

# tradicija i princip stvaralačkog u umetnosti

milan damjanović

Teza sledećeg rada (koji predstavlja tekst saopštenja predviđenog za jednu plenarnu sednicu Međunarodnog kongresa za Estetiku u Noringemu, avgusta 1988) biće izložena u tri metodička koraka koji nose sledeće naslove:

1. »Bivstvovanje u tradiciji« (M. Landmann), 2. »Prekid sa tradicijom« (F. Nietzsche) i 3. »Tradicija prekida sa tradicijom« (M. Lützel).

U tom postupku ipak ne treba videti i poznati Hegelovu misaonu proceduru: teza-antiteza-sinteza, jer su kod Hegela nalazi još i *conciliatio* (Versöhnung), što znači: pomirenje, kao četvrti i završni takt, kao završetak njegove »Logike« odnosno Ontologije, kao ostvarenje »uma u istoriji«.

Da um i kao estetski um nije snaga pomirenja pokazao je već razvikaćak posle Hegela, kada je došlo do razdvajanja tradicionalne (hrišćansko-antičke) umetnosti i moderne, koja se, posmatrano metodički, pojavila kao »prekid sa tradicijom«. To važi i za postmodernu, koja kao produžetak moderne opet priznaje i vraća se na tradiciju, ali samo kao »tradiciju prekida sa tradicijom«, čime se princip stvaralačkog pomera u prvi plan.

## 1. »BIVSTVOVATI-U-TRADICIJI«

Prema toj tezi (1), umetnost kao jedan način egzistencije čoveka, čiji je bitni činilac upravo tradicija, ne samo da u svojoj sopstvenoj tradiciji nalazi izvor (ishodište) kao i osnovu svog kretanja i istorije, već i odlučujućim kriterijum vrednosti budući da pripada svetu vrednosti. Antropološke konstante umetnosti kao umetnosti i njeno ontičko određenje tako je vezano za njenu tradiciju, dok njene epohalne promenljive vrednosti, ideali i paradigme (ovaj poslednji izraz ovde variran prema Th. S. Kuhn-u), kao i odnosne tehničke inovacije i nove vrednosti treba razumeti samo kao istorijske modifikacije jedne uvek važeće, u tradiciji ukorenjene logike umetnosti kao norme. No time se karakteriše samo jedno teorijsko gledište što preneglašava značaj tradicije, što se u istoriji umetnosti ubedljivo dokumentuje, primerice, staroegipatskom umetnošću, koju Platon upravo zato slavi i drži kao uzor nasuprot njemu savremenoj grčkoj umetnosti.

Prema toj istoj tezi (1), tradicija uopšte ne samo što sa-određuje strukturu našeg »sveta života« ili svakodnevnja, već povrh toga i to bitno određuje naše »bivstvovanje-u-svetu« uopšte. Ako je suština sveta načelno u njegovoj prošlosti koju u najboljem slučaju možemo ugraditi u njegovu relativnu sadašnjost, to znači da on ostaje to što jeste, nepromenjen i bitno nepromenljiv: tako isto i iz istog razloga ne menja se ni naše »bivstvovanje-u-svetu« pošto se u njemu pokazuje ne samo ontološki a priori, već i izražava u osnovi konzervativno biće čovek. To se sledstveno pokazuje i u njegovom tradicijom determinisanom umetnošću, pošto umetnost na specifičan način ističe biće čovekovo (»Umetnost, o čoveče, imaš samo ti« — Fr. Schiller) ili ga šta više suštinski određuje ili definiše (prema formuli ars definitio hominis), iako ono što je specifično za jednu stvar ne mora bezuslovno izražavati njenu suštinu.

U tezi (1) o presudnom značaju tradicije za umetnost, jer bi umetnost inače (što znači bez tradicije) bila osuđena na opadanje i propadanje, ne bi imala kriterijume vrednosti, ni bilo kakvu orijentaciju, a to sve znači da u tezi o umetnosti kao svojevrsnom »bivstvovanju-u-tradiciji« ne bi trebalo, iz navedenih razloga, kritikovati samo jedno lako prozirno psihološki preneglašeno gledište ili pak samo jedan metodički singularizam, već bi povrh toga u tome trebalo poznati jedan način mišljenja (naime, mišljenje identiteta), koje je pristo povezano sa platonskom metafizikom, ali i sa Platonovom konzervativnom političkom filozofijom, što nas prinuđuje na načelno suočavanje ne samo s tradicionalizmom, već i s platonizmom i s mišljenjem identiteta uopšte, jer se tek na taj način i tek sa gledišta istoričnog (povesnog) načina mišljenja može dostići i održati za nas prihvatljiva pozicija jedne filozofije stvaralačkog i filozofije drugog. Stoga se pitanje o značaju tradicije za umetništvo (opšti pojam za instituciju umetnosti, koja pretpostavlja ideju umetnosti i a ova se dovodi u pitanje u odnosu na tradiciju) i u tesnoj vezi sa tim filozofsko antropološko pitanje umetnosti kao »bivstvovanja-u-tradiciji« nipošto ne može svesti na kritiku tradicionalizma ili konzervatizma, a to ne bi odgovaralo ni fenomenalnom nalazu, zato što se jedna umetnička tradicija začinje stvaralačkim činom, dok naš odnos prema njoj može biti tako razuden da u punom opsegu seže od jednog pola do drugog, suprotnog, i tek se ex post facto može ustanoviti (konstatovati): tako se, na primer, može delovati saobrazno jednoj tradiciji, ali i onda se ponešto ili čak sve može alterirati (podrugačiti): iz nje se, tako, može načiniti neki izbor, nešto se može izostaviti, odbaciti i td., konačno može se i prekinuti s tom određenom tradicijom, za što ipak nije dovoljna samo naša odluka i zato u svakom slučaju moraju biti navedeni kriterijumi onoga što nazivamo »prekid sa tradicijom«.

Pre nego što uzmem u razmatranje tezu (2) o »prekidu sa tradicijom«, hteo bih ovde još da, bar simbolički, dozovem hermeneutičku filozofiju H.-G. Gadamera, i to ne samo zato što je on izložio pojam tradicije u svom glavnom delu *Istina i metoda* (1960, 1965<sup>2</sup>, prev. S. Novakov, Bibl. Logos, V. Masleša, Sarajevo, 1978/na tako diferenciran i obavezujući način da utiče na današnje stanje problema, već i stoga što je on 1984. god. u Amsterdamu sudelovao u radu Kongresa za estetiku koji je imao istu glavnu temu kao i Kongres u Noringemu ove godine (1988.), naime »Tradicija i inovacija«. On je tada govorio o »Estetici i hermeneutici«: polazeći od njegove tadašnje teze sada možemo jasnije sagledati i razumeti promenjeno stanje problema, prvenstveno odnos moderne i postmoderne.

Idući za Hajdeggerom (Hajdeger), Gadamer polazi od istoričnosti ljudske egzistencije i u svojoj hermeneutičkoj filozofiji sistematski izlaze univerzalnost hermeneutičkog gledišta, koje obuhvata celinu odnosnog sopstvenog (subjektivnog) iskustva sveta i pri tome uzima u obzir najširi pojam tradicije (predanja) što obuhvata sve ono što nam govori kao tradicija. Stoga, po njemu, opšta hermeneutika uključuje u sebe estetiku kao jedan važan element, šta više on nalazi da se »univerzalna hermeneutička misao... ispunjava jedno iskustvom umetnosti«. No, o čemu govori to iskustvo umetnosti, koje je za Gadamera eminentno hermeneutičko? Ono govori o onome što nas pogađa smislom rečenog, što čoveka konfrontira sa samim sobom, što ga dovodi do »samosusretanja« piše Gadamer prelazeći metodički od umetničkog dela, drugim rečima mi tu sebe vidimo pred otvorenim zadatkom da »integrišemo to iskustvo u celinu sopstvene orijentacije u svetu, kao i samorazumevanja« tako da posle toga moramo promeniti svoj život (o čemu Rilke peva). U umetničkom delu nalazi se »smisaoni vvišak, koji po Gadameru upućuje na »neproglednost svih značenjskih odnosa dela, kao i na simbolički zastupnički ulogu pojedinca za celinu u istorijskoj smisaonoj povezanosti«. Gadamer, najzad, (u tom kongresnom govoru) ustanovljuje da i sam umetnik zaostaje iza značajnog iskustva svog dela, kao što čovek kao akter u istoriji zaostaje iza značenja događaja (ed. J. Aler: Actes du Cinquième Congrès International d'Esthétique, Amsterdam, 1964, p. 93-105). Odatle se, zacelo, može razumeti osnovno Gadamerovo iskustvo: Ja nemam istoriju, već istorija ima mene, ili to isto rečeno u odnosu na problem tradicije: Ja nemam tradiciju, već tradicija ima mene, ma kako da je, istorijski posmatrano, bio diferenciran naš odnos prema njoj. Tako Gadamerov »ljudski život koji se nahodi u predanjima (tradicijama)« predstavlja jednu paralelu za tezu (1) od koje ovde polazimo: »bivstvovanje-u-tradiciji«, ma kako naš odnos prema tradiciji bio mnogostruk, ne samo receptivan, već i uzajamno promenljiv i preobraziv, aktivan i pasivan u isti mah, uslovljavajući i uslovljen i td.

Kritički svakako treba pitati da li Gadamerova hermeneutička filozofija kao hermeneutika egzistencije (opstanka, Dasein) može s dobrim razlogom (osnovom) interpretirati iskustvo umetnosti kao samosusretanje čovekove, idući za metafizičkom subjektivnosti, koja je još kod Diltaja (Dilthey) ostala u snazi i da li i pri tome trebalo uzeti u obzir iskustvo moderne umetnosti, kao i metodički »prekid sa tradicijom«, uključujući tu i filozofsku tradiciju? Filozofski bi se, naime, Gadamerovo gledište, koje polazi od »središta razumevanja«, koje uzima sve »iskustvo sveta« kao jezički posredovano i sâm jezik interpretira kao biće, moglo zasnovati ne toliko transcendentno u smislu jezičkog a priori kao jednog (ontološkog a priori, koliko dijaloški »socijalno-ontološki« (M. Theunissen), što bi onda moglo u potpunosti važiti i za jezik umetnosti: ne toliko kao samosusretanje, koliko kao susret sa drugim u dijaloškoj filozofiji i filozofski Mi (H. Kimmerle) ili cogitamus-filozofiji (E. Souriau).

Nova situacija nastaje i novi filozofski problem se (otvara ako »očima umetnosti« posmatramo iskustvo moderne kao »prekid sa tradicijom« (Niče) i ako se metodički suočimo sa problemom ništavila i nihilizma, što pretpostavlja filozofija stvaralačkog, čime već prelazimo na razmatranje sledeće teze (2).

## 2. »Prekid sa tradicijom«

U svojoj filozofiji kulture M. Landman dijalektički shvata tradiciju u antropološkom pogledu, tako da se čovek pojavljuje kao »stvaralac i stvorenje kulture« (kao creator i kao creatura u isti mah): čovek tako za- sniva jednu tradiciju svojom stvaralačkom snagom, »no pravac i mera (te snage) su opet predodređeni tradicijom«, što je samo prividno protivrečno i što ćemo tek razjasniti sa tezom (3). metafizički piše Landman o značaju tradicije za biće čovekovo sledeće... »Ne proizvodimo više mitove ni metafizike, ali šta bismo bili bez motiva i metafizikā iz prošlih epoha! Mi se napajamo njima kao što se i u leto dolina napaja vodom što dolazi sa planinskih vrhova na kojima se sačuvao sneg, kao što koristimo galj i petrolej koji potiču iz drugih zemljinih epoha« (*Der Mensch als Schöpfer der Kultur. Geschichts — und Sozialanthropologie*, 1961, S. 156). Sama ta slika govori o čoveku kao biću tradicionalnom, o njegovom ukorenjenju u predanjima, ali tradiciju i predanja ipak ne treba razumeti samo kao neku silu s leđa, već naprotiv kao životodavno tle i kao noseći »zadnji plan« (pozadinu), kao osnovu našeg opstanka (egzistencije), i to prema povesno-bivstvenom (seinsgeschichtlich) načinu mišljenja koji bi mogao da epohalno oblikuje tj. smisaono prikaže one inače nepregledne odnose tradicije i inovacije. Stoga se možemo zalagati i za držanje okrenuto tradiciji kao prošlosti i povesti, kao »bivstvovanje-u-tradiciji« i, takođe, posmatrati umetnost kao »protivtežu napretku« (Landman), ali se, nasuprot tome, možemo zalagati i za njenu anticipativnu, divinatorsku utopijsku mogućnost (E. Bloch), jer čovek kao stvaralačko i samotranscendirajuće biće može prekinuti s tradicijom, sa svakom tradicijom i započeti nov život.

Ali, kako treba razumeti taj prekid, kako može umetnost budući »istorična skroz na skroz« (po C. Dahlhaus-u muzika je »geschichtlich durch und durch«) prekinuti sa svojom sopstvenom istorijom? Prekid sa hrišćansko-antičkom tradicijom koji je Niče zahtevao bio je formalno od značaja za modernu umetnost, kao što je Ničeovo mišljenje snažno uticalo na sve značajne pojave u filozofskom životu XX-og stoleća. Mo-



derna se nipošto ne sme opisivati i tumačiti kao beskrajni niz inovacija u bolesnoj težnji ka novačenju u umetničkoj produkciji, pri čemu, najzad, svaki umetnik pretenduje na novost u svakom svom delu, kao što se u tržišnoj ekonomiji ili u tehničkoj produkciji traži uvek nešto novo: taj model naprosto ne spada u umetnost i umetništvo i u tom smislu predstavlja jednu ekstrapolaciju (W. Welsch).

Ne samo da moderna umetnost samosvesno prekida sa tradicijom, već više od toga ona pokazuje da je svaka stvaralačka umetnost oduvek nesvesno ili bezbržno prekidala sa tradicijom, što važi i za svaku drugu čovekovu stvaralačku delatnost. Tako moderna samorefleksno »stavlja u zagrade« tradiciju kako bi se fenomenološki mogao nazvati taj postupak, što pokazuje *metodički* karakter samog prekida, a to znači da se ne radi ni o kakvom *stvarnom* prekidu, kao što u fenomenologiji metodičko »stavljanje u zagrade« realnog sveta ne znači propast tog sveta. Otuda se može reći da se ona što se dešava u istoriji umetnosti formalno dešava i u modernoj, time što ona sa sobom donosi nove vrednosti i inovacije, kao i jednu novu paradigmu, a to sve predstavlja upravo ono što znači izraz »prekid sa tradicijom«.

Tako se problem odnosa prema tradiciji, koji se prema tezi (2) rešava kao »prekid sa tradicijom« razlaže u nekoliko pitanja, koja treba posebno razjasniti. To je, najpre, neproblematičan odnos stvaralačkog prekida sa tradicijom, odnos koji se može iskazati samo u obliku paradoksa (iz čega proističe načelno pitanje funkcije paradoksa u estetičkom diskursu). Istorija umetnosti je »protivrečna u sebi«, primećuje Adorno, pa su za njeno tumačenje neprihvatljive kako apriorne, u osnovi racionalne teorijske konstrukcije, tako i teorija apsolutne singularnosti umetničkog dela i nesamerljivosti individualne stvaralačke snage umetnika (T. W. Adorno: *Asthetische Theorie*, posth., 1969, prev. K. Prohić 1979). »Prekid sa tradicijom« može biti, zatim, shvaćen kao *metodički* prekid, što znači da se sa tezom (2) zastupa jedno *moderno filozofsko gledište (moderno u smislu novovekovnog), kritičko prema sopstvenom odnosu prema tradiciji, tako da se sama ta umetnička tradicija kao istorijska stvarnost metodički zanemaruje, ali se ne poriče: ona se kritički dovodi u zavisnost od sadašnje situacije, tako da to sadašnje konstituise ono što je prošlo, koje se onda i kao tradicija paradoksalno nalazi pred nama, a ne više za nama. S gledišta današnje i moderne umetnosti, taj isti odnos se može formulirati kao »gubitak tradicije« (Traditionsverlust), pri čemu Moderna za Adorna dobija normativni značaj: pojam moderne ima više privativan i negativan značaj, on »poriče tradiciju kao takvu« (Er negiert die Tradition als solche, Adorno, op. cit., S.404).*

Tako se »prekid sa tradicijom« ispostavlja kao načelni (metodički) prekid u teoriji umetnosti i kao istorijski (stvarni) u životu same umetnosti, i posebno kao problem Moderne, pri čemu istorijski pojam modernog kao novovekovnog obuhvata i jedno i drugo: i moderno filozofsko mišljenje kao racionalno, kritičko, naučno, metodičko i konstruktivno koje zahteva radikalno nov početak, a time i prekid sa hrišćansko-antičkom tradicijom i modernu umetnost koja potvrđuje svoju autonomiju u prošlom i, u samorefleksivnim avangardnim pokretima i udesima, u ovom stoleću ponovno teži ka životu i stvarnosti, ka novoj kulturologiji (J. Cohn).

I jedan i drugi moment se susreću u nečem trećem, već u Ničeovom zahtevu koji izriče teza (2): »prekid sa tradicijom«, pri čemu se u procesu koji ovde razmatramo pojavljuje nova mogućnost tumačenja. To je moment istorizma i povesnog načina mišljenja uopšte u vezi sa novom idejom o čoveku i filozofijom stvaralačkog, koja otada postoji kao deziderat našeg vremena. Tu je od značaja ne samo, i to presudno, Ničeovo mišljenje, već i Valéry (Valeri), a u ovom času J. F. Lyotard (Liotar) i postmoderna perspektiva, koju treba razumeti kao nastavak moderne (W. Welsch), što znači u odnosu na »projekt moderne« (J. Habermas).

Ako teza o »prekidu sa tradicijom« jednostrano naglašava diskontinuitet, koji je u teorijskom mišljenju dijalektički moguć samo po kontinuitetu, onda u istoriji umetnosti ipak nije dovoljno »posredovanje« (Vermittlung) između tih oprečnih polova (kontinuitet i diskontinuitet, tradicija i inovacija i dr), već je sama ta istorija puna naizgled paradoksalnih događaja, »obrta« (Wendungen, prema izrazu U. Guzzoni), »skokova« (Sprünge, prema izrazu A. Hausera) i čak »skandalala«, kao što je primerice pojava helenske umetnosti u odnosu na staroegipatsku predstavljala »mediteranski skandal« (H. Lützel). Sama ta istorija je tako predstavljala »provokaciju« teoriji umetnosti (cfr. H. R. Jauss: »Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti«, in: *Estetika recepcije*, prev. D. Gojković, NOLIT, Beograd, 1978, str. 38—88). Pojava jednog novog dela menja sve odnose, menja svu književnu tradiciju, čitav postojeći poredak, prema čuvenom eseju T. S. Eliota »Tradiciona i individualni talent« (1919). ... »uvodenjem novog dela modifikuje se idealni poredak spomenika... tada se menja čitav postojeći poredak; tako se odnosi, srazmere, vrednosti svakog dela ponovo saobražavaju celini — staro i novo se uklapaju. Sadašnji menja prošlost koliko prošlost upravlja sadašnjošću« (T. S. Eliot: *Književni pogledi*, NOLIT, Beograd, 1963, str. 35). U istoriji delovanja ili recepcije jednog umetničkog dela moguće je ponovno otkrivanje nečeg što je jednom bilo »potisnuto« ili »zaboravljeno«, kao što je moguće potpuno smisao (podrugačenje) dela uprkos namere umetnika i posmatrača) recipijenta, kao uprkos i teorije o večnosti i totalnosti dela. To upućuje na postojanje-dela-u-svetu i na promenu tog sveta koja uslovljava i promenu umetničkog dela shvaćenog kao proces (cfr. G. Boehm: »Delo kao proces«, Muzej savr. umet., sv. 11, 1987).

Tako nas teza (2) koja govori o prekidu sa (umetničkom) tradicijom upućuje na bivstvovanje-u-svetu, na promenu, i to na radikalnu promenu povesno shvaćenog sveta kao čovekovog sveta ili sveta kulture. što znači na čovekovo bivstvovanje-u-kulturi nasuprot svetu prirode. Pošto se ovde bavimo načelnim razmatranjem, ne upuštamo se u socijalno-istorijski promenljive situacije različitih ljudskih društava i zajednica, već

samo nastojimo da u principu razjasnimo položaj umetnosti i umetničke tradicije, najstarije tradicije za koju istorija kulture zna, u svetsko-istorijskim preokretima, kada je uopšte moguće govoriti o »prekidu sa tradicijom«, kada dolazi do raspada jednog povesnog sveta i do početka »novog života« u novom svetu. Pošto su moderni svet i moderna umetnost što se proizvode u postmodernoj umetnosti naš svet i nama savremena umetnost, to se on može uzeti kao kritična instancija za prosuđivanje principa, o kojima je ovde reč. I sama reč »prekid sa tradicijom« u bitnoj je povezanosti sa modernim svetom.

### 3. »TRADICIJA PREKIDA SA TRADICIJOM«

Već sama formulacija ove teze (3) upućuje na stanje stvari koje zahteva upotrebu paradoksa u estetičkom diskursu. Iz dijalektičke prirode mišljenja u sve tri teze, koje ovde razmatramo, razumemo upotrebu protivrečnih teza (1. i 2.), ali se ovde krećemo povrh dijalektike. U odnosu na tradicije zapadnog metafizičkog mišljenja, mi polazimo od postmetafizičkog gledišta, od autonomnog čoveka, koji stvaralački uspostavlja svoju egzistenciju na zemlji, u svome svetu kao svetu kulture, gde je umetnost najstarija tradicija. To filozofsko-antropološko gledište posle Hegela zahtevalo je razjašnjenje principa stvaralačkog u povesnom načinu mišljenja bez ikakvog metafizičkog fundiranja, u dijalektici uzajamnog određivanja subjekta i objekta i, povrh toga, u konkretnom i konkretizirajućem »umetničkom procesu«, u kontinuitetu i prekidu istorijskog života umetnosti, životu u tradiciji i u prekidu sa tradicijom, najzad, paradoksalno rečeno, u tradiciji prekida sa tradicijom.

Za načelno razmatranje ne može se uzeti određena istorijska pojava, kao ovde razvoj filozofskog mišljenja posle Hegela, računajući tu i filozofsku teoriju umetnosti, već i razvoj same umetnosti, njen položaj u društvu i kulturi u drugoj polovini XIX-og veka kada se pojavljuje tzv. moderna umetnost, ali formalno je reč o svetskoj istoriji umetnosti, o ideji umetnosti kao univerzalne ljudskoj dispoziciji i o filozofiji umetnosti uopšte. No iskustvo moderne, kao i posledice i dalji razvoj moderne sve do danas, ima odlučujući značaj za ovo razmatranje zato što se tada prvi put formulise program autonomne umetnosti, kao što se prvi put govori o prekidu sa tradicijom u odnosu na hrišćansko-antički svet.

Ako je, dakle, tada sa ustanovljenjem istorije umetnosti kao naučne discipline i sa istoričnim načinom mišljenja u XIX-om veku tek bio otvoren problem umetničke tradicije, onda se u daljem razvoju i naročito u



našem stoleću, prema današnjim pogledima, kao rešenje tog problema mogu navesti one dve teze koje smo već naveli, kao i treća teza (3), koju sad ukratko razmatramo. Treća teza je u isti mah i neko rešenje cele situacije i izraz sadašnjeg stanja problema, ali to ne u smislu Hegelove dijalektičke metode. U pitanju su diferencirana stanja stvari i odnosi u estetskom i umetničkom iskustvu koja se ne mogu podvrći logici moderne nauke, ni razlučivanju na dijalektičke momente jedne nadracionalne celine, već se njihova konkretnost vezuje za višesmislene i čak paradoksalne fenomene stvaralačkog u umetničkim delima u istoriji i tradiciji umetnosti.

Ako je istorija umetnosti protivrečna u sebi, kao što o tome piše Adorno, onda za teoriju te istorije nisu prihvatljivi ni konstitutivni »osnovni pojmovi« koji osiguravaju kontinuitet te istorije, kao što su to u Kantovom duhu zahtevali H. Wölfflin (Velflin), E. Panofsky (Panovski) i neki drugi, ali ni singularni, nominalistički protumačeni pojmovi dela kao dela, kao što to uzima B. Kroč polazeći u svojoj filozofiji duha od intuicije, kao J. Ortega y Gasset (Ortega) sa svojim okazionalnim pojmovima, kao G. Simmel (Zimel) sa individualnim zakonom dela i dr., jer postoje povesni smisao — ni sklopovi koji obuhvataju i nose pojedina dela, bivstvovanje-u-svetu kao bivstvovanje u smislu jednog istorijskog sveta. Sve to sledstveno važi i za pojam umetničke tradicije, kojoj je in-



herentna aporetička struktura istorije umetnosti kao diskontinuiranog i kontinuiranog zbivanja.

Ta u sebi protivrečna istorija ne može biti protumačena filozofskom teorijom razvoja iz prošlog stoleća, istorizmom što apsolutizuje relativnost istorijskih pojava, ni genetizmom i evolucionizmom što kauzalno-deterministički svodi i metodom ekstrapolacije objašnjava povest umetnosti i kulture. Tako je za razumevanje umetničke tradicije i njenog značaja u istoriji umetnosti bilo potrebno prethodno oslobađanje od istorijskog interesa i drugih heteronimnih principa u prilog principa stvaralačkog, što pretpostavlja metodičko uzimanje u obzir gledište dela, načelnu mogućnost novog početka, kao i prekida sa tradicijom usred tradicije u istoriji umetnosti. E. Rothacker (Rotaker) je u jednom sjajnom eseju uzeo da stvaralačko čini sadržaj istorije (*»Welt — geschichte«*, in: *Der Mensch und die Künste*. Festschrift für H. Lützel, Düsseldorf, 1962), pošto je ranije pokušao da ustanovi princip stvaralačkog (*»Das Wesen des Schöpferischen«*, in: *Mensch und Geschichte*. Alte und neue Vorträge und Aufsätze, Berlin 1944, 2. Aufl. Bonn 1950), ali je njegov pokušaj bio moguć samo posle Ničea i zahvaljujući Ničeu, na koga se on poziva u svojoj kulturnoj antropologiji.

Otuda za razumevanje modernog »prekida sa tradicijom« polazi mo od Ničea, od njegovog iskustva koje govori o tome kako pod rukom umetnika u istim istorijskim okolnostima i uslovima, kao i sa istim materijalom nastaje nešto *drugo*, nesamerljivo tim uslovima i nesvodljivo na datu i poznatu stvarnost upravo kao stvaralačko delo. Jer, umetnost je bitno akt prekoračenja i ponovnog određenja, njene bitne mogućnosti unapred nisu utvrđene, već njih stvaraju umetnici, a umetnost živi, upravo moderno, od prekoračenja postignutih sadržaja i struktura. Sva zagonetnost principa stvaralačkog sastoji se u tom *podrugojačenju*, u kome uvek sudeluje i nešto neprozirno u umetničkoj praksi i konstruktivan napor i rešenje u smislu estetske racionalnosti. Tu, ipak, ne sme postojati hermeneutičko zaposedanje dela, već saglašavanje sa otvorenim estetskim iskustvom. To iskustvo zahteva senzibilnost ili osetljivost kao sposobnost razabiranja čulnog smisla umetničkih dela. Smisaoni potencijal umetnosti odnosno umetničkih dela kao smisaonih tvorevina kao čulna refleksija služi orijentaciji u svetu, predviđanju i oblikovanju budućnosti.

U našem stoleću pesnik P. Valéry (Valeri) je uzeo princip stvaralačkog kao osnovnu ideju jedne teorijske discipline koju je nazvao *pojetika* (poietique); ona bi se bavila fenomenalnim područjem (pre svega pesničkog i umetničkog) stvaralaštva i stvaranja, nasuprot teoriji čulnosti kojom se u prvobitnom značenju bavi *estetika*, koju Valeri naziva *estezi-ka* (esthésique) (vid. njegov Discours liminaire na II. Međunarodnom kongresu za estetiku u Parizu 1937). Ideja pojetike se proširila sa pesništva na druge umetnosti i, najzad, bila shvaćena kao opšta teorija stvaralaštva (cfr. R. Passeron éd. *Recherches poietiques*, 1975 ff).

Za svrhe našeg izlaganja dovoljno je podsetiti na to da, po Valeriju, stvaralački potez već po definiciji prekida sa tradicijom, ali se na taj način formira jedna nova tradicija, u kojoj ono što je *različito* i *drugo* i *sasvim drugo* igraju glavnu ulogu u jednoj povesnoj liniji stvaralačkog oblikovanja što smisaono sažima prekide i kontinuitete u istoriji književnosti i umetnosti, u trajanju i nestajanju književnih i umetničkih tradicija. Na jednom primeru Valeri ovako tumači to naizgled protivrečnu situaciju: bukolicke koje su prethodile Vergilijevoj pesničkoj formi bile su nešto drugo od nje, nešto izvorno i čak praiskonsko. Miris ruže postoji od kada i ruža, ali od časa kada taj miris možemo konstruisati pomoću hemijskih elemenata dobijamo nešto sasvim drugo, artefakt kao što je i svako umetničko delo, pa ipak ne — što je formalno ili suštinski istovetno sa onim mirisom. Pouka toga primera za tezu (3) o tradiciji prekida sa tradicijom u istoriji umetnosti sastoji se u tome što je već prvobitna forma bukolicke, iako anonimna, bila stvar konvencije i artefakt, koji se sa autorskim pesništvom preobražava u nešto drugo, što prekida sa dotadašnjom tradicijom i otvara novu, da bi zatim nova konstruktivna rešenja izazvala novi prekid i otvorila novu tradiciju u »estetskoj ekvivalenciji« (W. Welsch: »Tradition und Innovation in der Kunst. philosophische Perspektiven der Postmoderne«, in: *Zeitschrift für Aesthetik*, 1985, 1) tih po tradiciji različitih dela, u stvaralačkoj istoriji pesništva upravo kao tradiciji prekida sa tradicijom.

U istoriji likovnih umetnosti H. Liceler je naveo primer za istu tezu (3) i njih smo ovde već pomenuli; tako, prelaz staroegipatske umetnosti u grčku, ili grčke u rimsku, ili helenske u ranohrišćansku i dr. No praksa moderne umetnosti je pokazala na za nas najočigledniji način da je umetnost bitno akt prekoračenja, podrugojačenja i samotrascendencije, tako da ona upravo kao moderna živi od takvih prekoračenja (jednom postignutog sadržaja ili forme), iz svojih mogućnosti, za koje se unapred nikada ne može znati, iz otvorenog estetskog iskustva.

Najzad to potvrđuje postmoderna, koja predstavlja dalji razvoj »projekta moderne«, kao napuštanje strogosti i jednostranosti moderne koja radikalno prekida sa tradicijom i kao ponovo prihvatanje formalno svih tradicija koje stavlja u delo i sastavlja bez ikakvog posredovanja, neorganski i elektički, uz moderne ideje, sa napetošću koja se na taj način izaziva, ali ne razrešava. Tako se u postmodernoj praktikira teza (3) o tradiciji prekida sa tradicijom.

Višestruka tradicija se prelama kroz apsolutno moderni postupak, primerice, »Hazaraskog rečnika«, i tu se u principu prizivaju i kombinuju sve književne tradicije, pri čemu upravo radikalnost tog preloma omogućuje stvaralačko suočavanje i očuvanje onog substancijalnog i nadvremenog u kontinuitetu našeg pesničkog obitavanja na zemlji, egzaktno: u tradiciji prekida sa tradicijom.

# lakmus

## zvezdan mitrović

### DEJA VU

*Sa prstiju, budnih. Netremice gledah dlan. Dlan svoj providan. Obrok redovan. Liske zavodljive gledah znatiželjan. Zavodljive, u snu opijene. Kokosovim sokom, bludnim gnezdima. Neiscrpnih mulatkinja. Videh okom bogohulnih. Uz oltar trošni pripijenih, u ružičnjaku zaključanih, izloženih na trepezama. Oglađenih krhkim krikom. Pod pazuhom. Reliveni psećim stihom. Videh lice baršunasto. Ljupko lice zavodnice. Usne videh, vlažne trube uronjene. U bokal, porculanu, na domaku belog hlada. Gde je rāda, svaka tica grabljivica.*

### ARLEKIN

*Opuštenim, punih čari, čistim. Rukama kolebljivim, smelo neprimetnim. Diriguje tankom niti. Snene marionete ili filigranom što u šolji zvuke plete. Dvema, trima trepavicama, koncertom od lavande, glasom zaludne zvonjave. Te kretnje glave, te kupke podsmešljive, zavese s naborom čednim. Nehajno savladava prepreku što stvara. Svu od žara, od šansona s ruba violine. Pogledom vedrim, tu, iz okoline. Duhom pesnika smevoćnim. Plačući, skale poštujući, čeka orkestar pun oštine.*

### LAKMUS

*Obnoć iskričavo gledajući. Svetlucanje, znatiželju udovica mesečevih. Kost glodemo beličastu. Nabreklih bradavica mlečnost. Bojažljivi, bojažljivo. Obećanih svetilišta lišeni. Poklona zaboravljenih, predaka izgubljenih. Prikrivenog bluda zadovoljnog. Ogledalima plamenim zaslepljeni. RAZLAŽEMO SE. U utrobama rascvetalim. Morskih trava groteskni. SPAJAMO SE. U ždrelima halapljivim, krmeljivih ljuskara vodenih. Zverinja šumskog prostodušnosti razarajući radoznalo. Plašljivo.*

### DOUŠNIK

*Mlakom utrobom do čaše svesti. Sunderom pepeljastim, nudeći pričesti. Plodom neskrivene nade. Okleva usnulo, podižući ograde paučinaste, buđi pune. Na potiljku dogorelom, prestupniku bespolne narkomanke. Ne znajući gde da se osloni, anđele daruje. Svilene bube zbrinute iza bespomoćne brave. Mrave usnule, sprženih tavanica. Freske ludnica dalekih. Okovanog srca, glavu poklanjajući obličju nemogućeg. Slabosti svoje otkrivajući, mašte žrtvovane. Puštaju krv ledniku, venerinom mleku iz gline. Da se cedi.*

### NEMIR

*U predvečerju, spokojstvu jutarnjeg sutona. Izobličen progonima čitavog dana. Prigušeno životnog. Umoren krvlju kozjom. Bez lica, bez tela, bez doživljaja u uglovima razdaljina. Iskovan od vetra, prečišćujući ushićenje. Sanja. Sanja sunovrat u sluzi strasti. U osvitima nepogoda. Lepršajući na listu Adama, ždrepcu ustreptala. Vazduh se grči, izranja. Kivan na pepeljast luk. Na jabučicu, obraslu slepoočnicu. Vāljan do prosipanja. Prošaran izbrazdanim munjama nabujale nagosti. Suzdržljiv na bedrima talasastim. Zavlači se u nozdrve vlažne, novorođene. Uzrujano otkrivajući uzburkane šume. Lelujave šume Kineskinja spokojnih. Zatečenih na izvorima rajskim, varljivim.*