

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 anagkaiia (nužne stvari). Sem toga je moguće još jedno područje, koja bi Markuse zajedno s Marksom nazvao carstvo slobode — kod Aristotela tome odgovara: kalá (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 hedoné. 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 (Aktuelnost) (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.

Problem, međutim, nije jednostavan kao što se priviđa. Odvajkada, i veoma često, umetnost je počinjala, očekivalo se da počne baš tamo gde je život dostizao savršenstvo estetički sasvim relevantno; dakle, u trenucima kad je izgledao najpoetskiji, najdrastičniji, najslobodnije razigran. Ni tamog de su, ni onda kad su kristalisane njegove najbolje energije omogućavajući mu da postigne maksimalnu zaokruženost u sebi, život nije ostajao sam sebi dovoljan. O tome najbolje svedoči istorija epske poezije — od Homera do »Bune protiv dahija«.

Čovek se ne iscrpljuje aktuelnim životom, svedjedno što mu ovaj — jedinstvenim urastanjem duhovne sfere u telesnu — ponekad ispuni biće do vrha. Naročito je stvari svet Grka i Rimljana strepeo da ni neosporni intenzitet te životne konkretnosti neće ipak moći da ospori njen prolazni karakter. U mnogoj sumnji prolaznost se izjednačavala s efermernošću. Do današnjeg dana traži se dugovečnija fiksacija: pečat, slika — u kamenu, od zvuka, rečima, bojom iskazana — da bi se njome prevazišle granice, produžilo naše trajanje. »Plemenita taština da se ostavi trag za sobom«. Neprestano se precenjivala uloga umetnosti u otklanjanju tog čovekovog straha, koji je u stvari direktan strah od smrti i ništavila.

Valjda smo danas dovoljno zreli da istaknemo pitanje pravo sadržaja jedne ovako afektivno postulirane želje za besmrtnošću. Da li umetnost zbilja unosi korenitije promene u sudbinu čovekovu, koliko se bolje zahvaljujući njoj odupiremo nastajajućem?

Besmrtnost je lažan pojam ili barem veoma relativan. Osim naše fizičke smrti, silne građevine i tekovine vremenom propadaju, definitivno; mnoge se svode na gole kosture koji se drže po inerciji. Poznato je da, istom zakonu pokorna, sama vrhovna umetnička dela dobrim delom usahnjuju, osipaju se, prazne. Ali, i nadistorijski gledana, umetnost stalno daje, u odgovor apstraktne, da ne kažem falične sinteze prividne večnosti s prividnom konkretnošću. I tu možemo da se oslonimo na Hegela, uprkos njegovom zapetljanom jeziku. On kaže: čulni odsajj ideje. U očevidanom, apsolutnom smislu izlaza, rešenja nema.

Ako zahteve svedemo na trezveniju meru, nedvosmisleno sledi zaključak da umetnička kreacija donekle ipak uspeva da zadrži čovekovo prolaženje; egzistencija i borba njegova razvijaju se, razgranavaju, produbljuju — i na svoj način učvršćuju kroz umetnost. Nije to mali uspeh: izdržati u apsurd, oteti životu nešto od efemerosti i da pri tom ne usahne sasvim njegova srž, neposrednost, spontanost.

I još ovo. Prilikom umetničkog prenošenja života vrši se prevara ili izneveravanje okvira koje je nametnuo život (kako smo ga definisali na početku). Umesto obrasca akcije od koga se pošlo, u umetnosti se dobija — kontemplacija. Najpribližnija suština životne dinamike jeste: mi se borimo, saznajemo, stvaramo, igramo; dakle, mi postojimo, to ima smisla. Naknadno, kroz umetnost valja ponoviti život, potvrditi taj smisao, zagarantovati mu perspektivu, budućnost. Međutim, umetnost nas je neosetno prebacila na teren otvorenijeg postavljanja pitanja: otud i zašto živimo, borimo se, saznajemo, stvaramo itd? U različitim vidovima to ona čini — od mutnih slutnji »podteksta« i »atmosfera« redom sve do eksplicitne formulacije: čemu služi naše kretanje po kratkom odsečku između rađanja i smrti?

I u svojim himnama, i pri najvećim zataškavanjima ovog sudbonosnog pitanja (na primer, u delima koja predstavljaju najčistiju igru za čula), umetnost je isto, ekvivalentno zamišljena i zabrinuta. Tek ovim pitanjem, izvučenim iz same njegove krvi i mesa, životu je metafizička ozbiljnost njegova dignuta na najviši stepen, prema zaslugi. Nje se ne tiču dogledni ciljevi već nešto daleko univerzalnije. Umetnost, više sugestijom nego nekim određenim rešenjima, pomaže da se čovek približi glavnoj zagonetki — i time je sebe najubedljivije opravdala.

Naravno, ova dragocena prevara ima naličje. Estetičkom kontemplacijom je izatkana zavesa koja nas pregrađuje od života, ponekad jače no što bi se očekivalo s obzirom na prirodne izvore umetnosti. Kroz tu zavesu, u krajnjoj liniji, akcija se čini diskutabilnim izlazom za čoveka, gotovo u istoj meri kao i neko očajničko puštanje niz životnu maticu. To je neizbežna deformacija.

Ali nijedna od oblasti o kojima govorimo nije hermetična. Tačnije rečeno, umetnost ne može da bude protivna životu. Ona u njemu samo nije neposredno upotrebljiva. Čak i u slučaju da je ne tumačimo jednostavno kao cilj, već pre kao sredstvo, ona je posredno sredstvo prakse i organizacije života. Nesvodljiva je ponovo na njega i — u ovom pravcu teorija odrasa i preslikavanja nema šta da traži. To nam ne smeta da uverljivo pobijemo suprotnu estetiku forme i igre, ističući koliko je umetnost »prljava« od života.

Za umetnost nije preterano reći na kraju da je ambivalentna. Ona baš živi od navedenih i mnogih drugih krajnosti, njima se hrani. Time je donekle određena specijalna priroda njenog integrisanja čoveka, života i sveta.

Napomena: Poštovani drugovi, iz zdravstvenih razloga nisam mogao da spremim obećani prilog za tematski broj »Polja«. U situaciji u kojoj sam (a da ne ispadnem čovek koji ne drži reč), setio sam se jednog svog (davnšnjeg) razmišljanja koje možda ne danis doprinosi rasvetljavanju zamršenog, a izazovnog, odnosa između umetnosti i rada. Stavljam vam taj tekst na raspolaganje — da odlučite da li zaista vredi preštapavati ga. Ako je vaše mišljenje pozitivno, priključite tekstu i ove redove. Sveta Lukije.

Umetnost jeste stvaralaštvo, određenije, jedan od oblika stvaralaštva, koji se od ostalih razlikuje po posebnosti svog predmeta i njemu specifičnom pristupu. Umetnost ne otkriva svoj predmet kao već gotov. Ona ga stvara u materiji i to čini po samo njoj svojstvenim načinima pronalazenja odgovarajućeg čulnog izraza za umetničku ideju, to jest, po načinima stvaranja umetnički lepog. Ovakvo određenje umetnosti daje mogućnost ne samo razlikovanja umetnosti i drugih oblika stvaralaštva, već i uspostavljanja distinkcije između umetnosti i rada.

Načini nastajanja umetnički lepog određuju stvaralačko kao suštinsku odredbu umetnosti, dok načini rada mogu stvaralačko učiniti samo akcencijom rada. Rad je još uvek rad i kad nije stvaralački, dok umetnosti bez stvaralačkog nema. Rad može biti stvaralački, ali ga to ne čini umetničkim stvaralaštvom. Stvaralačko se u tom radu pojavljuje kao nesuštinsko, jer je suština svakog rada, pa i stvaralačkog, u njegovoj funkciji sredstva za neku njemu spoljašnju svrhu. To da je stvaralačko suština umetničkog stvaralaštva, znači da je stvaralačko iznalaženje izraza za umetničku ideju svrha umetnosti. Stvaralačko traženje oblika za neku zamisao u stvaralačkom radu nije svrha tog rada, već je svrha da se tako dobijeni rezultat upotrebi, odnosno da zadovolji neku potrebu van rada. Rad, dakle, nije umetničko stvaralaštvo.

Ni umetničko stvaralaštvo nije rad. Ovo tvrđenje povlači za sobom odbacivanje uobičajene podele rada po ostvarenju potencija na intelektualni i fizički, i po rezultatu na materijalno produktivan, usluge koje su društveno korisne i duhovno produktivan rad, ako se pod intelektualnim i duhovnim radom misli i na umetničko stvaralaštvo.

Kada bismo umetničko stvaralaštvo označili kao rad, onda bi spomenute podele mogle da se održe. Shodno tome, bilo bi potrebno naći ne samo specifijski rad u odnosu na ostale aktivnosti čoveka, već i onu koja će važiti za umetničko stvaralaštvo. Ako uzmemo da je ta karakteristika fiziološka, u smislu da je rad proces trošenja čovekove energije, onda nam se rad toliko proširuje da svaka čovekova delatnost postaje rad. Podela rada na intelektualni i fizički izvršena je po potencijama koje nisu specifične za rad. Čovek se šeta i pri tom koristi svoju fizičku energiju, ali, ipak, ne radi. Isto tako se i za umetnost može reći da koristi intelektualnu moć, a da nije rad. Štaviše, umetnost se pokazuje kao ona koja ostvaruje i fizičku snagu. Morala bi, dakle, postojati još neka karakteristika rada koja bi omogućila ovu podelu.

Ni određenje rada kao svesne i svrsishodne aktivnosti ne odvaja ga od drugih svesnih delatnosti koje mogu imati svrhu. Krađu, na primer, ne nazivamo radom, iako je svesna i svrhovita čovekova aktivnost. Postoje dva razloga za to. Za razliku od krađe, rad je pravno normiran, odnosno propisima se određuju uslovi, obaveze i prava onoga ko radi, kao i društveno korištanje.

Dok pravno regulisanje rada uvek važi za njega, ne mora i za umetničko stvaralaštvo, naime, važi samo ako se unese profesionalizacija u umetnost, koja dovodi u pitanje stvaralaštvo u njoj. Ne može se umetniku odrediti vremenski početak i kraj stvaranja, niti koliko umetničkih dela treba da »proizvede«, niti šta i kako da »proizvodi«.

Podela rada na materijalno produktivan, usluge i duhovni rad, funkcioniše samo ako se društvena korisnost uzme kao zajednička karakteristika rezultata svih ovih »radova«, i to tako da se na osnovu nje svi ovi oblici mogu nazvati radom, a da se nijedan drugi oblik aktivnosti ne može tako nazvati. Tu i jeste teškoća, jer društvena korisnost nije samo karakteristika rada. Umetnost jeste društveno korisna, ali ipak nije rad, kao što ni staranje pojedinca o sopstvenom moralu nije rad, iako jeste društveno korisno.

Društvena korisnost rada je u zadovoljavanju potreba van njega, što znači da se bivstvo rada otkriva u funkciji sredstva za neku njemu spoljnu svrhu. Ovaj uslov zadovoljavaju samo materijalna proizvodnja i usluge. Društvena korisnost umetnosti je u zadovoljavanju unutrašnje potrebe za umetnošću. Umetnost nije potreba kao svaka druga, jer ne samo da je unutrašnja, već je i potreba po sebi, što znači da nije potreba koja mora biti zadovoljena zbog neke druge potrebe, da nije potreba za nešto drugo.

Rad, istina, može postati unutrašnja potreba, ali za razliku od umetničkog stvaralaštva, koje jeste takva potreba i kad je otuđeno, otuđeni rad to nije. Otuđeni rad ne može biti unutrašnja potreba. Razlika nije samo u tome. Kad rad i postane unutrašnja potreba, uz njega će se još uvek vezivati zadovoljenja i nekih drugih potreba, što znači da će on biti sredstvo za druge potrebe, a ne potreba po sebi. Samo ako bi se radu kao unutrašnjoj potrebi ukinula funkcija sredstva za nešto drugo, on bi postao potreba po sebi, postao bi stvaralaštvo. Dakle, sve ono što rad proizvede ne bi smelo zadovoljavati nikakvu potrebu van njega. To znači da bi čovečanstvo živelo u izobilju. Ali, da bi se izobilje ne samo stvorilo, već i održalo, opet je potreban rad sa svrhom van sebe, sa svrhom u izobilju.

šta rad nije, a umetnost jeste/ jasna šakota