

• Nismo stigli da razgovaramo o Vašem još jednom polju rada, koje vam, verujemo, više oduzima vremena nego što donosi zadovoljstva. Profesorem se bavite već tri decenije. U tom poslu ste imali, to ste već rekli, sjajne uzore. Kojih se Vi načela, kao profesor, pedagog i učitelj, držite?

– Dosta sam se bavio pitanjima nastave književnosti na univerzitetu, pisao sam u više mahova o tome i učestvovao u mnogim raspravama. Iz svih mogućih relevantnih elemenata koji se odnose na tu problematiku izdvojio bih dva: pitanje nastavnika i pitanje organizacije studija. Mislim da je nastavnik presudan činilac u toj nastavi i da od njegove naučne i pedagoške spreme i od njegovog moralnog lika zavisi više od polovine svih naših univerzitetskih uspeha ili neuspeha. A drugu polovinu čini organizacija studija, tj. položaj studenata u toj nastavi. Studenti su još uvek pasivni slušaoci i, samim tim, nedovoljni saradnici u nastavnom i naučnom radu. Drukčije, pak, i ne može biti kada normativi naših »siz«-ova proglašavaju za »tehnoški višak« neke preko potrebne nastavne kadrove. Kada jedan nastavnik ima pred sobom grupu od stotinak studenata, onda tu o pravom studijskom radu ne može biti ni reči. Drugo je pitanje da li nam treba toliko studenata književnosti i kako to pitanje treba rešavati.

• Najzad, da li ste, kao naučnik, tragalac za naučnom istinom, skeptik ili optimist; da li ste optimist ili skeptik kada je reč o Vašoj struci?

– Vidite, skepticizam je oznaka misaonog čoveka; optimizam je odlika radnih ljudi. Kao čovek koji je celog veka radio svoj posao ja sam optimista: čini mi se da sam nešto stvorio, da sam pomakao neke granice našeg dosadašnjeg znanja o srpskoj književnosti i da to može poslužiti kao osnova mladim istraživačima za dalja ispitivanja i zaključivanja. Međutim, kao čovek koji hoće trezveno da posmatra, ja sam pre skeptik: mnoge okolnosti su nepodesne za naučni rad u mojoj struci. Evo vam samo jednog primera za to. Na početku našeg razgovora rekli ste da sam ja »dobitnik više društvenih i naučnih priznanja«. Naučnih – da! Neki

od mojih rezultata ušli su u našu naučnu praksu, citiraju se i usvajaju; prikazi mojih knjiga bili su uglavnom pozitivni, a same knjige poznate i kod nas, i šire, u evropskim alavističkim krugovima. Ali društvenih priznanja ja gotovo i nemam. Oktobarsku nagradu Novog Sada dobio sam tek 1978. za »dugogodišnje uspešne rezultate u obrazovanju i naučnom radu«, mada sam u toku svog nastavničkog i naučnog rada na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, od 1962. do tada, objavio nekoliko knjiga, pored stotinak svojih studija. Drugih nagrada i priznanja nemam, što doživljam ne kao neko moje lično nepriznanje, nego kao malo interesovanje društvene zajednice za poslove i rezultate moje struke. Pri tome, moram reći da to i razumem: »neproizvodni« rezultati se »amortizuju« na duge staze. Prema tome, moj skepticizam je samo drugo lice moga optimizma: priznanje će valjda ipak jednom doći!

Razgovarao Ljubisav Andrić

beleška:

Naš sagovornik, dr Dragiša Živković, poznato je i priznato ime naše književne teorije i istorije književnosti. Rođen je 13. avgusta 1914. godine u Zaječaru. Na Beogradskom univerzitetu studirao je jugoslovensku filologiju, gde je i doktorirao 1956. godine s tezom iz istorije srpske književne kritike.

Od 1946. do 1951. godine urednik je izdavačkog preduzeća »Kultura« u Beogradu. Bio je lektor na Filozofskom fakultetu u Beogradu, 1951–1956, zatim docent i vanredni profesor na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, 1957–1961, a potom redovni profesor i šef Katedre za jugoslovensku književnost na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.

Bibliografija dr Živkovića sadrži više od sto pedeset pojedinačnih studija, eseja i naučnih prikaza, pretežno iz istorije srpske književnosti XVIII i XIX stoleća, kao i nekoliko knjiga.

Autor je jedinstvene Teorije književnosti, koja je dosad doživela dvadesetak izdanja, 1955–1981; prve celovite studije o počecima srpske književne kritike – Počeci srpske književne kritike, 1817–1860, Beograd 1957, i veoma zapaženog dela u tri knjige – Evropski okviri srpske književnosti, I, II, III, Beograd 1970–1977 (III knjiga je u štampi). Pisac je i studija Ritam i pesnički doživljaj, Sarajevo 1962, Od Vuka do Andrića, Beograd 1965, i jednog od retkih priručnika praktične stilistike u nas – Pravi put i stranputice u pisanju, Beograd 1978.

Dr Živković je i značajan prevodilac.

Dobitnik je više društvenih i naučnih priznanja.

## nečovečnost umetnosti

(esej-fikcija)

laslo beke

Devetorica, ili desetorica muškaraca, koji su već mrtvi, videli su isto što su sada videli moje oči – duboki ubod u telu, i telo pod vedrim nebom, ali ono što su oni videli, bio je kraj jednog drugog, ranijeg događaja. Maneco Uriarte nije ubio Duncana; borila se sa oružja, a ne muškarci. Oružja su mirno ležala jedno uz drugo u jednoj vitrini, sve dok ih ruke nisu probudile. Možda su se i pomerila prilikom buđenja, zbog toga je valjda i drhtala Uriarteova pesnica, zbog toga je drhtala i Duncanova pesnica. Oba oružja bila su vična borbi – bila su daleko bolji borci no što su bila njihova sredstva, muškarci – i dobro su se borila te noći. Dugo su tražila jedno drugo dugim, prašnjavim putevima provincija, na kraju su se srele, kada su već njihovi gauči odavno trunuli u zemlji. U njihovim oštricama dremala je i vrebala ljudska mržnja.

Stvari traju duže od ljudi. Ko zna da li se priča ovde završava, ko zna neće li se opet susresti.

(Jorge Luis Borges: Susret)

Borgesova novela polazi od pretpostavke da egzistiranjem (»životom«) predmeta u vremenu upravljaju mnogo dublje zakonitosti od onih koje upravljaju »životima« ljudi. Tačnije: ljudske odluke, postupke – bilo da su racionalni, bilo volunjaristički – u krajnjoj liniji takođe determinišu zakonitosti koje se ispoljavaju u predmetima. Iz ove duboko pesimističke, ali uvažavanja vredne hipoteze, proizilaze dva zaključka koji se tiču i umetnosti. Prvi ukazuju na mogućnost jednog potpuno materijalističkog modela istorije umetnosti apsolutne važnosti. Drugi, pak, predstavljaju paradoksalnu upućenost čoveka i umetnosti jedno na drugo, uz njihovu istovremenu borbu za život i smrt: čovek stvara umetnička dela (predmete) radi sopstvenog usavršavanja i ovekovečavanja (»ostvarivanja svoje suštine kao vrste«), ali to umetničko delo smesta izmiče njegovoj kontroli, ustremilju se protiv njega, ugrožava mu život, i ponekad je i direktni uzrok njegovog uništenja. Prema tome, istorija umetnosti nije ništa drugo no istorija borbe između čovečanstva i umetnosti (čoveka i predmeta, stvaraoca i dela, dela i konzumenta, itd.).

### APSOLUTNA ISTORIJA UMETNOSTI

Positivizam XIX stoleća, ruku pod ruku s različitim evolucionističkim teorijama, kao model »razvoja« istorije umetnosti izabrao je biljni organizam. Po tome, jedna umetnička pojava (»stil, pravac« itd.) »rađa se«, »razvija se«, »cveta« i »umire«. S druge strane, »razvoj« može da se rađa u više pra-

vaca, poput grana jednog stabla, koje uvek teraju nove i nove izdanke, itd. U materijalnom smislu, međutim, takav razvoj ne postoji, predmeti (pa i umetnički) – premda imaju sopstveni proces »nastajanja« i, nadalje, egzistiraju u vremenu – jedinstavno »nastaju«, »postoje« i (u mateijalnom smislu) »umiru«. Posmatrajući na ovaj način celinu istorije umetnosti, možemo računati isključivo s materijalnim bivstvovanjem u prostoru međusobno izolovanih, a u vremenu, kroz kraće ili duže periode, sinhronih predmeta – sve ostalo, što je naučna istorija umetnosti teorijski iskonstruisala, jeste puka fikcija. Prema tome, umestno jednog ili dva stoleća, epoha klasične grčke umetnosti traje i dan – danas; Parthenon nije karakteristika druge polovine V stoleća pre n. e., već je »prisutan« i danas, i postojaće sve dok i poslednji kamen ne bude razneli revnosni turisti. Istoričari umetnosti sve do sada zadovoljavali su se skiciranjem mreže vremena satkane od polaznih tačaka, ali treba uvideti da je još lakše barataći s apsolutnim vremenskim periodima. Drugo je pitanje da na taj način dobijeni model neće biti jednostavniji – treba, najme, računati s uporednošću sve više i više pojava – on je samo pouzdaniji. Dužinu »perioda« određuje isključivo materijalno bivstvovanje njegovih dela (zavisi, dakle, od supstancije, trajnosti materijala, tehnologije izrade i, s druge strane, nasilnih intervencija spolja), te lako može da se desi da pojedini od njih poprime kosmičke razmere (»period piramida u Gizehu«; od oko 2600. godine pre n. e. do, recimo 10000. godine?), a završetak drugih perioda možda će uslediti i za vreme našeg života (»period venedicijanske graditeljske umetnosti«; od oko 970. godine do, po prilici 2010. godine?). Deo srednjovekovnih fresaka upravo sada počinje konačno da propada (o modernoj zaštiti umetničkih dela, restauraciji, da za sada ne govorimo), sledstveno tome, upravo sada, krajem sedamdesetih godina ovoga stoleća, svedoci smo kraja »perioda srednjovekovnog zidnog slikarstva«. Nastanak bezbroj namerno kratkotrajnih umetničkih dela u XX stoleću, od kojih neka i sama sebe uništavaju (»istorijsko-umetnički priodi od po nekoliko minuta«), s jedne, i pokušaji dematerijalizacije umetničkih dela, s druge strane, možda su motivisani upravo ovim beznačnim saznanjem: ne želim više spomenike kosmičkog trajanja, već samo takve koje sam u stanju da kontrolišem. (»Suprotstavi se uznemiravajućoj slabosti koja zaustavlja kretanje, paralise trenutak i ubija živo. Prestani da neprestano proizvoditi »vrednosti« koje na kraju ipak propadaju. Budi slobodan. Živi, i prestani da »slikaš vreme«. – Jean Tinguely, 1971.) Mani preostaje dvadesetak godina života – sve što živi sto godina, ustremiljuje se protiv mene. Sve što preživi čovečanstvo – nečovečno je.

### PORAZ MODERNE MUZEOLOGJE

U vezi s predašnjim razmatranjem trebalo bi istaći neke ograde: »vencedicijanska graditeljska umetnost« u strogo materijalnom smislu ne postoji, niti postoji »srednjovekovno zidno slikarstvo«. Postoji, doduše, crkva San Marco u Veneciji (koja je, s druge strane, opet samo složeni konglomerat predmeta iz različitih epoha), no tim više postoji jedna određena srednjovekovna freska, u svojoj konkretnosti. U smislu »apsolutne istorije umetnosti« postoje samo pojedinačni predmeti, »ovde i sada«, povrh toga, oni za nas postoje tek u konkretnom kontaktu: kada im pridemo, pogledamo ih ili opišemo, itd. Ova relacija je još srazmerno »humana«: odlazim da vidim jednu sliku kad mi je volja, prekidam njen uticaj na sebe kad god hoću – predmet još nije u mogućnosti da se popne čoveku na glavu, ne mori nas svest da će nas predmet-fetiš višestruko nadživeti. Čovek se s relativno prirodnim lakom upliće u »život« predmeta, vrši na njima čak i materijalne transformacije, ponekad ih i uništava u interesu jednog novog dela. A razvoj moderne muzeologije nastoji da nepopravljivo izmeni, odnosno naruši ovo relativno harmonično zajedništvo čoveka i umetnosti (Već sada treba naglasiti da je mogućnost ove vrste nasilja postojala još u samom začetku umetnosti: novovremena muzeologija je, međutim, ovu latentnu suprotnost podigla na stepen manifesta.) Još su prvi kolekcionari umetničkih dela počeli da narušavaju prostorno i vremensku jedinstvenost umetničkog dela, time što su ih istrgli iz njihove prvobitne sredine i smestili u jedan nov kontekst predmeta – ovu inicijativu dovodi na mrtvu tačku institucija modernog »muzeja« i »izložbe«, kada različita, vremenski i prostorno udaljena dela smešta jedna uz drugu, stvarajući, praktično, situaciju da se bilo šta može uporediti s bilo

čim, a s druge strane, i istovremeno, manipuliše s kriterijem »originalnosti«. Ovu pojavu veoma je lepo opisao Malraux pod odrednicom »musee imagineaire« – po kojem, zahvaljujući fotografiji, reprodukcije umetničkih dela najrazličitijeg porekla mogu biti postavljene jedna pored druge, mogu se upoređivati i na taj način može da se iskristališe njihov zajednički imenitelj, moderni pojam stila. A što se fotografije tiče, odnosno reprodukcije, njen uticaj na tradicionalni pojam umetničkog dela možemo smatrati teorijski razjašnjenim od strane Waltera Benjamina.

Od svega toga nas zanima jedan jedini momenat: samovoljno postavljanje dela jednog pored drugog. Kada se na osnovu principa moderne muzeologije i aranžiranja izložbi u jednoj renesansnoj palati susretnu u istoj prostoriji arhaično torzo i mrtva priroda Picassa, čovek je, prividno, trijumfovao nad autonomnošću umetničkih predmeta. Brojni su znaci ove pobeđe, počev od skupih ramova i postamenata koji sapinju metničke predmete-individue, pa sve do sigurnosnih uređaja i trezora u muzejskim podumima. Međutim, u getu umetničkih predmeta počeli su da funkcionišu mehanizmi koji izmiču ljudskoj kontroli. Picassova mrtva priroda stupa u komunikaciju s arhaičnim torzom i s renesansnom lođom, neopozivo menjajući – u međuvremenu – značenja sva tri dela. Gde god posle odneli ovaj torzo, uz njega ćemo uvek videti i kubističke forme – možemo isprazniti renesansnu lođu – u njoj ostaju nevidljivi otisci dva predmeta.

Sasvim je prirodno da u ovoj interakciji uticaja ne stoji uvek jedna nasuprot drugoj ravnopravne strane osim toga, na kraju njihovog sukoba – poput borbe oružja u Borgesovoj noveli – uvek strada čovek. Remek-dela je svojstveno da teže totalitarizmu, na agresivan način potiskujući u pozadinu ostala dela već i samim tim što skreću pažnju na sebe. Jednostavno smo prinuđeni da se više bavimo Mona Lisom (i u mislima) no Madonom nekog Leonardogov epigona, pri čemu je estetička kompleksnost remek-dela tek jedan od uzroka. Što više pažnje posvećujemo jednom delu (što više »značenja« pronalazi u njemu jedan istoričar umetnosti, na primer), to delo postaje tim čuvenije, a što je čuvenije, moramo se više baviti njime. Samim tim, ostaje nam utoliko manje vremena za druga dela. Christovljeva »pakovanja« su agresivna zbog toga što će nas, budemo li u prilici da vidimo samo jedno njegovo delo, svaki automobil ili nadgrobni spomenik, upakovan u foliju, neizostavno asociirati na Christova. Stepen uticaja ovog mehanizma, u skladu s robnim i fetišnim karakterom umetničkog predmeta, može da se uvećava najrazličitijim manipulacijama: sredstvima propagande, poslovnim zahvatima, rasparčavanjem reprodukcija, itd.

Sve dok se nije razvio moderni (sakralnosti oslobođeni) kult »originalnosti« i »starine«, preuređenja arhitektonskih dela, korekcije pojedinih slika ili skulptura obavljanje su u prvom redu po pravilima zdravorazuma, odnosno, po utilitarističkim aspektima. S XIX stolećem započela je epoha nasilnog produžavanja života spomenika umetnosti. Nema sumnje da su u tome nemalo udela imali »savremena« istorijska svest i razvoj modernih stilsko-kritičkih istraživanja. Sve je postalo žrtvom purifikacijskih zanosa Viollet le Duca i njegovih pristalica – od baroknih oltara do klasicističkih palata koje su nastale usled shvatljivih potreba nekadašnjih živih ljudi, ali koje su opet, s jednog »višeg stanovišta«, okvalifikovane kao »nečiste«. U znaku te »stilske čistote« nastale su u isto vreme katedrale, parlamenti, berze i bastioni nevidenih dimenzija, možda sa sledećim opravdanjem: staro je bolje od novog, pravimo, dakle, ponovo original, budući da je novi original bolji od starog. Zaista solidna teorijska osnova za restauratorsku praksu XX stoleća. Znamo iz genijalne studije Aloisa Riegla – koji je imao prilike da modernu zaštitu spomenika umetnosti osmotri in statu nascendi – ili pak od vrednog kartotekara Jana Biaostockog, koliki je bio darmar u prosudivanju »starog« (»originalnog«) i »novog«, već na početku stoleća. Za tradicionaliste iznad svega bio je važan original, a za moderniste isključivo novo – po prvima, originalnost je bila zaloga trajnosti, a po modernistima, trajno je moglo da bude samo novo. Moderna zaštita spomenika umetnosti, umesto da prepušta propadanju sve ono što je po prirodi stvari osuđeno na smrt, besomučno iskušava sve mogućnosti obnavljanja starog i novim materijalima rekonstruiše već nepostojeće originalne forme, brižljivo razlikuju šačicu starog od (gigantskog, novog) nedomestka, ili ih, eventualno, kombinuje tako da je razlika među njima moguća već samo u načelu. Bilo kako bilo, rezultat ovakvih postupaka jesu nedogledne površine ruševina, starorimsko svetilište od armaranog betona, umesto spomenika starih epoha – akvarijumi koji održavaju trijumf arheologije, napadne orgije boja lišenih galerijske glazure, pesnička dela od veštačke smole pleksiglasa, hromiranog čelika...

Čovek je stvorio umetnost da uvećava svoju slavu, a potom je pao na kolena pred sopstvenim novim idolom. Ne usuduje se da ga uništi, niti dopušta da sam od sebe propadne. U cilju njegovog održavanja, ne preza ni od sredstava magije: ako propadne forma dela, neka putem dodira njegovu transendentalnu snagu pronosi materija, ako propadne i materija, neka živi dalje forma – putem hiljadostrukog preslikavanja, kroz foto i reprodukcije.

Magična prakta ipak ne može da ostane nekažnjena. Čak i ako ne računamo materijalne izdatke, restaurator treba da uloži 100 do 1000 radnih časova u obnovu jednog ozbiljnijeg platna. (Podatak je, naravno, fiktivan – vreme utrošeno za restauriranje jednog platna može da bude i kraće i duže.) U skladištima pojedinih većih evropskih muzeja hiljade i hiljade slika, skulptura i grafika čekaju na restauraciju. Svaka nova postavka neizostavno povlači za sobom nova oštećenja. Zbirka se, uz to uvećava i novim delima – pre ili kasnije, i ona će dospeti u stanje da će im pomoć restauratora biti neophodna.

Jedan mađarski restaurator utrošio je oko tri godine života (neto) na obnavljanje 10 do 20 kvadratnih metara neke provincijske zidne slike (čitaj: obnavljanje nečega što u ovakvoj formi zapravo nikad nije postojalo).

Kult originalnosti danas više ne opseđa samo staru umetnost. Umetničko delo se danas ređa već kao fetiš. Ono je sveti i nepovredivo – nasilje nad njim može da izvrši, u najgorem slučaju, jedino njegov autor. Negde oko 1970. godine pozabavio sam se mišlju da će, pre ili kasnije, čitavu našu Zemlju preplaviti umetnička dela. Nećemo biti u stanju ni da se pomaknemo od njih. Obratimo samo pažnju na pojavu da se počev od 1960. godine američki slikari sve masovnije useljavaju u ogromne, napuštene fabričke hale, kako predmeti istiskuju kolekcionare umetničkih dela iz njihovih stanova, na koji se način proširuju muzejska skladišta (i ne samo skladišta nego i administracija, budući da je za evidentiranje umetničkih dela, pohranjivanje tih evidencija, te za dokumentiranje, fotografisanje, restauriranje, upravljanje,

itd., itd., potrebno sve više i više prostora i radne snage). Ako umre jedan čuveni umetnik, poželjno je da sva njegova zaostavština ostane zajedno, na istom mestu. A u tu zaostavštinu ne spadaju samo njegova dela, već i sve skice, sve njegove beleške. (Skica, torzo, sav nusprodukt njegove umetničke radionice smatra-se takođe umetničkim delom, ko bi se, naime, prihvatilo odgovornosti da sve to baci?) Njegova paleta, naočari, feltna... Zaostavština treba da se katalogizuje, treba da se izrade i štampaju naučne i popularne publikacije, treba da se održava njegov spomen-muzej, ispred njegove kuće treba podići spomenik, obezbediti parking-prostor (eventualno: bife). Čitava zemlja je jedan muzej.

Ako bi se umetnička avangarda XX stoleća strogo pridržavala načela »sve je umetnost«, u slučaju njegove realizacije, gurnula bi čovečanstvo u katastrofu.

## UMETNOST KONTRA ŽIVOT

Pretpostavku da bilo ko može da bude umetnik i bilo šta umetnost, na najradikalniji način je isticao šezdesetih godina tzv. fluxus-pokret. Moramo, međutim, jasno da vidimo da korene ovih krilatica treba tražiti barem u romantizmu; odnosno, u svim onim umetničkim stremljenjima koja su nastojala da umetnički čin stave u službu »života«. Osim u slučaju malobrojnih izuzetaka, ovaj utilitaristički momenat prisutan je u svim umetničkim aktivnostima, bez obzira na to da li je reč o pečinskim crtežima prizora iz lova ili o »društvenoj plastici« Josepha Beuysa. U krajnjoj liniji, ova želja održava u životu sva novovremena nostalgična vraćanja u prošlost, sve »revival« i »neo« pokrete nostalgije za harmoničnim počecima, kada umetnost i život još nisu bili međusobno odvojeni. Jasno je i to da je krilatica »umetnost = život« mogla da postane programatska tek kada se umetnost, usled podele rada, konačno odvojila od drugih sfera društvenog života i postala zaista egzistencijalnim problemom, kada se učinilo da je i religija, poslednje transendentalno pribežište društva, takođe konačno uzdrmana (dakle, tokom XX stoleća).

Ova problematika je, inače, prilično poznata, budući da je reč o često raspravljanim, fundamentalnim pitanjima funkcije umetnosti. Treba, međutim, priznati da je revolucionarno usijanje poslednjih decenija zamagilo nedovršeno *antihumane* refleksije načela »umetnost = život«. Razmotrimo samo neke najsimptomatičnije:

1. Umnožava se broj onih umetnika koji su, u bukvalnom ili metaforičnom smislu reči, životom platili svoju umetnost: Van Gogh, Cravan, Artaud, Schwarzkogler, itd.

2. Umetnost se stavlja u službu antihumanih sila. Analiza jedne relativno nove umetničke grane, industrijskog dizajna, može dovesti čak i do jezivijih zaključaka no što je bila estetička praksa Trećeg rajha. Izuzev malobrojnih, izolovanih (pojedinačnih) stremljenja, dizajn nije ništa drugo no jedno od sredstava manipulacije preforsiranog proizvodno-potrošačkog mehanizma i društvenog sistema koji na njemu počiva, sa zadatkom da odvlači pažnju potrošača od društvenih konflikata. Najsavršeniji – dakle, i s estetičkog aspekta – vrhunski dizajn nalazi se direktno u službi ubijanja ljudi, budući da se ostvaruje u oblasti proizvodnje oružja. (U skladu s teozom da je rat vrhunski učinak kolektivnog ljudskog duha, s obzirom na to da svako lole industrijski razvijenije društvo najveći deo svog nacionalnog dohotka izdvaja za razvoj industrije naoružanja, koncentrišući u nju najkvalitetnije sirovine, najsavremeniju tehnologiju, pa i najbolje duhovne snage.) Po tome je (estetički) razvoj industrijskog oblikovanja oružja, u najužem smislu reči, pitanje života i smrti.

3. Umetnost trijumfuje nad čovekom i na taj način što je čovek primoran da vreme i energiju utrošene na umetnost oduzme od drugih sfera »života«. Možda će se nekomе ova teza učiniti izmišljenom, međutim, njena suština se može izraziti i u radnim časovima: kada čovek slika, ili piše roman, ne može da proizvodi druga dobra, ne može da se odmara, da se zabavlja, itd. Ovoj pojavi je paralelna dilema primaoca (»konzumenta«), naročito u odnosu na umetnička dela čije »konzumiranje« izrazito zahteva vreme: film, muzičku kompoziciju ili roman mogu primiti isključivo ako im posvetim određenu količinu vremena. U ovim izoštranim primerima, u krajnjoj liniji, očitava se antagonizam dveju suprotnih strategija: jedna hoće na umetnički način (analogno magiji) da potčini život svojoj moći, druga je, pak, sklona da žrtvuje umetnost u korist života. To su, još od epohe romantizma, dobro poznati stvaralački konflikti: »mač ili pero?«; »dok pišem svoj dnevnik, propuštam događaje, ako, pak, propustim događaje, o čemu da pišem?«; »šta vredi umetnost, kada u Indiji deca umiru od gladi?« itd.

Ukoliko se više bavimo umetnošću, utoliko nam ostaje manje vremena za život, pokušavamo da taktiziramo, da nadmudrimo jedno u odnosu na drugo, i ova borba traje sve dok ne umremo. A umetnost će ostati i posle naše smrti.

## ZAKONI I ZABRANE

Avangardna umetnost je protivzakonita. Po najraširenijem shvatanju, to je njena najslabija tačka: zna protiv čega se buni, ali ne zna u čijem *interesu* to čini. Krajnje je vreme da raskrinkamo ovo, verovanje. Svaka avangardna estetika relativno precizno definiše svoje ciljeve (stvaranje novog »jezika«, odnosno medeliranje pojma slobode i opšteantropološkom smislu), međutim, mnogo je nesigurnija u odnosu na sam cilj negacije. Ova »tradicija« u svojoj uopštenosti teško može da se definiše – da li je karakterišu propisi, pravila, tabui ili zakoni? Naime, nije svejedno hoće li umetnik preći preko nekog nepisanog pravila kompozicije, ili pak preko jednog pravno kodifikovanog zakona. Različite regulative koje važe u životu društva, očigledno, imaju divergentne funkcije; osim toga, one sačinjavaju jednu hijerarhijsku strukturu i po svojoj važnosti. Što se nas tiče, dovoljno je ako razlikujemo samo dve grupe: propise i norme (vezane za epohe), koje je kodifikovao sam čovek za druge ili za celo društvo, i, s druge strane, pisane ili nepisane zakone, tabue, kojima čovek pripisuje transendentalno poreklo. U tom smislu, avangarda XX stoleća sukobljava se s normama prethodnog tipa i samo sledi primarne prekršaje pravila koja spadaju u drugi tip i koje možemo grupisati oko metafore »drvo saznanja«. Očito je, najteži prekršaj koji je učinilo čovečanstvo jeste *samo spoznavanje* – a umetnost, koja se kasnije razvila, u celini uzev, predstavlja neprekidnu borbu za posedovanje »zabranjenog voća«.

Protivrečnost umetnosti i čoveka mora da bude antagonistička, zato što se i jedno i drugo suočavaju s apsolutom izraženim u metafori »staba života«. I umetnost i čovek teže apsolutu – no istovremeno, i zabrane koje okružuju »drvo saznanja« apsolutne su važnosti. Što se umetnost više približava apsolutu, tim više se čovek primiče sopstvenom uništenju. Ukoliko, pak, čovek po svaku cenu stremi apsolutu, na jednoj tački mora da se odrekne umetnosti. Drugog rešenja nema.

Suština zabrane je takva informacija koja je podjednako nedostižna i čoveku i umetnosti.

Nepomirljivost ove protivrečnosti može da ilustruje bezbroj mitova i, kasnije, umetničkih predložaka. Prometej je morao da strada zato što je ukrao za ljude vatru od bogova, Vavilonska kula morala je da se sruši jer su njeni graditelji namerili da dosegnu nebo, već i sam pokušaj da se izusti božje ime kod starih Jevreja važno je kao huljenje boga.

Jedna od deset božjih zapovesti zabranjuje dizanje idola. Čovek počinje da tumači ovaj zakon u odbranu umetnosti, ili protiv nje. Svejedno, onaj ko gubi, uvek je sam čovek. U borbama za rušenje fetiša obe strane su bile u pravu: i ona koja je tvrdila da bog zapoveda poštovanje obližnja božjeg (= upoređivati ljudsko stvaralaštvo s božjim stvaranjem), a i ona strana po kojoj analoški zamišljeno ljudsko stvaralaštvo može jedino da dvalvira lje delo. Srednjovekovne lože dižu katedrale, vrhunska ostvarenja čovečanstva u slavu boga – sveti Bernard iz Clairvauxa odvraća od kulta lepote, jer lepota skrće pažnju s božanskog bića. Većina mističara traga za mogućnošću ličnog sjedinjenja s bogom – no jedan od najvećih mističara, Meister Eckhard, uzdržava se od spoznavanja boga. Naučena etika obavezuje naučnika da otkrije strukturu atoma, no jedna druga grana iste etike upozorava na to da isto otkriće može prouzrokovati uništenje čovečanstva. Čovek, koji se božjim mandatom u ruci nalazi na najboljem putu da se pretvori u stvoritelja (Pygmalion + kibernetika + genetska hirurgija), ne sluti da ispunjenje ovog cilja može da bude samo akt u kojem se stvaranje izjednačava sa samoubistvom.

I čovek i umetnost, po svojoj suštini, nalaze se na strani Erosa. Eros, međutim, ne postoji bez Thanatosa – bar od vremena kada je čovek postao čovekom. Pouka najveće parabole svih vremena o umetnosti, jeste *Narcis i Goldmund* Hermanna Hessea: umetnik je primoran da u Delu sjedini ljubavnu nasladu žene s poslednjim hropcima smrtnika, no zadovoljenje on ne može da nađe ni u umetnosti – krajnji cilj njegovog traganja kroz čitav život jeste Majka-Smrt. Čovek hoće da nadvlada smrt postavljanjem spomenika, hoće da apsolutizuje sebe (i spomenik podignut u slavu boga jeste spomenik čoveku); par excellence, forma spomenika je portret koji ukružuje živog u mrtvo (i spomenik namenjen čoveku zapravo je spomenik bogu).

Umetnost koja teži apsolutu sve više se približava smrti, apsolutizovanje smrti, pak, sve se više primiče umetnosti. Na primer: današnji razvoj performancea, estetika pogreba, ritualna ubistva i samoubistva, fiksiranje trenutka smrti kao erotičnog akta fotografijom, filmskom vrpcom, prenošenjem preko televizije.

Eros, Thanatos, bog, čovek – moramo imati u vidu sva četiri činioca ako hoćemo da shvatimo anti-umetničke pokrete (futurizam, dada, itd.), kao i atentate na umetnička dela. Istvan Ferenci je uništio svoje delo – maketu spomenika kralju Matiji Korvinu, Courbet je (navodno) animirao plan podmetanja požara u Louvru, jedan mađarski disident čekićem nasrće na Michelangelovu Pietu, a jedna Japanka kišobranom atakuje na Mona Lisu; Rauschenberg briše gumicom jedan vredan crtež De Kooninga, jedan mađarski grafičar baca u vatru pola svog životnog opusa. . .

## IZLAZ? (NIŠTA, ZGUŠNJAVANJE VREMENA, IDEJA)

Hteo bih još jednom naglasiti da, po mom uverenju, ne postoji način da se gornji problem razreši, čovek nema drugu alternativu od vremena »drvena saznanja« (i nema, pogotovu, posle Nietzschea, »verlust der Mitte«-a Hansa Sedlmayra, ili posle teze »svaka celina je razbijena« Adya, Fulepa, Lajosa Nemetha) no da se opredeljuje po konkretnim slučajevima da eksperimentiše, da uvek iznova interpretira, da se okušava u individualnim krajnostima, da prolazi pakao. Ne može, međutim, da ne vodi računa o apsolutu, jer to bi značilo nedvosmisleno pobedu umetnosti nad njim, i to nakon borbe koja zapravo i nema pravi ulog.

Iako nema savršenog rešenja, ima još nekih mogućnosti na koje se sada nismo obratili dovoljno pažnje. Jedna od tih mogućnosti, na koju sam već i upućivao, jeste da se određene zabrane ne prekršavaju, nego da se dosledno poštuju, na primer, zabrana likovnog prikazivanja. Model »destrukcije slike« vodio je po mnogo čemu radikalnim umetničkim pokretima našeg stoleća.

Poznati, sujeverni strah Balazaca od fotografisanja može da se shvati i kao rani, nesvesni primer modernog anti-slikarstva. (I zar nije upravo on napisao »Nepoznato remek-delo«, priču u kojoj se slika najtešnje prepliće sa životom slikara.)

Roger Martin du Gard, pak, izričito zabranjuje da ga fotografišu, a obrazloženjem da »ne želi ostaviti traga o sebi« kasnijim pokolenjima.

Možda najsmelija spoznaja umetnosti našeg stoleća jeste da upravo ništa (ćutanje, ne-delovanje) može nositi u sebi veće estetske vrednosti no samo delo. Jedina paradoksalna crta ove spoznaje krije se u tom što je možemo, doduše, prihvatiti kao čovekovu prevlast u odnosu na umetnost, međutim, svaki pojedini primer ovog saznanja ujedno učvršćuje i položaj umetnosti; što se više primičemo »apsolutnom« ničemu, tim više moramo računati s prisutnošću »apsolutnog« nečega. Kada je Marcel Duchamp »prekinuo sa slikarstvom«, kako je izjavio, »u korist šaha«, njegova odluka je u početku proglašavana anti-umetničkim gestom, međutim, kasnije se videlo da je, naprotiv, integrisao šah u umetnost. Malevičev beli kvadrat na beloj osnovi, potez koji je prevazilazio sve dotadašnje redukcije i dematerializacije umetnosti, zgusnuo je na minimum svedenom umetničkom materijalu takve enormne količine energije, da se ta pojava može pre uporediti sa stanjem balističke mrtve tačke, a ne sa stanjem mirovanja. (Trenutak cepanja, »uništavanja« materije – jeste u ovom slučaju ne manje prikladno poređenje). »Apoteoza« tišine ili smrti u umetničkom delu Johna Cagea, odnosno Tadeusza Kantora, može da se shvati i kao pokušaj uspostavljanja dijalektičkog polariteta (»zvuk«, odnosno »život«). Kada Bruno Schulz smatra da je

jedino poezija u stanju da rečima ponovo pribavi njihovo prvobitno, to jest totalno značenje, s pravom pretpostavljamo da najbolje pesme moraju biti sačinjene od jedne ili nekoliko *ovakvih* reči. (A da takve reči čovečanstvo poznaje, dokaz je »riječ« logos kod evanđeliste Jovana.)

Materijalna redukcija umetnosti usmerena prema ničemu, naravno, poseduje i određenu vremensku dimenziju, kao i posledice u vremenu. Najlepša metafora momenta vremena, koji se dodiruje s područjem ništavila, umetnički izraz koji zgušnjava najdublje protivrečnosti problema, jeste faustovski trenutak. (Njegov ekvivalent, vulgarizovan kroz estetičko mišljenje: »plodotvorni trenutak«.) Koincidencije pojedinca i spoljnog sveta, dodirne tačke različitih ljudskih sudbina, ili trenutnih sinhroniteta ljudskih života s istorijom: sve su to dodirne tačke različitih vremenskih ravni. Uglavnom jedino umetnik ume da ih učini prepoznatljivima. U XX stoleću on to pokušava da učini tako što nastoji da sabije vreme u ništa. I sudbinska mateza Geze Csatha dokazuje da se pokušaj zgušnjavanja vremena – preživeti hiljade i hiljade godina i stoleća za samo nekoliko godina – uglavnom završava trijumfom umetnosti i propašću čoveka. U svakom slučaju, ova vrsta pobeđe umetnosti nije više materijalno nadživljavanje umetničkog predmeta – nije više trijumf »večnosti« spomenika nad prolaznošću.

(Kada je već izrečeno da »trenutak« može biti istovetne vrednosti s »večnošću«, možemo videti da misaoni pokušaj periodizacije »apsolutne istorije umetnosti« danas više nije pogodan za orijentaciju vrednosti. Duži materijalni životni vek umetničkog dela sam po sebi još ne obezbeđuje nadržednost jednog umetničko-istorijskog perioda u odnosu na kraći period – ali iznova dokazuje iskonski despotizam umetničkog predmeta prema drugim delima, odnosno prema smrtnom čoveku. Supremacija umetničkih dela monumentalnog tipa prvi put je, po svemu sudeći, potresao momenat kada je pored njega postavljen – na licu mesta ili u muzeju – umetnički predmet iz jedne druge vremenske ravni. Fiksiranje jednog jedinog trenutka piramide fotografijom tek je žalosno najavljivanje tragedije presecanja vremenskih ravni – direktni televizijski prenos, bez fiksiranja, o istoj temi: u svakom sinhronom trenutku predstavlja potpuni fijasno linearnosti istorije umetnosti.)

Posmatramo li veličanstvenost pokušaja redukcije umetnosti bilo s materijalnog, bilo s vremenskog stanovišta, svakodnevni um može da bude klon samo jednom zaključku: u interesu približavanja apsolutu, proizvodnju umetničkih dela trebalo bi potiskivati prema nuli. Ukoliko ih bude manje, utoliko boje.

Međutim, na ovoj tački suočavamo se s nerazrešivom diskrepancijom ničega i nečega.

Pri kraju svog života, Duchamp sve više razmišlja o temi koja je, u najmanju ruku, od Platona, zanimala i najradikalnije mislioce-idealiste: prvobitnu ideju koja pretenduje na savršenost umetničkog dela (ukoliko tako nešto uopšte i postoji) materijalna realizacija nužno deformiše, umanjuje njene efekte. Verovatno je u tome i ključ interpretacije Duchampovog životnog dela: zbog toga je i dopustio da ga okružuje legenda »ćutanja«, zbog toga je upravo u njemu naišao na plodno tle noviji kult »ne-realizacije«, zbog toga može ready-made, defetizujući umetnički predmet i samo umetničko stvaralaštvo, da bude istovremeno i koncentrat energije visokog napona, bez da ga je i dotakla ruka umetnikova (i ako je uprkos svemu jedan predmet ipak nastao, upravo zbog toga se osećamo povlašćenim da ovaj unapred nesavršeni torzo: to umetničko delo kako duhovno, tako i fizički – preobrazimo, dogradimo, da mu menjamo suštinu i da ga oslobodimo teorije i prakse vultarističke kritike, odnosno radikalnog nesporazuma.)

Pored svega, i sam Duchamp nije bio dosledan unutar svoje logike. U redukcijom procesu prema ničemu i on se zaustavio kod ideje koja je, doduše, lišena materije, ali koja je još uvek »nešto«. Slutim da je najverovatniji smisao Duchampovog zagonetnog epitafa koji je on sam smislio – UO-STALOM UVEK UMIRU DRUGI – da je znao o ničemu, ali nije smeo da se suoči s njim.

Ovaj poslednji korak prema ničemu još nije učinjen, premda je, barem što se mene tiče, očito da se u njemu krije razrešenje konflikta između čoveka i umetnosti. Nema, međutim, ni najsićušnijeg znaka da se ovaj korak uopšte i može učiniti. Iako nema druga mogućnosti no da mu se približavamo stalnom redukcijom nečega i intenziviranjem ničega; drugačije rečeno, ispipavanjem graničnih vrednosti nečega i ničega. Ovu graničnu vrednost Duchamp bi svakako nazvao »infratanušnim« poljem o čijoj prirodi – barem u smislu ideje (materije – imamo neke (metafizičke) slutnje, šta-više, i nekakav model: inkarnaciju Riječi, odnosno – transfiguraciju.

Primerka: Ovaj tekst, pesmističan u skoro svakom pogledu, fiksira kolebanja jednog istoričara umetnosti ili »pisca o umetnosti« koji je u svojoj praksi svakodnevno primoran da se suočava s konfliktima svoje profesije i života, odnosno da preispituje smisao svog zanimanja. (Naročito želim da skrenem pažnju čitalaca na žanrovsko određenje teksta: esej-fikcija.) Pojedine ideje razvile su se zahvaljujući prijateljskim razgovorima s Andrasom Baranyayem, Tiborom Hajasom, Andrasom Halaszom, Zsigmondom Karolyem, Ernorn Marosijem, Janosom Megyikem, Tamasom Szentjobjem Gyorgyom F. Szephelyijem i – ne u poslednjem redu – s Lajosom Nemethom.

jun – oktobar 1979.

S mađarskog preveo:  
Arpad VICKO