

(de)konstrukcija (post) modernizma

branislav milenković

Postoji li nešto u zbilji čemu se ako ga već ne može obuhvatiti bar približava pojam postmodernog duhovnog habitusa? Ako fenomen postoji šta sačinjava njegov sadržaj? Da li je pojam isključivo estetske provenijencije? Ili možda filozofske? Ili spada u označku Zeitgeista pod kojim bi podrazumevali vodeće ideje jednog doba? Šta bi predstavlja pojam modernističkog habitusa koji je neophodno konstituisati radi komparacije i potom konstitucije pojma postmodernog habitusa? I da li je postojalo duhovno-estetsko stanje moderne? Da li bi modernistički habitus posmatrali kao filozofski, estetičko-umetnički, u duhu vremena postojeći ili možda čak opštredruštveni projekat? Kakav je potencijalni odnos moderna-postmoderna u bilo kojoj od četiri varijanti? Kako tretirati pojam tradicionalnog habitusa koji bi bio poželjan za razumevanje moderne ali i postmoderne? Da li je moguće konstituisati takav pojam? Ako može kako dovesti u vezu dvadeset vekova duhovnog habitusa tradicionalizma s tek jednim vekom modernog habitusa ili tek-začetku a možda i pomodnim pojmom postmodernizma? Da li je navedena skica umetničko-istorijskog razvoja suštinski relevantna za konkretnu umetničku kreaciju? Da li je uopšte rezultat estetičko-teorijske analize ikada doticao samoj-sebi-svrhu umetnosti? Da li diskurs vodi u ravni svih umetnosti ili jedne određene? I još mnogo čega drugog.

Pitanja se postavljaju radi odgovora kao što i muškarac i žena vaju jedno za drugim i teže sjedinjenju ali za pronicljivijeg a po nekim perverzogn i dosadnog istraživača, pitanja ne prestaju s uspostavljenom vezom jer su važnija od odgovora tako da svoj diskurs počinju ali i završavaju upitnošću¹. Upitnost producira višestruke nivoe refleksije a što je više nivoa to su rezultati bliži ispitivanju gradi. S druge strane, u današnje vreme da bi se otvorili različiti nivoi nije dovoljna samo prirođena lucidnost već i dugotrajan naporan rad koji neminovno podrazumeva isključivanje drugih sfera interesovanja. Uz to, ma kolikor rad bio iscrpan i efikasan rezultati uvek imaju ograničen domet a sama upitnost se reproducuje i iznova dekonstruiše zaposednute odgovore (baš kao muškarac ili žena koji idu od partnera do partnera i samo rafiniranju čula a ne dohvataju tajnu ljubavi). Ovaj tekst se odriče normativističkih pretenzija nepobitnosti² i namerava da iz mnoštva izvuče jednu liniju, proizvoljno ili ne, koja će uz punu rezervu ponuditi mogućnost tumačenja.

Već u pred-pitanjima na početku ocrтana su tri nivoa analize na duhovno-istorijskom planu: tradicionalni, modernistički i postmodernistički habitus³, a na duhovno-prostornom planu: filozofski, estetički, opštredruštveni i hipotetički okvir Zeitgeista. Oba plana će se sučeljavati i propitivati no obzirom da je teorijska matrica istorijskog polje najpre je neophodno odrediti četiri okvira drugog polja. Opštredruštveni karakter⁴ bi predstavljao prosečni duhovni horizont jedne sredine: nacije, države ili civilizacije. Filozofsko polje bi činio sistematizovan korpus ideja. Estetski plan bi se sastojao od konkretnih umetničkih dela koja se dovode u vezu s estetičko-poetičkim pogledima na bitak umetnosti. Pojam Zeitgeista⁵ bi bio izvedeni pojam koji sintetizuje »vrhove« prethodnih područja u smislu zajedničkog osećanja za razumevanje različitih problema. Koncept duha vremena kao osećanja ukazuje na iracionalni sadržaj i činjenicu da jedino kroz osećanje/uosećavanje može biti shvaćen a na taj način u većoj meri nego i nača fluidna sfera propitivanja duhovnog izmiče strogim naučnim kriterijumima. Istovremeno, usled svog labavog nepozitivno-mističnog karaktera omogućava i svakojake interpretacije i lak plen za hajku grabežljivih lovaca kritičara.

Ovaj diskurs s punom samosvešću o ograničenom dometu ne pretende da obuhvati razvoj svih grana umetnosti ne zato što se radi o nepoznavanju tradicija različitih umetnosti⁶ jer je u freethinkersko-esejističkom poduhvatu dozvoljeno šetati i uzimati po želji već što je dovoljno odabrat jedno umetničko područje koje celovitije može odslikati hipotetičku liniju. Dilema nije bilo jer po autorovom mišljenju likovna umetnost a posebno slikarstvo pokazuju najveću dinamiku i razudenost u istorijatu i produkciji, ako ne upravo zbog raznovrsnosti i dinamizma iskazuje potpunije od ostalih i bitak umetnosti. Poslednja teza »lebdi« i najbrže bi se pobila tvrdnjom da se umetničko meri vanumetničkim parametrima. I još mnogim drugima kojima će se upitnost oštriti da prešeta i sve ostale maglovite i svojevoljne teze.

Uvek se iznova može postaviti pitanje da li je moguće utvrditi značajan korelativan odnos između filozofskih ideja i umetničkog dela i to kako na planu zajedničkog Weltanschauung tako i konkretnog ostvarenja. Na planu konkretnе produkcije neosporno je da uticaj filozofije nadilazi kontrauticaj umetnosti na filozofiju zbog različitih sredstava i ciljeva kreiranja, odnosno »idejnost« predstavlja jednu dimenziju samog umetničkog dela a formalna svojstva izuzev gramatičke smislenosti per definitem nemaju nikakvu važnost za filozofiju u smislu individualno-posebne kreacije. No na planu zajedničkog Weltanschauung koji potпадa u određenom smislu pod područje duha vremena odnosi se preplići jer atmosfera transcendira sfere ispoljavanja tako da se i uticaji svesredno crpu nezavisno od vokacije. Daleko je očitije dokazati

da između područja opšte društvenog karaktera na jednoj strani i filozofske i umetničke sfere na drugoj strani permanentnih veza nema a ukoliko se uspostave natkriljuju se svemoćnim pojmom Zeitgeista. Jer kako je moguće uskladiti nacionalističko-antisemitski ressentiment bilo koje evropske sredine recimo u 17. vek ili još uvek snažnu religioznu aktivnost masa s ubičajeno označenom racionalističkom perspektivom novovekovne metafizike? Upitnost dokazuje da su veze labave i upućuju na zaključak da se ovaj nivo analize može izbaciti tim pre što eminen ce gris pojava Zeitgeist može uzeti ono što mu bude bilo potrebno. Problematični pojam Zeitgeista doista ne može izbeći sudbonosnu upitnost koje kao Parke stote i iznad samog Zevsa: ako nestrpljivo zavirimo u modernistički habitus da li bi Zeitgeist podrazumeva dominantno marksističko mišljenje na nivou svesti ne samo masa ili autodestruktivno-nihilistički individualizam uskih intelektualnih grupa? Kao što će se docnije pokazati pojam Zeitgeista kao i vrhovnu božanstvo ne poništava upitnost ali može sjediniti polove suprotnosti.

Već je nagovušeno da je tekst šupljikav kao švajcarski sir usled pokušaja povlačenja same jedne linije koja kao takva ne može ni ponuditi više od jednoznačnog rešenja. Premda će iznesene teze ostati u horizontu standarno-tipskih konstatacija i već rečene upitnosti kao svrhe poduhvata nije zgoreg enciklopedijsko-papagajski ponoviti lekcije, problematizovati delimično izvesne postulata a pogotovo nije ponuditi i neke nove mogućnosti skiciranja. Konačni odgovori uvek predestiniraju tok objašnjenja i njihove koherencnosti te upitnost služi manje-više apornim rezultatima (manje u odnosu na upitnost ali više prema samoj gradbi). Na ovaj prigovor može se parirati stavom da je to bila sudbina svih dosadašnjih teorijsko-naučnih ali i uopšte smislenih iskaza. Nije neosnovano reći da u društvenim naukama upitnost jeste cilj samo u prvoj fazi istraživanja dok saznanja nisu iskristalisana i povezana da bi u kasnijoj fazi bila zaboravljena ili poput vladarevih podanika oprezno opominjala na diskrepanciju zaključaka i činjenica ili pak čutke služila. Kada smislenost želi da bude rigorozna i ultimativna onda naravno i autoritarno učutkava svoje dvorjanine. Ni ovaj tekst neće izbeći despotizam i svojevolju balansa zaborava, upitnosti i prinude kako to zahteva situacija, tj. linija objašnjenja da bi konačno kraljevski autoritet i manipulacija bili glijotinirani postmodernim habitusom multidimenzionalnosti.

Tradicionalna metafizika, i u njenom starovekovno-antičkom i novovekovnom izdanju, ubičajeno se odreduje kao racionalistička. Ovakvo uopštavanje odmah postaje meta napada upitnosti: što je sa marginalizovanim ezoteričnom praksom i mističkim teorijama? Misli li se pri tome na ontološki osnovu prima supstantie? Ili na gnoseološko-heuristički postupak? Ili isključivo na praktično-etički plan? I još mnogo čega drugog... Da prekinemo na časak atake upitnosti i omogućimo joj da dode do daha postavimo tezu koja prethodi izrečenoj, konvencionalnoj a koja glasi da je tradicionalni filozofski habitus suštinski antropocentričan⁸ i tako je (mehanički ili ne) odvojili od mitološkog pogleda na svet i onog srednjevekovne teologije koji subjekt nisu shvatili niti vrednovali kao entitet iznad strukture. Iz homocentrične prizme⁹ koju je renesansa kroz dela svojih najboljih predstavnika obnovila na grandiozan način logično proistiće misao da apriorno uspostavljen i krunisan subjekt (premda de facto nije nadmoćan) poseduje (samo)uverenost i moć da će pre ili kasnije ali sigurno Uskoro i individualno i društveno a tako i u kosmičko savršenstvo biti ostvareno. Iako se predviđala činjenica apriornog zasnivanja pojma subjekta i njegove prevalencije a tako i disparitet zbiljskog i idealnog niti subjekti niti arbitarni normativizam nisu dovedeni u pitanje. Odgovor za umski previd verovatno leži i u prirodi totalizacije¹⁰ samog Uma ali i u potrebi negiranja u prvom slučaju mitološke a u drugom teološke tradicije obezvredovanja i ograničavanja subjekta i njegovih potencija da samostalno, kritički i celovito promišlja zbilju oko sebe.

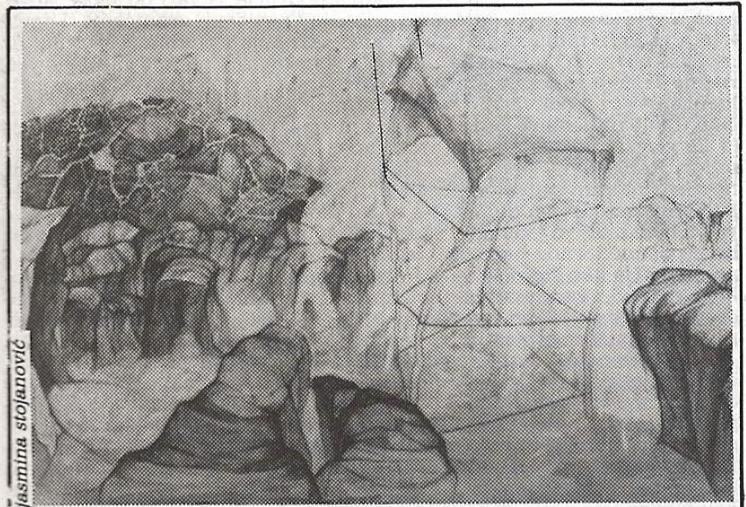
Cini se da je najbolji primer i izdanak homocentričnog weltanschauinga Njutnovska scijentistička konstrukcija sveta kao mašine.¹¹ Mehanizam zbilje (a kako bi drugačije) shvaćen je mehanički: u stanju je kretanja po nekakvim zakonitostima kojima se prilagodava i celična i svaki deo. Nije jasno da li su zakoni raznoliki ili identični ali jeste da mašina funkcioniše tu-pred-namapermanentno i da je potrebno samo (propisno) namučiti se radi razumevanja njenog načina i cilja delovanja. Razumevanje kao Umsko otkriće se podrazumeva jer priroda (Raz)Uma jeste da podrazumeva te će se konačno pronicanje u tajnu mašine (opet) Uskoro realizovati. Krhka i mršava devica uopštavanja tako prolazi pored čete grubijana upitnosti koji naravno nisu privučeni jednom ubogošću već devičanstvom. Kad su doznavali za njenu retku vrednost navalili su da se okoriste bez imalo poštovanja i jedva čekaju da je Uskoro deflorisanu pretvore u sluškinju. Pošto devojka zna za nečasne namere beži od njih i ide svojim putem.

Pošto smo se poigrali alegorijama¹² koje sem literarne a i one su sumnjuve nemaju praktično-teorijskih vrednosti nastavljamo put po sigurnom terenu jedno-značenje. Ako se krene od hipoteze da je subjekt predominantan konzistentno je misliti i da se Tajna može pojmiti i doseći a pošto nije ostvarena pasivnim činom vere, tj. božanskom objavom i da je logično i evidentnije Ratio uzdići do vrhunstva vlastitih moći, pretvoriti ga od sluge u gospodara i potom osvojiti prostor neuvhvatljive Tajne. Pri tome najvažnija područja refleksije postaju etička i saznačajna koja realistični ili idealistični predznak drastično ne preinačavaju a sama ideja kretanja takode ne dočiće. Gnoseološki horizont tesno korespondira s preokupacijama u području logike te utvrđivanja nepromenljivih fundamentalnih Umskih zakona. Aristotelovi zakoni o identitetu, (ne)protivrečnosti i isključenja trećeg kao i Lajbnicov princip dovoljnog razloga iskazuju težnju ka evidenciji koju ni dijalektička modifikacija uvedenjem kretanja ne poništava. Intenciji evidencije pridodata je načelo uzročnosti koje zbilju svodi na niz mehaničkih uzroka i posledica ciju je igru mogućno razumeti otkrićem samog razloga, povezivanjem s drugim i utvrđivanjem njihovog zajedničkog prvog pred-razloga.

Već smo ukazali da zbiljnost de facto ne ide u prilog predstavnici ma tradicionalne metafizike no njima da nije mnogo ni stalo a uostalom ako nekome nije po volji njihova argumentacija tu je svemoćno Uskoro. Na taj način nastaje teleološka crta u učenju koja je usled dualističke prirode homologna hrišćanskoj i monoteističkoj eshatologiji pri čemu etička esencija umesto božanske maske stavljaju ljudsku ali i dalje masku. Sama ideja kretanja lagano se probijala no svejedno i u varijanti njenog postojanja i nepostojanja mogla se lako uakalkulisati u većni dihotomski poredak. Teleološčnost za Um uvek ima ne samo univerzalni već i humani karakter te ne može biti drugačija do optimistička, nema razloga za brigu, tj. samu zbilju; potrebno je samo sestiti ali ne s nogama na stolu već uspravne kljeme i činom spoznaje doći do vrhunsko Tajne. Uputnost jeste operativni princip ali kao proizvod Uma može biti uperen samo protiv teologije, prirode, tela i opštег stanja svesti a ne i za samog gospodara, Um koji je po sebi samom iznad svake uputnosti.

Iz Aristotelove logičke teorije potiče još jedno konvencionalno određenje tradicionalne metafizike i samog habitusa kao dualističke. U tački suprotnosti sadržana je suština bitka i svake ontologije te presudno pitanje nije da li suprotnosti egzistiraju već na koji način kao i da li se u konačnom ishodu ukidaju ili prožimaju. Modusi ukidanja mogu biti i mehaničko-formalni i sintetičko-dinamički koji se razlikuju po ideji kretanja i na planu egzistiranja i dokidanja kao i po delomičnoj elastičnosti odnosa koju uvodi drugi modus. Uostalom, teleologije ne bi bilo manje zbog kretanja a više da nije najavljenja prevaga pozitivnog principa. Metodološki posmatrano dualnosti počivaju na komparaciji a iako možda zalaže u empiriju zbilje u konačnom obliku uvek jesu apstrakovani misaoni entiteti i kao sistem dedukcija kidaju platno komplikovane zbiljnosti.

Teško se može odgovoriti na pitanje o kakvoj je vrsti povezanosti reč između generalizovanih koncepcija tradicionalne metafizike i tradicionalne umetnosti. Ako se pod pojmom tradicionalne umetnosti podrazumevaju dela figurativno-mimetičkog karaktera nije potrebna nikakva mudrost za zaključak da figurativnost nije strana ni umetničkim delima mitološke ni srednjevjekovne-religiozne umetnosti. Jedino bi razvijenja formalna svojstva dela govorila o višoj estetskoj vrednosti tradicionalne umetnosti no taj kriterijum ne mora biti pouzdani jer u svakoj vrsti ima i dobrih i loših dela. Nešto što je izvesnije jeste da religiozna i mitološka umetnost nije imala primarno estetsku funkciju i da je obično služila vanumetničkim potrebama. Potencijalna immanentna funkcija tradicionalne umetnosti opet sama po sebi ne pruža objašnjenje o bilo kakvo vezi s metafizikom koja u ekstremnoj varijanti može zahtevati da umetnost bude okrenuta bilo stvarnosti bilo saznanju, dakle nečemu van je same. Tako stižemo do mogućeg odgovora koji pored svoje prozračnosti jeste i vanumetničke prirode: tradicionalni Weltanschauung čini uverenje subjekta kao stvaraoca, umetnika ili filozofa, da je iznad i vlastitog dela i sveta po sebi uopšte.



Spisak inovacijskih pomaka u umetničkom tvorenju tradicionalnog razdoblja može biti poželjan ali suštinski je nebitan jer zavisi ne samo od tradicije nego i veličine stvaraoca. Pitanje od većeg značaja u ovom kontekstu je koje su to imanentne karakteristike mimetičko-figurativnog postupka koje ga takvim i čine. Odgovor na pitanje moguće je tek s komparativnim razmatranjem modernističkog postupka pri čemu uvrežena opozicija klasično-romantično može biti shvaćena kao teorijski interludijum čiji su domeni ograničeni. Isti slučaj je i s klasičnom Veljinovom distinkcijom renesanse i baroka¹³⁾ premda ova određenja s pravom ukazuju na prodor subjektivnosti u slikarstvo i umetnost te nastajući svest stvaraoca da je oblikovanje unutrašnje stvarnosti u većoj meri bliže zbilji nego što je bio slučaj s predstavljanjem spoljašnje. U istom duhu su i Gombrihove opozicije znanje-viđenje i predstavljanje-izlaganje,¹⁴⁾ odnosno razaranje svesti stvaraoca da je njegovo delo jedina istina i formiranje nove bliske impresionistima da je njihovo delo kao unutrašnji iskaz tek jedno od mnoštva mogućnosti. Nećemo se obazirati na upitnost koja se produbila iz sna: nisu li impresionizam, ekspresionizam kao i fovizam i kubizam punopravna područja moderne umetnosti a ne teki međufaze usled i dalje prisutnog samo oneobičenog figurativnog aspekta?

Začeci modernističkog postupka bili su prisutni i pre kraja prošlog i početka ovog veka za koje se moderna obično hronološki vezuje. Uzmimo kao primer najveće književne stvaraoca: Šekspirova „Bura“ ili „Hamlet“, i „Magbet“ i „Don Kihot“. Servantesa sadrže modernističke

elemente koji omogućavaju i recimo ekspresionističko iščitavanje. Ili u slikarstvu Brojgela, Boša, Grinevalda i Direra a ako se svim navedenim primerima može i dalje prigovoriti na figurativnoj dimenziji to nije moguće učiniti i sa delima poznog Tarnera¹⁵⁾ čija evolucija par excellance predstavlja anticipaciju apstrakcije. Izuzeci bi mogli ugroziti homogenost tradicionalnog habitusa no oni su ipak izuzeci a njihove eksperimentalne ekskurzije mogu se pravdati nestაšlucima genija. Relevantnije pitanje bi bilo pokušati objasniti zašto je naša hipotetička teza o zajedničkom homocentričnom pogledu na svet filozofa i umetnika rezultirala figurativnim postupkom u delima umetnika. Zašto recimo nije u čistoj geometrijskoj apstrakciji u kojoj racionalna preciznost i izvesnost dobijaju savršeno polje istraživanja? No u ovom istraživanju nije moguće poći od kraja i perspektive u kojoj se danas nalazimo već od početka a to je za evropsku tradiciju umetnosti prevashodno antičko mitološko mišljenje. U antičkoj mitologiji ne samo da važi kauzalni zakon zbijanja nego su i sama božanstva u antropomorfnom stanju i takođe dovedena pod zakone univerzalne uzročnosti. Čini nam se da je tradicionalno slikarstvo a prevashodno novovekovno kroz golifikaciju antičkih uzora i uopšte čoveka nije moglo a niti pokušavalo da izmakne duhovnoj podlozi tako da se figurativnost podrazumevala a s njom ruku pod ruku i kauzalnost u (re)produciraju zbijanja, likova, njihovih stanja i odnosa. Naravno, najveći umetnici nisu hipertrofirali vrednost idejnog sloja značenja u psihološko-izražajnom i prostorno-narativnom smislu već su shvatili presudni značaj koloritno-svetlosnog rasporedivanja, odnosno kompozicijsko-strukturnog jedinstva svih komponenata dela.

Društveno-klasne momente uticaja na konkretno delo a možda i šire na sam habitus nismo razmatrali jer tradicionalno razdoblje ne pokazuje sve do pred svoj kraj veliki dinamizam i sem toga, ono što je važnije, nisu dobili status ni relevancija a kamoli presudnosti. Ipak, činjenica je da s pojавom buržoaske klase, stabilizacijom političkih prilika i ekonomskim rastom izbor tema prati društvene tokove a realizam i naturalizam zamjenjuju često frivolne i isprazne »visoke« teme viših društvenih slojeva. Drugo, romantičarski naglasak na umetnika, njegove stvaralačke moći i genije, njegovu ličnost i unutrašnji svet doprinose afirmaciji i institucionalizaciji pojma umetnik. Do preokreta u statusu stvaraoca jer iako je renesansa priznavala odredene tvorevine i izgrađen koncept umetnosti može se reći dolazi pored već pobrojanih uslova (kao posledica njihova) i usled poboljšanja životnih prilika šireg sloja više klase, odnosno uvođenja nove više klase čiji je kvantitet kao posledicu imao i multiplicitet samih stvaralača. Čak i potencijalni nesumnjivi karakter teze ne pokazuje bilo kakve relevantnije konsekvence po sama umetnička dela premda neće biti glatko odbačena u kasnijoj analizi modernističkog habitusa.

Kako dati obuhvatno tumačenje filozofske osnove modernističkog habitusa? Ako se može iznaci zajednički supstrat u kritici apstraktne pojma Uma¹⁶⁾ proliferacija različitih smerova i ishoda onemogućava dalje uopštavanja. Ipak, podimo od pobrojavanja: mnogobrojne struje filozofije života (Niče, Šopenhauer, Bergson na jednoj strani, Freud i Jung blizu njih, Kjerkegor na drugoj), zatim Huserlova nova metodologija, filozofija jezika kao novo područje istraživanja i filozofija emancipatorske prakse Marks-a. XIX vek je postao konačno razdoblje razbijanja iluzija spekulativnog racionalizma i doneo saznanja da je potrebno ponuditi nešto novo i bliže samoj zbilji. Kako je život multipleksna činjenica tako su otvoreni i različiti smerovi ka njemu: jedni su krenuli od društva, drugi od psihologije, treći od jezika a četvrti od teorije saznanja. Novi tokovi su rušili stare metafizičke okove ali uglavnom zaboravljajući da umesto jednog sistema tvore drugi koji je takođe zatvarao nebo nad sobom a grogirani antropocentrizam niko nije dosledno i dotukao. Ipak logički temelji konstrukcije su zbrisani i stvoreni su novi tipovi logike: trovalentne i relacione.

Objedinjujuća nit negacije tradicionalne metafizike kao »povratka stvarima samim« ne bi mogla u svim označenim područjima dobiti iracionalistički predznak kao ni antiracionalni (koji se protivi despoticiji Ratia ali ne završava u metafizici iracionalnog i može biti kritičan i prema njegovoj mogućoj despoticiji) a pogotovo aracionalan (pri čemu se misli da svaki filozofski napor jeste zasnovan na dokazivanju, zaključivanju i povezivanju te je u tom smislu uvek racionalan). Ovo jezičko ceplidlačenje ipak doprinosi preglednijoj klasifikaciji: filozofija prakse nije čak ni antiracionalna, a antiracionalni karakter filozofije jezika i egzistencijalizam ne podrazumeva i metafiziku iracionalnog. I unutar same uslovno nazvane metafizike iracionalnog možemo razlikovati Niče-a i Bergsona koji iracionalnost stimulisu i Šopenhauera, Frejda i Junga koji iracionalnu psihičku osnovu nastoje dokinuti ili održati u ravnoteži. Mogućem određenju zajedničke crte kod anti-metaphysical i anti-esencijalističke opiru se ljudi neprrijatelji racionalne metafizike (Niče) koji umesto jedne stvaraju drugu.¹⁷⁾ Možda bi se moglo govoriti o pokušaju modernističkog pokreta (ako se apstrahuju neke opomene) za dokidanjem filozofije ne u aracionalnom smislu već njenom rastakanju u društvenom delovanju (Marks), u individualnom mikro-kosmosu (Kjerkegor, filozof nesvesnog pa i Huserl i Niče) i jeziku, odnosno govoru kao zasebnoj sferi promišljanja. Medutim, kao što je rečeno filozofija ne može biti aracionalna i a iako se možda opravdano supstituiše drugim područjima i interesovanja to nije znak da je samo mišljenje kao bitak filozofije dokinuto. Analogija s modernističkom hipotezom o smrti umetnosti ne može biti primenjena na područje filozofije.

Višedimenzionalni projekat dokidanja apstraktnog Uma otvorio je nove puteve refleksije ali nije stigao do tačke negiranja i dokidanja one instance iznad Uma iz koje je sam i potekao a to je Njegov Veličanstvo subjekt. Kriticizam i njegov radikalizam zastaju na pola puta: apstraktni Um je svrgnut jer je postal jasno ne samo da svojim aparatom ne može dosegati Tajnu već i da su njegove konstrukcije zia samu zbilju destrukcije ali sam subjekt nije dozvolio i da bude obezglavljen te je potkušao iznaci nova sredstva i nove horizonte. Iako nije uputno služiti se opojnim zašećenim dihotomijama čini se da bi zajednički slogan modernističkog habitusa mogao biti kršten kao jedinstvo subjekta i objek-

ta. Subjekt nije detronizovan ali nije ni posuđen i svoj dignitet očuvao je iznalaženje spasonosnih formula i – tj. nad–racionalnog koje uvek završavaju u čutanju.¹⁹⁾ Eto novog paradoksa: Tajna nije nedostižna i nespoznatljiva ali je neizreciva što je u konačnom ishodu identično nemoci i neznanju. Zato upitnost odmah bocka debeljuškaste simplifikacije stavom da filozofija prakse protivreći izrečenom²⁰⁾ jer suštinski ostaje racionalistički poduhvat koji je možda samo pokušao subjekta da postavi s glave na noge.

Ambivalentna situacija dobija najbolji izraz u osećanju modernističkog Zeitgeista kao raskoraka između neoracionalne socijalne utopije i nihilizma i pesimizma dekadentnog stanja svesti. Iako ne jedina populacija ono bar celovito i refleksivno stvaralačke grupe zarobljene senzibilitetom dubokog unutrašnjeg raskola su varirale od supremacije jednog ili drugog pola zavisno od pojedinca i situacije. Otuda ne čudi pri-padnost stvaralača revolucionarno–utopijskim orientacijama²⁰⁾ jer su imali psihološku potrebu za duhovnim egzodusom kao što ne čudi ni oprez u pristupu a pogotovo docnije razočaranje izneverenim optimizmom. Ova teza leži na istorijskoj podlozi početka XX veka koji je izdržao proveru vremenske i kritičke distance filozofskih učenja stvorenih sredinom prošlog veka a potom sa sluhom percipirala i vlastite kreacije što je iskristalizovano kroz ekstremne pozicije u svesti stvaralača i njihovim grupama. Potom su se stvari iskomplikovale ideologizacijom pitanja a u predratnim i ratnim zbivanjima pojednostavile prostim izborom za ili protiv represije. Ultrapojednostavljenja tipa dekadentnog moderna – buržoasko zlo ili patologija pojedinca ne samo da su svedočanstva gluposti već, još gore, i violencije te nije nemoguće zasnovati stav da je odnos prema modernoj umetnosti bio i danas je demokratski ispit političke organizacije.²¹⁾ Iako naravno nije jedini i iako se zaboravljaju socijalni angažman pa i prihvatanje filozofije prakse uglavnom svih avangardnih pokreta u modernom periodu.

Zamah nauke i umetnosti na početku ovog veka videli smo rezultirao je novim područjima istraživanja i novim pristupima te filozofska dimenzija fundamentalnih nauka nije mogla biti mimođena. Njutnovsko-galilejevska slika razgradena je Ajnštajnovom teorijom relativiteta a konačno i Hejzenbergovim principom neodredenosti. Atomi, odnosno elektroni bi po ekstremnom racionalističko-materijalističkom pristupu trebalo da imaju stalnu a tako i odredivu putanju međutim novi fizičari su utvrdili da se atomi odupiru poretku i završavaju u vrtoglavici nepredvidivih staza. Potencijalna analogija mikro-makro na stari način nije mogla biti održana ali jeste u izmenjenom obliku: ako su atomi neuhvatljivi onda je i struktura a sam subjekt te ako ne razvlašćen ono barem pokoleban te bi konačni filozofski scieri.tizam glasio »definitivna indefinitivnost«.²²⁾²³⁾ Raspad koncepta apstretnog Uma doveo je do eksplozije teorijskih pristupa a dakako i multiplifikacije umetničkih pristupa. Povećani producijski kvantitet utvrdili smo ranije i iznašli primarno neumetničko-socijalne razloge. Stilska raznovrsnost posledica je novog duha vremena, jednog habitusa Novuma i eksperimenta, kreativnog rušenja tabua koje u artističkom području nije prezalo ni od čina odsecanja grane i drveta na kome se sedi, tj. samog vlastitog bitka. Umetnik se samo – razumevao kao nadaddržveni činilac koji stvara nezavisno od propisa i narudžbina sledeći isključivo svoje unutrašnje porive. A sam poriv doista ne sprečava ništa da bude uperen ne samo protiv stereotipa i institucija nego i protiv samog sebe, raison d'être kreativacije i egzistencije. Upitnost upozorava da je ovog puta na delu psiholoskih zamka svodenja umetnosti na potrebu koja postaje navika ili ne, svejedno, a koja može ali i ne mora da haje za imanentne-esteske zakone oblikovanja. Njena sestra kontra-bliznakinja tih postavlja pitanje: da nije reč o potrebi za oblikovanjem, tih odlazi.

Odlazi da zaviri u složenost i polivalentnost modernističkog razdoblja u slikarstvu. Iznači će pet tačaka s identičnim ishodištem a različitim sredstava: dadaizam, konstruktivizam, geometrijska apstrakcija, enformel i konceptualizam. Često su se putevi preplitali a čini se da je njihovo zajedničko saodređivanje post hoc izvedeno: umetnost je dovedena do svog kraja i samrničke postelje²⁴⁾ dosta kasnije nego što se to u praksi dogodilo ali – teorijski karakter teze može opet biti odbranjen pojmom distance. Objet trouveé su dadaistima²⁵⁾ bili potrebeni da se umetnost ukine rastakanjem u život i konačnom sjedinjenju dva tipa stvarnosti. U geometrijskom konceptu čistih oblike varijacije su mogle voditi ad infinitum da bi igrariju do kraja doveo Maljević slikom potpuno belog kvadrata. Konstruktivisti su svoja geometrijska iskustva primenili u dizajnu kao industrijsko-proizvodnoj praksi slikarstva opet ukidajući autonomnost umetnosti i sjedinjavajući je ovog puta s upotrebnom zbiljom. U enformelu Polok²⁶⁾ je takođe postupak mogao do besvesti varirati ali dela nisu bila važna već samo postupak apsolutnog automatizma koji medutim gestualnost nije odvajao od fiksacije i prostora. Konceptualisti su na razne načine usmrtili umetnost i pretočili je u zbiljnost ali kidajući i veze čin-del, ideje – delo te su u trodimenzionalni prostor konačno ušli i sami. Tako je umetnost došla u stanje disperzije gde od nje nije na kraju ništa ostalo a kako i nije trebalo da i dalje vegetira zamjenjena je različitim područjima zbiljnosti: predmetno-antart, čisto-formalne, industrijsko-upotrebljene, gestualno-likovne i gestualno-konkretnе²⁷⁾. I teze i reči koje ih predstavljaju škripe ali pošto žurimo samo odmahujemo rukom – ko želi razumeće.

Zajednički napor modernističkog projekta vodio je en bloc ka pri-bližavanju ili sjedinjenju s područjem lebenswelta koji je kao krajnju konsekvensu imao dokidanje umetničkog dela. Sučeljavanje s vanestetskim parametrom zbiljnosti koji je revolucionisao umetničko stvaralaštvo i preorientisao je u modernistički eksperiment imao je kao nus-proizvod demajestetizaciju najpre same teme, zatim umetničkog postupka te statusa umetnika i umetničkih institucija. Tema shvaćena u klasičnom smislu postaje izlišna kategorija jer više nije bilo figurativno-mi-metičkih ambicija. Demajestetizacija teme i njeno likvidiranje vodila je nužno i u redukciju stvaralačkog postupka tako da se slike ne izraduju više godinama a u tehničkom smislu pažnja se poklanja gestu, trenutku ili čak izboru. Treće, i sam umetnik je desakralizovan, njegovu samo-

-predstavljanje u privaciji ima težnju na skidanju krune geniji izuzetnog bića. Međutim, zahvat nije izveden do kraja i zadržan je na paradoksu da umetnik poništavanjem razlike između umetnosti i zbiljnosti te sebe samog i običnih ljudi i dalje poseduje obeležje posebnosti jer je upravo on taj koji razlike »iznutra«, iz samog bitka negira. Konačno, ni institucije nisu mogle ostati poštovane a nihilistički odnos prema kulturno-umetničkim ustanovama počiva na stanovištu da predstavljaju posrednike koje monopoliziraju ili arbitriraju a u svakom slučaju svojom međijatorskom funkcijom sprečavaju slobodnu i neposrednu komunikaciju s publikom. Čini se da je ovakav globalni odnos baš-me-briga prema normama poticao iz težnje umetnika ka celovitom ospoljenju samo-otvarenju a sve što je shvaceno kao prepreka težnji automatski je trebalo biti ignorisano ili odbačeno.

Tek moderno razdoblje donosi temporalno ubrzanje te u svesti stvaralača nema vremena za odlaganje i sporost kao u tradicionalnoj epskoj vremenitosti. Život je kratak i zato se ne sme čekati i biti u rukavicama već agresivno i slobodno – oslobođeno pustiti na volju vlastitoj potrebi i potencijama i stvarati, samo stvarati. Iz ovakvog stanja svesti nastaje koncept avangade, odnosno Novuma kao duhovnog inicijatora kreiranja, Klasičan formalan zahtev ka lepoti za unutrašnji poriv više nije dovoljan a ponekad ni važan²⁸⁾, neophodno je tragati za odredenim idejnim i zbiljškim, u suštini neumetničkim, parametrima (uz poznavanje tradicije i sadašnjosti kao sine qua non mogućeg iznalaženja inovacija) koji će u zbiru omogućiti sam postupak i produkciju. Da bi otklonili nesporazume nije reč o mehaničkom distinguiranju; u istinskoj umetnosti idejno i formalno nikad nije razdvojeno a najbolji primer teze jeste tradicionalno slikarstvo u kome se formalno sastojalo u oblikovanju idejnog kao predstavljanja teme i karaktera te ih nije mogućno razdvajati jer nekako i veština oblikovanja i »idejnog« izbora pristaju jedna uz drugu. U modernističkom slikarstvu usled amimetičko-nesemantičkog karaktera idejno nije prisutno u samom procesu stvaranja već u konceptu koji prethodi i determiniše sam proces. Onda je jasno i zašto likovna kritika insistira na čisto formalnoj interpretaciji ali uvek smeštenoj u poetičko-stilski kontekst.

Kako objasniti postmoderni habitus obzirom na filozofske sup-strat? Ako neko i dalje zastupa stav o kraju filozofije i može pružiti izvesnu argumentaciju s punim uvaženjem njegovih argumenata napisaćemo da i pored čina egzekucije filozofija njene glave i dalje postoje. Postoje i ako prihvataju logiku kraja što svedoči da produkti misaonog toka (kao kraja) i nisu bitni već sama ljudska potreba za mišljenjem koje će trajati dok bude i ljudi. Uz ovakvu samosvest opšti zaključak da postmoderni habitus karakteriše prevalencija objekta nad subjektom²⁹⁾ jer su ljudske moći definitivno shvacene kao nemoći, tj. ogranicenog dometa a pobednička (samo)uverenost kao iluzija ne podrazumeva nikakvo pa ni neo-ontološko dokidanje filozofije. Obzirom da je naglašen značaj potrebe ona će nastaviti mukotrprno misaono traganje ali s novom svesću o ograničenom dometu zaposedanju područja »stvari po sebi«. Novo saznanje je saznanje o vlastitom neznanju i njegovim granicama. I opet, nije u pitanju nihilističko odbacivanje saznanja i znanja jer to nije ni moguće obzirom da potreba za njim živi nezavisno od bilo čije volje već realno sagledavanje činjenica. Ako se upitnost javi kao što se već pojavi: nije li reč o ponavljanju habitusa fin de siècle, odnosno u našem slučaju fin de millénaire kao stanja pesimizma, i drugo, nisu li se pretenzija ka »stvari po sebi« odrekli ne samo nesimpatični pozitivisti nego i mudri Kant davno pre njih? Odgovoricemo jednostavnošću: tačno, ali ne s kručjalnim zahvatom desubjektivizacije pojma subjekt, kao što dekadentni habitus fin de siècle-a nije u globalu vodio u auto-destrukciju već u kakvo-takvo jedinstvo s utopiskim optimizmom. Filozofska pozadina postmodernog habitusa ne slavi ni subjekta ni optimizam ali ih i ne odbacuje kao što ne čini ni s njihovim suprotnostima – sve je dozvoljeno³⁰⁾ kao moto habitusa ne znači priznavanje ili prizvanje zla već svest o tome da su svi teorijski pristupi na nivou motiva opravdani ali ne i kao konačni projekti.³¹⁾

Postmoderni habitus postavlja pitanje i mogućnost koja do sada nije bila razmatrana: šta bi postupio čovek, ti, ja, onaj on, da je Bog? Shvatio bi dve krunice činjenice: prvo, da je naš svet, takav kakav jeste, protivrečan i za pojedinca i slabe nepravedan i tragičan, zapravo stvoren na jedini moguć način i drugo, da je koncept Boga-sveznalice logički nemoguć a psihološki tragičan jer ako Bog sve zna onda vidi i čitavu budućnost a tu više nema izbora kao u slučaju jednog ništavnog čoveka koji možda isto nema mogućnost izbora ali barem poseduje svest o neizvesnosti koja paradoksalno postaje uslov slobode i opstanka. Bog bi se našao u poziciji igrača šaha koji unapred zna sve svoje i protivnikove poteze kao i ishod tako da je njegova sloboda ropstvo jer nema čari igre.³²⁾ Upitnost uzvrtača da igra ne može biti cilj a ako i jeste realno stanje potrebno ju je ukinuti. Može, nismo protiv ukidanja i bili bismo prvi za nju da posmatrano iz aspekta strukture nije jedini modus kretanja a tako i u egzistencije subjekta.

Za samu igru shvaćenu kao večnu igru suprotstavljenih tendencijskih pokušaji dokidanja igre, tj. uspostavljanja samo jednog dominantnog principa, nisu pogubni jer i oni sami doprinose dinamizmu igre i održavaju njenu komplementarnu kompetitivnost. Bez kretanja i polivalencije njenih rukavaca nema ni napretka ni opstanka i ukoliko se ta okolnost previdi što najčešće čine projekti političke Jednosti ugrožava se zajednica koja kad-tad mora eksplozivno planuti i izbaciti sve svoje oktrosane razlike i suprotnosti. »Egzistencija razlike« jeste prema tome i politička i teorijska nužnost pri čemu je optimalno rešenje organičenje i kontrola dominantnih snaga koje kao takve ne mogu dati povod destruktivnim hiperkritičkih tendencijama i, drugo, neprestanom preoblikovanje postojećih formi i njihovo saobražavanje zahtevima »duha vremena«.

Gde je u ovom učenju ubogi pojedinac? Šta njemu preostaje? ... lete odbrambene rakete upitnosti i pokušavaju da prekinu programiranu putanju »naše« konstrukcije. Ako svet više nije po meri subjekta i ako je subjekt »decentriran« izvesno je da jedna mogućnost razrešenja njegove metafizičke situacije može biti očaj, beznade, pesimizam bliski

modernističkom habitusu. Međutim, za postmoderni habitus karakterističan je obrt s glave na noge koji nije ni tragičan ali ni polovičan.³³⁾ kao što Zemlja nije centar svemira to nije ni subjekt u bilo kojoj ravnini svog okruženja i sačinjava poput mrava samo jedan delić Kosmosa. Iz obrta proističu dve konsekvenčne: idealna kao prihvatanje datosti i refleksivno uranjanje u samog sebe u smislu poništavanja želja i sveobuhvatnog skepičkog razumevanja zbilje i, druga, realistična, kao naddeterminacija koja shvata prethodnu idiličnu mogućnost ali i moći unutrašnjih (nad)individualnih poriva koji se opiru prevalenciji svesnog sloja samodiscipline i samokontrole te subjekta vode svojim relativno nužnim tokom. Mogućnosti nisu u koliziji jer sačinjavaju strukturu koja je sve dopustljiva i jedina opasnost po nju bi ležala u eventualnoj stopostotnosti subjekta u prisvajanju prve varijante no samo prividno jer takvog stopostotnog refleksivnog napora nema i kad bi bio prisutan pre ili kasnije iznedrio bi unutrašnje sile suprotnosti – strukturalnu reakciju. Sve jeste i sve nije a polovi jesu u sukobu ali i proizmanju tako da nakon ekstremnog stanja dolazi otrežnjenje. Pravila jesu globalne tendencije ali nisu apsolutne što podrazumeva ne samo izuzetke nego i mnoštvo, beskonačnu cifru varijanti. I sve varijante ili teorije jesu legitimne jer »pokrivaju« deo strukture ali i nisu jer postaju isključive i jednodimenzionalne.^{33a)} U ravni strukture pak sve su i požljene i opravdane jer su u funkciji pluraliteta same strukture.

Istorija poznaje naziranje strukture u periodima osećanja lične nemoći, nesigurnosti i straha koje je na socijalnom planu produkovalo traženje oslonca u religiji, nacionalnim predvodnicima ili ezoterično-okultnim učenjima. Pošto današnji Zeitgeist na planu opštredruštvenog karaktera usled nedostatka oslonca pokazuje neokonservativne i potencijalno ultraviolente sklonosti odgovor bi mogao biti izolacionizam i skepičko čutanje »sveznajućeg Panglosa ali i naddeterminisano suprotstavljanje destrukciji i isključivosti. Međutim, ako je i potencijalno socijalno zlo naddeterminisano i sa stanovišta strukture legitimno kao što je to slučaj i s otporom jasno je da sama struktura nadilazi etičke kategorije i tendira dinamički shvaćenom pojmu ravnoteže kao restrukturacije. Izvesno je da strukturalna indiferencija prema subjektu inicira i protiv-indiferenciju subjekta ali s bitnom razlikom što sve-prihvataljiva struktura omogućava i apsorbuje čak i nihilističke odgovore. Strukturni se može zameriti kao i njenim zastupnicima da je dehumanizirajuća i autočentrična ali, prvo, realna je, i drugo, po subjekt nije pogubna već samo dezgozirajuća i dezutopizirajuća.

Na umetničko-estetičkom planu evidentno je da je umetnost samo teorijski usmrćena jer čak da se prihvati njen pogreb potreba stvaranja i dalje egzistira i, drugo, najveći modernistički slikari kao Pikaso, Kandinski, Ernst, Kle nisu postali najveći zbog njenog dokidanja nego, naprotiv, zbog njenog ozivljavanja ili opstajanja. Takođe, važan zaključak je i činjenica da su umetnici nastavili s radom možda i svesni njene (teorijske) dokrajčenosti ne shvatajući pritome svoj poriv kao nefrofiliju ili reinkarnizam. Ni sami teoretičari skloni uprošćenom koordiniranju jednog Bekona na primer, nisu smatrali za postmodernistu već isključivo za neofigurativca, dobrog ili ne, zavisno od sklonosti. Čak ni relativno svež Rajnhartov crni kvadrat kao estetsko-istorijski dijalog s Maljevićem ne inicira postmodernističku konotaciju. Ovi zaključci sugeruju na nove: postmodernizam kao pojam nastaje tek s izmenjenim okolnostima primerno idejnim te dakle i nije estetski fenomen u smislu konkretnog stila i dela već je izведен iz habitusa koji nazvan Zeitgeist jeste suštinski filozofski obojen. Sama distanca koja donosi sintetički napor teži spekulativno-konstruktivskom koordiniranju ali sam napor bez obzira na immanentnu težnju ne mora nužno, pogotovo u ravni umetničke producije, imati destruktivni efekt.

Zašto pojam postmoderne nije nastao paralelno s pojmom moderne jer tendencija protiv dokidanja umetnosti nije bila strana ni modernističkoj umetnosti? Ili tokom pedesetih i šezdesetih kada je »klasična« moderna zamjenjena neo-modernističkim i neo-tradicionalnim variantama i sintezama? Verovatno zato što je teza o kraju umetnosti nastala kao plod distance a sami moderni umetnici izuzev intencije ka Novumu takav postulat nisu ni postavljali. Drugo, i u okviru teorijske ravni kraja umetnosti nije iznikla i pored evidentne umetničke produkcije suprotna teza o »revitalizaciji« a tako i kritika modernističkog koncepta što svedoči o izmenjenim idejnim i socijalnim uslovima. Pošto je teorijski okvir strukturalne (neo)ontologije postavljen neophodno je pokušati ukazati na društvenu pozadinu formiranja takvog weltanschauung. Na jednom planu, mešovito filozofskom i opštredruštvenom koji s toga možemo nazvati Zeitgeisom reč je o utruštu zanosa utopijsko-optimističkih intencija, a na drugom, više opštredruštvenom i čisto psihološkom, o zamiranju entuzijazma građenja iz pepela i novog početka koji je postojao na ruševinama II svetskog rata. Sa slabljenjem dva optimistička protivtega neokonservativizam potpomognut lagodnjim i uvećanim standardom i medijskim konsenzusom masa traži povratak tradicionalnim vrednostima nacionalne kohezije, puritanske stabilnosti i političke čvrstine čiji je socio-ekonomski emanat laisse-faire princip a individualni juppie-karjerizam. Nonkonformizam i kritički duh koji i inače nisu bili dobrodošli verovatno će uskoro biti još manje tako da neće biti iznenadenje ako čujemo još informacija sličnih onim o Havelovom zatvaranju ili Rušđevoj smrtnoj presudi. Ipak, uticaj društvenih okolnosti koje još uvek i nisu poražavajuće ne predstavlja važan a pogotovo ne presudan uzrok formiranja postmodernog strukturalnog habitusa. Idejna veza funkcioniše primarno na liniji razaranja utopijsko-revolucionarnih impulsu koja rada pluralno-aspektalni način viđenja i uskraćuje primat subjektu ali i kao takav u kontekstu celokupne duhovne tradicije. Zbiljske posledice jesu logične jer nakon Sunce dolazi kiša ali kao takve nemaju prvorazredni značaj za postmodernu pošto njen habitus nema prizmu samo-razumevanja besperspektivnosti i tragizma.³⁴⁾

Filozofska sintagma »sve je dopušteno« za samog umetnika u odnosu na zbiljsku »spoljašnju« stvarnost oduvek se podrazumevala te njegovo viđenje nije moralno biti homologno samoj zbilji, tj. nečijem od-

redenu same zbilje. U tradicionalnoj umetnosti bile su presudne unutrašnje imanentno-estetičke zakonitosti koje su predstavljene »zbiljnost« dela i njegovu vrednost. Modernistička umetnost donosi neutralizaciju ilinegaciju klasičnih unutrašnjih principa usled pokušaja saobraćavanja ili približavanja zbilji a raznovrsnost postupaka ne vodi samo do kraja umetnosti koji je ionako problematičan nego i do iscrpljivanja koncepta Novuma shvaćenog u avangardno-modernističkoj prizmi. Pošto je »sve rečeno« onda je »sve dozvoljeno« što preciznije rečeno za samog umetnika predstavlja permanentni diskurs s prošlošću³⁵⁾. Jedna perspektiva ovog stava bilo bi gledište konzervativnih kritičara³⁶⁾ koji smatraju da je modernistička sloboda i upitnost produkovala neodgovornost i ležernost te obzirom da je moderna ionako antimoderna zagovaraju povratku tradicionalnim kanonima i oblicima često neodgovornim od provincialne zatvorenosti. Druga perspektiva je kreativnija jer diskus s prošlošću sagledava sintetički kao prisustvo različitih postupaka. Post-avangardizam ili kraj i nemoć novih avangardi sagledan u postmodernom habitusu nije kao ni sam habitus tragicna činjenica jer će umetnici ne samo i dalje stvarati već i ostati privrženi humanim i progresivnim vrednostima. Obzirom da su neo-moderne varijante bile prisutne nakon II svetskog rata mogu se nakon distance shvatiti kao poslednji izdisaji modernog habitusa utopijskog optimizmana jednoj strani i desperitizma na drugoj. Postmoderna umetnost ili bolje rečeno pošto nema jedne i određene tehnike, umetnost postmodernog habitusa nadlaže ekstreme, prihvata dostignuća kako moderne tako i tradicionalne baštine, kreativno ih sjedinjava i oblikuje³⁷⁾ a da pri tome ne zapada u normativizam i avangardizam, a pogotovo u vanumetnički, politički ili kulturni, provincializam.

Ako je postmoderni habitus samosvest pluraliteta na planu teorije, zbilje i umetnosti i ako se tradicija selektivno-sintetički modeluje a pri tome je jasno da je Novum iscrpljen onda se i modernistički zahtev i cilj, originalnost, dovodi u pitanje. Pošto je »sve rečeno« na nivou postupaka onda potrebi umetnika ne može rešenje biti originalnost već jedino osobenost. Osobenost-samosvojnost kao trans-avangardni neo-sintetički zahvat grade koju oštrot razdvajamo od originalnosti iako se oba pojma često izjednačavaju i prepliću. Osobenost jeste autentični unutrišnji način i produkt stvaranja no bez svesti i intencije ka Novumu te usled toga naglašavanju pojma potrebe za umetničkom kreacijom. Potreba može dobiti i metafizičko opravdanje putem pojma naddeterminacije no obzirom da relacija metafizika-konkretno delo jeste vrlo složena i maglovita nije neophodno upuštanje u argumentaciju.

Postmoderni habitus drugačija sagledava funkciju institucija nego što je to činila moderna. Ne zato što je moderna postala de modé i što se obožavaju kulturne transmisije već što su neuništive a u pogledu organizovanja i nezamenljive. Niti ovaj stav namerava da njihovom posredništvu određene crtu alienacije jer iako to učini institucije neće ni dotači a kamoli ukinuti. I premda će ostati prepušteni bar ličnom ukušu selektora (ako ne i spoljnjim razlozima) a nije ih moguće uništiti jer bi to značilo i ništenje principa organizacije neophodno je nastojati da se koliko-toliko demokratizuju i podvrgnu kontroli. Tim pre što između institucija i njihove selekcije na jednoj strani i pojma vrednosti na drugoj ne može biti stavljen znak jednakosti. Iskustva iz prošlosti opominju da mnogi umetnici nisu bili priznati za života ali takođe ukazuju da će akcijskih disparitetu biti, na žalost, još uvek i da je i to određena neminovnost. Sama vrednost će svoje mesto ipak izboriti a njena post hoc afirmacija biće opet institucionalizovana.

Da se pri kraju još malo poigramo analogijama: umetnik je u tradicionalnom habitusu imao svest o svom delu kao ogledalu zbilje, a o sebi kao Bogotvorcu, a razumevanje njegovog dela predstavlja je odblešak božanskog nadahnuka. Moderni umetnik bi umesto platna sačinjenog od mnoštva prevashodno auto-iluzija postavio pravo kućno ogledalo koje bi kao objekt trouveé sjedinilo umetnost i zbiljnost. Tvorac, tj. nalazač više nije Bog ali samo-prepoznavanje ogledala i samog sebe u njemu jeste božanskog karaktera. Umetnik postmodernog habitusa bi recimo uzeo pravo ogledalo i poslužio se njime kao podlogom na kojoj će slikati, samog sebe bi doživljavao samo kao tvorca koji nije središte ni društva ni kosmosa a sopstveno delo u odnosu na strukturu podjednako važno koliko recimo i par čizama.³⁸⁾ Upitnost odmah reaguje: da tako postmoderni umetnik više ne bi stvarao jer njegov posebni samosебi zadat status inicira i održava stvaraštvu, a da tek ne ulazimo u diskutabilni pojam psihe ili svesti umetnika. Ipak, da ne poklekнемo na kraju branimo se još malo stavom da pojam naddeterminacije ne isključuje umetnikovu ekskluzivnost koju označenu kao post-ekskluzivnost teorijski mirimo sa samosvešću o vlastitim granicama. Isto onako kao što smo učinili s utapanjem u kolektivni zanos i ličnim osećanjem izgubljenosti i propaganja tako i umetnika post-modernog razdoblja »bacamo« u ove modernističke atribute ali obogaćujući ga strukturalnim saznanjem. I dalje će svega biti, umetnik će i očajavati i verovati, biti u zabludi i razumeti i zablude i zbilju, napadati institucije i biti indiferentan prema njima, stvarati mučeći se ili s lakoćom, dela će biti dobra, manje dobra i loša. Kao i čovek. I što god činio znači da je čovek da održava strukturu, šteti ili doprinosi zajednici, i biće i dalje umetnika i ljudi bez obzira što ih progone ili uništavaju, sve do nečijeg pritiska na dugme kad čovek može nestati ali ne i struktura koja će opet negde jednom stvoriti nekog drugog a opet istog čoveka.⁴⁰⁾

Naravno, nije u pitanju, ponovimo opet, nikakav katastrofički pristup a još manje zagovaranje takvog pristupa kao što nije slučaj bio ni sa pesimizmom i dekadencijom koji podrazumeva regresiju i propast jer strukturalna ontologija ne priznaje ni rast a ni pad kao isključive konstante kretanja. No, ostavimo po strani metafizičku određenja i posvetimo se završnim napomenama. Postavljena je jedna hipoteza postmodernog habitusa primarno filozofske provinjenije jer ne mislimo da je postmodernizam odredni umetnički stil. Da bi došli do postmoderne morali smo zagaziti u područje moderne koje je opet suštinski umetnički projekat. Da bismo povezali umetnički i filozofski projekat koji je raznorodne ali ne suprotstavljene sfere upravo zbog njihovog među-

sobnog uticaja uspostavljen je pojam habitusa kao oznaka generalnog nivoa svesti atmosfere doba, pri čemu termin Zeitgeist ukazuje na izvesnu zavisnost stvaraoca od tradicije i savremenih zbivanja. Trihotorno pojednostavljenje nasledjuje uobičajenu shemu sa isto tako uobičajenim karakteristikama a ono što je novo jeste drugačiji pristup postmoderni kao i izvesne niti povezivanja odredenih tačaka. No, da ne ponavljamo eksplikacije, u tekstu nije uspostavljena nikakva teorija već je samo zacrtana jedna mogućnost konstituisanja linije koja nije nikakav most kojim se prelazi reka već niz kamicake preko kojih se gazi u veliku opasnost da se neki izmankne i tako onemogući dalji put. Ako put jeste prav i ne dopušta vrludanja bar dolazak do druge obale omogućava širinu bez ikakvih prepresa. Po logičkom zakonu što je obim pojma širi njegovi sadržaji su uži tako da ono što je označeno kao Sve može biti jednak Ničemu no takav pristup za umetnost i jeste najplodonosniji.

1) Ž. F. Liotar, »Postmoderno stanje«, Bratstvo Jedinstvo, Novi Sad, 1988., na str. 107 Liotar piše da je konsensus samo jedno stanje diskusije i da je »taj krajnji cilj prve paralogije«.
2) up. tekst Guy Scarpetta, časopis Delo, Dekadencija, mart-april 1988., str. 138. »prošla su vremena kada su pojedinci mogli da veruju da imaju »pravilan stav« i apsolutne, definitivne kriterijume.«

3) up. M. Dananjanović, »Savremena strujanja u estetici«, Beograd, 1984., na str. 141. navodi se pristup H. Rosenbergom koji smatra da se umetnost nalazi u »procesu de-definisanja«, što znači napuštanje svih dosadašnjih određenja, čime se ona oslobađa za slobodni eksperimentalni stav.

4) videti L. Trifunović, »Slikarski pravci XX veka«, Jedinstvo Priština, Prosveta Beograd, 1981.. str. 16. Trifunović nalazi pet velikih sistema u razvoju umetnosti: »arhaični, antički, srednjovekovni, renesansni i moderni«. U ovom tekstu apstraktoni su arhaični i srednjovekovni, a tradicionalni uključuju i antički i renesansni.

5) up. E. From, »Zdravo društvo«, Rad, Beograd, 1983., str. 95. i njegovu definiciju društvenog karaktera.

6) up. E. Moren, »Duh vremena«, BIGZ, Beograd, 1979. Moren pod l'espri du temps shvata ono što mi označavamo opštedruštvenim karakterom jer mu ne pridaže vodeće idejno-intelektualne tokove.

7) na pr. videti »Moderna teorija drame«, Nolit, Beograd, 1981., posebno tekst E. Žakara 471-501. ili odličan tekst T. Reškova u časopisu Polja, februar-mart 1988., 62-66.

8) up. pogovor A. Šarićevića za »Filozofiju modernog doba«, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988., str. 422.

9) najčešće se zaboravlja da je Seksiprova himna čoveku iz »Hamleta«: »Kakvo je remek-delo čovek! kako je plemenit razumom!... duboko prožeta pesimizmom. Up. K. Klark, »Civilizacija«, Mladost, Zagreb, 1987., str. 163-164.

10) up. Tekst Franco Crespia u časopisu Delo, Postmoderna aura (I), broj 1-2-3, godina XXXV, str 320-335, gde se totalizacija izjednačava s teorijskim nasiljem. Isto tako up. M. Fuko, »Istorijska ludila u doba klasicizma«, Nolit, Beograd, 1980. gde se na ekstreman način Um dovodi u vezu s praktičnim mentalnim nasiljem.

11) up. D. Pejović, »Hermenautika, znanost i praktična filozofija«, Veselin Masleša, Sarajevo, 1982., str. 61-81.

12) veza postmoderna — alegorija u kratko je data u »Postmoderna«, Naprijed, Zagreb, 1988., str. 20-21.

13) videti F. Veflin,

14) videti E. H. Gombrich, »Umetnost i iluzija«, Nolit, Beograd, 1984., posebno str. 180-181.

15) up. monografiju »Turner«, John Walkera, Prosveta, Vuk Karadžić, Beograd, 1984.

16) up. A. Velmer, »Prilog dijalektici moderne i psihododerne«, Bratstvo Jedinstvo, Novi Sad, 1987. str. 47. Velmer kao centralnu karakteristiku postmoderne uzima smrtuma zaboravljujući da je izuzev filozofske prakse čitava moderna misao ušla u konflikt s Umom. Smrt Uma jeste obeležje postmodernog habitusa međutim primarna dimenzija jeste, ako ne smrt subjekta jer to zvuči ružno i za one koji ne razumeju prirodu postmoderne i opasno, bar dokidanje pojma Subjekt, i to jedino u smislu njegove prevlasti nad prirodom i kosmosom.

17) up. tekst Masao Abea »Zen i Nič« u »Kulturama Istoka«, broj 14, oktobar-decembar 1987., str. 4-8.

18) up. A. Kožev, »Kant«, Nolit, Beograd, 1976. gde se čutanje suprotstavlja besedi kao racionalnom ispoljavanju na identičan način kao što je učinio Lac-Ce. Up. Izabrani spisi, Prosveta, Beograd, 1983.

19) up. A. Šarićević, »Filozofija modernog doba«, str. 428.

20) up. C. Tisadil i A. Bozzolla, »Futurism«, Oxford University Press, 1978., gde se kida uobičajeno povezivanje futurizma s fašizmom, str. 200-210.

21) up. J. M. Palmer u Delu posvećenom dekadenciji, str 265-287 gde je pokazan odnos nacizma prema ekspressionizmu i na str. 302-319 odnos real-socijalizma prema modernoj umetnosti u celini. Bliskost represivnog (neokonzervativizma) s figurativnim postupkom (samo u jednom smjeru, naravno) uvek rezultira osudom moderne, pogotovo ekspressionizma.

22) up. Velmer, str. 112. »Protiv racionalizma ukupno moramo prigovoriti da se ne mogu očekivati ni definitivne legitimizacije ni definitivna rešenja«.

23) up. F. D. Sosir, »Opšta lingvistika«, Nolit, Beograd, gde se konstatiše da izbor znakova ne podleže nikakvom opštem principu već proizvoljnosti. Navedeno kao primer kako se i u lingvističkoj došlo sa sanzoru o nepostojanju unisonosti a tako i nemoci da se prodre u strukturu formiranja jezičkih znaka.

24) up. L. Trifunović, ibid., str. 22, gde se iznalaže dve tačke razaranja umetnosti: Dišavon ready-made i Maljevićev kvadrat.

25) up. Dada-Constructivism, Annelly Juda Fine Art, London, 1984. kao i Y. Arman, »Marcel Duchamp«, Marval Paris, Galerie Yves Arman New York, Galerie Beaubourg Paris, Galerie Bonnier Genève, 1984.

26) up. M. Čulajević, »Polock«, 3+4, Beograd, 1987.

27) up. H. Read, »A concise history of modern painting«, Thames and Hudson, London, 1988. kao i E. Lucie — Smith, »Movements in art since 1945«, Thames and Hudson, London, 1985. za opšti pregled moderne umetnosti.

28) up. G. C. Argon, »Studies of modern art«, Nolit, Beograd, 1982. i njegovu razdvajanje umetničko-estetičko.

29) up. G. Flego u »Postmoderna«, str. 181, gde se navodi da drugi krok argumentacije vodi odbacivanju novovekovne teorije subjekta.

30) up. P. Feyerband, »Protiv metode«, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.

31) up. Ž. Liotar, ibid., str. 98. gde se konstatiše da je »pribegavanje velikim naracijama isključeno«, pri čemu se misli na projekte sveobuhvatnosti, utopije i arbitarnosti.

32) up. P. Sloterdijk, »Koperničanska mobilizacija i ptolemejsko razburanje«, Bratstvo Jedinstvo, Novi Sad, 1988., str. 63.: »Ukoliko bi filozofija bila tako lakomislena da na neko suštinski pitanje da definativan odgovor, onda bi to izgledalo kao da je s leda napala svoje osnovno opredeljenje da istražuje.«

33) Optužbe posmoderni za nekakav neo-konzervativni stav potiču iz njenog identifikovanja s krajem Uma (na pr. Adorno) i krajem utopije (na pr. Habermas) a tako i krajem subjekta pri čemu se predviđa da to nije njihov (skupni) kraj već kraj njihove vladavine. Verovatno je u pitanju i zabrinutost da u takvom stanju neće postojati duhovni oslonac snagama negacije a možda i njihove egzistencije pri čemu se predviđa da će usled (nad)determinacije otpor uvek postojati. Up. tekst J. Hebermaza u časopisu Polja, ibid. str. 59-62 kao i B. Šmit, »Postmoderna — strategija zaborava«, Skolska knjiga, Zagreb, 1988.

34) up. Č. Dženks, »Jezik postmoderne arhitekture«, Vuk Karadžić, Beograd gde pored insistiranja na teorijskoj polivalentnosti postoji i refleksija o estetsko-stilskoj eklektičnosti i pluritalitetu.

35) up. tekst P. Sloterdijka u časopisu Delo, »Postmoderna aura(I)«: »Zato sadašnjost ni u kom slučaju nije vreme duhovne stagnacije, kako to tvrde oni koji stagniraju, nego je to najuz budiljivu epohu mišljenja od antičkih vremena«, str. 63.

36) up. J. Leenhhardt u »Postmoderna«, ibid., str. 28.

37) up. F. Torres u »Postmoderna«, str. 170: »Postmoderna označava manje svršetak a više dovršenje «moderne» i ovu smestu pod znak jednog prije svega estetičkog i kulturnog moderniteta.« koji je blizak Liotarovom stanovištu. Stoga postmoderna nije jednaka predmoderni a u suštini je anti-moderna.

38) up. A. Flinkielraut, časopis Delo, Dekadencija, str. 174.

39) up. P. Sloterdijk, str. 38 i njegovo viđenje post-ekspluzivizma.

40) Cini se da služi se još jednim uprošćenjem trojstvom Vendersov film »Nebo nad Berlinom« iskazuje autentičnu dimenziju postmodernog habitusa. Dok je u tradicionalnom habitusu linija inicijacija bila telesno-fizičko → duhovno-etičko → božansko-transcedentno u modernističkom se krenulo od etičkog, stiglo do transcendentnog da bi se rešenje našlo u »svetu života« ali na jedan ambivalentan i u suštini tragicni način.

nove pesme

adam zagajevski

U OSVIT

U osvit kroz prozore voza video sam nenastanjene gradove koje je opustošio san, otvorene i bespomoćne kao velike životinje izvrnute na leđa.

Po velikim trgovima hodile su samo moje misli i hladan vetr, na tornjevima su zamirale lanene zastave, u drveću su se budile ptice, u gustim krznima parkova bleštale su oči divljih mačaka, u izlozima prodavnica odražavala se bojažljiva svetlost jutra, večnog pocetnika, vrteške, najzad usredsredene, molile su se svome nevidljivom centru, vrtovi su se dimili kao zgarišta Varšave, a do mrkih zidova klanice još nije stigao prvi kamion.

U osvit gradovi ne pripadaju nikom i nemaju naziva, ni ja nemam ime, pred zorou, kad se gase zvezde i voz juri sve brže.

REVKIJEM ZA ŽIVE

Radost proteklog trenutka brzo se pretvara u crnu kapuljaču s otvorima za oči, usta, jezik i žalost. Žalosti.

Zivi su stalno zauzeti opraštanjem s odlažećim danima, koje podseća na osvetljen ali nikad ne izazvan film.

Zivi žive tako lakomisleno, tako nemarno, da mrtvi ne mogu da se načude. Tužno se smeju i uvikuju, ah, deca, i mi smo bili isti. Isti takvi.

Cvetali su bagremovi. Slavuji su pevali u granju, nad nama.

TOGA DANA

Toga dana beskrajnost je kao zabave radi dobijala boju meda i čadi; promukli zvuci sirene pokušavali su da je izrave. Ostrači noževa išli su kroz dvorišta i iskre su se vukle za njima kao beskućne olje.

Odred vojnika vraćao se s poligona, studenti su kružili oko univerziteta. U podrumima su mirisali podzemni jabučnjaci.

Tramvaj se probijao kroz uske ulice. Crne smrće bacale su crnu senku na travu, na klupi je spavo mačor mek kao san.

Neko je vežbao pasa na klaviru, neko je polako umirao u dugoj sobi.

Toga dana beskrajnost je, kao zabave radi, poprimila oblik tamnog jata vrabaca i, menjajući oblike, igrala nad livadom.

MOJSIJE

Žubor reka. Ćiope se spremaju za odletanje. Trska kao pratilec tiho stoji u jezercima. Usta tolikih gradova, oči tolikih kuća — gde si, ljudski pogledi?

Stalno vetar. Stalno časovnici

Željni proticanja, što piju vreme kao šolje s rubovima umazanim šminkom.

Zbogom, tople cigle, zbogom prozorski kapci.

Završava se dan, lokomotive tonu u san pod perjanicama cvatućih bagremova, zmije se njišu na uskim stazama, malo sunce pada u pletenu kotaricu kao Mojsije, nesrećni čukovi huču sumorni znak, na nebū zviždi prva zvezda, rastu pohlepi prsti kopriva. Gde si, visoki pogledi? Dosadujemo se bez tebe.

S poljskog: Petar Vujičić