

pritrica i odalami ga po vratu. I odjedanput, on se nasmeja, i ona se nasmeja, i obadvanje sinuš. I to je bilo sve. A ja stojim pa gledam, pa pomislim zašto ono dvoje, i toliki svet s njima, trpi da živi onako pod prašinom i tmurno, nikako, da tako provodi onoliki život, umesto da skoči, potrči, lupne šakom i otme se.

Ali, kažem, svet ne može ni to, a kamoli...

KRVOPROLICE KOD MAJERA

Pucalo se, rekao sam, živo. Stropoštao se inženjer, pored stola. Pao lugar. Gost skočio pored zida, ranjen, drhti. Gospoda, uzela u naručje najmlade dete, stoji i ona, čini mi se rana na ruku takođe. Sve je išlo brzo, pa ipak trajalo. Vikao sam da mi se donesu ključevi od kase, pretio, oni odgovarali, sad ne znam već šta i kako: metež. Deca uza stepenice beže u sobu. Veliki oblazi sobu, ja uzeo lampu pa pošao u hodnik da izvidim. Opet čujem pucanj u sobi, vratim se, vidim nema luga, gospode takođe, izmenjen prizor, samo gost stoji i drhti, cuti. Inženjer mrtav. Oko njega lokva krv, krv i kraj vrata, i stolnjak krvav, i tepili, već se napio, nabubrio, ločka pod cipelom. Već pomalo i zaudara.

Stalo mi je jedino da kasenih ključeva, ali ne mogu da se otmem ni drugome, to jest kako je sad sve drukčije no maločas kad smo ušli. Vidite, to je: kako sam razorio tu sobu, onaj beli stolnjak, fine tanjire. Šta im sad vredi ona velika slika na zidu — neka, čini mi se, šuma —, onaj veliki crni sjajni kredenc? U uglu prostrane trpezarije, uza zid pored prozora, veliki klavir, i on sjajan, tamnoljubičast i otvoren za sviranje, i molera, i viseća lampa na srebrnim lancima, prstenovi za salverte, srebrne nogarice za odlaganje jedačeg pribora, izrezbarene tapacirane stolice, sve te sitnice i onaj nepodnošljivi red u njima, u koji svet ulaze život i pokorava im se i po njima ravna? Šta je život, šapski krenchen?

Nemam vremena da se pitam, ali sad vidim, to je. Iskreno vam kažem: zato.

Nemam vremena, hoću ključeve. Ali, šta će mi, vraga, i ti ključevi, kad mi pod jabučicom, u kičici, podrhtava, i guši me, i sokoli, ono drugo, neizrecivo?

Inženjerova žena, međutim, silazi niza stepenice u trpezziju, u onu lokvu krv od sopstvenog muža, pa šušteći svojom večernjom haljinom, iskravljena i, ne može biti bez osećanja za ono, za stravični, goli, crni mir, kaže, dok su joj usne podrhtavale:

— Zašto, pobogu, toliko krv samo zbog ovog?

Misli na ključeve od kase, koje mi je pružala preko muževljeva leša i njegove krvave lokve. Daje mi ključeve, a kao da mi daje sve one stvari i onaj musavi i zapleteni plotni red, pa, vere mi, i sebe samu — ta lepa mlada gospoda što je izrođila već četvoro dece. Kao da ja to hoću!

— Kuš! — rekoh joj samo. — Dobro što je tako prošla.

Pokušavam da naslutim šta je to drugo, o čemu je govorio. Sve vreme mi se, međutim, podmeće pod pogled teška čelična kasa koju su razbojnici — oni što su ostali napolju — izneli na dvorište pred šumarsku kancelariju. Oborenja kao sputan bik, četvrtasta, dežmekasta, zelena, ona leži ispod stepenica. Orao raširenih krila, izliven od zelena i crna tuča, njen čelični ukras, zariven je u zemlji. Njegova glava kopa mrkušu, koja je procurela po travi. Po grudvicama se izvija glista. Trava pod gvožđem ugnjavljena. Sve je tamno tu na dnu stepenica, ispod razjapljenih vrata kancelarije. U njoj se nazire pišaci i učivilci od jelenskih rogova. Razbijeno staklo i praznina. Drveća razređenih krošnji, vlažno, i bezdano noćno nebo.

Iz trpezarije, nadesno, u kojoj slabo svetli lampu, bije zagnut očaj žene koja se izgubljeno kreće, i jedva čujno luguje, reče ječanje.

Psi ne laju, potučeni iz pušaka. Sve se hлади.

Cini mi se da je to. Upravo, u ponekom mahu, nešto u tome, kao promah avetne ruke. Na njega je on, čini mi se, mislio. Zbog njega je, držim, nekoliko dana pre no što je nad njim izvršena presuda, ležao sklopčan na tamničkome krevetu i plakao, nečujno ali konvulzivno. No, da li je tako, ne znam. Jer kad je krenuo na vešanje, obučen u novo tamnoplavu odelo, kicoški, rekao je stražaru da mu zakopća prsluk, pošto su mu ruke bile vezane. »A, molim vas, nemojte da idem raskopčan, skopčajte mi to.« Pa onda: »Dajte i kaput, ovo gornje puce, zakopčajte.« Smešio se. Ali, pred vešalima, odbivši da se pokaje, lice mu se sledilo. Potpuno bez krv u obrazima, gledao je pred se, u prazninu, razrogaćenih očiju.

Napomena. — Ove beleške bivšeg tamničkog duhovnika Pešića potiču iz vremena kada je on, napustivši sveštenički čin i postavši profesor, počeo praviti ispisne, nabacivati sopstvene misli, pa čak i sklapati ih u duže celine, o pitanjima etike, predmeta iz koga je sastavio i jedan nepretenciozan ali dobar udžbenik. Priključene hrpi hartija, koje su posle Pešićeve smrти dospele u biblioteku gimnazije, a posle, s ostalim gimnazijskim knjigama, predate Biblioteci MS, ove su beleške, očigledno, u vezi s Pešićevim etičkim zanimanjima; u kakvoj vezi, ne znam. Ja ih ovde donosim u izboru, donekle redigovane, ali u rasporedu kakav imaju u samom rukopisu. (Naslov sam dao ja.) Na njihovu završetku, sledeća je beleška: *Ne mogu. Gadno od zla.*

ESTETIKA DANAS*

milan damnjanović

Pod ovim naslovom se u stručnoj literaturi povremeno susreću zbornici-prikazi estetičkih ideja i metodâ, pregledi aktuelnog stanja stvari, sinhronijski preseci istraživačkih poduhvata, rezultata i namera, panoramski obuhvatiti svega što se vodi pod imenom estetika u jednom relativnom danas (vid.: *Aesthetics Today*, ed. Maurice Philipson, Meridian Books, Cleveland — New York 1961. ili A. Giannaras / hrsg., *Aesthetik heute* UTB, T. A. Brockhaus, Stuttgart 1968. i dr.). Ovde se postupa slično tome, ali se kao izvor tekstova kojima se prikazuje estetika danas uzimaju prilozi s jedne nedavno održane međunarodne konferencije pod naslovom *Kriza estetike?* (sredinom septembra prošle godine u Krakovu, u Poljskoj, u organizaciji Marije Gołaševske). No, za nas ovde nije u središtu pažnje navodna kriza estetike kao tema, nego se i sama ta kriza, već prema onoj odrđbi reči »kriza« koju usvojimo, smatra kao sastavni deo, kao obeležje današnje estetike ili možda kao nešto sasvim izmišljeno, što postoji samo u pomućenom vidu, ali i tada i tako pripada toj estetici.

Ako se u današnjem svetu estetike neki problem često ističe i ponavlja kao problem ili, pak, ako se neki drugi problem ne pokreće, mada postoji kao otvoren i nerešen problem, onda i jedno i drugo pripada onoj celini ka kojoj težimo pod naslovom *Estetika danas*. Pogled na tu celinu obuhvata onda, na izgled paradoxalno, čak i ono što se ne vidi, i to neki neuobičajeni problem ili neshvaćenu zagovetnost, ili, pak, neko nepokrenuto pitanje, koje je ipak otvoreno, najzad, nešto što važi kao po sebi razumljivo, iako nije tako. Stoga u jednom ovakvom izboru tekstova treba čitati kako ono što se tu nalazi, tako i ono što se ne nalazi, to znači: treba razumeti odsustvo nekog teksta kao prisustvo samog problema, kao što postojanje nekog teksta ne svedoči o tome da u njemu postoji i problem, tačno postavljen i uspešno rešen.

Ako se pregleda niz ovde obrađenih pitanja, onda se lako može utvrditi da se većina zastupljenih pisaca drži estetike kao nauke; tako se, primerice, razmatra položaj estetike u sistemu nauke, problem zasnivanja estetičke teorije vrednosti, krize estetike kao intelektualne krize. Drugi autori raspravljaju estetičku, naučnu i filosofsku pitanja o umetnosti, o motivu kraja umetnosti, o saznanju umetnosti, o književnoj istini i njenim metafizičkim svojstvima, ali se i oni drže estetike, estetičkih pitanja koja se tiču umetnosti, a ne same umetnosti kao umetnosti. Prema tome, svuda je u pitanju estetika, a ne umetnost.

Kako, dakle, stvari stoje s estetikom danas? Tu, očigledno, nije u pitanju samo jedan manje ili više potpun prikaz sadašnjeg stanja pomoću uzornih tekstova, već načelno pitanje same ideje estetike, estetike kao nauke. I to opet ne kao pitanje mogućnosti određivanja njenog naučnog predmeta i specifikovanja njene metode, pretpostavljajući da je ona kao nauka moguća, jer već nekako postoji, pa stoga formalno, tj. suštinski, treba pitati ne da li je ona uopšte moguća, već samo kako je moguća. Ta pretpostavka oslanja se na iskustvo očiglednog razvoja i uspona naučnog istraživanja i u ovom području u novo doba, naročito za poslednjih stotinu godina, tako da je količina naših današnjih činjeničkih znanja o umetnosti vrlo velika, pa se ona ne mogu lako ni pregledati ni sabrati; štaviše, ona se i dalje povećavaju. Taj po tendenciji put napretka, kao predočićeći put, pretvara se u uбеđenje da se »sigurna budućnost estetike nalazi u redu nauke« (E. Surio), ili da je »estetika budućnosti« upravo naučna estetika.

Pomenuli smo Surioa (Souriau) i njegovo poverenje u naučnu estetiku. To »veliko poverenje« gajili su i drugi savremeni estetičari, naročito u Francuskoj (R. Bayer, Ch. Lalo i dr.), ali i u drugim zemljama (naročito Th. Munro u SAD). Ne treba zaboraviti da su se i marksisti, istina iz sasvim druge osnove, pozivali na naučnu estetiku. Tako je duh pozitivnog naučnog istraživanja u estetici postao ne samo snažan, već i pretežan u prvim decenijama našeg stoljeća, ali se održao i kasnije i, u nekim nastojanjima, sve do danas.

Teškoće koje su se pokazale oko izgradnje takve naučne estetike nisu bile privremene i praktične prirode, već načelne i neotklonjive. Pokazalo se da poverenje u estetiku kao nauku izvire iz poverenja u samu nauku. Pošto je taj izvor sada tako reči presahnuo, iz razloga koje ćemo unekoliko navesti, dužni smo da razgradimo dogmatične osnove te estetike, jer se ona

ne može održati onako kako se to sve donedavno zamišljalo. Tu su naslutili neke razlike i uočili teškoće i sami predstavnici naučne estetike, koji su, poput Surioa, uvideli da bi reč nauka u odnosu na umetnost ipak bila prejaka, pa su se zadovoljili da za estetiku zahtevaju položaj autonomne discipline, koja se razlikuje kako od filosofske estetike, tako i od moderne nauke. No, odlučan korak učinjen je u teoriji ili filosofiji nauke, na koju se ponekad po svome osnovnom zadatku svodi filosofija u našem vremenu.

Prvi korak u pravcu razgrađivanja dogmatičkih osnova ideje moderne nauke učinjen je uvođenjem motiva istoričnosti u teoriju nauke, dok je odlučan korak učinjen tek nedavno, u delu Paula Fajerabenda, koje nosi naslov *Protiv metode* (*Against method*, Humanity Press, London 1975). Ovde se, naravno, ne možemo posebno baviti ni tim delom, ni delom Tomasa S. Kuna *Struktura naučnih revolucija* (1970, naš prev.), kao ni poznim Huserlovim delom *Kriza evropskih nauka i trascendentalna filozofija* (napisanim sredinom tridesetih godina, objavljenim posthumno u: Husseriana, M. Nijhoff, Hag 1954), ni ranim Hajdegerovim »povesnim načinom mišljenja«, već samo možemo okarakterisati tu opštu situaciju, koja je od značaja za odluku o stanju estetike danas, imajući pri tome u vidu sva ta pomenu-ta dela.

U Hajdegerovom »povesnom načinu mišljenja« (geschichtliche Denkweise), nauka u antičko doba u osnovi se razlikuje od onoga što se pod naukom razume u srednjem veku, kao i od moderne nauke, jer se u osnovi istorije nauke zbiva samo biće kao zbijanje istine (Seinsgeschehen kao Wahrheitsgeschehen). Rani Hajdeger je time unatrag uticao na svog učitelja Huserla, koji je otuđa u svome poznom radu prihvatio motiv istoričnosti kao »historische Besinnung«, što znači istorijsko osvećenje ili pribiranje, ili promišljanje i razvio ga u problematici »sveta života« (Lebenswelt). No, time nije bila ukinuta oprečnost Huserlove transcendentalne fenomenologije prema Hajdegerovo-fenomenološkoj ontologiji, jer je za Hajdegera bila neprihvatljiva ideja o nauci čiji se razvoj u realnoj istoriji sastoji u otkrivanju već postojećeg i prethodno datog svetskog uma kao transcendentalne osnove sveta, dok je branio povesnost samog bića, čije se zbijanje dokumentuje, između ostalog, u različitim epohalnim modifikacijama naučnog mišljenja, iz čega postaje jasna nužnost da ideja logike sci. naučne logike mora pasti.

Šta iz ta dva gledišta proističe za estetiku shvaćenu kao nauka, može se lako zaključiti: iako, naime, Huserl, kao što je poznato, nije primenio svoju transcendentalnu fenomenologiju na područje estetike, on je to ipak u principu omogućio, dok je Hajdeger odbacio samu ideju estetike kao nauke i razvio svoju filosofiju umetnosti najpre kao ontologiju umetnosti, kao zbijanje istine qua biće u samom umetničkom delu, a u svome posljednjem delu kao misitičko shvatanje poetskog mišljenja kao pre-ontološkog iskustva.

No, ako se držimo same filosofije nauke u našem vremenu, onda treba konstatovati da je tu za poslednjih desetak godina došlo do značajnih i dalekosežnih promena s prihvatanjem istoričnog načina mišljenja, najpre s teorijom naučnih revolucija Tomasa S. Kuna (*The Structure of Scientific Revolution*, Chicago Univ. Press, 1970). To gledište se suprotstavilo kritičkom racionalizmu K. R. Popera, kao i racionalizmu moderne pozitivističke orientacije. O kontroverzama koje su tako nastale najsažetiji prikaz se može naći u spisu Elisabeth Ströker (Strecker) *Istorija nauke kao izazov* (*Wissenschaftsgeschichte als Herausforderung. Marginalien zur jüngsten wissenschaftstheoretischen Kontroverse*, V. Klostermann Verl., Frankfurt 1976). No, ceo taj živi razvoj filosofije nauke završava se na određen način pomenutim delom P. Fajerabenda, koji daje u smislu istoričnosti najubedljiviji, što znači najotoreniji i stvaralački najpovoljniji odgovor na osnovno pitanje, koje se u toj filosofiji ponavlja tipičnim naslovima *Šta znači nauka?* (A. Diemer: *Was heißt Wissenschaft?*, A. Hain Verl., Meisenheim am Glan 1963), ili *Pojam nauke* (R. Wohlgenannt: *Der Begriff der Wissenschaft*, Herder Verl., Freiburg-Basel-Wien 1971). Otuda se, samim tim, omogućuje i odgovor na pitanje o položaju estetike kao nauke prema današnjim izgledima (tako je koncipiran pomenuti zbornik *Aesthetik heute*, ed. A. Giannarás, koji nastoji dati odgovor na pitanje da li je estetika danas još mogućna s različitim gledišta: gledišta filosofije, nauke o književnosti, nauke o umetnosti, muzikologije, teorije informacija i kibernetike). Najzad, iako je razvoj filosofije nauke, o kome je reč, protekao bez nekog neposrednog odnosa prema Huserlu ili Hajdegeru, jer se ta filosofija u anglosaksonskom svetu prvo bitno vezivala za filosofske probleme prirodne nauke (*science* u izrazu *philosophy of science* označava prirodne nauke, za razliku od *humanities* ili *human sciences*), pa se i drugde najpre shvatala kao opšta naučna metodologija izvedena u posebno-naučnom stavu u duhu moderne prirodne nauke, ipak je kasnije došlo do filosofskog posredovanja, do prave filosofske perspektive, koju su predodredili Huserl i Hajdeger, kao i filosofska tradicija, od koje oni polaze.

Fajerabend polazi od kritike Kunovog istoričnog pogleda na nauku, ali ne radi toga da bi učvrstio tradicionalno ili moderno racionalističko gledište, već da bi istorično gledište dosledno održao, da bi razgradio dogmatičke elemente koji se nalaze u dnu Kunove teorije naučnih paradigma. Kun je, naime, dopuštao da se u raščenju nauke i naučnog mišljenja borba vodi samo u

okviru epohalnih paradigma kao nekih neprekoračivih mikrosvetova, gde je epoha shvaćena kao sudsbita. Fajerabend je takođe odbacio kao neprihvatljiv model Kunov dvofazni razvoj u okviru zbijanja jedne naučne paradigmе, naime, smenu normalne nauke i revolucije, da bi zatim došao do završnog odlučnog koraka odbacujući svaki model kao silu s ledja koja drži naučno mišljenje, zalažući se za otvorenu duh naučnika, za nove ideje i princip proliferacije, što znači za gledište stvaralačkog naučnog mišljenja i radikalnu istoričnost u tome pogledu. Iz toga duha je nastalo delo *Protiv metode*. Odbacivanja naučne metode u nauci ravnosnačno je s odbacivanjem same nauke, s odbacivanjem izvornog smisla naučnosti kao metodičkog postupanja u mišljenju, ali to ne predstavlja smisao Fajerabendovog gledišta. Fajerabend, naime, uviđa da za raščenje naučnog saznanja mora postojati slobodna borba gledišta, koja nije ograničena nikakvom prethodnom odlukom o prednosti i bezuslovnom važenju ove ili one naučne metode. Postoji, dakle, borba između gledišta koja se u jednom vremenu uporno zastupaju, kao i uzajamno delovanje tih gledišta, ali zato postoje i nove ideje za sve to vreme i u svu vremena, pa se one stoga načelno moraju dopustiti. Ako se prihvati taj princip stvaranja novih ideja u naučnom mišljenju (princip proliferacije), onda se ne odbacuje metoda i metodičnost naučnog mišljenja, već se samo poriče dogma moderne nauke i teorije nauke o nužnosti prethodno datu metodu u smislu racionalističke metafizike. Iz otvorenog duha i stvaralačkog stava, bez priznavanja nekog prethodno utvrđenog, nužnog i obavezujućeg metodičkog poretka, naučnik slobodno, tj. anarhično, postavlja svoju metodu i svoju ideju, za koje traži priznanje u komunikativnoj zajednici naučnika, i time, posredno, »potvrdu« i »odgovore« same stvarnosti. Time se u filosofiji nauke konačno briše svaki trag racionalističke metafizike platoniskog kova i osnažuje ideja nauke kao ljudskog stvaralačkog čina, kao svojevrsne *praxis*, kao posebnog načina našeg opstanka.

Ovde je samo uopšteno izvučen onaj teorijski smisao iz Fajerabendovog dela, koji ima neposrednu i ociglednu vrednost za rasvetljenje položaja estetike kao nauke u današnjem svetu nauke. Neposredno se može zaključiti da ono što važi za nauku uopšte mora važiti i za estetiku shvaćenu kao nauku. Samim tim se može reći da, zahvaljujući teorijskom iskustvu i rezulta-



likovni prilози на stranama: 11, 25, 28 i 30; slike redžepa ferija

tim današnje filozofije nauke, estetika kao posebna nauka, u smislu ideje moderne nauke, načelno nije moguća, ali se time ne poriče potreba metodičkog mišljenja o umetnosti i o estetskoj stvarnosti uopšte, kao što se ne osporava značaj posebno-naučnih saznanja činjenice umetnosti i činjenice estetskog predmeta. Pošto same činjenice ne tvore smisao, to se rešenje ovoga položaja može naslutiti iz Hegelove filozofije umetnosti, koja u svome pogledu drži celinu umetničkog iskustva i razjašnjava smisao umetnosti, povezujući teoriju s istorijom umetnosti, pa, dakle, iz svog bitnog interesovanja za umetnost ne isključuje empirijsko istraživanje.

No, time se, možda, situacija rešava vraćanjem na staru stanju stvari, na shvatanje estetike kao filozofije umetnosti u tradicionalnom smislu reči. Ako, formalno govoreći, filozofski gledišta razvija pogled na celinu sveta i sveg postojećeg i pita za osnovu ili za smisao te celine, onda se odatle otvara i pogled na umetnost kao deo obuhvatne stvarnosti sveta. Ali tu, ipak, nije mogućno hijerarhijski isticati prednost celine koja obuhvata i time podređuje sebi sve ono što sadrži, jer se i sama umetnost odnosi na istu tu celinu sveta, koji sa svoje strane osmišljava. Na pitanje da li je moguća filozofska estetika, odgovor danas mora glasiti da ona nije moguća u smislu tradicionalne filozofije, ali da je formalno moguća prema onim novim principima koje je u moderno doba najpre uvideo i protumačio Kant, čija je estetika inače uveliko zavisna od tradicije (vid. časopis »Neue philosophische Hefte«, Nr. 5/1973, posvećen temi »Da li je filozofska estetika moguća«, Ist eine philosophische Aesthetik möglich, naročito prilog R. Bubnera pod naslovom »Ueber einige Bedingungen gegenwärtiger Aesthetik«). Osnovni pojam do koga je Kant došao, a koji je tek u razvoju posle Kanta i u istoriji moderne umetnosti bio potvrđen, jeste pojam estetskog iskustva, od koga se mora poći da bi se izveli principi po kojima je ono mogućno u svakom pojedinačnom slučaju.

S gledišta razvoja filozofije nauke, o čemu je prethodno bilo reči, preokret prema modernoj filozofskoj estetici treba razumeti na sledeći način. Za razliku od tradicije, sada se više ne polazi od nekih filozofskih ideja i principa, koji su dobijeni bez ikakve osnove u estetskom iskustvu (što obuhvata i umetničko iskustvo), pa se zatim samo primenjuju na ovo područje, tako da estetika u tradicionalnom sistemu postaje primenjena filozofija. Estetičar treba da pode od tog iskustva, ali da iz tega izvodi neku svoju teorijsku zamisao i razvija svoj produktivni pogled koji metodički razjašnjava činjenička stanja u ovome području.

Time se neočekivano, usred krize i čak smrti estetike, zastupa gledište jedne nove produktivnosti estetičkog mišljenja, što se zaista može smatrati opravdanom, jer omogućuje sadejstvo filozofije i umetnosti, i to u stvaralačkom zahvatu i s jedne i s druge strane, možda najbolje izraženom u onom obuhvatnom pojmu koji je obradio Etjen Surio pod imenom *Instauratio*, što znači zasnivanje, ustanavljanje, uspostavljanje i izgrađivanje, slično nemačkom *Stiftend* i *Stiftung*.

No, tu se sada opet pojavljuje potreba za preokretom, pošto se blizina umetničke forme s formom filozofskog mišljenja opet ispostavlja kao saglasnost racionalno shvatljivih i određljivih struktura. Tu se umetnost pokazuje kao mesto istine, koja upravo za filozofiju ima odlučno i uzorno značenje. Umetnost tu služi kao medijum u kome filozofija nastoji da osigura svoj teorijski status. »Filozofija ne kazuje šta je umetnost, već prie umetnost treba da pokaže šta je filozofija. Posao estetike počinje da se koleba između pojmove definicije suštine umetnosti i samorazumevanja filozofijek (R. Bubner, na navedenom mestu).

Ima li izlaza iz toga kruga? Estetiku kao nauku ne može spasti estetika kao filozofska nauka, zasnivanje jedne u drugoj zatvara put u teorijskoj imanenciji ili u imanenciji teorije. Možda nam gledište iskustva, estetskog i umetničkog iskustva, otvara put kojim treba kročiti? Možda nam preostaje još samo gledište samih umetnika, baš ono kojim se ovde još nismo bavili? Može li nam pomoći ta, u prošlosti prezirno zanemarena, estetika umetnika, *Künstler-Aesthetik*? Kako? Pa u njoj nema ni sistematskog cilja, ni sistematskog izvođenja? Kako nam u razjašnjenju mogu pomoći oni koji čine, a ne znaju šta čine, oni koji u principu ne govore i koji ne treba da govore, jer stvaraju?

Ako nam s gledišta nauke svi antiestetički manifesti mogu izgledati opravdani, kako ćemo opravdati estetiku umetnikâ? Tu je neophodno shvatiti da gledište umetnika ne znači umetnički pristup umetnosti, koji se dokumentuje u posebnom operativnom mišljenju, već estvaralačko gledište, ili gledište stvaralaoca, koje se teorijski mora razviti polazeći od estetskog i umetničkog iskustva, koje mogu razviti i sami umetnici, ako su uopšte u stanju da na putu refleksije i iskustva svoje videće sveta pretvore u novi pojam o svetu, kao što ga mogu razviti i negovati i oni koji se bave teorijom držeći se te iste osnove u iskustvu.

Tu se, dakle, nalazi zadatak estetike danas, zadatak ustanavljanja opšte teorije umetničkog stvaralaštva kao filozofije tog stvaralaštva, koja do danas nije napisana.

* Komentar međunarodne konferencije održane u Krakovu sredinom oktobra 1979. pod naslovom *Kriza estetike?*, koji će objaviti III program Radio-Beograda.

aktivizam avangarde i kič kao opredmećeni svet

sreten gagić

A tko su, reci, oni lutaci,
Ti ljudi još i prolaznici od nas,
Koje rano mori i savija — za koga,
za ljubav koga —
Neko htijenje uvijek nezadovoljeno?

Rajner Marija Rilke

Proučavajući protivrečni karakter avangardne umetnosti i njenu kontroverznu psihologiju, mnogi teoretičari su zapazili izvesne konstante i određene stalne karakteristike avangardnog pokreta u celini. Tako Edoardo Sanguineti¹ naglašava potrebu da se u avangardi razlikuje takozvani herojski ili patetični momenat od ciničkog momenta. Suština prvog je u tome što je avangarda svesna svoje kulturne misije koja joj, po njenom mišljenju, daje pravo na izvesnu patetičnu egzalzaciju i opijenost samom sobom, usled čega, kada nađe na otpore, sebi prisupuje mučenjstvo. To je izvesna njena narcisoidna crta s nalaženim kompleksom superiornosti prema svemu što ne spada u avangardni pokret i što nema avangardne ambicije. A kada nađe na antagonizam, ona svesno preuvečava teškoće pretvaračući ih u patetični ritual, a neretko i u perverzni mazohizam.

U protivrečnosti prema herojskom, odnosno patetičnom momentu, stoji cinički momenat avangarde, koji označava otrežnjenje od zanosa i trenutak kritičkog preispitivanja. Budući da je samoranjivost avangardnog duha veoma naglašena, on sam zahteva svoju proveru sa stanovišta sumnje u svoju apsolutnu vrednost i sjajnu izolaciju. Iako avangarda radi ističe ideju o svojoj uzvišenoj misiji, naglašavajući nezainteresovanost za publiku i prezir prema novcu, u njoj se podsvesno skriva duboka čežnja za dopadanjem toj istoj publici i za komercijalnim uspehom na tržištu. U ovome se, prema Sanguinetiju, i ogleda cinički karakter avangarde.

Renato Podoli takođe uviđa da je avangarda puna entuzijazma i težnji prema nečemu novom, neizvesnom, čak avanturi. Ovu odluku on naziva aktivizmom, što odgovara Sanguinetijevom herojskom, odnosno patetičkom momentu, ali Podoli u avangardi vidi još tri karakteristike — antagonizam, nihilizam i agonizam, koje na svojevrstan način dopunjaju dinamički ciklus avangardizma. U antagonističkom momentu se ogleda netrpeljivost avangarde prema svemu što nije ona sama, a u nihilističkom pojačana doza agresije prema svemu što avangarda smatra da treba da bude razoren; agonizam, u stvari, označava nezadovoljstvo avangarde samom sobom i predstavlja nezadovoljstvo njene aktivističke egzalzacije.

Aktivizam podrazumeva psihički, ali isto tako i fizički dinamizam, pri čemu se prvi oduševljava sportom, a drugi automobilom, vozom ili avionom. Marineti je veličao novu lepotu, »lepotu brzine«, spojivši fizički i duhovni dinamizam u jedinstvenu tendenciju i afirmišući agresivnu akciju olike u izrazima kao što su »trkačka stopa«, »fatalan skok«, »šamar«, »udarac«.² Aktivizam, međutim, nije uvek imao samo brutalne izazove, već i plemenite snove o poeziji budućeg povratak, a poput grčke lirike, čistim izvorima bića, san o poeziji kao o realizaciji nove stvarnosti. Međutim, najuočljiviji stav avangarde jeste antagonizam prema publici i tradiciji, u čemu se ogleda njen sektaški duh koji i nju samu muči, i pored njenog anarhističkog temperamenta. Anarhistički duh avangardizma pretpostavlja individualni revolt protiv društva, a istovremeno i solidarnost unutar zajednice pobunjenika i liberala. Avangardizam tako oscilira između dva stava kao između dve krajnje tačke klatna: aristokratskog i plejbejskog. U borbi protiv konformizma avangarda izneverava »dobre manire« ponašanja i ide do ekscentričnosti i egzibicionizma, a taj se prkos ponekad transformiše do provokacije i skandala. Kao što je još Bodler zapazio, moderni život ne dopušta heroja, već dendija i kriminalca, što je drugi način da se unutar buržoaskog društva prizna »jednakost između aristokratske secesije i plejbejske transgresije«.³