

Polja

časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja • novi sad
• godina XXX • cena 100 dinara • decembar '85 • broj 322

teme broja:

- umetnost i mit (I)
- folklorni teatar

- damjanović
- drury
- hadži tančić
- ković
- kramarić
- matić
- melvinger
- misalović
- nedeljković
- pavković
- radojković
- savuškina
- solomonik
- vlsöckl
- vučkovački
- vujčić
- zurovac

mit kao umjetnost i umjetnost kao mit

mirko zurovac

U jezičkoj upotrebi pojma dominiraju dva smisla značenja riječi »mit«: 1) izvorno značenje mita kao rane priče i kazivanja ideja koje čine osnov najranijeg vjerovanja jednog istorijskog naroda i 2) izvedeno značenje mita kao ishitrene slike o nečem. Prvo značenje je istinito, a drugo lažno u najdoslovnijem smislu riječi. U prvom slučaju imamo prave mitove: grčke, rimske, slavenske, germanske, nordijske, itd., a u drugom lažne mitove o pojedinim nacijama, pojedinim rasama, moćnim i zaslužnim pojedincima. Prve priče nose u sebi jedan beskonačan smisao, a druge su samo prazne taštine. Prve bi trebalo predano proučavati i bogatiti novim tumačenjima, a druge razotkriti u njihovoj taštini i zauvijek ih uništiti. Obadviije se mogu primijeniti u proučavanju odnosa između mita i umjetnosti. U prvom slučaju mit se javlja kao osnova umjetnosti iz koje ova izrasta u svoju svojevrsnost, a u drugom umjetnost prihvata pred rastućim mitom mitsku funkciju i tako gubi svoju izvornu istinu.

Kako se događa ova dvostruka transformacija mita u umjetnost i umjetnosti u mit?

U mitologiji starih naroda, a naročito u mitskim pričama starih Grka, dugo vremena nije viđeno ništa ni drugo ni više nego zbir sjajnih fikcija koje su nastale iz imaginacije pjesnika ili puke laži skovane od strane sveštenika u cilju da obmanu neznačku i praznovjernu gomilu. I sve dok je prevladavalo takvo mišljenje mitologija dotle nije uopšte uzimana ozbiljno. Zašto bismo se ozbiljno bavili ovim neobičnim izmišljotinama i ovim apsurdnim pričama koje su imale za cilj da zadovolje naivnu lakovjernost naroda u njihovom djetinjstvu?

Napredak u proučavanju mitova postepeno je doveo do uvjerenja da ove mitske priče sadrže jedan duboki smisao i velike istine skrivene pod velom prefinjene i duhovite alegorije. U njima su prepoznali daleku tradiciju i činjenice prvobitne istorije, nacionalne događaje i emigraciju plemena, osnivanje gradova i život starih kraljevskih porodica, priče moreplovaca i sjećanja na velike istorijske događaje, ali i zapažanja o prirodi i zakonima fizičkog svijeta, opravdanja moralnih pravila visoke vrijednosti, duboke istine o božanskom i njegovim atributima, o ljudskoj duši i njenoj sudbini, metafizičke spekulacije prvih mudraca o prirodi, a naročito o zvijezdama i drugim nebeskim tijelima. Tako se pokazalo da jedna čitava skrivena nauka leži u osnovi mitskih simbola i priča. U njima je trebalo prepoznati djelo svih, duh i genij jednog čitavog naroda, izvjestan sažetak njegovih ideja i njegove kulture.

Stoga ova tajna nauka ostaje tajna kako za one koji su je stvorili tako i za one čije je uvjerenje trebalo da izgradi. U toj nauci sve-

Intervju:
baker, pisanje kao postupak otkrivanja
gelić, ubeden sam da mogu postići više od pogorelića

štenici su bili samo tumači narodne misli. Ako bi neki smionih duh uspio da se uzdigne iznad ostalih i da otkrije istinu snagom vlastitog genija, to se nije događalo slijedenjem postupaka koje danas koristi naučno mišljenje, već zahvaljujući spontanoj inspiraciji koja je znala da i bez refleksije dopre do najdubljih istina. U tom smislu mit je jedna manje ili više razvijena priča, koja nije sastavljena radi zadovoljstva, niti zbog sebe same, kao što se često mislilo, već s ciljem da izrazi nešto opštije, jedan moralni fenomen, na primjer, ili neki prirodni zakon, ili izvjesnu religioznu ideju.

U početku, mit je bio nijemi simbol, koji je otvarao svoju tajnu u tumačenju sveštenika ili kolektivne fantazije naroda. Kasnije je postao manje ili više razvijena priča, koja zamjenjuje tvrde i opore, duboke i pune smisla, ali jezgrovite i zagonetne, svešteničke formule. Tako mitski simbol, tako interpretiran i transformisan u priču, gubi svoju izvornu sublimnost i svoju neizmjeru dubinu, ali i svoju neobičnost i tamnu prozirnost svog izraza, da bi se još kasnije, pošto je primio religiozni smisao, potpuno oslobodio tvrdih i oporih formi uz pomoć pjevanja koje ga prožima jednim novim i potpuno poetskim duhom. Iz saveza pjevanja i priče nastaje epopeja koja se pokorava drugačijim zakonima različitim od zakona mitskog mišljenja. Razvoj je suština ove nove tvorevine a ukus njen zakon: ona, dakle, ima osobine umjetnosti.

Nije nimalo lagano objasniti preobražaj mitologije u poeziju i jasno naznačiti razlike koje ih razdvajaju u kasnijim periodima. Naravno, teško povući takvu granicu u staroj Grčkoj, gdje se poezija rađa iz mitologije i gdje toliko prožimaju jedna drugu da se na kraju potpuno poistovjećuju. Samo pažljivo proučavanje porijekla i prode umjetnosti može uočiti njene bitne karakteristike po kojima se njene vlastite kreacije razlikuju od mitoloških predstava. Mitologija je rođena iz potrebe da se, pomoću simbola i priča, predstave narodne istine, zakoni prirode, božiji atributi, velike ideje koje čine osnov jedne čitave religije i događaji iz najranijih godina čovjekove istorije. Ove ideje i ove tradicionalne činjenice ona izražava i razvija kroz mitske ličnosti i njihove radnje koje izmišlja imaginacija da bi ih zatim sastavila u široke istovremeno opšte i kosmogonijske koncepcije u kojima su izmiješani i isprepleteni brojni elementi čitave jedne kulture i u kojima religija i poezija stoje u potpunoj saglasnosti skoro bez ikakvih neprijateljskih motiva jedne u odnosu prema drugoj.

Pošto ove široke koncepcije ne mogu biti ni zahvaćene ni izložene na neki istovremeno pozitivan i apstraktan način, mitsko mišljenje je nastojalo da ih prevede u čulne forme, koje ne čuvaju razliku između apstraktne ideje i njenog konkretnog oblika, već ih nude zajedno kao nešto što se ne smije i ne može dalje podvajati. U nastojanju da izrazi beskonačno ili natprirodno, imaginacija je izmišljala neobične forme, čudne i rijetke, apsurdne i nevjerojatne događaje. Tako, na primjer, da bi predstavila neki prirodni zakon, kao što je zakon rađanja bića, ona se nije ustručavala da upotrebi najbrutalnije predstave i da se spusti u najopasnije detalje. Kad je ideja nejasna, priči će nedostajati red, jasnoća i dosljednost: ona će se izgubiti u fantastičnom, apstraktnom i neshvatljivom. To će joj dati još veći privid dubine i misterioznosti. Svuda će se osjećati odsustvo mjere i slobode. Takve nisu istinske kreacije umjetnosti i poezije.

Mitsko mišljenje se ne brine mnogo o tome da li su ove priče i događaji koji ih ispunjavaju shvaćeni i predstavljeni na takav način da zadovoljavaju pravila sličnosti i vjerovatnoće, harmonije i proporcije, kao i druga pravila umjetničke kreacije. Tek kasnije, bojeći se sve više i više bojama imaginacije, mit postepeno gubi svoj prevashodno religiozni smisao i počinje da se udružuje sa ljepotom. Na taj način on ispada iz svoje vlastite mitske sfere u sferu umjetnosti i poezije u kojoj počinje da se pokorava drugačijim zakonima. Kod starih Grka ova transformacija se dogodila na tako veličanstven način da su mnogi poznavaoči grčke mitske starije povjerovali da grčka mitologija ima beskonačni smisao i da leži u osnovi svake umjetnosti i svake poezije.

Iz istih razloga Šeling je cjelokupnu umjetnost izvodio iz mitologije. Za njega, sama umjetnost je mitologija, ali ne u smislu da je umjetnost rodila mitologiju, već u smislu da se mitologija otjelotvorila u umjetnosti. Mitologija je sâm pralikovni svijet i prvo shvatanje univerzuma. Ona je bila osnova filozofije koja je odredila čitav njen dalji pravac. Stari su je označavali kao zajednički korijen istorije, poezije i filozofije. U tom smislu, ona je bila ona prvobitna građa iz koje je proizašlo sve, onaj okean iz kojeg ističu sve rijeke, da bi se ponovo u njega vratile. Ona je nužan uslov i prva građa svake umjetnosti; ona je tlo na kojem biljke umjetnosti jedino mogu postojati i cvjetati. Na osnovu toga i u tom smislu Šeling zaključuje: »Ako je poezija ono tvoračko u građi, kao što je umjetnost u užemu smislu ono tvoračko u formi, onda je mitologija apsolutna poezija, tako reći poezija u masi. Ona je vječna materija iz koje sve forme proističu tako čudesno i raznoliko«. Zato samo u svjetlu mitologije postoje oni trajni i određeni likovi pomoću kojih se mogu izraziti vječni pojmovi. Vječni pojmovi se mogu posmatrati realno i kao bogovi čije forme traju nužno i vječno kao ljudski rod ili kao rod biljaka. Ove forme su istovremeno individue i vrste, ali besmrtnae kao

ove posljednje. Zato grčka mitologija ima beskonačni smisao, jer je po svom izvoru djelo jednog roda, koji je istovremeno individua, i po tome sličan djelu boga. Taj mitski svijet je građa svake umjetnosti.

Umjetnost, dakle, nastaje iz mita, ali čim se dočepa mitske građe, ona počinje da je mijenja u njenoj osnovi: beskonačnu realnost mita ona podvrgava određenoj mjeri i tako je reducira na konačne proporcije. Prema tome, umjetnost nije rođena samo iz mitske građe, već i iz ideje lijepog i potrebe da se ona ostvari u konkretnom čulnom materijalu: ona radi isključivo u tom cilju i njemu podređuje gotovo sve ostalo. U tom cilju, ona posmatra izvjesne zakone, bira neku određenu ideju, čini je podobnom da prihvati neku isto tako određenu formu, ispituje da li su proporcionalna jedna drugoj, da bi ih, zatim, harmonično kombinovala prema zakonima ljepote. Ali pošto, u to staro vrijeme, nije bilo ništa drugo što bi bolje odgovaralo njenom cilju od predstave čovjeka, njegovih ideja, njegovog karaktera i njegovih strasti, ona je svodila sve druge elemente, fizičke i metafizičke, na ljudski element. U tom smislu ona je bitno antropomorfna. Ona je, čak, antropomorfna u dvostrukom smislu: 1) svojom formom, zato što postoji samo ljudska forma koja je lijepa, harmonična i izražajna; 2) svojom sadržinom, zato što samo ljudska forma može da predstavi moralnu i intelektualnu sadržinu koju čovjek nosi u sebi samom. Otuda nove ličnosti koje, sa svim osobinama božanstva, u svojim radnjama i u svojim karakterima, u svom liku i u svom držanju, kao i u čitavoj svojoj spoljašnjosti, reprodukuje ideal ljudskog života i lijepe proporcije ljudskog tijela. U njima nema više onog dubokog i višeznačnog smisla starih simbola i primitivnih mitova.

Tako prvobitni mit iščezava u slobodno izmišljenim pričama, koje su ponekad tašte i fantastične, ali koje uvijek pružaju živu i lijepu sliku čovjekovih strasti i ideja o njegovom životu. Olimp je ostao najčudenije mjesto ove prvobitne transformacije mita u umjetnost: on je postao jedna velika pozornica na kojoj se tako reći stalno odigrava idealizovana drama ljudskog života. U toj igri, mitološke ličnosti se oduhovljavaju individualizuju i humanizuju, a njihov karakter se razvija i određuje u brojnim akcijama i manje ili više interesantnim avanturama, tako da ove nove tvorevine sve više gube religiozni smisao i postaju umjetnička djela u pravom smislu riječi. Tako se rađa istinska epopeja koja se razlikuje od mitološke epopeje ili herojskog mita. Takvi su Homerovi i Hesiodovi spjevovi u kojima mitologija izgleda toliko transformisana da je Herodot na osnovu toga mogao reći da su grčki pjesnici stvorili grčke bogove. U grčkom antropomorfizmu, kao jednoj potpuno poetskoj religiji čovjek je doista postao mjera svih stvari. Zato njegove predstave i njegove priče čine toliko iznenađujući kontrast sa simbolima orijentalnog naturalizma i sa starijim mitovima primitivnih kultura.

Ove prvobitne mitove umjetnici često uzimaju kao predmet ili kao siže svojih umetničkih djela, ali sa potpunom slobodom da ih oblikuju snagom svog genija prema pravilima ljepote i ukusa, ne brinući se mnogo o njihovom prvobitnom religioznom smislu i o zahtjevima njihove tradicije. To je bio način da mit preraste u umjetnost i da umjetnost nastane iz mita. Time prvobitni mit nije izgubio svoja umjetnička obilježja. Naprotiv, mit je mogao da preraste umjetnost da bi umjetnost nastala iz mita samo zato što je prvobitni mit, uz ostalo, bio i umjetnička tvorevina, sa svim bitnim obilježjima umjetnosti. Tako, na primjer, primitivni mitovi izražavaju neku opštu ideju, ali koja nije bila prethodno iznađena, već je plod spontanosti i inspiracije. Takve ideje nisu neki apstraktni pojmovi, elaborirani vještačkim prosedeima analize i zaključivanja, već su rezultat intuicije i kretanja ljudskog mišljenja koje slijedi svoje vlastite zakone da bi se na krilima vlastite sposobnosti uzdiglo do najviših istina. Zato u ovim mitovima ne treba tražiti sistem apstraktnih pojmova, koji bi bili povezani logičkim odnosima, niti išta što bi moglo ličiti na neki filozofski sistem. U ovom složenom proizvodu različitih ljudskih sposobnosti, koje su istovremeno stavljene u igru, imaginacija radi zajedno sa razumom i zajedno izmišljaju forme, predstave i priče, ali ne s namjerom da neku opštu misao zaodjenu nekim figurativnim izrazom, već to čine nošeni jednom skoro nagonom snagom koja navodi ljudski duh da svoje vlastite ideje prikaže u vidljivoj i konkretnoj, živoj i dramatičnoj pojavi. Nije potrebno ulagati mnogo napora da bi se uočilo kako u ovim spontanim kreacijama ranog stvaralaštva forma nije odvojena od osnove. U njima treba tražiti koncepcije i vjerovanja koja su toliko usklađena sa prirodnim zakonima mišljenja da oblik i ideja čine jedno i da se ne mogu dalje podvajati. U mitu ideja i predstava su tijesno povezane zato što su bile elaborirane zajedno i zato što su proizašle iz istog duhovnog rada i usklađenog djelovanja različitih čovjekovih sposobnosti.

Takva je priroda mita: ona ne poznaje razliku između forme i osnove, simbola i pravila, znaka i značenja, priče i dogme, slova priče i religiozne istine koja čini njenu skrivenu supstanciju. To su suštinske karakteristike prvobitnog mita, ali i čitave kasnije umjetnosti koja je nastala na njegovoj osnovi, jer u prirodi umjetnosti leži iskonska potreba da se apstraktne ideje učine čulnim i konkretnim. Pojedine boje i linije nisu u stanju da označe nešto metafizičko, ali ga možda svojim odnosima mogu ostvariti i tako postati njegovo ti-

jelo. Tako umjetnička ideja dobija čulan oblik i počinje da egzistira materijalno. Jedinstvo ideje i oblika zajednička je i suštinska karakteristika i mita i umjetnosti. Ona je omogućila, u staro vrijeme, transformaciju prvobitnog mita u umjetnost i nastanak umjetnosti iz mita, kao što će kasnije, u zrelo doba umjetnosti, omogućiti ovoj da prihvati mitsku funkciju i, u tom smislu, njenu transformaciju u mit, ali u jednom drugom smislu riječi.

Umjetnička ideja uvijek računa na svoj čulan oblik da bi se izrazila. Izražavajući se u konkretnom čulnom materijalu, ona poprima mogućnost da kroz čulnu formu sugestivnije djeluje od razumskih spekulacija, koje su često izgubile svaku vezu sa stvarima. Očulotvorena ideja, upravo zato što je očulotvorena, sugestivnije djeluje, neosjetnije privlači, brže pridobija, snažnije duhovno angažuje, moćnije oplemenjuje, od apstraktnog značaja naučnog i govornog jezika. U snazi kojom očulotvoreno značenje djeluje na primaoca leži mogućnost angažovane umjetnosti. Umjetnost može, ali u svom mediju, da služi drugim oblicima društvene svijesti, na primjer, religiji ili politici. Religija i politika su samo različite forme ideologije, a svaka ideologija traži da se za nju laže. Umjetnost može i da laže i da tako pomaže ideologiji u njenim nastojanjima da opravda i održi postojeće stanje. U tom pogledu umjetnost ima čak izvjesnu prednost u odnosu na sve druge oblike društvene svijesti. Ona uključuje varku zahvaljujući kojoj čovjek može da usred nedostatka života doživi nešto ugodno, kao da je umjetnost van stvarnosti, a umjetnička slika jedina prava stvarnost. Doduše, umjetnost ne kaže da je to tako stvarno, ali kaže tako da to stvarno na nas djeluje. Ova sugestivnost i uvjerljivost umjetničke ideje dolazi od njenog čulnog momenta i materijalnog otjelovljenja.

U umjetnosti ideja se otjelovljuje tako da ona čini jedno (tijelo) sa svojim materijalnim nosiocem. Zato umjetničko djelo nije nikad samo stvar, iako je uvijek utemeljeno u nečem materijalnom bez čega ne može postojati. Umjetničko djelo je prije svega stvar, ali nije samo stvar, već i nešto bitno više od stvari, što nas uvodi u jedan drugi svijet. To »više« u umjetničkom djelu pokazuje nam preko stvari i iznad stvari nešto apsolutno različito od stvari. Tako stvar postaje simbol i alegorija. U stvari i preko stvari nešto je postalo bliže što nije više sama stvar. To nešto nije ništa obično, već nešto vrlo neobično što zahtijeva posebno istaknuto mjesto u svijetu.

Iz tih razloga Hajdeger je govorio o potrebi naročitog postavljanja umjetničkog djela, koje je isto što i posvećivanje, u smislu izdvajanja nečega na poseban način i iz posebnih razloga, obično religioznom namjerom. Umjetničko djelo postoji u svom prostoru i u svom vremenu koji se razlikuju od prostora i vremena obične stvari. Obična materijalna stvar je data u cjelini sa drugim stvarima: kamen je na putu, drvo je u šumi, tabla je na zidu. Mi ih ne opažamo izdvojene od drugih stvari koje ih okružuju, već ih vidimo u njihovoj okolini i zajedno sa njom. One su podložne promjeni, jer vrijeme djeluje na njih. Tako svaka materijalna stvar čini samo jedan fragment šire cjeline svoje vlastite okoline. Fragmentarni karakter materijalne stvari jasno dolazi od izražaja na njenoj fotografiji: mi fotografiramo jednu stolicu i na fotografiji opažamo njeno fragmentarno svojstvo. Naprotiv, naslikana stolica čini jednu cjelinu oko koje se grupišu sve druge stvari. Zato nema smisla govoriti o mjestu i okolini materijalnih stvari. Umjetničko djelo je jedna završena cjelina koja izgleda da postoji samo zbog sebe same. Njeno vrijeme ne ostavlja nikakve tragove na njenom licu. Deveta simfonija je i danas mlada kao što je bila u trenutku svog rađanja. Van Gogova slika jednog para starih seljačkih cipela nije ostarila. Umjetničko djelo ne stari kao materijalne stvari. Svako zna da umjetničko djelo nije ni zvuk, ni boja, ni kamen, već nešto bitno više od toga. Zato mi ne opažamo umjetničko djelo »u njegovoj okolini«, već u njegovoj unutrašnjoj samostalnosti, koja zahtijeva za sebe poseban status na nekom posvećenom mjestu.

Tako, za Hajdegera, postavljanje umjetničkog djela ima karakter posvete i posvećivanja, slavljenja i odavanja počasti. Ono se događa na neobično svečan način, jer najavljuje pojavu jedne potpuno nove realnosti. Da bi objasnio kako dolazi do toga, Hajdeger uzima za primjer jedan grčki hram, koji ne odražava ništa određeno, već stoji sam za sebe usred jedne rastočene sutjeske: »Posvećivati ovdje znači svetiti, u smislu da se u uspostavljanju djela sveto otvara kao sveto i bog priziva u otvoreno svoje prisutnosti. Posvećivanju pripada slavljenje kao štovanje dostojanstva i sjaja božijeg. Dostojanstvo i sjaj nisu svojstva, pored i iza kojih, još uz to stoji bog, već u dostojanstvu, u sjaju, bog prisustvuje. U odsjaju toga sjaja sija, to jest blista, ono što nazivamo svijetom.« Hajdeger je ovim stavom htio samo pokazati kako jedno umjetničko djelo postavlja jedan čitav istorijski svijet, uvijek u smislu istorijsko-kulturnog svijeta jednog istorijskog naroda, ali ovaj prirodni zahtjev umjetničkog djela za posebno istaknutim mjestom u svijetu imao je i drugačije značenje: sa dalekosežnim posljedicama za naš istorijski odnos prema umjetnosti: svojom prirodnošću on je sve više i sve uspješnije uvjeravao ljude da umjetnička djela nisu obični predmeti, već tako obrađeni, pa čak i obdareni nekom višom duhovnom moći, da ona nose u sebi neki produbljeni, nesvakidašnji i tajanst-

ven smisao. Kad takvo mjerenje ovlada ljudima, umjetnička djela postaju za njih simboli nekog čuda i neobičnosti, izdvojenosti i uzvišenosti, i dobijaju atribute božanstva i svetosti, slave i dostojanstva, sunca i svjetlosti. Tako oko njih počinje da se formira izvjesna »aura« koja ističe nove zahtjeve u pogledu njihove recepcije: auratska umjetnost zahtijeva da bude primljena u jednoj kulturno-ceremonijalnoj i hijerarhijsko-tradicionalnoj društvenoj strukturi. U tom smislu Benjamin je isticao da kulni odnos prema umjetnosti drži umjetničko djelo u tajnosti da bi tako mistifikovao čak i njegovu vidljivost: neke božanske statue su bile pristupačne samo sveštenicima i posvećenim u kultove, a vjernici su samo povremeno mogli naslutiti njihovu vidljivost i božansku uzvišenost. Za takva umjetnička djela nije važno da li će biti istinski doživljena: njima je dovoljno da postoje u određenoj skrivenosti i da budu poštovana kao nešto čudno i neobično.

Iz tih razloga Benjamin i Adorno su žestoko napali auratsku umjetnost u kojoj se neodoljivo javlja zastrašujući mitski karakter ljepote u ime moderne umjetnosti kao jednog novog mita koji je okrenut protiv sebe samog i u čijem liku umjetnost treba da oslobodi sebe mitske funkcije. Ipak niko kao Sartr nije tako uspješno i sa toliko snage kritikovao mitsku funkciju tradicionalne umjetnosti. Sartr je žestoko kritikovao čitavu klasičnu umjetnost, osim nekoliko časnih izuzetaka napravljenih u ekspresionističkom stilu, zbog njegovog učestvovanja u stvaranju mita bića i moći vladajuće klase. U tom smislu on je razvio ideju da su umjetnici često bili iskoristivani od strane vladara ili vladajuće klase kao sredstvo tlačenja. Čim stupi u službu crkve ili monarhije ili vladajuće elite, umjetnikova uloga je da kreira službeni portret koji će efektno uvjeriti gledaoca, bez obzira da li je on vjernik ili podanik kralja, u njegovu vlastitu inferiornost u odnosu prema portretisanoj ličnosti. Umjetnik ispunjava svoju funkciju stvarajući predmet koji stalno potvrđuje važnost i prava vladajuće klase.

Vladar ili božiji predstavnik na zemlji traže od umjetnika na platnu ili u kamenu predstavi idealnu ljudsku figuru koja će pomoći da se stvori mit božanskog prava na zemlji. Ovakvo didaktički određen sadržaj umjetničkog djela u velikoj mjeri određuje njegovu formu: odnos centralne figure prema pozadini treba da stvori skalu vrijednosti primjerenu pojmu koji se portretira; standardne vrijednosti se primjenjuju na čovjekovo tijelo; je okruženo dodatnim predmetima (knjige, pribor za pisanje, skriptri) koji će, skrećući pažnju sa modela, stvoriti utisak veličine koja odgovara njegovom društvenom rangu; boja se koristi da prikaže fine poveze od marokena; lik je obučen u bogate materijale; meso je naslikano sa glatkoćom finog kineskog porculana; prostor slike je ispunjen objektima koji predstavljaju bogatstvo elite; tada se dodaju detalji lijepog izgleda (lijep nos, sjajne oči, zdravi obrazi) koji odaju utisak privilegovanog načina života; *trompe-l'oeil* se proširuje na reprezentaciju ljudskog tijela. Ipak nepokretnost, koju slikar pokušava da savlada sugerisanjem pokreta, ostaje mrtav predmet: ljudsko tijelo, koje služi kao model, uprkos oštromu slikara, gubi sposobnost da djeluje; prostor je ispunjen simboličkim objektima i likom od porculana; tu nema prostora za čovjeka od krvi i mesa; stvoren je samo svijet leševa koji lišavaju čovjeka njegove sposobnosti a djeluje; mrtvom predmetu je data idealna forma ljudskog tijela koja postoji za vječnost; umjetnička forma inkarnira biće i moć vladajuće klase; ona tako postaje nosilac vrijednosti koje su fiksirane u postojećoj religioznoj ili političkoj hijerarhiji; portretisana ličnost je poslužila samo kao pretekst da se stvori vidljiva manifestacija božanstva, idealne monarhije ili božanske moralnosti. Tako umjetnik postaje saučesnik stvaranja mita moći vladajuće klase.

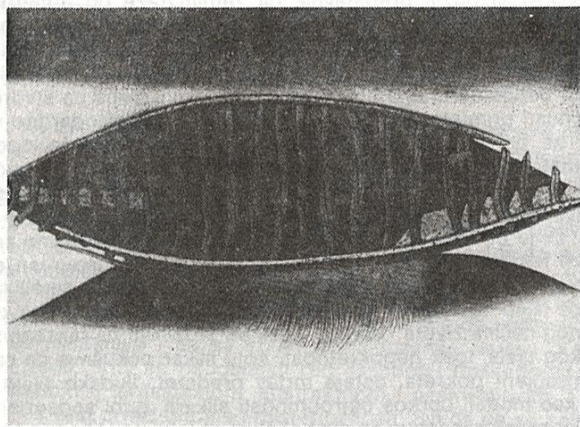
U stvari, dvorski slikar ne slika stvarnog vladara od krvi i mesa, već superiorne kvalitete njegove moći koji prijanjaju uz pojam vladavice. On ide od znanja ka objektu, jer unaprijed zna, još prije nego je izabrao svoj model, izgled lica kojeg treba fiksirati na platno. Njegov je zadatak da ostvari jedinstvo principa i njegovih sadržaja. U tom smislu Sartr nas podsjeća i uvjerava da je neki tiranin, za kog se priča da je na gradskom trgu objesio svoju sliku o stub i zahtijevao da joj se klanjaju, bio vjerovatno u pravu: »Na vrhu stuba kao totem: eto mjesta ceremonijalnim slikama. Na vrhu stuba i da ih ljudi pozdravljaju, vrlo dobro. Poslije toga, možda nije potrebno ni da ih posmatraju.« Tako predmet kreiran od strane umjetnika, produkt njegove kreativne aktivnosti, zrači božanskim pravom, zemaljskom moći i zahtjevom za poniznošću. Umjetnik kreira čarobni predmet čiju magičnu moć dobro poznaje, ali kad je već jednom kreiran, njegovo magično dejstvo postaje esencijalno, pa nije nužno da ga uopšte posmatramo. Pri tom je malo važno da li umjetnik svojim djelom hvali imperiju stvorenu od strane nekog moćnog diktatora ili svijet kojeg je bog stvorio. Važno je da stvori predmet koji može da ubijedi i da zastrašuje. U tom smislu Sartr je već u svom prvom romanu zabilježio da je starica iz Buvila prestrašena bronzanom figurom Empetraza: »Vidim jednu staru damu koja bojažljivo izlazi ispod galerije sa arkadama i gleda Empetraza sa izrazom tananim i upornim. Najedared se ohrabrila, presjekla dvorište u punoj brzini svojih šapa i zaustavila se, jedan trenutak, pred kipom, mrdajući vilicama. Zatim je pobjegla, crna na ružičastom

pločniku, i isčežla u jednoj pukotini zida. «Magičnim čarima božanske moći, otjelovljene u statui Jupitera, doprinose stare žene Argosa, koje krotko dolaze da ponude žrtvene darove i zastrašene magičnom snagom božanstva brzo odlaze. Tako magična snaga statue u Muhama postaje mnogo aktivniji učesnik u ritualu kojeg traži razbješnjeni bog da bi očuvao uspostavljenu hijerarhiju. U Sartrovoj preradi Jupiter je direktno upleten u dramsku radnju kao lik stvoren prema predstavi religije koju je sam uspostavio.

Ovu talismansku moć umjetnosti vladajuća oligarhija je oduvijek nastojala da iskoristi u svom interesu. U tom cilju ona je podigla muzeje i galerije koji odišu svom težinom njene birokratije i guše istinski doživljaj umjetničkih djela. Eto zašto Sartr tako žestoko napada državne muzeje galerije kao mjesto prebivanja umjetničkih djela koje određuje politička hegemonija:

«Svijetli zidovi, zastori od smeđe kadife: Matje pomisli: 'Francuski duh.' Prvo kupanje u zracima francuskog duha, bilo ih je svuda, na lvišnoj kosi, na Matjeovim rukama: bila je to prečišćena svjetlost i zvanična tišina ovih dvorana; Matje osjeti kako se na njega sručio čitav roj građanskih obaveza: trebalo je govoriti tiho, ne dodirivati izložbene predmete, vježbati umjereno, ali odlučno, svoj kritički duh, ni u kom slučaju ne zaboravljati najfrancusiju vrlinu, umjerenost.»

Atmosfera žuto sivih zidova, okupanih u diskretnoj i akademskoj svjetlosti koja je padala na posuknuta okna, uništava i posljednji ostatak strastvenog života umjetnika i stvara raspoloženje svetilišta, koje je posvećeno francuskom duhu, a ne umjetniku i njegovim djelima. Sartr ismijava ovo od strane političke hegemonije određeno i uređeno mjesto prebivanja umjetničkih djela u kom Matje Delari, glavna ličnost *Puteva slobode*, nije više imao nikakvu želju da ih posmatra i da uživa u njima. Muzej im je oduzeo njihovu izvornost i pretvorio ih u znak prazne i dosadne ceremonije. Zato Merlo – Ponti piše u istom smislu riječi: «Muzej nam svakako omogućava



da, kao momente jedinstvenog napora, zajedno vidimo djela koja su ležala svuda po svijetu, utisnuta u kultove i civilizacije kojima su htjela da budu ukras, i u tom smislu on zasniva našu svijest o slikarstvu kao slikarstvu. Ali slikarstvo je nadasve u svakom slikaru koji radi, i ono je tu u čistom stanju, dok ga muzej dovodi u pitanje kroz mutna zadovoljstva retrospektive. Trebalo bi ići u Muzej kao što slikari tamo idu, u jednostavnom zadovoljstvu što rade, a ne kao što mi idemo s poštovanjem koje nije pravo. Muzej nam daje pritrvenu svijest.»

Muzej je samo produžena ruka konstitucije pod čijim odredbama umjetnost gubi svoju istinsku izvornost da bi se pretvorila u praznu ceremoniju čije draži potpomažu održanje postojećeg reda vrijednosti. Tako umjetnička djela, jedanput rođena iz mita, ponovo ostaju mitovi, ali po cijenu gubitka svoje umjetničke izvornosti. Umjetnička djela se stvaraju da bi se u njima uživalo. U tom uživanju, ukoliko je pravo, treba da dođu do izražaja ontički odnos i osjećanje prisustva, koji se potpuno gube kad djelo postane puki znak za neku kultnu ceremoniju. Na osnovu toga Benjamin je tvrdio da je za djela u službu kulta važnije da postoje nego da budu viđena. Ipak nijedna osuda ceremonijalne umjetnosti nije toliko jetka i žestoka kao Sartrova: on smatra da takva umjetnička djela nije nužno čak ni da posmatramo. Mi bismo mogli dodati: dovoljno je da ih pozdravimo. Možda je jedino potrebno da naš pozdrav bude u skladu sa propisanom ceremonijom. Ali ceremonijalno pozdravljanje i ozdravljanje umjetničkih djela nije isto što i uživanje u njihovoj izvornoj i neponovljivoj ljepoti.

To je navelo mnoge savremene mislioce da se uhvate u koštac sa nasiljem mita i fetišizacijom umjetničkog djela koji su donili gubitak njegove istinske vrijednosti i nametnuli određene obrasce recepcije. Stoga oni zahtijevaju od umjetnosti odlučan otpor ponovnom padu u mitologiju. Samo odlučnim otporom ovoj nametnutoj mitologiji umjetnost može sačuvati svoju inače teško stečenu autonomiju.

mit u fenomenološkom pogledu i umetničko stvaranje

milan damjanović

U neuklonljivoj ambivalentnosti i ambigvitetnosti reči i pojma »mit« u upotrebi i zloupotrebi za posljednjih dve stotine godina možda je zaista celishodno da se pre bilo kakvog raspravljanja. o tome okrenemo samom *fenomenu*, i najpre u tom smislu shvatimo »fenomenološki pogled«. Pustiti da sami fenomeni budu pouka i ne tražiti ništa iza njih (Man suche ja nicht hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Lehre), prema mudroj pesničkoj reči što već zna za široku upotrebu termina »fenomen« i »fenomenologija« (koje je u XVIII stoleću uveo J. Lambert), ali onda ostaje otvorenim pitanje našeg pristupa tim fenomenima, našeg razumevajućeg i tumačećeg pristupa: što znači hermeneutički problem mita. Osim toga, taj isti veliki pesnik je u fenomenima poznao »prafenomene« i na taj način, nehotično, dospeo iza njih. U jednom stihu, potpuno nezavisno od toga, on peva: »Um nichts zu suchen, das war mein Sinn«, što znači: »Nameravah da ne tražim ništa«. To »ništa« shvaćeno kao metodičko ništa mora stajati na početku svakog kritičkog puta i u modernoj fenomenološkoj filozofiji, u Huserlovom poduhvatu koji cilja ne samo na »potpuni lični preobražaj« (völlige personale Umwandlung), već i na obnovu nauke, filozofije i cele savremene kulture (Erneuerung der Kultur).

Da bismo osmotrili fenomenološki pristup mitu, izlažem jednu u duhu Huserlovom izvedenu teoriju mita, dakle, doktrinarnu ali povrh Huserla dalje samostalno izvedenu teoriju. Pošto se Huserlov pogled na mit razlikuje od toga pogleda, reč je o jednom filozofskom pogledu na mit (fenomenologija kao fenomenološka filozofija) pored drugog, i zato stvarni početak ne može biti ni u jednoj ni u drugoj filozofskoj teoriji kao teoriji, već u suočavanju sa samim fenomenom, u govoru o mitu, o mitskom i o mitologiji uopšte.

Najpre je reč o fenomenu mita u onom širem, nedoktrinarnom značenju reči »fenomenologija« kako se upotrebljava naročito u anglosaksonskom svetu (phenomenology), ponekad i u drugim nacionalnim jezicima, i kod nas, dakle, bez ikakvog odnosa prema Huserlu i modernoj fenomenologiji kao filozofskom gledištu, i to radi prethodnog razjašnjenja samog mita, radi predpojma »mit«, čija definicija predstavlja problem koji se ne može rešiti na početku izgradnje teorije, već tek, i samo, u njenom okviru. U tom širokom smislu, pre uspostavljanja posebnog odnosa mita prema umetnosti, govorimo dakle o mitu i mitskom modusu u fenomenološkom pogledu.

Ako govorimo o mitu, šta je u pitanju u tom govoru? Da li je to, što je pri tome mišljeno, zaista filozofski relevantno? Ako jeste, kakve posledice iz toga proističu z filozofsku refleksiju? Najzad, kako se ranije govorilo o mitu, kakva je bila jezička (filozofska) upotreba »mita«?

smo već odredili filozofiju kao univerzalnu kritiku jezika i s tog gledišta postavili pitanje našeg ophođenja sa mitom, čiji je pojam ambivalentan i u ekstenziji i u intenziji, pa otuda, možda, i sama filozofija koja se bavi mitom postaje ambivalentna. Ako filozofija govori istim Tako se kao i mitologija, to ne znači da je u pitanju identičan jezik: ako se uzme da je to identičan jezik, onda se mit osuđuje pre nego što se o njemu sudi. Opšta jezička upotreba reči »mit« bila je, sve do Šelinga, pogrešna i vezana za filozofsko tumačenje mita kao predstupnja onog što je logičko i logoidno i, otuda, mit pripada kulturnoj prošlosti čovečanstva. Mitska egzistencija i mitsko mišljenje su dakle u duhovnom razvoju čovečanstva samo prethodnica našeg bića u kulturi i našeg logički normiranog načina mišljenja. Trag mitskog se možda još nalazi u dubinskim slojevima naše duše, možda umetnost još čuva mitski pogled na svet, ali mit stvarno spada u protekle kulture kao povesna pojava pre istorije. Prelaz mitosa u logos i distanciranje logosa od mita zahteva posredovanje između jednog i drugog, jer se inače tu ništa ne može razumeti i protumačiti.