikarstva, Lesing je u *Laokoonu*, kao što je i poznato, jasno ukazao da je delanje usmereno upravo prema određenom predmetu prikazivanja. U njemu radnja može samo da se naznači. Zatim: čak i ako je slikarstvo oduvek davalo prednost čoveku kao predmetu svog podražavanja, ono se ipak nije ograničilo samo na to. Prikazivanje predela može da bude isto tako veliko umetničko delo kao i prikazivanje ljudskog lika. Dakle, definicija slikarstva kao slike ljudi, čak i ako se ne predstavlja dok rade, nikako ne obuhvata čitavo područje likovne umetnosti.

Zar Aristotel ovo nije znao? Ili mu je, možda, bilo strano prikazivanje nečeg drugog sem ljudi, tako da bi njegova i suviše uska definicija mogla da ima objašnjenje u njegovom uslovnom neznanju? Aristotel, kome je njegova *Poetika* trebalo da služi možda samo kao »oslonac za prisećanje«,⁵ nije dalje objašnjavao svoje shvatanje, ali je mnogo vekova posle njega jedan autor, kao što je to Gete — koga moramo ozbiljno shvatiti — likovnu umetnost ponovo doveo u vezu s čovekom, iako su mu prikazi predela Holandana bili dovoljno poznati, a uz to ih je i cenio.⁶ Prikazi koje nalazimo kod Getea osvetljavaju i aristotelovsku teoriju. U uvodu za *Propileje* Gete piše: »Čovek je najviši, pa i pravi predmet likovne umetnosti.«⁷ U ovoj misli možemo da zapazimo i klasicističku predrasudu po kojoj je samo čovek vredan prikazivanja u umetnosti. Ali, Gete nikako ne isključuje iz prikazivanja neživa bića i mrtve predmete. On uopšteno konstatuje, i to u istom kontekstu: »Najpriyatniji zahtev upućen umetniku ostaje uvek da se drži prirode, da je studira, podražava, da ističe ono što je slično njenim pojavama.«⁸ Ovde on, dakle, ponovo shvata umetnost, i to bez ikakvih ograda, kao podražavanje prirode. U drugoj raspravi on, doduše, jasno odvajava »jednostavno« podražavanje prirode od »manira« i, pre svega, »stila«, koji smatra odlikom umetnosti. Stil se zasniva na »suštini stvari«, »ukoliko nam je moguće da je opazimo u vidljivim i opipljivim pojavama.«⁹ Dakle, ne radi se o ljudima, već o stvarima i njihovoj suštini.

Kako se sve to uklapa? Umetnost može da zasluži to ime, samo ako predstavlja čoveka, bez obzira da li se radi o suštini stvari, o suštini prirode u sveobuhvatnom smislu reči. Smatramo da sledeća primedba uklanja prividnu suprotnost. U Geteovom članku o Didrou stoji: »Zahvalan prirodi, koja je i njega stvorila, umetnik joj vraća drugu prirodu, proživljenu, osmišljenu, ljudski savršenu.«¹⁰ Ova rečenica nas vodi do dvostrukog saznanja. Prvo: Umetnik, koji pokušava da podražava prirodu, pripada njoj samoj, a bio je, kao i svi ostali ljudi, stvoren od nje. Nastavi, čovek se nije odvojio od ostale prirode; on je posle, kao i pre toga, deo prirode, ma koliko da je ponosan na nadmoćnost i neponovljivost svoga duha: taj duh, ipak, ostaje duh

živog bića, a svako živo biće je sastavni deo materijalnog sveta, konstruisan u svojoj svojevrsnosti, sačuvan da traje za njegovog života, u njegovoj egzistenciji. Marks je, imajući u vidu ovaj nerešivi spoj, i mogao da označi prirodu kao »neorgansko čovekovo telo.«¹¹ Jer, nije nam dovoljna samo naša telesna individualnost da bismo mogli da postojimo, nego i čitav svemir; oboje pripadaju našem biću, tek smo preko oboje i u oboje »mi.«¹²

Marksova rečenica ukazuje već i na drugo saznanje koje se nalazi u Geteovim primedbama. Jer, označiti prirodu kao neorgansko telo čovekovo — znači, u izviesnom smislu, proglasiti je našom interesnom sferom. Kao što naše telo nije jednostavno tu, nego mora svakodnevno da se reprodukuje, tako nas ni postojanje prirode jednostavno ne zadovoljava, nego i ona zahteva određeno stanje u kome se u njoj može omogućiti ljudski život. Ovo svojstvo prirode nema sama od sebe, ona za njega treba tek da se izbori. Moramo promeniti prirodu, ako želimo da živimo. Neprekidnu delatnost kojom se menja priroda u interesu ljudske egzistencije, nazivamo radom. Pošto svoje telo moramo da održavamo kao sistem svoje egzistencije, moramo preoblikovati sistem prirode da bi naše telo u njemu moglo da opstane. Očigledno je da pojedinačni čovek ovaj radni proces ne može da ostvari. Otuda je nužno međusobno povezati ljude, odnosno očuvati njihovo prvobitno udruživanje i organizovati ih u omogućavanju rada. Obrada prirode može da bude jedino delo društva.

Putem rada ljudsko društvo stiče stalnu sposobnost vladanja sistemom prirode, čije je ono samoostvarenje i sastavni deo. Ali ono u tome uspeva samo ako se povinuje uslovima prirodnog sistema, koji su za to vreme nepromenljivi. Ovaj dvostruki akt, koji u egzistenciji društva stalno mora da se odvija, u varijaciji jedne Marksove reči možemo da označimo kao prožimanje produhovljavanja (humanizacije) prirode i naturalizacije čoveka.¹³ Gde ovo suprotstavljeno vezivanje — vladanje prirodom i samouključivanje u prirodu — uspe u onolikoj meri u kolikoj je to moguće pod postojećim uslovima, gde je, na čovekovo zadovoljstvo, »ostvareno« ljudsko društvo kao »celina bića čoveka s prirodom«,¹⁴ tu Grci govore o »*eudaimonia*«, pod čime se, prema prvobitnom smislu reči, misli na srećno prožimanje s prirodom, shvaćenom kao božanskom, kao »demonskom.«¹⁵ Izvesno je da naš prevod ove reči — kao »sreća« — više ne omogućava da se to i nasluti.

Prema tome, rad bi produhovljavao prirodu, a ne umetnost. Hoćemo reći da umetnik u svome delu samo ponavlja prirodu već ispunjenu čovekovom? Ali prosto ponavljanje, po Geteu, nikako nije i podražavanje prirode. Jer, u istoj raspravi u kojoj umetnost određuje kao vernu kopiju spoljašnje prirode, on doslovno kaže i ovo: »Već time što se umetnik prihvati bilo kog predmeta prirode, on više ne pripada prirodi, pa može da se kaže da ga umetnik stvara u trenutku kada mu izmamљуje ono značajno, karakteristično, interesantno ili, štaviše, da otkriva neku višu vrednost.«¹⁶ Vratiti prirodi neku drugu, neku »ljudski savršenu« prirodu, dakle, znači: putem podražavanja produhoviti je na drugačiji način nego što ona već postoji u stvarnosti — stvorena radom.

Predmeti prirode su prožeti čovekom ako su uključeni u sklop ljudskog sveta i ako su mu korisni. Ali ovaj sklop celine nikada nam ne pada u oči; uvek imamo posla samo s pojedinačnim momentima i tek smo u nekom manje ili više apstraktnom saznanju svesni prožetosti svih tih momenata. Sada izgleda da delo umetnika ne postoji u ničem drugom što nam se ne bi ukazalo u ovom spoju, u ovom svetu pojedinačnih predmeta iz tog istog veta. Prema tome, produhoviti umetnost moglo bi da glasi i: ona tako podražava produhovljeni predmet da na njemu postaje uočljivo to produhovljavanje, a u njemu se, kao pojedinačnom, odslikava čitav ljudski svet — tako reći kao u nekoj Lajbnicovoj monadi. Kada Gete kaže da podražavanje počiva na suštini stvari, onda tu suštinu moramo da shvatimo kao suštinu stvari za ljude. U predmetima umetničkog dela zapažamo ono što je bitno za ljudsko društvo. Ili, štaviše: predmete posmatramo u ljudskom sklopu kao nešto što pripada neorganskom telu čoveka i u tom sklopu sagledavamo suštinsku povezanost čoveka i prirode: društvo. Ali, ljudsko društvo postoji samo kao neprekidno delanje, kao prilagođavanje uslova života koji se već i samim tim prilagođavanjem ponovo menjaju i stoga iziskuju neki dalji akt prilagođavanja, i tako dalje — ad infinitum. Ovu društvenu nužnu delatnost, koja konačno treba da dovede do potpune eudaimonie kao savršenog sklada čoveka i prirode, čini nam se da podrazumeva Aristotel, kada u svojoj *Poetici* govori o praksi.^{16a}

I ako je zbog toga slikarstvo definisano kao mimezis prakse, to ne znači da na slici mora da se odvija samo radnja kao u tragediji, čak ni ljudi na njoj ne moraju da budu prikazani, nego predmet njenog podražavanja može da bude bilo šta poznato ili nepoznato na tom predmetu, ali pri pogledu mora da nam se otvori svet, a to mora da bude ljudski svet, svet prakse. A i kako bi drugačije, sem kada nam umetnik prezentuje bilo koji deo celine ljudske prakse, mogao u njoj da se odslikava svet čoveka? Tako nam se nameće definicija: umetničko delo je mimezis prakse, ali ono je to samo ako je i podražavanje prirode, tj. ako je imitacija stvari koje, oplemenjene radom, pripadaju prirodi.

Ne utvrđujemo detaljnije da li je ova definicija dovoljna za slikarstvo; ona ne vodi računa o muzici ili bar o instrumentalnoj muzici. Jer, s njom ne korespondira nijedan predmet u stvarnosti. Pa ipak, Aristotel i nju uključuje u svoju definiciju mimezisa.¹⁷ A mi bismo se pred tim, dakle, zapitali — da li umet-

ničko delo može da bude mimezis prakse, a da istovremeno ne bude i podražavanje prirode u upravo ozančenom smislu?

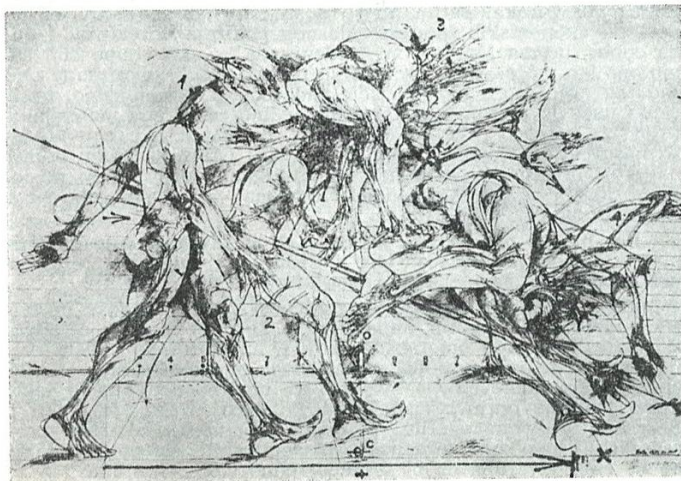
Rekli smo: slikarstvo može da postane mimezis prakse time što omogućava da iz bilo kog dela celine ljudske prakse sagledamo baš nju samu. Ali, to ne znači da nam slikarska dela zaista i prikazuju deo celine; ona nisu pars pro toto. Ona samo odslikavaju ovaj ili onaj deo celine, a to znači: deo je zaista malo prisutan kao celina (tj. on se gotovo i ne pojavljuje i kao celina). Ono što zaista vidimo u umetničkom delu, uopšte nije bilo koja stvar, nego je samo izgled stvari, grčki rečeno, njen eidos. Sama stvar se obično nalazi na nekom drugom, ili čak ni na kojem mestu.

Moglo bi se pomisliti da time nije rečeno još ništa naročito o umetničkom delu. Jer i na stvarnim predmetima zapažamo uvek samo njihov izgled, a da li s ovim izgledom uopšte i korespondira neka stvar, ne mogu da zaključim iz običnog posmatranja. Pa ipak, obično ne sumnjam u to da u izgledu stvari koje imam oko sebe sagledavam i stvarnost tih stvari, mada u pojedinačnim slučajevima ne mogu da isključim i varke. Ali ono što mi pruža izvesnost o stvarnosti predmeta nije samo njihov vidljiv trenutni izgled, nego i praktično saznanje poteklo iz sopstvenog i društvenog iskustva, uz čiju pomoć je već unapred doneta odluka o običnom posmatranju stvarnosti viđenog. Posmatranje je, dakle, uvek upućeno posmatranje; posmatranje kao takvo pogađa pojedinačni opaženi predmet, saznanje, nasuprot tome, ide ka povezivanju svih iskustava koja potiču od mene: ja poznajem celinu, ali vidim samo deo; pa ipak, znam i za njega, ako mi njegova stvarnost može biti nesumnjiva kao deo ove celine, a ne samo kao stvar koja postoji za sebe.

Ali uzeti izgled koji pruža umetničko delo kao izgled jedne prezentne stvari, značilo bi ne shvatiti ga. Izgled samo zavarava o stvarnosti nekog predmeta. Da mi je stalo do te stvari, morao bih odbaciti umetnost kao lošu varku za oči. Ali ja uopšte i neću da vidim tu stvar, nego mi je stalo do izgleda, čiji je samo jedan deo ta stvar: celina ljudske prakse. Zbog toga i ne treba da brinem o izvesnosti te stvari, ako mi je pred očima samo njen izgled, i to tako što može da mi postane mimezis prakse. Dakle, s jedne strane, ne smem da izgubim iz vida izgled, a s druge, ne smem da dozvolim da me on zavede, da iz moga iskustva hipostazira uobičajenu stvarnost predmeta, nego moram da pokažem da u opaženi izgled, koji mi pred očima ostaje neizmenjen, ugradim neku drugu stvarnost kao celinu, kao praksu tako reći. Još uvek vidim samo izgled kojim me zavarava postojeća stvar, ali spoznavši varku, data mi je mogućnost da u njoj spoznam i stvarnost prakse — ne neposredno, ali ipak očigledno.

Ono što želim, najpre je delo, *poesis* umetnika koji svoj predmet nije samo prosto podražavao, nego ga je podražavajući ponovo stvorio, a to je dalje i moje sopstveno delo, jer ja moram da stvorim sliku stvarnosti, moram da je zamislim, imaginiranjem. Pomoću umetnikove umetnosti i moje sopstvene estetske imaginacije, ja katkad znam da u izgledu predmeta koji nije prisutan prepoznajem odsjaj stvarnog sveta. Poznajem ga, kao što i u izgledu stvarnog predmeta poznajem predmet, mada pred očima imam samo njegov izgled i mada mi nije poznato ništa sem tog izgleda. Uvek mogu da opišem samo izgled stvarnosti, i mada on skriva stvarnost, u životu je kao i u umetnosti, stvarnost mnogo više nego što se može obuhvatiti izgledom, premda u onome što opažam, posedujem pred sobom čitavu stvarnost.

Dakle, da bi umetnost bila mimezis prakse, nije neizostavno potreban predmet iz prakse koji bi morala da podražava. Važno je samo da se ostvari estetska imaginacija. Zbog toga umetničko delo možemo da opišemo kao tvorevinu koja, zahvaljujući svojoj osobenoj formi, stvara estetsku imaginaciju. Mimezis prakse bi tada postojao samo po mogućnosti (dynamei) u delu, a stvaran (energeia) bi postao tek preko posmatrača. Dakle, nije dovoljno samo pogledati neko umetničko delo, nego je potrebna i svojevrsna poiesis posmatrača, zapravo, estetska imaginacija.



Aristotel, koji je posebnu pažnju posvećivao delovanju umetničkog dela na posmatrača, ili bolje rečeno: ostvarenju umetnosti kroz posmatranje, smatra da je ova estetska imaginacija ostvarena tamo gde iz spoznavanja (sylogizestai) i učenja (mantein) onoga što umetničko delo nudi rezultira radost (chaireisis) ili zadovoljstvo (hedone).¹⁸ Njegov opis ovog fenomena nagoveštava najpre nešto jednostavno. On veruje »da učenje nije samo najveća radost za filozofa, nego isto tako i za ostale ljude«, i osobenost umetnosti vidi samo u tome što se iz nje uvek može izvući ono što je puno radosti. »Iste objekte«, kaže on, »koje u stvarnosti posmatramo nerado, u umetničkom ostvarenju posmatramo sa zadovoljstvom, tako npr. obličja odvratnih životinja ili čak leševa«.

Dakle, predmet kao takav ne izaziva radost, a ni oblik njegov u kome je prikazan, nego samo saznanje da se original i kopija do u detalje podudaraju (malista). Nema sumnje: ko bi »podržavanje prirode« želeo da shvati kao prosti otisak stvarnih predmeta, može da se pozove na reč »poetika«. Ovo postaje još jasnije u sledećim iskazima filozofa. On piše: »Izgled slika razveseljava ljude, pošto je to posmatranje praćeno saznanjem šta svaka predstavlja, tj. da je to baš taj čovek«. Ovde se umetnost očigledno ograničava na neku vrstu slikanja portreta; vatereno saznanje koje treba da potekne iz posmatranja umetničkog dela stoga može da se shvati samo kao ponovno spoznavanje nečega, davno poznatog.

A dalje stoji: »Ako predmet prikazivanja ranije nikada nismo videli, onda to neće biti podražavajuće ponavljanje koje nekome čini radost, već tehničko oblikovanje (apergasia) slike, boje (choria) ili neki sličan razlog«. To je poricanje upravo rečenog, to je čak opovrgavanje teorije mimezisa. Nije potrebno da umetnost ima veze sa stvarnošću; dovoljno je da predstavlja formu. Ko, dakle, hoće da se suprotstavi naturalizmu, ko bi umetnost želeo da shvati kao l'art pour l'art, može da se pozove na reč »poetika«. Obe najekstremnije pozicije, koje su moguće u teoriji umetnosti, stoje ovde rečenica do rečenice, složeno jedna do druge.

Zabuna postaje još veća kada nekoliko strana kasnije pročitamo da nije zadatak pesnika da prikaže samo ono što se dogodilo: »On mora da nam omogući da vidimo šta bi prema unutarnjoj verovatnoći ili nužnosti bilo moguće i šta je moglo da se dogodi.« Pesnik nikada nije portretist stvarnosti, on nije istoričar; štaviše: »Razlika je što istoričar izveštava o onome što se dogodilo, a pesnik o stvarima koje su u datom slučaju mogle da se dese«.¹⁹

Ne smemo da Aristotelu pripisujemo kontradiktornosti iskaza pod pretpostavkom da one i potiču od njega, naročito kada mislimo na karakter *Poetike*, koja je data u vidu skice. Isto tako ne treba ni da je odbacimo kao neupotrebljivu, jer još uvek može da se nasluti misaoni skop, koji ćemo, bez obzira na tekst, pokušati u nastavku da rekonstruišemo.

Ostajemo pri tvrdnji da umetničko posmatranje izaziva radost ili zadovoljstvo, što je posledica prepoznavanja. Ukoliko umetnost sme da se nazove mimezison prakse, i praksa je ono što prepoznajemo u predstavljenim predmetima. Umetnost koju Aristotel opisuje, nastala je u grčkom polisu ili njegovoj okolini, a posmatrači su, kako Aristotel i pretpostavlja, građani grčkog polisa. Ovo ograničavanje na sopstveno društvo za Aristotela ima i objašnjenje: u polisu on vidi jedinu društvenu formaciju čiji telos, čiji smisao i supstanca može da bude *eudaimonie*. Suštinska prožetost čoveka i prirode — to je polis, i stoga samo tu može da uspe »ljudsko delo« (ergon anthropinom),²⁰ bitna ljudska praksa koja je usmerena ka *eudaimonie*.²¹

Ono što građanin polisa spoznaje ili prepoznaje u mimezisu prakse, praksa je u kojoj postoji i on sam. Ovo prepoznavanje mu pričinjava radost, jer u svakodnevnim poslovima on lako može da izgubi iz vida kontinuitet svog života u polisu. Idući u svom delanju uvek za pojedinačnim svrhama, tamni mu telos koji svom njegovom delanju daje neki smisao: *eudaimonie*. Ali on shvata da je u umetničkom delu prikazani predmet neki određen, »taj« predmet; on ga prihvata kao umetnost prakse i tu postaje svestan praktične povezanosti u koju je i sam uključen. On ponovo spoznaje *eudaimonie* kao smisao svog delanja, i to mu pričinjava neizrecivu radost. Ovu radost on duguje estetskom kvalitetu umetničkog dela, uz čiju je pomoć mogao da izazove imaginaciju prakse u sebi, i zbog toga je opravdano što svoju radost dovodi u vezu s formom umetničkog dela. Pa ipak, aristotelovsko »ili—ili« može se zameniti i jednom »ne samo—nego i«: Umetnost je mimezis prakse, ali ona to može da bude samo zahvaljujući posebnom estetskom kvalitetu.

Praksa, koja se u grčkoj umetnosti podražava za građanin polisa, stvarna je, a zajedno s njom — po Aristotelu — stvarna je i *eudaimonie* u svom svom savršenstvu. Pa ipak, samo za celinu društva, a ne i za pojedinca, ona je telos koji tek treba ostvariti, a u čemu se može i pogrešiti: živeti u polisu ne znači biti otporan prema svakome zlu. Ono, sa svakim novim trenutkom, može da se stuši na svakoga, i bez sopstvene krivice. Zar građanin polisa u takvoj situaciji individualne nesreće telesom *eudaimonie*, a time i smislom života u polisu, neće biti zbunjen? Neće li ga obuzeti strah kad samo i pomisli kakve mu sve strahote prete u tom tobože najboljem od svih društava? Zato, kako aristotelovska *Poetika* uči, postoji pre svega pesništvo, pošto nam ono neposredno može ukazati na pojedinačne momente stvarne prakse, pošto može da pomogne da spoznamo ne samo ono što se zaista i desilo u društvu polisa, nego i no što je moglo da se desi, i što tek može da se desi, a posebna uloga tragedije baš je u tome da nam pomogne da postanemo svesni

mogućnosti strahota u polisu. Ova preteća nesreća mora, da bi građanina polisa zaista i mogla da zastraši, a po zahtevu koji Aristotel pripisuje pesništvu, da bude verovatna, tj. mora u uslovima u polisu da bude zamisliva i da počiva na nužnosti; drugim rečima: patnja, kako je predstavljala tragedija, mora da bude posledica organizacije polisa i stoga — neizbežna. Di li pogada ovog ili onog, u kom obliku i u koje vreme, to opet zavisi od tihe (tydie), od slučajnih okolnosti.

Kako patnja, prikazana u tragediji, na sličan način može da pogodi i gledaoca, on ovu patnju oseća i obuzima ga strah da i njega samog jednog dana to isto može da snađe, ili ga čak obuzima strah i groza pred nesigurnom egzistencijom. I iz tragedije, isto tako, ako je dobra forma, proizilazi estetska sreća.²² Ona je katarza, jer upravo time što tragedija izlaže polis krajnjim mogućnostima nesreće, a još želi i da se prikaže kao reprezentant eudaimonie u stvarnoj praksi, građaninu polisa uklanja svaku sumnju u smisao života u polisu, i ubeđuje ga da se, sve dok postoji polis, i u budućnosti neće izgubiti stvarnost, prisutnost eudaimonie.

Eudaimonie — na nju se misli u pozadini aristotelovske teorije — spoznaje građanin polisa u svakom umetničkom delu koje je u polisu stvoreno i kao što je to ostvarljivo i moguće samo u životu čovekovom. Zato pripadati polisu znači najveću sreću za ljude, mada i ovdje, kao i svugde, uostalom, smrtnici mogu da potpadnu pod uticaj tihe (tyche).

Pošto Aristotel eudaimonie u svom sopstvenom društvu vidi kao savršenu, i pošto je spreman da ceni umetnost tog društva, u njegovoj teoriji umetnosti mimezis postaje odslikavanje jedne u sadašnjosti savršene eudaimonie. A mi ćemo da se zapitamo da li ovaj odraz teorije umetnosti, koja se odnosi na umetnost s one strane polisa i s one strane stvarne sadašnjosti, uopšte i može da se preuzme kao jedna od njenih bitnih kategorija.^{23a}

S nemačkog prevela Lj. Banjanin

NAPOMENE:

* F. Tomborg, Mimezis prakse i apstraktna umetnost. Sociološki eseji; Zuchterhand, Berlin 1968.

¹ O tradiciji i karakteru Poetike up. Dühring, Aristoteles, s. 125 f i s. 162 ff i Kommerell, Lessing und Aristoteles, s. 50 ff.

² Poetika, 1499 b 24 i d.

³ Drugi odeljak svoje Poetike započinje Aristotel rečenicom: »Ali pošto oni koji podražavaju, podražavaju one koji delaju...« Po Finzleru (Finsler, Platon, s. 40), on time uvodi u svoju poetiku Platonovu definiciju iz njegove Države kao opštepoznatu i priznatu. Ona je najpregnantnije izražena formulom »mimezis prakse«. Razlika koju Aristotel uvodi između tragedije, koja u prvom redu treba da bude mimezis radnje, i drugih umetničkih vrsta, kojima on pripisuje više mimezis ljudi u radnji, ovdje, kada se radi samo o najopštijem određanju umetnosti, može da ostane i van razmatranja. — Up. o odnosu mimezisa i prakse i drugu glavu moje disertacije, koja se oslanja, pre svega, na Kolerova (Koller) istraživanja. Na opširne rasprave Georga Lukača u Die Eigenart des Aesthetischen, I. Halbband, Neuwied, Berlin 1963, koje takođe pokušavaju da rastumače mimezis društvene prakse, ovdje se bar ukazuje, pošto u ovoj kratkoj skici nije moguće dublje bavljenje njima.

⁴ Up. Grassi, Theorie des Schönen, s. 125—128. Tamo su i ostali podaci o literaturi za aristotelovsku poetiku i pojam mimezisa.

⁵ Dühring, a. a. O., s. 162.

⁶ Up. Menzer, Goethes Aesthetik, s. 185 ff.

⁷ a. a. O., s. 142.

⁸ a. a. O., s. 141.

⁹ Goethe, Nachahmung, s. 68.

¹⁰ a. a. O., s. 210.

¹¹ Marx, Nationalökonomie, s. 103 und Grundrisse, s. 375—413 i d.

¹² Slično govori i Marks o čoveku kao subjektu koji radi: »... on sam nije jedino organsko telo, nego i ova neorganska priroda kao subjekat«, Grundrisse, s. 388.

¹³ Marx, Nationalökonomie, s. 127.

¹⁴ Na istom mestu. Doslovno kod Marksa glasi: »... Društvo je savršena celina (jedinstvo) čoveka s prirodom...« Problematika izraza »savršena« shvatiće se i iz naše dalje rasprave.

¹⁵ O upotrebi reči kod Aristotela up. Szilasi, Macht und Ohnmacht, s. 107 ff.

¹⁶ Goethe, Propyläen, s. 145.

^{16a} U aristotelovskoj teoriji nije sasvim otvoreno izneto pitanje odnosa prakse i rada. U novije vreme je Herbert Markuse pokušao da taj odnos ponovo pojasi, i to tako što je pojam rada shvatio kao gotovo identičan s praksom: On piše: »Cilj rada je postojanje samo i ništa sem toga« (Über die philos. Grundlagen... s. 37), a rad on određuje kao »specifičnu praksu ljudskog postojanja u svetu« (s. 14). Pozivajući se na Aristotela, Markuse ipak razlikuje dva područja prakse: osnovno je područje materijalne produkcije i reprodukcije, koje je Aristotel označio kao anagkaiā (nužne stvari). Sem toga je moguće još jedno područje, koja bi Markuse zajedno s Marksom nazvao carstvo slobode — kod Aristotela tome odgovara: kalā (lepe stvari). Markuse zvuči slično Aristotelu kada kaže: »Tako je praksa u Carstvu slobode stvarna praksa, prema, kojoj je, kao prema svome cilju (ishodištu) usmeren sav ostali rad: slobodno razvijanje postojanja u svim njegovim stvarnim mogućnostima« (s. 39). Ali dok Markuse, mada strogo odvaja »slobodnu praksu« (s. 45) od materijalne produkcije i reprodukcije, uzima u obzir obe sfere u vezi sa svakim pojedinačnim čovekom, Aristotel se, kao što proizilazi posebno iz njegove Politike, trudi da gotovo potpuno ospori karakter prakse rada, kako robova, tako i rada sitnih građana i seljaka; dakle, da ospori karakter prakse iz prvog, osnovnog područja.

¹⁷ U prvom poglavlju Poetike, a podrobnije u sedmoj knjizi Politike.

¹⁸ Poetik, pogl. 4, ovdaje i ostali citati.

¹⁹ Poetik, pogl. 9, 1451 b 4.

²⁰ O pojmu ergon anthropinon up. Szilasi, Macht und Ohnmacht, posebno s. 125 ff.

²¹ Politik, 1252 b 27 f., 1280 b 29 f. i d.

²² Up. uz ovo Schadewaldt, Furcht und Mitleid, s. 153 ff. Tamo su i dokazi iz Poetike (s. 164, prim. 4).

²³ Schadewaldt, a. a. O., s. 158, prim. 2, smatra da je nedopustivo identifikovati katharsis i hedonē. On smatra da hedone tek sledi za katharsis. Suprotno tome, Kommerell: Lessing und Aristoteles, s. 100 ff. Identifikacija »stragične katarze« i »radosti« (up. s. 105) se po Kommerellu opravdava time što Aristotel tragediju posmatra kao donamis (potencijalnost), prema kojoj je katharsis energija (Aktualnost) (s. 59). Up. uz to i moju disertaciju s. 54 ff. Za nas ipak nije bitno da li radost identifikujemo s katarzom ili da li smatramo da između njih vlada neki odnos u kome jedna sledi za drugom.

^{23a} U jednom oštrm, ali i oštromom i problemskom razračunavanju s Estetikom Georga Lukača, Wilhelm Girnus prebacuje Lukaču da podražavanje redukuje do kopiranja, i nastavlja: »Posebnu formu podražavanja (mimezisa) on identifikuje sa celinom« (s. 204). Ovdje bi ipak trebalo uputiti i na Koleru, koji s pravom pojmu mimezisa daje prvobitno obuhvatanje značenja tako da — što je u suprotnosti s Girnusom — pojam podražavanja istorijski može da se shvati samo kao posebna forma mimezisa.



umetnost, život i rad

sveta lukić

Misli se da za umetnost dovoljno opravdanje predstavlja sam fakat što ona tolike vekove traje i obnavlja se — a »sve što je stvarno razumno je« i od značaja?!? U potrazi za konkretnijim argumentima, mi ćemo se ovdje držati naročito literature, na čijem se terenu najlakše može pratiti sva složenost odnosa između života i umetnosti.

U tom binomu pod životom se podrazumeva pre svega društveni život u širokom smislu reči: makroskopska socijalna pomenanja, sadržaj političke, ekonomske i tehničke istorije čovečanstva. Bliže, to su ljudi sa svojim strastima i idejama u službi velike životne prakse. Stavšije, cilja se na model i ideal akcije, na čovekovo mešanje među stvari, pravljenje konkretnih predmeta, na naš susret i sudar s materijalnošću sveta, s njegovim živim bilom.

U svojoj materijalnoj punoci životno stvaralaštvo ispoljava neka obeležja koja se inače pridaju proizvodima umetnosti kad se naglašava da oni znače slobodnu, razigranu igru. Tako se govori ne samo o nečijem lepom postupku, nego i o lepom događaju; na primer, o bici koja je efektno dobijena. Međutim, jedan lep postupak može da zahteva suviše velike žrtve od onog koji ga čini. Ili, u ratu, radi zadovoljenja kakvog estetičkog principa, jednim potezom komandantovog nadahnuća izazove se pogibija stotina i hiljada ljudi na obe strane, živih ljudi, ne lutaka i glumaca, ne na hartiji. I, ako bi se u tome preterivalo...

U životu, naravno, vrše se razne funkcije, život je regulisan i drugim zakonima osim estetičke igre. Moral daje najsublimnija pravila čovekovog postavljanja u društvu; uzimajući u svoj račun pojedinca — ta pravila se znatno dižu iznad neutralnih i prema ličnosti indiferentnih pravnih normi, ali ipak realno ograničavaju čoveka. Zatim, tu je opšti istorijski korektiv, zavisnost od ekonomskih interesa, klasnog položaja čovekovog i duha epohe, prema Marksovom tvrđenju da »svako vreme čini samo ono što može«, da »čovečanstvo postavlja sebi uvek samo one zadatke koje može da reši, jer, kad tačnije posmatramo, uvek ćemo naći da se sam zadatak rađa jedino tamo gde materijalni uslovi za njegovo rešenje već postoje, ili se bar nalaze u procesu nastajanja«. Najzad, u tom kompleksu ističe se jedan momenat koji nije neosnovano nazvati čovekovom zebnjom u pogledu razloga i smisla egzistencije; momenat vrlo dalek, ako ne i suprotan svakoj igri i estetici.

Bez mnogo razvlačenja jasno je da se život sazda od najmanje dve vrste činilaca: igre i ozbilnosti; međutim, nijedna nije mogla biti dovedena do čistog kraja.

Reklo bi se da nepotpuna estetičnost života, njegove nužnosti, podređivanje raznim imperativima koje su klasični estetičari smatrali za tuđe umetnosti i koji u apsolutnijem smislu zbilja izražavaju naše neslobode (neslobode, makar koliko one bile objektivno neminovne), — sve to vodi umetnosti, tvoreći zalogu njene izuzetne opravdanosti. Približno tako treba razumeti i Bergsonovu revolucionarnu reč da će umetnost u svojstvo posrednika ili kao kompenzacija čovekova trajati sve dotle dok se on ne vrati stvarima da bi se neposredno stopio s njima.