

umetnost i rad

(iz antropološke perspektive)

Jovica Stojanović

»Životinja oblikuje samo po meri i potrebi vrste kojoj pripada, dok čovek zna proizvoditi prema meri svake vrste i zna svagde dodati predmetu inherentnu meru; stoga čovek oblikuje i prema zakonima lepote.«

(K. Marks: Ekonomsko-filosofski rukopisi)

a) Čovek i priroda

U onom času kad je čovek počeo svesno da se suočava s manifestacijama prirode, koje mu uvek nisu išle naruku, i kada je tim prirodnim delovanjima odlučio da se suprotstavi svojim delovanjem, iako isprva slabim, čovek je postao dinamičko biće, biće koje je volji prirode suprotstavilo svoju volju. Taj trenutak kada je čovek na akciju prirode, koju je često tumačio kao atak na njega, odgovorio reakcijom, s namerom da podjari prirodu sebi, možemo, provizorno, uzeti kao početak kretanja točka istorije. Taj potez je u svojoj biti teološki, odgovor na izazove prirode je ujedno i početak njegove emancipacije od nje. Od tada čovek smanjuje meru zavisnosti svoje egzistencije od prirodnih tokova stvari i nastoji da tim tokovima da pravac kakav njemu odgovara, skupu njegovih potreba. Svest više nije učaurena, više ne miruje, ona je pokrenuta svest, dinamička, stvaralačka, čiji je domet — recimo, kamena sekira — skroman, ali ta svest je bremenita mogućnošću da otkrije i stvori gvozdenu sekiru, mnogo efikasniju u praktične svrhe. U takvom spletu okolnosti došlo je do čovekove samoidentifikacije, kada on počinje povlačiti razlikovnu liniju između sebe i životinje i između različitih dešavanja u prirodi. Početak raspoznavanja početka stvari u prirodi, a pre svega početak rada stvorio je čoveka čovekom (Engels), s njegovim bitnim atributima koji ga odvajaju od animalnog sveta. Taj fundamentalni trenutak početka delovanja u prirodi i na nju uslovio je da se nešto bitno dogodi u čovekovo psihi. Naime, uvidevši da radom smanjuje zavisnost od spoljašnjih okolnosti (prirode) i postepeno izlazeći iz sveta animalnosti, čovek počinje da razvija svoje potrebe, bolje reći, krug njegovih potreba se širi, tako da se one više ne svode na one najnužnije radi održavanja gole egzistencije. Javlja se osećanje punine života, otvaraju se perspektive i alternative koje će pospešiti kvalitet života.

Razvijajući svoje potrebe, čovek se ne istražuje iz konteksta dešavanja sveta, on ostaje i dalje u tom kontekstu, ali bitno menja svoje mesto u njemu samim tim što se svojom svesću našao na konfrontirajućem polažaju s prirodom, i njegov život dobija na vrednosti. Kada je rešen problem opstanka, samo to rešenje je uzrokovalo druga pitanja o mogućnostima zadovoljavanja potreba koje su se otvarale jedna za drugom.

Rad, pre svega fizički, koji se sukcesivno povećavao i bivao sve svrsishodniji, podstakao je i rad imaginacije, koja, kao svoje delo, tvori jedan drugi svet, različit od onog u koji je čovek bačen, kako bi rekao Hajdeger. Taj svet čovek stvara po svojoj meri, on mu je razumljiv i smislen, i tu čekaju mogućnosti svoje ostvarenje u praksi. Svet ideja, koji postaje utoliko bogatiji ukoliko čovek više stiče životnog iskustva i intelektualno se oblikuje, dostiže svoj puni raspon najpre u magiji, religiji i mitovima, a potom i u nauci. Ono što čoveku nije bilo moguće da ostvari u svakodnevnoj praksi, zbog još nedovoljne razvijenosti oruđa ili stvaralačke sposobnosti, ostvarivao je u ovim oblastima, koje se u izvesnoj meri javljaju, možda, kao svojevrsna kompenzacija, ali i kao arsenal ideja-vodilja za nova traganja i otkrića. Tako čovek u produktima svoje mašte sebe sve više humanizuje, očovečuje, stvara svoj ljudski identitet. Potvrda za to su predmeti i slike iz davnih vremena, koji nam svedoče i sugerišu da je »ljudska istorija od samih početaka istorija univerzalne stvaralačke prakse čoveka.« Već u prvim fazama svoje stvaralačke evolucije, evolucije mišljenja i delanja, čoveku se svet onakav kakav je prikazuje kao sirovina koju treba prera-

divati i uređivati, svet kao nužnost i datost pokazuje se kao drugi, mogući svet koji će za čoveka biti bolji, odgovarati njegovim potrebama, biti korigovan po njegovim intencijama. Čovek, menjajući radom svet, menja istovremeno i samoga sebe. Dakle, čovek revolucioniše, stari poredak stvari podešava, ako je to objektivno moguće, u skladu sa svojom voljom i svojim konstruktivnim planovima. Lice sveta se menja i dobija drugi oblik, onaj kakav stvaralac (čovek) hoće, te tako stvarnost sveta postaje čovekova stvarnost. Za svoj svet čovek se ne javlja kao demijurg *ex nihilo*, on je samo kreator koji svoje vizije materijalizuje, ideje dovodi u stvarnost. Svrsishodnost čovekovog rada je upravo ono što ga je odvojilo od instiktivnosti životinja. Prevedshodno, čovek ima tendenciju koja je obično bar korak iza stvarnosti, da bi u bližoj ili daljoj budućnosti postala stvarnost. Zato je istorija u neku ruku istorija čovekovih tendencija, i stoga se ona odvija »teleološki a ne mehanički«.²

U celom tom bivanju čoveka i sveta oko njega vidno je da radu pripada centralno mesto. Zato se rad pokazuje kao kategorija koja bitno determiniše čoveka, rad se, dakle, poima kao jedna od fundamentalnih ontoloških kategorija. Vredi, međutim, imati u vidu da rad u početku nije imao naročito istaknute ekonomske dimenzije, kakve dobija posle Marksa. Koreni rada su, kako Markuze kaže, »u zbivanju same čovekove egzistencije... Zbivanje čovekovog života je praksa u tom osobitom smislu što čovek mora da delanjem stvori svoju egzistenciju — tako da to ima da prihvati i izvrši kao zadatak. Njegovo zbivanje je trajno stvaranje zbivanja«.³

b) Rad — uslov opstanka, Umetnost — uslov opstanka

Teško je reći da čovek može imati neke šanse za opstanak kao humano i racionalno biće bez rada, samim tim što se rad pokazuje kao neodvojiv deo njegovog bića. S obzirom na to da je čovek biće koje svrsishodno dela, kao što je i tendenciozno biće, teško ga je bez toga (tendencije) zamisliti, jer u suprotnom ne bi bilo dinamike, ritma života, pa u skladu s tim ne bi bilo ni uslova za život kao takav. Međutim, ne treba izgubiti iz vida da čovek nije samo racionalno biće, nego i iracionalno. Sposobnost svog racionalnog mišljenja čovek najpre i najviše upražnjava u praksi svakodnevnice, ali umetnost je oblast koja je za iracionalne težnje i manifestacije čovekovog duha najpogodnija i gde se one najpotpunije i u najvećem svom rasponu ispoljavaju.

Kada je čovek počeo proizvoditi predmete-oruđa za rad i svakodnevnu upotrebu, kada je počeo sa stvaranjem predmeta koji će zadovoljavati njegove estetske potrebe — pitanja su, za ovu priliku, od manjeg značaja; sada je bitnije jedno drugo pitanje, koje bismo mogli otprilike ovako formulirati: Da li predmete sačuvane iz davnih vremena treba videti samo kao neku vrstu oruđa za rad i njihovu funkciju ograničiti samo na tu svrhu? Odgovor na ovo pitanje bi, čini se, morao biti određen. Jer, ako na sve te predmete gledamo samo kao na oruđa, odričemo nešto što se ljudskoj prirodi, po logici stvari, ne može odreći, a to je smisao za lepo, estetsko uživanje. Ma koliko da je primitivan čovek bio praktičar, ipak je u određenoj meri morao posedovati kakav-takav ukus, kakvo-takvo osećanje za sklad, lepotu. Suočavajući se s prirodnim lepotama, čovek sigurno nije mogao da im se ne divi i da ne pokuša sopstvenom rukom da sačini nešto što će u izvesnoj meri da mu ulepšava najužu okolinu kojom se kretao. Jedan od dokaza za to su pećinski crteži (Altamira, Fondogon, Lasko), kojima se ne može odrediti umetnička vrednost, naprotiv. Iako, su ti crteži isprva verovatno imali upotrebnu, praktičnu vrednost, u kontekstu nekog kulta ili magije, oni su na određenoj umetničkoj visini, što nam stavlja do znanja da ih ne možemo bez ostataka svesti samo na neko verovanje. Osećanje proporcionalnosti, realističnosti i ranovrsnost se upravo protiv pomenutim svođenju; u tim radovima se ne ispoljava samo vernik, čovek zastrašen surovim delovanjima prirode, u njima se iskazuje maštovit, autentičan umetnik koji ukrašava svoje stanište, pećinu ili kolibu. Ne samo za slike, to isto možemo tvrditi i za predmete koji su ukrašeni različitim i zanimljivim ornamentima. Dakle, kao što se da primetiti, ovde praktična i estetska funkcija idu naporedo, pa nas stoga ta umetnost u određenoj meri podseća na primenjenju, koja će svoj pravi oblik i punu funkcionalnost dobiti mnogo kasnije. Vidimo da je reč o tome kako tadašnji čovek dodaje upotrebnim stvarima nešto što im ne povećava funkcionalnost, kao što je i ne smanjuje, ali njegova čula, osećanja se diferenciraju, rečju, u fazi su izvesne evolucije.

Po logici tendencioznosti, čovek je biće koje se ne zadovoljava postojecim, ostvarenim ciljevima, već hoće prevaziženje stanja u kojem je, i to uvek s namerom da sve dovede u neko drugo, po njega bolje stanje. Tako se tendencioznost pokazuje kao jedan od bitnih atributa ljudske prirode bez koga se čovek ne može zamisliti kao takav. Ako tendencije ne bi bilo, čovek bi bio blizak animalnom svetu i teško da bi se bitno razlikovao od tog sveta.

Rad nije samo puko mehaničko delovanje, on se kao takav ne bi dao zamisliti; čovekov rad je vođen mišlju, svesću, on se uvek događa u kontekstu neke logike koja se javlja u određenoj meri kao imperativ za akciju. Ali, rad nije jedini uslov opstanka, »ne živi se samo od hleba«, kako upozorava još biblijski pisac, i umetnost se javlja kao uslov za opstanak čoveka, ona je latentni uslov ljudske prirode, njenog smisla i opravdanja. Zato je teško zamisliti čoveka bez umetnosti, a mnoga dostignuća na

velikom broju planova čovekovog stvaranja bez umetnosti su gotovo nemoguća, iako se na prvi pogled možda čini da nije tako. U tom kontekstu bi trebalo možda i razumeti tvrdnju Ernsta Fišera koji kaže: »Umetnost je potrebna da bi čovek bio kadar da prepozna i menja svet«. S obzirom na to da svaka promena prema napred, prema boljem, ima nečeg od revolucionarnosti, umetnost se pokazuje kao revolucionarna, kao inspiracija za revoluciju i njen bitan deo.

c) Rad — od čoveka, Umetnost — ka čoveku

Po tragičnoj dijalektici čovekovog sveta, sve ono što on čini u svojim utilitarističkim namerama kao da ne može, pored svojih pozitivnih osobina, da ne poseduje i moć ostavljanja posledica na čovekov život, kao da ne može bez svoja dva suprotna pola. Tako se rad, čineći čoveka čovekom javlja i u funkciji nečega što ne donosi samo blagodeti i rešava probleme, nego stvara i nevolje, ostavlja dalekosežne posledice. Tu, pre svega, mislimo na otuđeni rad, na rad u kojem se čovek otuđuje od sebe u Marksovom smislu te reči. To je naročito vidno u poslednjih nekoliko vekova, a zapanjujuće razmere dobija upravo u našem stoleću. Napredak u materijalnom pogledu doneo je i jedan poredak stvari koji se u ljudskom životu manifestuje, najblaže rečeno, fatalno, a ponajviše otuda, reklo bi se, što je rad dobio prenatrpanu ekonomsku dimenziju. Rad je zadovoljio mnoge čovekove potrebe, učinio ga da vlada prirodom, ali mu je, istovremeno, mnogo toga oduzeo i time samo povećao, čini se, tragično osećanje života, kako bi rekao Mígel de Unamuno. Rad, proizvodi rada zadovoljavaju velik broj čovekovih prohteva, ali umetnost, umetnički predmet ne zadovoljava bilo koju čovekovu potrebu, nego njegovu specifično ljudsku potrebu da se ostvari kao stvaralac. Umetnost nije odražavanje nego stvaranje.¹ U svakom slučaju, i rad je stvaranje, ali stvaranje drukčijeg tipa od umetnosti. On je, pre svega, proizvođenje, ali svako proizvođenje nije stvaralačko. Umetnost je u svojoj biti estetska kategorija, dok je rad ekonomska kategorija, rad u svakodnevnom smislu te reči, a stvaranje (koje podrazumeva pre svega originalnost, neponovljivost) je iz reda estetičkih kategorija, kategorija duhovnih delatnosti.

Rad se danas, sa svim svojim dimenzijama i implikacijama koje ima u ljudskom životu, ne pokazuje uvek kao humanizovanje, neretko on se može poimati kao vid dehumanizacije. Umetnost je, međutim, po svom delovanju humanizujuća. Humani smisao umetnosti može se razumeti samo ako se shvati da je lepo ljudska kategorija — proizvod ljudskog duha — te da se umetničkom kreacijom otkrivaju nove ljudske stvarnosti, koje čine ljudski svet bogatijim i čoveku smislenijim. Umetnička vizija je najšira, jer je sinteza razuma i imaginacije, subjekta i objekta, istine i lepote, opšteg iskustva i dodira sa životom,² u umetnosti čovek ostvaruje svoj duhovni identitet. To što čovek, delujući u najboljim namerama za sebe, ne može a da istovremeno sebi ne naškodi, argument je o protivrečnosti ljudske prirode.

Posebno je za ovo pitanje bitna tema komunikacije, na koju skreću pažnju mnogi istraživači. Naime, reč je o umetnosti kao komunikaciji i o radu kao mogućnosti za komunikaciju. Međutim, kada se rad ima u vidu (proizvodi rada) tu bismo komunikaciju mogli nazvati ekonomskom komunikacijom koja se odvija na tržištu i bitan je deo ekonomske orijentacije (Erih From), dok je umetnost pre svega humanistička komunikacija s akcentom na gnoseološkoj dimenziji. U umetnosti kao formi komunikacije i formi ljudskog društva³ imamo upravo onu mogućnost identifikacije da osetimo sebe u drugima i druge u sebi.⁴ U tom sistemu umetničke komunikacije uvek vladaju kohezione sile, dok u pogledu ekonomske komunikacije neretko nadvladava sila koju fizičari zovu atezijom. Sama humanistička dimenzija umetnosti je dovoljno opravdanje za njenu egzistenciju u ljudskom životu (ona se i poima kao latentna egzistencijalna potreba), a njena odsutnost bi načinila egzistencijalni haos takvih razmera da bi bila drastično dovedena u pitanje sama egzistencija, dakle, njen smisao. Umetnost se uvek pita o smislu i traži ga u svim prostorima čovekovog delovanja s intencijama da životu da vrednost kakvu mu nijedna druga vrsta rada ne može pribaviti. Rad, praktična dostignuća podležu kategorijama vremena, umetnička dela u tom smislu pojavljuju se s one strane vremena, jer su proizvodi čovekove imaginacije, koja ne podleže granicama vremena i u tom smislu nadmašuje praksu svakodnevnice i biva joj prethodnica i putokaz. Radom čovek zadovoljava pre svega svoje materijalne potrebe, umetnost zadovoljava njegove intelektualne, duhovne, estetske potrebe. Radom čovek često čini disharmoniju u svojoj egzistenciji, umetnost mu pribavlja harmoniju, spokojstvo, humanistička je jer afirmiše njegove čisto ljudske kvalitete, razvija njegovu čovečnost, pa se stoga poima kao nezamenljiv segment ljudskog života.

NAPOMENE:

¹ Zagorka Golubović, ČOVEK I NJEGOV SVET, »Prosveta«, Beograd 1973. str. 429.

² Ernst Bloh, FILOSOFIJA TRAJE KOLIKO I NJENI PROBLEMI, »Markizam u svetu«, Beograd 1977, god. IV, br. 6 str. 334.

³ Herbert Markuze, KULTURA I DRUŠTVO, BIGZ, Beograd 1977, str. 129—130.

⁴ Prema: Sretenu Petroviću, ESTETIKA I SOCIOLOGIJA, »Ideje«, Beograd 1975, str. 207.

⁵ Zagorka Golubović, Navedeno delo, str. 438 — 9.

⁶ Maks Desoar, ESTETIKA I OPCA NAUKA O UMJETNOSTI, »Veselin Masleša«, Sarajevo 1963, str. 291.

⁷ Herbert Rid, UMETNOST DANAS, »Mladost«, Zagreb 1957, str. 25.

KRAJOLIK TEHNIKE

nadežda čaćinović-puhovski

»Priroda kao krajolik jest plod i proizvod teorijskog duha« — ova rečenica iz mjerodavne Ritterove analize krajolika kao indikacije funkcije estetičkoga u modernom društvu¹ precizno zacrtava polazište s kojeg ćemo nastojati napipati, dakako, tek nevelik dio pojmovne mreže spletene oko pojmova umjetnosti i rada. Doživljavanje krajolika u »izlaženju u prirodu« gotovo se ne pojavljuje u relevantnoj suvremenoj umjetnosti:² uz jednu jedinu iznimku osebuje karakteristike, naime, u posredovanju kamerom.³ U tom smislu problem krajolika nešto je marginalno, no već kratko upoznavanje s poviješću doživljavanja prirode kao krajolika (a povijest je pregledna, sređena i ne dopušta nikakvu nivelizirajuću misao kako je ljudima to »oduvijek« »samo po sebi razumljivo«) ukazuje na prekrasno čvorište predstava o stvaranju i preslikavanju, na opreke između kulturnog i prirodnoga, radnog ovladavanja svijetom ili proizvođenja svijeta. A na ontičkoj razini koegzistiraju zdravorazumsko prihvatanje osjetilne izvjesnosti, zadivljenost »prirodnim fenomenom« i već veoma prošireno prihvaćanje suvremenih uvida poput Einsteinovog izrieka »tek teorija odlučuje o tomu što možemo promatrati«.

Sve u svemu iz povijesti doživljavanja krajolika kao da se nadaje potvrda Wildeovog stava: »Priroda? Pa nju je izmislila umjetnost«. Doživljavanje krajolika jest nešto »izmišljeno«, nešto »inscenirano« — kako je uopšte moguće prečuti tu činjenicu u banalnom uzviku »slikovito«, koji prizor smješta isključivo po već uokvirenome, i kao moguć dodatak uokvirenom svijetu. No, ma koliko banalni bili takvi uzvici, krajolik se očituje samo u izdavanju, u posebnom stavu; u radu na polju, pa i pastirskom trudu za radnika nema slikovitosti. No, nije moguć ni obrat. Izdvojeno doživljavanje krajolika nije postojalo ni u onome kulturnom kontekstu gdje je rad bio posve izdvojen u robovski rad — činjenica koja je kasnije čudila i zbnjivala poštovatelje antike.⁴ Krajolik se pojavljuje samo u idealnom obliku kao mjesto vječitog proljeća, cvjetova i plodnosti, ili, pak, kao locus amoenus, mjesto uživanja, pa tako neki antički toposi imaju dugu povijest, no posve je očito da tzv. »miješane šumek«, u kojima kod Ovidija, na primjer, nailazimo na dvadeset i šest različitih vrsta, nemaju veze s promatranjem prirode.⁵ A što se tiče takvog »izlaženja« u prirodu u Platonovom *Fedru*,⁶ po prvi put naslućujemo u kojoj je mjeri ono znak podvojenosti, odustajanje od shvatanja cjeline. Fedar je u šetnji odveo Sokrata izvan gradskih zidina, u prirodu, i Sokrata se to zapravo sasvim ugodno doima, promatra platanu i potok itd, no na takav način da Fedar primijećuje kako mu je to posve novo. Sokrat mu odgovara da je on, eto, željan znanja, a polja i drveće neće ga naučiti ničemu, za razliku od ljudi u gradu. Čovjekova istina, njegov bitak, za Platona u gradu ne samo da nisu izopačeni, nego su tamo jedino i pristupačni. U naše vrijeme toliko samo po sebi razumljivo osuđivanje gradskog »otuđenja« tu naprosto nije zamislivo.

Sljedeće pojavljivanje krajolika završava neuspjehom, što, uostalom, ne smanjuje njegovu presudnost. Petrarčin uspon na Mont Ventoux predstavlja novinu, jednu od onih koju se u pojednostavljenom poimanju svrstavalo u »osvit novoga doba«,⁷ u nezaustavljivi put napredovanja u sve veću slobodu koja je pretpostavljena kao prirodna. Antinomije pojma napretka predstavljaju prvu mogućnost problematiziranja ovoga sklopa, no još je značajnija unutarnja poteškoća u koju zapada Petrarca kada nastoji osmisliti svoj poduhvat. Popeo se na vrh brda a da za to nema pravog utemeljenja; on ponajprije posve proizvoljno navodi Livijeovu priču o Filipu Makedonskom koji se poseo na neko tesaljsko brdo vjerujući da se s njega mogu istovremeno vidjeti Jadransko i Crno more. No, kasnije nastoji ovom svom izlaženju u prirodu dati dignitet pomoću mnogo značajnijeg autoriteta, Augustina; nastoji svoj uspon usporediti s usponom u vječito blaženstvo, a sam vrh s ciljem svih naših puteva koji se postiže postupnim oslobađanjem od zemaljskoga. Ubrzo, međutim, shvaća da njegov uspon nipošto ne bi naišao na Augustinovu podršku, prisjećajući se kako upravo Augustin naučava okretanje od osjetilnog promatranja u korist unutrašnjeg poimanja, »poniranje u dušu«. Petrarčin inovativni pohod za njega samoga završava u zdvojenosti i ponovnom isticanju duhovnih vrijednosti. Doživljavanje krajolika mora naći drugačiji kontekst — kontekst na koji Ritter ukazuje isticanjem činjenice da su se Descartes i Jan van Gogen rodili iste, 1596. godine. Za Rittera to znači vezivanje krajolika »kao prirode koja je estetički prisutna u zrenju osjećajnog i dojmljivog promatrača«⁸ uz konačni proboj prirodnih znanosti koje, pretvarajući svijet u skup ob-