

Piše: Jovan Kubinjec

Umetnost na savremenom stadijumu razvoja istorije, po Markuzeu, poseduje dvostruku alienaciju. Umetnost je otuđena društву, konsekventno činjenici postojeće alienacije u samom društvu, kansekventno činjenici postojeće alienacije u samom društvu. Pored toga, umetnost poseduje i drugi vid alienacije, koji bi se mogao nazvati unutrašnjom alienacijom, jer ne poseduje zavistnost, još manje uzročnost u odnosu na društvo. Ta je alienacija nužnost, sazdana već prostotom činjenice postojanja umetničkog dela. Umetnost nije nikada isto što i vanumetnička stvarnost, ona se mora otrgnuti od života da bi poslužila životu, ona se mora vinuti iznad svakodnevnih stvarnosti da bi postala deo našeg bitisanja. Umetničko delo poseduje svoje posebno biće, svoj unutrašnji život, sopstveni nektar opstanka, ili, kako bi Lukač rekao, završenost-u-sebi<sup>1</sup>. Ono time naznačuje na sebi različnost prema »vanumetničkoj stvarnosti«, udaljenost, od-koraknuće od te stvarnosti — otuđenje od stvarnosti.

Uspostavljamo kardinalnu različnost: prvi je oblik otuđenja istorijski, drugi ontološki. U igri je, zapravo, pitanje vremena, mogućnost opstanka jednog i drugog. Prva produkcija umetničkog dela stasala je na bazi ova otuđenja, ali poslednja (ako takve ima) oblik otuđenja koji sam nazvao istorijskim neće posedovati.

Umetnost je nova stvarnost time što je nadopuna postojećeg, opijum da bi se opstalo — i u toj se dimenziji u biti ničim ne razlikuje od religije. Ali, ovaj aspekt alienacije umetnosti poseduje još jednu identičnost s religijom koja je istorijski sudbonosnija — u Marksovom stilu rečeno: kada čovek postigne sreću u sebi, neće je više tražiti na nebu. Niti na nebu, niti u umetnosti. Umetnost kao satisfakcija, kao katarza<sup>2</sup>, nestaje zajedno s društvom kojem je bilo kakva satisfakcija potrebna. Otuđenje od društva istorija ukida paralelno s ukidanjem klasnog društva.

Umetnost je nova stvarnost i time što poseduje sopstveno biće, samostalnost kao samo-stvarnost. Tom se komponentom uspostavlja njena distanca prema vanumetničkoj stvarnosti, otuđenje od nje, ali to je otuđenje noseća nit njene biti. Umetnost mora negovati različnost pred stvarnošću da bi ostala ono što jeste. Ova dimenzija njene alienacije pripada umetničkom biću, ona je ontološka karakteristika, stoga otporna prema svakom vremenu, nerazrušiva prema istoriji.

Umetničko delo je vestina stilizacije vanumetničkih elemenata. »...A zatim, kada i poslednja linija sproveđe svoje oblikovanje u slici, boja dobija novo ime. Delo je pušteno da živi, duh je dostigao stepen imanencije materiji. Da bi objektivno postao, duh mora ući u materiju, ali da bi opstao, on mora iz materije trascendirati.<sup>3</sup>

I, to više nije samo linija: sklop se vinuo u harmoniju, odnos se usavršio do simetrije, niz je oživeo u ritam.

Niz je oživeo — materija je poprimila duh, boja je otvorila svoje iza, »fizis« je prevaziđen u »meta-fizis«, umetničko delo je ostvareno.<sup>4</sup>

U savremenoj avanguardnoj umetnosti postoje stremljenja koja pokušavaju razoriti formu »klasičnog«, pokušavaju raskinuti s harmonijom, simetrijom, ritmom, u ime destruktivnih oblika prezentacije umetničkog sadržaja (ako se to uopšte može nazvati oblikom, primetio bi Markuze). To je princip na kojem nastaju anti-muzika, anti-roman, anti-poezija. Markuze podvlači: i anti-umetnost. To je prelom.

To je prelom. Umetnosti smo najpre oduzeli vanumetnički sadržaj (ranije tendencije), sada joj oduzimamo i formu. Da li išta preostaje?

Klokotristi, stvaraoci atonalne muzike i anti-poezije ističu činjenicu koja ih u neku ruku približava pankерима (ako, zapravo, ove druge prve): želimo kraj. Razoriti klase, potrošački mentalitet, ukinuti sputanost duha. Svoje rušilačke tendencije usmerene na društvo u celini, kakvo jest sada, oni manifestuju destruktivnošću u domenu umetničke forme.

Svi, oni, ističe Markuze, pogrešili su u dve osnovne stvari. Pre svega, razaranje umetničke forme nije spas ni ishod, čak ni opomena društvu — nego pre pretinja umetnosti samoj. Destrukcija forme, po Markuzeu, ne samo da ne upućuje na analogni odnos prema dosadašnjim društvenim institucijama, nego dovodi u opasnost i »to malo duha što civilizacija još poseduje«. Dodusle, njihova intencija je pozitivna, oni se zalažu za ukidanje istorijske alienacije njenom totalitetu, ali razaranjem forme uključuju i ontološku.

S druge strane, svi ovi pokreti ne uviđaju subverzivno biće svake umetničke forme. Svako umetničko delo (koje, po Markuzeu, nužno svoje ostvarenje nalazi u formi) jeste u svojoj snazi eho slobode, ili, političkim rečnikom, ono je revolt, podsticaj revolucionarnosti. Ono je to implicitno — ali jeste. »U umetnosti se politički cilj pojavljuje samo u transfiguraciji posredstvom estetske forme. Revolucija može potpuno odsustvovati iz umetničkog dela, a umetnik ipak može biti »angažovan«, revolucionar.<sup>5</sup>

Transfigurativna angažovanost, o kojoj govorи Markuze, uključuje svaku mogućnost opstanka larpurlartizma. Angažovanost nije ograničena na vanumetnički sadržaj zasnovan na socijalnim sugestijama, na eksplicitnom (socijalistički realizam), niti na gestu koji simboliše nužnost destruktivnosti svega postojećeg, dakle na

ritualnom (anti-umetničke tendencije u avangardi) — angažovanost samo ukazuje na snagu čoveka »...ovih nekoliko jabuka (...) čudesnih, veličanstvenih, izvanrednih, u svojoj težini i čulnosti, moćnije su i sadrže više protesta nego ijedna politička slika.<sup>6</sup> Za razliku od anti-umetničkih pravaca koji demonstriraju kako razarati postojeće (i društvo, razume se), umetnost, posedujući formu, ukazuje na cilj toga razaranja. Banalizovano: »sršite društvenu sputanost i čovek će zadobiti snagu ove jabuke koja u svojoj moći puca od slobode. U igri je posredna manifestacija subverzivnosti. »...lepota je po svome biću subverzivna, ona je čulno manifestovanje ideje slobode.<sup>7</sup> »Radi se o povezivanju umetnosti i revolucije u estetskoj dimenziji, u samoj umetnosti, radi se o umetnosti koja je postala sposobna da bude politička, čak i pri (prividno) potpunom odsustvu političkog sadržaja ...»<sup>8</sup>

Subverzivni karakter umetnosti koja poseduje formu ostvaruje njenu transfigurativnu angažovanost i implicitnu revolucionarnost. Forma je sposobna da maksimalno ostvari sve što društvo od nje može očekivati, u svojoj harmoniji ona nosi revolt. »Čudesan fenomen: lepota kao kvalitet koji se nalazi u jednoj Verdijevoj operi kao i u jednoj pesmi Boba Dilana, na jednoj Ingrevooj kao i na jednoj Pišasovoj slici, u jednoj Floberovoj kao i Đžems Džojsovoj rečenici, u jednom gestu hercoginje od Geurmantesa kao i u gestu jedne hipi devojke. Svim njima izraz je — nasuprot veštačkoj deerotizaciji — lepota kao negacija svedeta roba i od njega zahtevanih postupaka, stavova, pogleda i kretanja.<sup>9</sup>

#### NAPOMENE:

<sup>1</sup> Đerd Lukač: »Hajdelberška estetika« I, NIP »Mladost«, Beograd, 1977.

<sup>2</sup> »...Na kraju estetska reakcija se svodi na katarzu, doživljajemo složeno praznjenje osećanja, njihovo uzajamno preobražavanje i, umesto mučnih doživljaja koje izaziva sadržina pripovetke, nalazimo oscjanje daška, užvišeno i prosvetljajuće.« Lav Vigotski: »Psihologija umetnosti«, »Nolit«, Beograd, 1975.

<sup>3</sup> Dr Ivan Focht: »Uvod u estetiku«, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972.

<sup>4</sup> Metafizičke meditacije, moj rad, rukopis.

<sup>5</sup> Herbert Markuze: »Kontrarevolucija i revolt«, »Grafos«, Beograd, 1979.

<sup>6</sup> Citirano prema: Herbert Markuze: »Kontrarevolucija i revolt«.

<sup>7</sup> Jelka Imširović: »Knjizi 'Kontrarevolucija i revolt' (pogovor navedenom delu).

<sup>8</sup> Herbert Markuze: »Kontrarevolucija i revolt«.

<sup>9</sup> Ibidem.

#### R. Kevendiš: »Istorijska magija« »Jugoslavija«, Beograd, 1979.

Piše: Slaviša Nikolin Živković

Kao što je pisanje bilo koje istorije nezahvalan i nikad dovršen posao, i Kevendišova istorija magije ne pretende da pruži sveobuhvatan pregled magije od njenog postanka do današnjih dana. Svestan svih ograničenja, Kevendiš se zadržao na onim razvojnim pravcima i vremenskim periodima koji su, po njegovom mišljenju, ključni stubovi njene suštine. Njegova istraživanja pretežno se odnose na tradiciju zapadne hermetike, i to od Rima do današnjih dana.

U vremenu bitnih preispitivanja postavki proisteklih iz vremena racionalizma, kada se savremeni čovek, opterećen materijalnim svetom urbane civilizacije, sve više okreće svojim prakorenima, nezadovoljan multimedijalnom servilnošću duhovnih disciplina, u tom samosagledavanju i traženju prave ljudske mere, sve veće interesovanje postoji i za magiju. Ako bismo pokušali da potražimo neku konkretniju definiciju šta je to magija, zapleli bismo se u mnoštvo spiralnih konaca večne ljudske potrebe za sticanjem božanskih moći, borbe koja karakteriše samu čovekovu egzistenciju. I pored sve nemogućnosti neke jasnine definicije, mislim da je Elifas Levi najpričišnije opisao magiju: »Magija je ono što jeste, samosvojna, čak kao što je to matematika, jer je to egzatna i apsolutna nauka koja se bavi prirodom i njenim zakonima.« Bez sumnje da je poreklo magije u praistorijskim vremenima, u tami kolektivnih lovova i straha, i da se tada prvi čovek okrenuo Zvezdi koja bi trebalo da ga vodi i uz čiju je pomoć i postigao prvu magijsku inicijaciju konstituišući tako svoj identitet.

Magija je, uz umetnost i religiju, predstavljala onu duhovnu delatnost koja je na jednom bitno društvenom planu, s postavkama sličnim u isto vreme umetnosti i religiji, razvijala stvaralački potencijal čoveka, naravno u određenim društvenim krugovima. Stoga magiju treba posmatrati pre svega u kontinuitetu s religijom, naukom i umetnošću kao jedinstvenu celinu odnosa prema prirodi. Kevendiš u uvodu piše: »Magija je pokušaj da se upotrebi izvesna moć, pomoću postupaka za koje se veruje da imaju neposredan i automatski uticaj na čoveka, na prirodu i na božansko. Nemoguće je istoriju magije potpuno odvojiti od istorije religije ili nauke. Religiozni i magijski stavovi prema iskustvu razlikuju se jedan od drugog prvenstveno na planu teorijskog. Religioznom podsticaju svojstveno je obožavanje, naučnom objašnjavanje, magijskom vladanju i zapovedanje.«

Veoma je teško magiju razlučiti od raznoraznih iskorišćavanja njene strukture i ideja, tako da se zabluda i odbacivanje magije kao besmislice zasniva na tom pogrešnom shvataju, jer se

veštine nadrilekara, madioničarski trikovi i halucinacije duševnih bolesnika mešaju s magijom. Ako Kevendiš kaže da je za magiju svojstveno vladanje i zapovedanje, dodajmo da je bitan preduslov i obožavanje, kao i potpuno posvećenje. I pored toga što se neki postulati magijskih mehanizama ni u kom slučaju ne smiju prenebregavati, zahteva se strogo pridržavanje ritualnih kodeksa, ipak nam se čini da je još potrebnija vera u ono što se čini. Ako je magija samostalan odnos čoveka i prirode, drukčiji od naučnog po strukturi i mehanizmima samorealizacije, to ni u kom slučaju ne znači da je ona nesistematična i anarchistička. Elifas Levi, stoga, s pravom kaže: »Magija, upravo zato, sažima u okviru jedne nauke ono što je najizvesnije u filozofiji, ono što je većito i nepogrešivo u religiji«. Veru i gledanje. Magija, ako je shvatamo kao transcendentalnu nauku, a to je preduslov da bi se pojmale njene moći, zahteva od razuma veru, od autoriteta slobodu. Kako drukčije tumačiti moć maga koji postiže čudesna, ako razum ne veruje da on napušta svoje telo i prodire u svet duhova. Te tajanstvene moći kojima je mag obdarjen, odlazak na nebo, silazak u svet podzemlja, nisu aparat sujeverja, već upravo magijski odnos čoveka i Kosmosa. Sve se to, ideja i čin magijskog, shvata kao moć koja dolazi od božanskog prosvetljenja. U magiji, nasuprot nauci, nisu dominantna objašnjavanja, ne traga se za uzročno-posledičnim, već se svako dejstvo i protiv-dejstvo prihvataju kao logičan ishod. Pitanja se postavljaju u drukčijoj ravnini poimanja Univerzuma, gde se ne uči na taj način što učitelj objašnjava zakonitosti Prirode. U magiji se podržava snaga Prirode. Zbog toga je magija mnogima nerazumljiva, a njena unutrašnja struktura neobjašnjiva. Međutim, onome ko je iniciran, akuzalnost tih odnosa sasvim je objašnjiva.

Suština magijskog delovanja, u svetu savremenih teorija, sve više se traži u samom čoveku. Božansko, natprirodno, je

svojstvo ljudskog uma. Izučavaoci magije svode na psihološka dejstva i božansku i satansku moć, ali iz toga proističu neka pitanja koja ostaju bez odgovora. Neosporno je da se i u nauci koja se bavi tim problemima krenulo, ali samo još daleko od bilo kakvih konačnih rezultata kojima bi se magijski mehanizmi uspešno objasnili. Raznorazna parapsihološka ispitivanja, se i pored svih akauzalnih procesa koje ispituju, ipak u davanju suda drže uzročno-posledičnog objašnjavanja duševne energije, ostavljući tako u celosti bitna područja neispitana. Magija kao duhovna delatnost s hiljadugodišnjim kontinuitetom, pored sveg šarlatanstva koje joj se pripisuje, u svakom slučaju predstavlja mnogo složeniju delatnost no što želimo da joj priznamo. Prema tome, ne zavisi od piščevog uverenja, ili od uverenja čitaoca, da li će se o nekoj mističnoj tradiciji napisati logično objašnjiv prikaz, jer, kako je poznato, magijsko učenje je nalik stepeništu, i skoro da je nemoguće pojmijti sam vrh leštvice. S druge strane, magija se nikad nije trudila da se pokaže, i u tome je njena različitost od ostalih ljudskih delatnosti. Ona deluje iz potaje, a to je jedan od činilaca svih magijskih kodeksa. Kevendišovu knjigu stoga i treba posmatrati kao hronološki prikaz vodećih adepta i magijskih grupa Zapada, i u toj situaciji svaki sud je u većini slučajeva puka pretpostavka. Čak se i u situaciji savremenog okultizma nalazimo, i pored urednog činjeničnog iskaza, samo pred jednom od pretpostavki mogućeg, pošto su ličnosti mističara kontradiktornе, dela doslovce hermetična, i teško je sagledati svetlost njihovih ideja.

I pored svih mogućih neslaganja, knjiga je našla svoje mesto i značiće utoliko što će čitaocima koji žele elementarna objašnjenja o magiji svakako pružiti argumentovane podatke. Izlošno je, međutim, očekivati od nje da pruži neka suštinska objašnjenja, a, po svojoj prilici, to i nije bila Kevendišova zamisao.

## u međuvremenu

### dževad karahasan

## povratak riječi

### (25. jugoslovenske pozorišne igre, Novi Sad)

Formalistički model historije umjetnosti, prema kojemu je sve sadašnje reakcija na prethodno, nesumnjivo je pomalo mehanički i jednostran, kao, uostalom, i teorija ruskih formalista u cijelosti. Njegova jednostranost, reklo bi se, prouzrokuje njegovu mehaničnost, jer jednostranost formalističke teorije (njezinu previđenje paradigmatske tendencije u umjetničkom tekstu, težnje teksta da govori o nečemu izvan sebe, dakle previđanje analoške tendencije umjetničkog djela), zanemarivanje predmeta govorenja u umjetnosti ne dopušta formalistima da uvide istovremeno postojanje prethodnoga i sadašnjega u svakom trenutku umjetničkog razvoja i jezgru budućega na svakom stupnju dijakronijske ose. Formalisti, naime, previđaju da se paradigmatska i sintagmatska tendencija pojedinačnoga umjetničkog teksta projiciraju u umjetnički stil, odnosno da unutrašnju dinamiku svakoga stila (i, prirodno, dijakronijsko kretanje umjetnosti, odnosno dinamiku umjetnosti na dijakronijskom planu) prouzrokuje dijalektička napetost međusobno suprotnih tendencija, koje su ekvivalentne paradigmatskoj i sintagmatskoj tendenciji svakoga pojedinačnog umjetničkog teksta; jedna od njih, ekvivalentna paradigmatskoj tendenciji, je težnja umjetnosti da postane prirodan oblik komuniciranja i da svoj materijal uzima iz komunikativne jezgre kodova, a druga tendencija, ekvivalentna sintagmatskoj, je tendencija stvaranja stilskih konvencija (kao preduvjeta za »razumijevanje« »novog stila«). Potpuno ostvarenje prve tendencije bi, naravno, izbrisalo granicu između umjetnosti i njezinog materijala, a ostvarenje druge tendencije, koje bi bilo potpuno ostvarenje stila, oduzelo bi umjetnosti smisao (kao odnos umjetnosti prema stvarnosti, kao vezu između njih). Jasno je da je u prvoj fazi razvoja svakoga »novog stila« paradigmatska tendencija jača (pošto je svaki novi stil proizvod imanentne čežnje umjetnosti da postane standardan oblik komuniciranja) i da ona slabu proporcionalno jačanju konvencija »novog stila«, kada »novi stil« bude pred svojim potpunim ostvarenjem, dakle kad umjetnost bude pred srušenjem na sistem konvencija, budu se potreba umjetnosti za komunikacijskom jezgrom svoga koda i, naravno, reakcija na taj stil.

Ovdje se otkriva i plauzibilnost formalističkog modela, jer je novi stil, po svojim postupcima i tehnologiji proizvodnje, uistinu reakcija na prethodni (s tim da je začet u prethodnome). Za to postoji, pored teorijskih, i niz »empirijskih« dokaza, tako da je »dokumentarna« i »pseudo-dokumentarna proza, toliko aktuelna u ovom trenutku, po svemu reakcija na »novi roman« koji se konstruirao kao »stroj za samoproizvodnju govora« (Ricardou), a »dokumentarna skulptura« i »hiper-realističko« slikarstvo (po-

put Cesarovih kompresija i Worholovih slika) neposredna reakcija na »apstraktno« slikarstvo i samosvrhovitu figuraciju koja se odnosi jedino na sebe samu. S tim da već navedeni primjeri dovode u sumnju punu primjenljivost modela akcije i reakcije, jer pokazuju da su »prethodni« i »novi« stil u nizu slučajeva istovremeni i koegzistentni; ali se time, zapravo, samo potvrđuje dijalektička priroda umjetničkog razvoja, potvrđuje se uvjerenje da je u sadašnjemu uvijek jezgra budućega, kao što je jezgra sadašnjega u prethodnom; uostalom, treći zakon mehanike pretostavlja da je »akcija« jezgra »reakcije« (pošto se sila »reakcije« proizvodi »akcijom«).

U kazališnoj umjetnosti se primjenljivost ovoga modela manifestira veoma jasno, naročito u »avangardnom« i »post-avangardnom« periodu: koliko je god »avangarda pedestih godina« (kao, uostalom, i avangarda s početka ovoga stoljeća) bila reakcija na višestoljetnu dominaciju dramskog teksta nad »čisto kazališnim elementima« kazališne umjetnosti, toliko je »post-avangardno« kazalište reakcija na avangardu. Osnovne karakteristike avangardnog kazališta su otpor prema tekstu »analitičnosti« (kao reakcija na »kleptomansko kazalište« prethodnog stila, kako ga je nazvao Grotowski), koja se ogleda prije svega u srušenju kazališnog »sinkretizma« na jedan od njegovih planova i problema-tiziranju jednoga od činilaca predstave (s tim, naravno, da je to u jednom slučaju svjetlo, u drugom mizanscen kao jedan od činilaca glumačke igre, u trećem maska ili glumčev lice, itd.), dok su osnovne karakteristike aktualnog dakle post-avangardnog kazališta, »sintetičnosti« i povratka tekstu. To možda nije dovoljno očigledno u »repertoarskim kazalištima« u kojima su, po prirodi stvari, zbog funkcije i nužne repertoarske politike, koegzistirali »avangardna analitičnost« i »umjetnička kleptomanija«, kao što sada koegzistiraju i jedno i drugo sa »sintetičkim kazalištem«, u kojemu se radnjom ili ritmom, po principu funkcionalne subordinacije, međusobno ujedinjuju morfološki različiti elementi u kazališni »sinkretizam«, ali je sasvim očigledno iz kazališnih festivala, čak i onih čija je konceptacija zasnovana prije svega na njihovoj kulturnoj funkciji i orientirana na dramski tekst, kakav su Jugoslavenske pozorišne igre, prije svega zahvaljujući činjenici da su Igre, bez obzira na repertoar pojedinih godina, uvijek bile odraz aktualnog trenutka jugoslavenskog kazališta i, manje ili više precizna, definicija kretanja u njemu.

I ove godine su Igre definirale osnovne stilske tendencije u jugoslavenskom glumištu, bez obzira na proizvoljno sastavljen repertoar, i pokazale da su te osnovne tendencije upravo »povratak riječi« i »sintetičnost«, kao reakcija na prethodnu, »avangardnu« fazu u kretanju kazališta. To su, ujedno, jedine stilske konstante ovogodišnjih Igara i jedine estetske (i, uostalom, bilo koje druge) kvalifikacije zajedničke svim predstavama. U tome je i razlog ovakvog kritičkog pristupa i opravdanje predugov uveda koji je napravljen, pošto je ovo jedini način da se o ovogodišnjem izdanju Jugoslavenskih pozorišnih igara govori kao o cjelevitom festivalu (dakle, koliko — toliko sistematicnoj umjetičkoj manifestaciji).

»Sintetičnost«, kao osnovnu stilsku tendenciju aktualnog jugoslavenskog kazališta, najpreciznije određuje pojam »sinkretizma«, pojam koji podrazumijeva funkcionalno jedinstvo materijalno različitih elemenata. Autor toga pojma, A. N. Veselovski, definira ga na sljedeći način: »Pokušaj zasnivanja genetske definicije poezije, s aspekta njezinog sadržaja i stila, na evoluciju jezika-mita, bit će nužno nekonstantan ako ne računa s jednim od najznačajnijih elemenata onoga što definira: ritmičkim. Nje-