

Polja

časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja
novi sad — godina XXXIV — cena 3000 dinara

decembar '88. broj 358

film i literatura

ćosić, film i književno delo
horton, film i literatura
majksner, filmska literatura
čegec, vizualnost literature
četman, šta može roman
infante, tri tužna tigra
albahari, ljubomora
de karlo, voz od šлага
handke hronika
kovač, sećanja na film
kuver, scena za zimu



grin, plavi film
hemet, put kući
pavlović, dvostruki kolosek
radaković, gledanje užasnog
štatler, deblin i film
koen, film i prijevodanje
fišer, portret umetnika u mladosti
gardi, novi roman i film
robgrije, vreme i opis
kostić, pakt
pantić, roman o filmu

istina u umetnosti

mirko zurovac

Istina je riječ o kojoj se najviše spori. Ova sporna riječ potvrđuje da postoje različite istine koje često jedna drugoj protivrječe: objektivna istina je ideal svake nauke, ali postoji i subjektivna istina, na primjer ona i onakva za koju je Kjerkegor vjerovalo da za nju vrijedi živjeti i umrijeti; nama su dostupne samo relativne istine, ali se često pozivamo i na istine za koje vjerujemo da imaju apsolutnu vrijednost; postoje istine koje se odnose na pojedinačno, ali se one često pokazuju lažne čim se uporede sa istinom cjeline; poređ istine kao adekvacije stvari i intelekta, postoji istina kao adekvacija čovjeka i vremena (u smislu da svako vrijeme ima svoju vlastitu istinu). Ove prave kontroverze u vezi sa istinom izgleda da daju za pravo Jaspersu, koji je smatrao da postoji jedna jedina istina, ali da ona čovjeku nije dostupna, jer nijedan čovjek nema čitavu istinu. Čovjek uvijek ima posla samo sa relativnim istinama, koje, upravo zato što su relativne, sve imaju svoje višezačno lice.

Tradicionalna metafizika je odredivala istinu kao slaganje stvari i intelekta: *Veritas est adequatio rei et intellectus*. Ali u čemu se sastoji ovo slaganje? Ovu tradicionalnu odredbu istine možemo shvatiti u dvostrukom smislu: kao *adequatio rei ad intellectum* i kao *adequatio intellectus ad rem*. Da li je saznanje mjera bića ili je biće mjera saznanja. Skolastika je prihvatala ovaj drugi odnos, ali ponekad ni to nije bila posljednja riječ, jer se vjerovalo da ljudski intelekt i stvar moraju biti saglasni sa idejom stvoritelja, koja im tek garantuje mogućnost njihove recipročne adekvacije. Kod Kanta istina je odredena konstitucijom transcedentalne subjektivnosti, a kod Hegela oba kretanja se održavaju na putu otkrivanja istine. Kod ovog posljednjeg istina je cjelina (das Wahre ist das Ganze). U toj perspektivi istina i realnost se podudaraju, ali samo na ontološkom planu, pa logička i ontološka istina nisu više odvojene. Istinsko iskustvo je iskustvo cjeline.

Cjelina se pojavljuje kao svojevrsna obuhvatnost. Ona ne postoji kao pojedinačna stvar, niti se može shvatiti na način stvari. Krivo je shvatavanje da se do cjeline može doći prema prostim zbirom pojedinačnog. Cjelina je nešto više od sinteze pojedinačnih stvari. Zato put ka istini cjeline nije isti kao put ka istini pojedinačnog. Ova razlika postoji i ona nas ne smije zavarati.

Mi opažamo unutar svijeta ovo ili ono pojedinačno biće, ali nikad ne opažamo sam svijet. Možda uopšte nema po sebi harmoničnog jedinstva svijeta; možda stvarno postoji samo haos sila i naše mišljenje u težnji za pregledom i jasnoćom; možda postoji samo mnoštvo i naša težnja da se iz tog haosa načini kosmos. Možda život po sebi nema nikakvog smisla, već da dobija tako što mi taj smisao unosimo u njega. U svakom slučaju ponekad smo veoma blizu da posumnjamo u egzistenciju harmoničnog jedinstva svijeta.

Cinjenica je da postoji istorija i da se sve mijenja. Svaki pogled na svijet dopisuje u virove istorije, pa nas lako dovodi u navedenu sumnju. U pojedinačnom možemo težiti stvarnosti, ali je svijet u cjelini izložen višestrukim tumačenjima. Ako nedostaje svjedočanstvo stvari, da li tada našim pogledima uopšte odgovara nešto stvarno, ili postoje samo naši pogledi? Ova mogućnost je do kraja domišljena kod Nićea: ako je sve onakvo kakvim ga mi smatramo, tada nestaje svaka moguća razlika između istine i ludosti. Ako se pretpostavi da je svijet takav kakvim ga mi smatramo, tada bi se moralno, bar naknadno, utvrditi istina o nama samima. Tek tada bi ovo glediste bilo radikalno sprovedeno.

Ipak teško se odreći pojma istine kao »adekvacije«. Taj pojam istine je jednak zahtjevu da naše mišljenje kontrolišemo činjenicama. U tom smislu, način istine, koji se odnosi na pojedinačno, ostaje nužan i opravdan. Na osnovu sličnog uvjerenja, Amede Ejfr (Amedée Ayfre) zaključuje, možda bez dovoljno opravdanja i bez dovoljno uvida u istoriju filozofije, da većina filozofa iz klasične definicije istine — *adequatio intellectus et rei* — iako se ne slažu kada pokušavaju da određe njene termine, zadržavaju bar riječ *adequatio*. Prema ovom shvataju, pojmovi istine i realnosti idu bar zajedno, ako nisu praktično izjednačeni. Pri tom postoji stalna sklonost da se zanemare specifične karakteristike koje imaju ovi pojmovi. Time, naravno, nije savladana, već samo zanemarena, razlika između realnog objekta, koji svojom prisutnošću izaziva eksterceptivnu osjećajnost, s jedne strane, i našeg suda o realnom predmetu, koji se postavlja kao jedna realnost drugog stepena, kao nadrealnost, kao kognitivna činjenica, koja može da bude istinita ili lažna činjenica bivalentne logike, prema tome da li je više ili manje saglasna sa realnošću objekta koji je u pitanju, s druge strane. U tom slučaju, istina se javlja ili kao izmirenje realnog sa njegovim kognitivnim supstitutom, ili kao slaganje mišljenja sa njegovim predmetom, koji ipak ostaje različit od mišljenja. Takvo slaganje je moguće pretpostaviti samo pod uslovom da mišljenje ne započinje interpretaciju svog predmeta, jer čim interpretacija započne, njen predmet i proizvod mogu biti posmatrani samo u funkciji jednog od njih: predmeta ili mišljenja. Predmet je, naravno, uvijek prisutan, ali je njegova realnost pretrpila duboke promje-

ne u procesu interpretacije. Na osnovu takvog uvida Evangelos Muicopoulos (Evanghélis Mousopoulos) izvodi trostruk zaključak: »1) proučavani predmet... nije više realan u smislu u kom je bio ranije; 2) samo sama naučna teorija može biti procjenjivana kao istinita ili lažna; i 3) stvarno je realna samo knjiga, na primjer, ona u kojoj je izložena.« (*La vérité, actes du XII kongrès des sociétés de philosophie de langue française*, Bruxelles-Louvain, 1964, str. 178–179). Tako se čuva kvalitativna razlika između inicijalnih datosti, ali se njima, uz to, dodaje i jedna treća čija realnost teži da potpisne sirovu realnost objekta i da stane umjesto nje. To je nesavladiva teškoća o koju se spotiče tradicionalna teorija istine kao adekvacije stvari i intelekta.

Stvar ne стоји ništa drugačije ni kad se postavi pitanje istine u umjetnosti, iako se ove konstatacije ne mogu neizmijenjene prenijeti u područje stvaranja umjetničkih djela. Analogno ovim konstatacijama tamo se postavlja pitanje čemu treba da bude adekvatno umjetničko djelo da bi bilo istinito.

Prvi odgovor na to pitanje dat je čuvenom teorijom podražavanja takvom kakvu nalazimo u inače veoma različitim oblicima kod Platona i Aristotela, kao i kod većine umjetnika koji su imali klasično obrazovanje, svaki put kad su pokušali da govore o svojoj umjetnosti. Ali ako predemo od teorije na praksi, ispitivanje djela pojedinih umjetnika jasno pokazuju da su riječi oni koji su se pridržavali svojih teorijskih postulata, a naročito ne oni od kojih bismo mogli navesti najpogodnije izjave u prilog teoriji podražavanja. Niko ni od umjetnika nije potvrđivao u praksi, iako su neki teorijski zastupali takvo mišljenje, da se istina umjetničkog djela sastoji u njegovoj savršenoj sličnosti sa realnošću stvari. To je vjerojatno zato što je jedna takva pozicija u principu neodrživa.

Niko, zapravo, nije ozbiljno namjeravao da predloži umjetnosti kao njen ideal tačno i objektivno prikazivanje realnosti. Kant je odredio umjetničku predstavu kao »lijepu predstavu stvari« i pri tom je stavio akcenat na kvalifikativ »lijepu«, da bi time pokazao da se radi o lijepoj predstavi stvari koja nije isto što i sama stvar. Hegel je takođe uočio da je umjetnost postala svjesna da njena funkcija nije da imitira ni spoljašnju ni unutrašnju prirodu. I nijedan umjetnik nije ozbiljno namjeravao da ropski podražava i kopira stvari, ništa više nego što to namjeravaju naučnik ili filozof.

Ipak u tom pogledu postoji velika i značajna razlika između nauke i umjetnosti, jer dok naučna teorija ima vrijednosti samo u onoj mjeri u kojoj je saglasna sa realnošću određenog predmeta ili određenog skupa činjenica ili fenomena kojima se prilagodava, dote u umjetnosti nema nikakvog realnog predmeta koji nužno prethodi stvaralačkom procesu duha i prema kojem stvaralačka aktivnost treba da se upravlja. U tom pogledu umjetničko djelo je nezavisno od svake realne činjenice. Umjetnika ne interesuju realni dogadaji, već uzima stvari kao da su se dogodile.

To se može lako dokazati na primjeru pojedinih umjetnosti i umjetničkih pravaca. Tako, na primjer, u pozorištu najekstremniji pokušaji realizma plaćaju se neuspjehom. Doduše, mogu postojati različiti stupnjevi u scenskim konvencijama, ali ih nikada ne možemo ukinuti sve. Iz istih razloga Nikolaj Hartman govori o izvjesnim ograničenjima realizma u umjetnosti. U tom smislu piše: »Istina o ljudskom životu može, u datim okolnostima, biti neprijatna. Ona nas može tištati i mučiti, ponekome može poremetiti životnu radost, a da i ne govorimo o radost u pjesničkom djelu koje pristaje na to da nas stalno vodi po onome što je neprijatno i da zabada nos u sve što je sramno. Ne može se poreći da postoji pripovijedačka taktika koja ovo posljednje obavlja sa prekomjernom revnošću.« (Nikolaj Hartman, *Estetika*, Kultura, Beograd, 1968, str. 349). Zato uvijek postoji jedan temeljni hijatus između djela i realnosti. Isto je slučaj i sa najrealističnjom od svih umjetnosti, kako neki nazivaju film, čak i u njegovoj dokumentarnoj formi, što potvrđuje i nedavni pokušaj tzv. »filma—istine«. Što se tiče slikearstva, impresionistička avantura je pokazala da traženje potpune vjernosti promjenljivoj realnosti nužno završava u jednoj radikalnoj formi subjektivizma. Tako se jedna u osnovi podražavalacka inspiracija preobriće u svoju suprotnost.

Uprkos tome, od umjetnosti se najčešće traži da nam ona kaže istinu, koja bi uvijek moralda da bude istina o nečem. Pri tom se pretpostavlja da umjetnost otkriva istinu kroz prikazivanje. U tom slučaju istina prikazane predmetnosti se pokazuju kao istina same umjetnosti: umjetnost je istinita po istini u njoj prikazane predmetnosti. Zato ljudi često čitaju roman da bi spoznali istinu o svijetu i sebi samima. Osim toga, istina se često uzima kao glavni kriterij u procjenjivanju romaneske vrijednosti romana. Kako je to moguće kad znamo da romansijer često izmišlja i dogadaje i ličnosti? Takvo postupanje romansijera, koji nije ništa neuobičajeno, izgleda da oduzima romanu svaku mogućnost da otkriva istinu. Zato izgleda da realnu istinu gubimo u umjetnosti. Pa ipak svi znamo da je u velikim poetikama realizma otkrivamo. Kako drugačije objasniti snagu kojom umjetničke slike djeluju na publiku?

Slike koje gradimo kad smo u dodiru sa umjetnickim djelima djeluju tako živo na nas kao da sadrže čitav patos ovoga svijeta. Otkuda im tolika snaga? Iako su nešto imaginarno, njih je ipak izazvao neki predmet. Šta su umjetničke slike i na koji način one postoje kad mi preko njih bolje spoznajemo stvari nego u realnom dodiru sa samim stvarima? Stvari nas u realnom životu često iznevjeravaju. Nije li onda realni život stranputica ako preko slika u umjetnosti saznajemo bolje i više o stvarima nego preko samih stvari? Umjetnost nas svojim slikama uznoси u istinu koja izriče strašnu osudu realnog poretku stvari uime idealnog reda koji ne postoji. Da li je onda umjetnost jedino ili samo jedno moguće sredstvo pored ostalih da se u kamenu ili zvuku, boji ili riječi, uhvati odjek toga idealna?

U tom slučaju umjetnost bi bila profetska zato što bi se kroz nju otkrivala i objavljivala istina budućih vremena. Pri tom se može pretpostaviti da nas to uvijek čini krajnje nesigurnim u pogledu našeg razumijevanja umjetnosti i istine koju nam ona donosi. Filozofija nas je naučila, bar od Hegela pa nā ovamo, da mislimo svaku proizvodnju vrijednosti kao anticipatorsku. Na tim pretpostavkama moglo se javiti shvata-

nje čovjeka kao bića daljine, a ljudske egzistencije kao fundamentalnog projekta. Svi ti opisi čovjekovog načina bivstvovanja treba da omoguće uvid u profetski karakter umjetnosti: ona treba da najavi mogućnost jednog drugog i drugačijeg svijeta. Time što čini nazočnim izvjesne mogućnosti koje su do tada bile samo snovi, ona priprema njihovo konkretno ostvarenje, koje će kasnije preuzeti na sebe konkretna društvena praksa. Na taj način ona mijenja čovjekovu viziju svijeta i, kao posljedicu toga, čovjeka i sam svijet. Umjetničke slike su pogodno sredstvo za rasvrtanje date situacije i moći način da se ona mijenja.

Da li onda na osnovu toga možemo zaključiti da se mi u umjetnosti umjesto stvarima bavimo samo slikama? Publika, doista, gradi slike ne samo dok čita roman ili neki racionalni tekst, već i dok sluša muziku. Naivno se pretpostavlja da se može predstaviti i nešto što nije likovnih dimenzija. Ovo u biti naivno uvjerenje publike snažno se ukorijenilo u svijesti nekih umjetnika i estetičara. Kad Rilke, na primjer, kaže da mu život u dubini opet šumi glasnije, jer mu slike ostaju jasnije, onda se to podudara sa Sartrovim uvjerenjem da je »slika istinitija od prirode, u smislu u kom bi se moglo reći o naročito dobrrom portretu da je istinitiji od svog modela.« (J. — P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940, str. 79) Kako slika može biti istinitija od prirode, a portret od svog modela, kad je svijest tu angažovana samo naročito živo sjećanje i iluzija kojoj izmiče realna priroda stvari?

U sjećanju stvari organizuju imaginarni prostor u kome i najmršaviji dogadaji — ako način postoji — mogu pružiti osnov za umjetničku igru. Sekspir je u svojim djelima preuzimao teme od drugih autora, ali je u igri — u sistemu pravila koji je njegov vlastiti — dao nešto novo. Isto tako, sve ono što je Prust stvarno doživio moglo je postati element za igru tek pošto je preneseno u nestvarnu sferu. Ova nestvarna sfera omogućuje autoru da dogadajima koje priča da privid nužnosti. Postoji priča o tome kako se priča priča: priča se priča tako da onima koji je čitaju ili slušaju izgleda da se moralno dogoditi upravo tako kao što je to autor ispričao. Transformacija u nestvarno bila je potrebna da bi dogadaji poprimili privid nužnosti: bez te transformacije, oni bi bili šljokice putovanja, ljubav djevojčura, kompromitujuće tučnje, itd., ali ne avanture.

U životu nema početka i kraja. Sve je manje ili više slučajno: dekori se mijenjaju, ljudi izlaze i ulaze, dani se dodaju danima bez ikakvog smisla, beskrajno monotono sabiranje. Ali da bi najmršaviji dogadaji postali avanture, potrebno je i dovoljno da se počnu pričati. Čovjek je uvijek pripovijedač priča: on uvijek živi od svojih priča i od priča drugih. Sve što se zbiva on vidi kao priču. Zato često traži da svoj život živi kao što bi ga pripovjedao. Međutim, kad se život priča, sve će mijenjati. Oni koji to ne započaju govore o istinskim pričama. Kao da istinske priče doista postoje. Dogadaji se zbivaju u jednom smjeru, a mi ih pričamo u drugom. Onaj ko priča počinje od početka: bilo je to jednoga dana. U stvari, počelo se s kraja. U priči kraj je uvijek na početku. Romanopisac, zapravo, počinje s kraja, pa kraj romana transformiše cijelokupno iskustvo njegovih junaka.

Time se ne želi postaviti umjetnosti suviše oštare kriterije. Umjesto toga trebalo bi reći da je to njena priroda koja je u tom pogledu mnogo logičnija od života. Samo pod tom pretpostavkom, koja implicira ovu sustinski razliku, ima smisla upoređivati umjetničke činjenice sa realnim dogadajima. Tako, na primjer, Bomhof (J. G. Bomhoff) navodi jednu rečenicu iz jednog romana Anri-Albana Furnjea (Henri-Alban Fourrier) da bi provjerio njenu činjeničnu ispravnost. Ta rečenica glasi: »Dosađao je kod nas jedne nedjelje novembra 189... La vérité, str. 158) Kad bi se ova rečenica nalazila u prepisci, mogli bismo ili da kontrolišemo njenu činjeničku ispravnost ili da je privremeno smatrano istinitom iz povjerenja prema piscu, ali mi znamo da se ona nalazi u jednom romanu i da je uzaludno tražiti njen objektivni adekvat u realnom dogadanju. Rečenica je napisana u prošlom vremenu i upućuje na prošlost, ali ne označava da se dogadaj zbij u jednom određenom momentu, koji bi se mogao provjeriti, kao što bi željeli gramatičari. Čitalac zna da ne može tačno odrediti ni u prostoru ni u vremenu gdje i kada se zbij ovaj fiktivni dogadaj. Sa lingvističkog gledišta nije lako razlikovati istorijsku hroniku od romaneskog stila. Romansjeri su dugo vremena smatrali svojim primarnim zadatkom podržavanje istorijske vjerovatnosti da bi tako pridobili povjerenje publike za svoje fantazije. Literarna istorija romana čini prvu riznicu različitih stilskih sredstava kojima se trebalo poštici da roman sliči pravoj istoriji. Moderna kritika je možda suviše ranjajavila smrt klasičnog romana, zato što su njegova sredstva bila iscrpljena ili zato što nisu više davalč, dobre rezultate. U svakom slučaju, istina romana nije u deskripciji realnog, niti se nalazi u istini izolovanih sudova, od kojih se, logički govoreći, sastoji roman i koji je Roman Ingarden opisao sa mnogo oštine kao kvazi-sudove. (Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1960) Roman predstavlja jedan imaginarni svijet i nije dobro da se direktno zaključuje od onoga što roman priča na lično iskustvo autora. Zato ni tzv. subjektivna ili autobiografska istina nije ništa manje problematična od drugih istina u umjetnosti koje se odnose na predmet prikazivanja. Doduše, svako umjetničko djelo je ljudski dokument: ono svjedoči o intenciji autora; ono je jedan moment u njegovoj ličnoj istoriji. Čak je vjerojatno da je fantazija umjetnika komplementarna njegovom realnom životu. Ali to nije uvijek slučaj, niti takav slučaj koji, kad postoji, čini svu istinu umjetničkog djela. U tom pogledu nema bitne razlike između romana u prvom licu i romana u trećem licu. Biografske studije su pokazale da postoji razlike između idealizovane predstave autora koji priča u prvom licu i stvarnom autoru od krvi i mesa koji stoji iza ove predstave sa svim svojim ljudskim slabostima. Ne može se poreći prisustvo autora u njegovim romanima, ali znaci njegove prisutnosti nisu dovoljni da se zaključi na njegovu subjektivnu istinu, jer on često sebe prikazuje takvim kakav bi želeo da bude, a ne takvim kakav stvarno jeste.

Umjetnost, dakle, ne samo da ne otkriva uvijek istinu prikazanih predmeta, već je veoma često prerušava i vješto prikriva. U tom smislu Aristotel je pisao za Homera: »On je i ostalim pjesnicima pokazao kako treba govoriti neistinu.« Umjetnost zna da laže i da svojim »divnim laži-

ma« potpomaže vladajuću ideologiju. Iz tih razloga Sartr je žestoko napao dvorskog slikara i čitavu umjetnost portreta koja je vijekovima stajala u službi vladajuće klase. Dvorski slikar ne slika stvarnog vladara od krv i mesa, već superiore kvalitete njegove moći koji prijajuju uz pojam vlastaoca. Službeni portret treba da opravda i da sugerise kako vlastalac treba da vlasta. Tako umjetnik, koji slika službeni portret, daje predstavu koja nije slična stvarnom čovjeku, jer nikada ne slika stvarnu slabost i snagu tijela, već prava i zasluge privilegovanog čovjeka. Iza svakog poteza kićice vještog dvorskog slikara skriva se tijelo u njegovoj nagosti, biće u njegovoj ranjivosti, meso u esencijalnoj ljudskoj slabosti. Slikar skriva tijelo što je više moguće zato što ne želi da pokaze snagu koja uvijek pomalo vrijeda kad ne zastrašuje. Pošto ne želi da pokaze slabost tijela, dvorski slikar diskretno skriva lice sve dok ga ne reducira na običnu ideju. Ono što ostaje nije ništa drugo do idealizovana kraljevska ličnost stvorena vještom rukom umjetnika. Autentičan izraz, lukavstvo, nespokojsvo i niskost, nemaju mesta u ovim portretima. Uloga službenog portreta je u ostvarivanju jedinstva principa i njegovih sadržaja. Slikar zna izgled lica koji treba fiksirati na platno prije nego je upoznao svoj model. Pošto treba ubijediti i zastrašiti, treba prikazati mirnu snagu, spokojsvo, strugost i pravednost. To je, vjerovatno, razlog što se često smatralo da je portret religijski predmet.

Eto zašto Rokanten, protagonist Sartrovog prvog romana, nije mogao d se odbraći od izvjesnog divljenja kad je u Buvilskom muzeju došao do portreta trgovca Pakoma u kojem nije vidio ništa osrednje što bi moglo biti podložno kritici: »Mala stopala, tanane ruke, široka rama na rvaču, diskretna elegancija, s trunkom fantazije. Posjetiocima je ljuばazno nudio čistotu svoga lica, bez boru; sjenka osmijeha lebjedja je čak na njegovim usnama. Ali njegove sive oči nisu se smiješile. Mogao je da ima pedeset godina: bio je mlad i svjež kao u tridesetoj. Bio je lijep.« (Ž.—P. Sartr, Muka, Kultura, Beograd, 1964, str. 116) Čitajući satirične novine, Rokanten je otkrio da slikar laže. Laž slikara Jasno se pokazala na portretu Olivjea Blevinja, koji je prema jednom opisu u satiričnom listu bio mali (metar i pedeset tri; lavovska vaška. Optuživan je da podmeće gumene potpetice u cipelu), mršav i neznatan čovjek, s kreštavim glasom koji je toliko puta ušišavao cijelu skupštinu, a slikar Brdiren ga je, s ljubomornom brižljivošću, okružio predmetima koji ne predstavljaju rizik da ga umanje. Slikar je pažljivo maskirao njegovu ljudsku slabost smještajući ga u teatralno raskošan okvir koji odgovara njegovim patuljastim proporcijama. Očaravajuća moć umjetnosti! Od ovog malog čovjeka, čija se sudbina uvijek odigravala na nekoliko palica iznad njegove glave, ništa se ne bi moglo prenijeti na potomstvo osim prijetećeg glasa, ohol gesta i zakrvavljenih očiju bika. Ovaj nekadašnji student, kojeg je preplašila Komuna, a kasnije zagriženi poslanik kojeg je smrt uzel, postao je besmrtni zahvaljujući slikaru Bordirenu. Ali Rokanten se ne da zavarati: on zna da je besmrtna laž umjetnika, slika koju je napravio, a ne čovjek kojeg je naslikao.

Tako umjetnost govorii neistinu. Ali ova neistina može da bude istina u jednom drugom smislu koji se ne poklapa sa istinom prikazane predmetnosti. Teorija podražavanja brka istinu u umjetnosti sa logičkom ili teorijskom istinom. U ovoj poslednjoj duh treba da se potčini realnosti i da se ugleda na nju, dok u umjetnosti nema ništa što bi prethodilo stvaralačkom procesu i čemu bi ovaj trebao da se prilagodava. Dogadaji, društveni, istorijski ili neki drugi, na koje umjetničko djelo eventualno upućuje, samo su pretekst njegovog uspostavljanja kao jedne činjenice nove vrste i uopšte nije nužno da im ono bude saglasno ili slično. Umjetnost portreta pretpostavlja postojanje realnog modela čije crte slikar, minijaturist ili skulptor nastoje da reprodukuju na što precizniji način. Ponekad je isto i sa pejsažnim slikarstvom. Uprkos tome, često se ne možemo oteti utisku da poneka antička bista, ili slika u boji koja prikazuje vizantijskog vladara, ili neki Rafaelov portret, ili »istorijska« slika Davidova, ili pejsaž Ruisdaela, imaju još vrijednost, bar za nas, to jest za potomstvo, samo još po svojoj estetičnosti, koja se može shvatiti samo apstrahovanjem od modela kojim se inspirisalo svako od ovih djela. Šta tek reći o onim formama koje su sastavljene od »realističkih« elemenata i vešto rasporedenih na takav način da pružaju utisak imaginarnih ličnosti, takvim kao što je ona Arčimbaldova slika u Bečkom muzeju na kojoj su četiri godišnja doba predstavljena u formi Satira. Zato saznanji moment umjetnosti ne treba isključivo vezati za funkciju prikazivanja. Umjetnik nije tražio istinu realnih stvari i dogadaja da bi je prikazao u svojim djelima, niti je to njegov osnovni zadatak koji bi trebao da opravda njegov stvaralački poduhvat.

Stvaralački poduhvat ne može opravdati ni zahtjev za iskrenim izražavanjem umjetnika u njihovim djelima. Prema tom zahtjevu, umjetničko djelo ne treba da bude više adekvatno realnosti spoljašnjih stvari, već unutrašnjem životu umjetnika i njegovoj subjektivnosti. Bar tako misli izvještan broj umjetnika i estetičkih teorija, kao, na primjer, različiti simbolizmi i ekspresionizmi za koje je jedno umjetničko djelo lijepo u onoj mjeri u kojoj ono evocira jedan univerzum osjećanja, ideja i snova. U tom smislu, adekvacija sa unutrašnjim životom treba da bude sprovedena koliko god je to moguće, sve do njegovog izvora, to jest do nesvesnog. Tada imamo nadrealizam koji očekuje da će potpuna iskrenost osigurati ljepotu umjetničkog djela. Tehnike automatskog pisanja i slobodnog crtanja treba da dostignu same vrhunce umjetnosti. Ovo gledište se može dobro primijeniti na neke umjetnike iz prošlosti i na one koje nazivamo »primitivcima« čijoj se ličnoj i naivnoj viziji divimo prije svega zbog njihove iskrenosti. U njihovim djelima ranije teorije su gledale samo nespretnе napore i bezuspješne pokušaje da postignu sličnost sa predmetima, a nadrealizam vidi u njima uzore spontanog stvaralaštva i ničim nesputanu iskrenost čiji polet može dovesti do istine. Zato moraju biti ocijenjene veoma nepovoljno sve one umjetnosti koje treba da se mijere prema težini njihove materije, ili prema savršenstvu njihovih instrumenata, ili prema njihovom zahtjevu za intervencijom volje i inteligencije.

Pri tom nije teško pokazati da traženje savršene adekvacije djela sa subjektivnošću nužno doživljjava neuspjeh, jer odrediti umjetnika kao nesvesno znači priznati i reći da on nikada ne koincidira sa samim

sobom. I ovdje se umjetnička istina brka sa jednom drugom, ali ovaj put sa moralnom istinom. Ova posljednja se súprotstavlja laži i određuje se pojmom iskrenosti, dok u umjetnosti ispravnost namjere nije dovoljna da bi umjetničko djelo bilo uspješno. Čak i kad psihološka i psihanalitička istraživanja pokazuju da tok radnje i epizode, metafore i upotrijebljeni jezik, upućuju na psihologiju i autobiografiju umjetnika, time još ne dostižemo do istine umjetničkog djela. Time, u najboljem slučaju, vraćamo posljedicu na uzrok, ali gubimo iz vida stvaralačku slobodu, koja se manifestuje u mogućnosti iskoraka iz realnosti i zahvatanja u jednu drugu zakonitost. Postoji bitna razlika između spontanog sna, koji je uslovjen psihološkim stanjem pacijenta, i budnog i kontrolisanog sna, čiji je proizvod umjetničko djelo. Ova razlika potvrđuje da subjektivna istina nije niti može biti istina umjetničkog djela. Umjetničko djelo ima opštu valjanost i univerzalnu vrijednost koja prevazilazi okvirne subjektivne datost.

Cim čovjek započne s pričanjem nekog dogadaja, on time zakoračuje u jednu zakonitost, koja je njemu transcendentna i kojoj on mora da se značački potčinjava. Stoga ništa suvišno, ništa sporedno, ništa što se ne bi uklapalo u temu, ne smije biti kazano. U tom smislu Aristotel je pisao u svojoj *Poeticu* da razmršivanje radnje treba da se razvija iz same radnje, a ne pozorišnom mehanikom, kao što je to slučaj u *Mediji* ili u *Ilijadi* kada se Ahejci spremaju da otplove od Troje. Radnja treba da se razvija po unutrašnjoj nužnosti koja je radnji imanentna, jer tema nosi u sebi sve svoje buduće odnose koji će se eksplisirati u toku razvoja radnje po zakonima vjerovatnoće ili nužnosti. Ova nova zakonitost, koja počinje da djeluje čim se izabere tema, nameće umjetniku izvjesne zahtjeve koje ovaj ne smije iznevjeriti. Ti zahtjevi se tiču estetske koherencije dijelova i cjeline. U toj koherenciji se začinje i rada jedna druga vrsta istine koja je specifično umjetnička i koja se ne smije vesti ni na teorijsku ni na praktičnu istinu. Stoga s onu stranu *teorijske i praktične* istine treba tražiti specifično *umjetničku* istinu koja je *poetička* u najizvornijem smislu riječi.

Time se ne želi reći da umjetnost ne može da pruži nikakvo saznanje i nikakvu istinu. Umjetnost može i da spoznaje. To nikada nije bilo u pitanju. Zato reći da istina u umjetnosti nije ni teorijska ni praktična ne znači reći da umjetnost ne može ili čak da ne treba da ima nikakav teorijski ili praktični sadržaj, već samo i jednostavno da ti sadržaji treba da budu formalno integrirani u jednu novu perspektivu, koja nije njihova vlastita, jer pripada sferi stvaralačkog. Pogrešno je samo uvjerenje da sadržajna analiza, koja se odnosi samo na prikazanu predmetnost i njenu istinu, treba da otkrije istinu same umjetnosti, jer neko može da ispriča sve u sadržajnom pogledu jednog umjetničkog djela: i njegovu tematiku, i zaplet, i rasplet, i prepoznatljive činjenice iz umjetničke biografije, i uslove pod kojima je stvarao, itd., a da time još ništa ne kaže o njegovoj umjetničkoj vrijednosti. Prema tome, mora da postoji jedna izvorna istina umjetnosti, to jest ona istina kojom umjetnost na nju istinski djeluje, a koja se ne može vesti na istinu u njoj prikazane predmetnosti. Umjetnost istinski djeluje svojom izvornom istinom koja je isto što i njena neponovljiva ljepota. Stvorena ljepota je izvorna i neponovljiva, a predmetna istina tražena i možda nadena.

Prema tome, u umjetnosti susrećemo dvije vrste istine:

Prva je predmetna istina do koje se može doći i izvan umjetnosti. U umjetnosti do nje se dolazi prikazivanjem, odražavanjem, preslikavanjem, izražavanjem, itd. Ona se može razdjeliti na teorijsku i praktičnu u saglasnosti sa starim razlikovanjem između »theoriein« i »prattein«. Druga podjela je na »subjektivnu« i »objektivnu«, u smislu da svaki umjetnik ima svoju vlastitu istinu ili da istina umjetničkog djela korespondira određenoj epohi i faktorima koji je obilježavaju.

Druga vrsta istine je jedinstvena i nedjeljiva. To je specifično umjetnička istina, koja je vezana za sam akt stvaranja, pa se može nazvati *poetičkom* u izvornom smislu riječi. Umjetnost stvarno uspostavlja jedan poseban svijet koji nije istovjetan ni sa spoljašnjim ni sa unutrašnjim svijetom. Radi se o istini tog i takvog svijeta i, dakle, o jednoj *veritas in essendo*, to jest o jednoj ontološkoj istini, koja se ne može vesti na neku drugu istinu a da se time ne naruši i ne patvori.

Tako umjetničko djelo stiče relativnu nezavisnost u odnosu na svog autora i svoj materijal, pa u principu ostaje neobjašnjivo subjektivnim i materijalnim uslovima. Njegova ljepota postaje nezavisna od ljepote onoga što se prikazuje i može se shvatiti samo kao izvorno i autentično proizvođenje novog po višim zakonima ljepote. Autentičnost, naravno, nije suprotna pogrešci ili laži, već pretvarjanju, imitaciji, erzatz-u, kiču i svemu onom što nije izvorno i što se ne »drži« samo od sebe, već je primorano da se održava pomoću nečeg drugog i da se obraća nečem drugom da bi se održalo. Tako, na primjer, sto sa tri noge u prirodi ne stoji čvrsto, a na umjetničkoj slici ima postojanost kakva se može samo poželjeti. U tom smislu se kaže za neko umjetničko djelo da ono ima »postojanost« i »čvrstoću«. Ova postojanost umjetničkog djela dolazi od uspostavljene koherencije njegovih formalnih elemenata koja čini da se djelo »drži« i da se nameće kao naročita tvorba sa kojom treba računati. U tom smislu jedno je te isto reći za jedno umjetničko djelo da ono egzistira, da je autentično, da je lijepo ili da je istinito. Ono je, zapravo, oistinjeno onom *poetičkom* istinom koja se sastoji u izvjesnoj kompaktnosti i manje ili više savršenom jedinstvu forme i smisla. Ljepota remek-djela je dovoljna da bi ga opravdala.

To ne znači da treba potpuno zanemariti ulogu koju teorijske i praktične vrijednosti mogu da imaju u umjetnosti. Umjetničko djelo skoro nikada nije čista kreacija. Ono je uviđek manje ili više angažovano u subjektivnim i objektivnim uslovima, čije je poznavanje uslov razumijevanja samog umjetničkog djela, ali se mora priznati da djelo kao jedinstveni totalitet nadilazi uslove svoga nastanku i da ističe jednu vrstu autonomije koja se može uporediti sa autonomijom prirodnih stvari. Istinski ljudski zasnuvanje nije u prikazivanju postojećeg, već u proizvodnju novog i drugaćijeg svijeta. Umjetnik stvara nešto novo, nevideno, po prvi put videno, kao iz prsta isisan, izmišljeno i izmudreno. Ono zahtjeva da mu se pride njegovim vlastitim putem. Inače nam se može dogoditi da ga promašimo.