

Сузан Сонтаг

ЕСТЕТИКА ЋУТЊЕ¹

1

Свако доба мора за себе да преосмисли пројекат „духовности”. (Духовност = планови, терминологије, појмови о правилном понашању усмерени ка решавању болних структурних противречности инхерентних људској ситуацији, ка испуњењу људске свести, ка трансценденцији.)

Једна од најделотворнијих метафора за духовни пројекат у модерном добу јесте „уметност”. Делатности сликара, музичара, песника, плесача – од када су подведене заједно под тај општи назив (што је релативно скорија пракса) – показале су се као нарочито прилагодљива позорница за постављање званичних драма које опседају свест, при чему свако појединачно уметничко дело представља мање или више домишљагу парадигму за усклађивање, односно мирење тих противречности. Разуме се, позорницу је потребно стално обнављати. Противстављен најширим циљевима свести, сваки циљ постављен уметности с временом се показује рестриктивним. Уметност, будући форма мистификације, подноси низ криза демистификације; старији уметнички циљеви се жестоко критикују и, наводно, замењују другим; дотрајале мапе свести се изнова цртају. Но, оно што снабдева све те кризе енергијом – заједничком енергијом, такорећи – јесте управо сједињавање бројних, потпуно различитих делатности у јединствен род. Модерно раздобље уметности почиње у тренутку када се рађа „уметност”. Од тада, било која делатност подведена под „уметност” постаје дубоко *проблемаџична* делатност, чије процедуре и, напослетку, само право на постојање могу бити доведени у питање.

Из унапређења различитих уметности у „уметност” произилази водећи мит о уметности – мит о апсолутности уметникове делатности. Првобитна, не толико промишљена варијанта мита сагледавала је уметност као *израз* људске свести, свести која тежи самоспознаји. (Прилично се лако дошло до вредносних критеријума који проистичу из ове варијанте мита: неки изрази били су потпунији, племенитији, поучнији, богатији од других.) Потоња варијанта мита претпоставља сложености, трагичнији однос уметности спрам свести. Одбацивши идеју да је уметност пуки израз, потоњи мит пре доводи у везу с потребом или способношћу ума да се отуђи од себе. Уметност се више не схвата као свест која се изражава и која самим тим, имплицитно, потврђује саму себе. Уметност није свест *per se*, већ пре њен противотров – развијен унутар саме свести. (Испоставило се да је много теже доћи до вредносних критеријума који проистичу из ове варијанте мита.)

Новији мит, изведен из постпсихолошке концепције свести, уграђује унутар уметничке делатности многе парадоксе у вези са достизањем апсолутног стања бића

¹ Први пут објављен у часопису *Aspen* 1967. године, есеј „Естетика ћутње” уврштен је у ауторкину књигу есеја *Ћиловци радикалне воље* (1969), која је читаоцима доступна у издању: Sontag, S. (1971). *Stilovi radikalne volje*. (Mario Suško, prev.). Zagreb: Mladost. (Прим. прев.)

које описују велики религиозни мистици. Како делатност мистика мора да се заврши у *via negativa*, теологији божјег одсуства, чежњи за облаком незнања изнад знања и за ћутњом изнад говора, тако и уметност мора да тежи антиуметности, мора да уклони „субјекат” („објекат”, „слику”), мора да се, уместо намери, препусти случају, мора да стреми ка ћутњи.

У првобитној, линеарној варијанти односа уметности спрам свести, препозната је борба између „духовног” интегритета стваралачких нагона и ометајуће „материјалности” свакодневног живота, која поставља много препрека на путу истинске сублимације. Међутим, новија варијанта, у којој је уметност део дијалектичке трансакције са свешћу, успоставља дубљи, мучнији конфликт. „Дух” који тражи да се отелотвори у уметности сукобљава се с „материјалним” карактером саме уметности. Уметност је проказана као безразложна, а сама конкретност (и, нарочито у случају језика – историчност) уметникових оруђа показује се као замка. Уметничка делатност, будући практикована у свету испуњеном опажајима из друге руке, те особито обманута издајом речи, осуђена је на посредованост. Уметност постаје непријатељ уметнику, јер му одриче реализацију – трансценденцију – за којом он жуди.

Услед тога, уметност почиње да се сматра нечим што треба свргнути. Нови елемент улази у појединачно уметничко дело и постаје његов саставни део: захтев (скривен или очит) за властитим укидањем – и, напослетку, за укидањем саме уметности.

2

Позорница се претвара у празну просторију.

Рембо је отпутовао у Абисинију да би се обогатио трговином робљем. Витгенштајн, након што је једно време радио као сеоски учитељ, опредељује се за тегобан посао болничара. Дишан се посветио шаху. Након што су се на узоран начин одрекли свог позива, сваки од њих је објавио да своја пређашња постигнућа у поезији, филозофији, односно ликовној уметности сматра ништавним, без важности.

Међутим, нису поништили своја дела тиме што су се определили за трајно ћутање. Напротив, то опредељење ретроактивно даје додатну снагу и ауторитет ономе од чега се одрекло – одрицање од дела постаје нови извор валидности дела, потврда његове неспорне озбиљности. Та озбиљност лежи у сагледавању уметности (или филозофије практиковане као уметничка форма: Витгенштајн) не као нечег чија озбиљност траје заувек; не као „крајњи циљ”, трајни преносилац духовне амбиције. Истински озбиљан став је онај који уметност сагледава као „средство” за постизање нечега што се можда може постићи једино напуштањем уметности; судећи о њој мање трпељиво, уметност се види као криви пут или (речју дадаистичког уметника Жака Вашеа) – глупост.

Премда није више исповедање, уметност је више него икад избављење, вежба у аскези. Уметник се кроз уметност прочишћава – од самог себе и, с временом, од своје уметности. Уметник (ако не сама уметност) још учествује у напредовању ка

„добро”. Међутим, док је уметничко „добро” раније подразумевало мајсторство и остварење у властитој уметности, сада највише „добро” за уметника лежи у долажењу до тачке у којој му ти циљеви о изванредности постају безначајни – како емотивно, тако и морално – и у којој се он пре задовољава тиме да ћути него да проналази глас у уметности. Ћутња у овом смислу, као свршетак, намеће расположење коначности, антитетичко расположење које обликује традиционалну, озбиљну употребу ћутње самосвесних уметника (коју су Валери и Рилке прелепо описали) – као поље медитације, као припрему за духовно сазревање, као искушење које се завршава стицањем права да се говори.

Што је уметник озбиљнији, то га више привлачи идеја да прекине дијалог који води с публиком. Ћутња представља најдаљи продужетак тог опирања комуникацији, те амбиваленције поводом успостављања контакта с публиком, амбиваленције која је водећи мотив модерне уметности, неуморне у својој оданости „новом” и/или „езотеричном”. Ћутња је уметников крајњи надземаљски гест: он се ћутањем ослобађа своје услужничке везаности за свет, који се јавља као покровитељ, клијент, потрошач, антагониста, арбитар и нагрдилац његовог дела.

Ипак, не сме нам промаћи да у овом одрицању од „друштва” препознамо један високо друштвен гест. Знаци за уметничко коначно ослобађање од потребе да следи свој позив проистичу из посматрања колега уметника и упоређивања с њима. Узорна одлука ове врсте може бити донета једино након што је уметник показао да је надарен и након што је своју надареност самосвојно развијао. Једном када је надмашио своје колеге према мерилима које сам признаје, уметник може да се поноси још само ћутњом. Јер, страдати због потребе за ћутњом значи бити, у још већој мери, изнад свих осталих. Тиме је наговештено да је уметник био довољно оштроуман да постави више питања од других људи, да је имао јаче живце и више стандарде изванредности. (То да уметник може да издржи саслушање своје уметности све док се он или она нису исцрпили једва да је потребно доказивати. Како је писао Рене Шар: „Ниједна птица нема срца да пева у шипражју питања.”)

3

Ретки су случајеви у којима узоран модеран уметник, одредивши се за ћутњу – дословно ћути. Чешћи је случај у којем уметник наставља да говори, али на начин који његова публика не може да чује. Најзначајнију уметност нашег доба публика доживљава као прелазак у ћутњу (или неразумљивост или невидљивост или нечујност); као разградњу уметникових компетенција, његовог осећаја одговорности према позиву – и, самим тим, као напад на себе.

Хронична навика модерне уметности да згражава, провоцира или фрустрира властиту публику може се узети за ограничено, посредно учествовање у идеалу ћутње, који се уздигао као кључни стандард „озбиљности” у савременој естетици.

Међутим, то је уједно и контрадикторан начин да се учествује у идеалу ћутње. Контрадикторан не само зато што уметник наставља да ствара уметничка дела, него и зато што дело никада није трајно одељено од своје публике. С протоком времена

и доласком нових, тежих дела, уметникова трансгресија постаје допадљива, а на-
послетку и прихватљива. Гете је оптуживао Клајста да је писао комаде за „неви-
дљиво позориште”. Но, невидљиво позориште с временом постаје „видљиво”. Ружно
и нескладно и бесмислено постаје „лепо”. Историја уметности јесте низ успешних
трансгресија.

Модерној уметности својствена тежња да буде *неприхватљива* за властиту
публику сведочи о томе да је, обрнуто, само присуство публике – модерне публи-
ке, групе војерских посматрача – неприхватљиво за уметника. Барем од када је
Ниче приметио у *Рођењу трагедије* да је публика какву ми познајемо – присутни
гледаоци које глумци игноришу – била непозната Грцима, значајан део савремене
уметности као да тежи томе да публику уклони из уметности, подухват који се обич-
но представља као покушај да се уклони „уметност” уопште. (У корист „живота”?)

Сходно идеји да моћ уметности лежи у њеној моћи да *неира*, уметниково крај-
ње оружје у његовом противречном рату с публиком јесте све више нагињање ка
ћутњи. Чулни или концептуални јаз између уметника и публике, простор неоства-
реног или прекинутог дијалога, такође може градити основу за аскетску афирма-
цију. Бекет сања „о уметности која није огорчена на своје несавладиво сиромаштво
и која је исувише поносна за фарсу давања и примања”. Међутим, нема укидања
минималне трансакције, минималне размене дарова – као што нема ни те нада-
рене и строге аскезе која не би, из какве год да је намере потекла, допринела уве-
ћању (пре него умањењу) способности за задовољство.

Уз то, ниједан од намерно или случајно почињених напада модерних умет-
ника није успео нити да укине нити да преобрази публику – заједницу људи укљу-
чених у заједничку активност – у нешто што она није. Ниједан напад то не може.
Докле год се уметност разуме и вреднује као „апсолутна” делатност, дотле ће она
бити издвојена, елитистичка делатност. Елите претпостављају масе. Уколико се
најбоља уметност одређује суштински „свештеничким” тежњама, утолико она
претпоставља и потврђује постојање релативно пасивних, никада у потпуности
упућених, војерских лаика који се редовно сазивају да гледају, слушају, читају
или чују – а који се потом отпуштају.

Највише што уметник може да учини јесте да постави другачије услове овој
ситуацији *vis-à-vis* публике и себе. Расправљати о идеји ћутње у уметности значи
расправљати о различитим могућим изменама унутар ове суштински неизмен-
љиве ситуације.

4

Како ћутња дословно фигурира у уметности?

Ћутња постоји као *одлука* – у узорном самоубиству уметника (Клајст, Лотре-
амон), који је тиме посведочио да је „отишао предалеко”, и у већ поменутом виду
уметниковог одрицања од властитог позива.

Ћутња такође постоји као *казна* – као самокажњавање, у узорном лудилу умет-
ника (Хелдерлин, Арто), који је тиме показао да сам здрав разум може бити цена

прекорачења прихваћених граница свести; и, разуме се, у казнама које изриче „друштво” (почев од цензуре и физичког уништавања уметничких дела до новчаних казни, изгнанства, затвора) за уметников духовни неконформизам или његово подривање групног сензибилитета.

Ћутња, у свом дословном смислу, додуше, не постоји као *доживљај* публике. То би значило да публика или није била свесна надражаја или није могла да одреагује на њега. А то се не може десити, чак ни методски извести. Недостатак свести о надражају, немогућност да се на њега одреагује, могу бити последица само фаличности у посматрачевом присуству, односно последица посматрачевог неразумевања властитих реакција (будући погрешно вођен рестриктивним идејама о томе шта би била „одговарајућа” реакција). Докле год је публика, по дефиницији, сачињена од бића која су способна да осећају и која се налазе у одређеној „ситуацији”, дотле је немогуће да она ни на који начин не одреагује.

Нити је могуће да ћутња, у свом дословном значењу, постоји као *својство* уметничких дела – чак ни дела као што су Дишанови редимејдови или Кејцова 4'33”, у којима уметник разметљиво није учинио ништа више да задовољи утврђена мерила уметности до поставио предмет у галерију или извођење у концертну дворану. Нема неутралне површине, неутралног дискурса, неутралне теме, неутралне форме. Нешто може бити неутрално једино када се односи на нешто друго – попут намере или очекивања. Ћутња као својство самог уметничког дела може да постоји једино у искривљеном или пренесеном значењу. (Друкчије речено: ако дело уопште постоји, његова ћутња је само један елемент унутар њега.) Уместо чисте или постигнуте ћутње, налазимо различита померања у правцу хоризонта ћутње, који увек измиче, те ова померања никада не могу достићи свој циљ. Као резултат тих померања јавља се тип уметности коју многи пејоративно описују као нему, депресивну, резигнирану, хладну. Међутим, ове негативне особине постоје у контексту уметникове објективне намере, која је увек распознатљива. Одлука да се негује метафорична ћутња какву сугеришу конвенционално беживотни субјекти (као у великом делу поп-арта) и да се конструишу „минималне” форме којима као да недостаје емотивног одјека – та уметничка одлука је сама по себи енергична, често окрепљујућа.

Напоследку, чак и ако се уметничком делу не припишу објективне намере, и даље стоји неизбежна истина о перцепцији: позитивност сваког доживљаја у сваком његовом тренутку. Кејџ је тврдио: „Тишина не постоји. Нешто се увек дешава што ствара звук.” (Кејџ је описао како је, чак и у безвучној комори, и даље чуо две ствари: откуцаје срца и протицање крви у глави.) На сличан начин, ни празан простор не постоји. Докле год људско око гледа, дотле увек има нешто да се види. Гледати нешто што је „празно” и даље значи гледати и видети нешто – макар то били само духови властитих очекивања. Да би се опазила пуноћа, мора се сачувати изоштрени осећај за празнину која је омеђује; и, обрнуто, да би се опазила празнина, околна подручја морају се разумети као пуна. (У књизи *С оне стране оiledала*, Алиса се нашла у продавници која је „била препуњена сваколиким загонетним стварицама – али најчудније од свега је било то што кад год би она погледала неку полицу

не би ли је што боље испитала, управо та полица би увек била празна, мада су суседне полице биле пуне колико могу да држе“.)²

„Ћутња“ увек наговештава своју супротност и зависи од њеног присуства: као што не постоји „горе“ без „доле“ или као што нема „левог“ без „десног“, исто тако, да би се препознала ћутња, мора се признати њено окружење које сачињавају звук или језик. Не само да ћутња постоји у свету пуном говора и других звукова, него и свака појединачна ћутња гради свој идентитет као део времена у који пробија звук. (Сходно томе, велики део лепоте немуштости Харпа Маркса произилази из тога што је окружен маничним говорницима.)

Истинска празнина и чиста ћутња нису оствариве – било концептуално било фактички. Ако ни због чега другог, а оно због тога што уметничко дело постоји у свету испуњеном многим другим стварима, уметник који ствара ћутњу или празнину мора да створи нешто дијалектично: пун вакуум, обогаћујућу празнину, одјекујућу или речиту ћутњу. Ћутња нужно остаје форма говора (у многим случајевима, форма жалбе или оптужбе) и елемент дијалога.

5

Програми за радикалну редукцију уметничких средстава и ефеката – укључујући и крајњи захтев за одрицањем од саме уметности – не смеју се сагледавати површно, недијалектички. Ћутња и њој сродне идеје (попут празнине, редукције, „нултог степена“)³ представљају граничне појмове врло сложеног начина употребе, односно водеће термине одређене духовне и културне реторике. Означили смо ћутњу као термин из реторике, разуме се, не да бисмо ову реторику прогласили обманљивом или притворном. Мислим да су митови ћутње и празнине онолико крепки и витални колико уопште и могу бити, будући сковани у „нездравом“ времену – времену у којем, из нужности, „нездрава“ психичка стања снабдевају енергијом најизванреднији рад у уметностима. Ипак, не можемо порећи патос тих митова.

Тај патос јавља се у чињеници да идеја ћутње допушта, у суштини, само два правца могућег развоја. Или се спроводи до тачке крајње самонегације (као уметност) или се практикује у форми која је херојски, генијално недоследна.

² Уз одређене измене, наведено према: Керол, Л. (1993). *Алиса у свећу с оне стране олегалала*. (Ивана Миланкова, прев.). Београд: Нолит. (Прим. прев.)

³ „Нулти степен“, односно „нулти степен писма“ представља термин који уводи Ролан Барт у истоименом тексту из 1953. године. Дефинисавши „писмо“ као поље пишчеве слободе и његовог друштвеног ангажовања, као „књижевни језик који је преобразила његова друштвена намена“, Барт под „нултим степеном писма“ подразумева писмо које настоји да буде ослобођено већ постојећих начина писања, односно ангажовања. Ово неутрално или „бело“ писмо, настало као исход потраге за „коначно недужним писмом“, карактерише „стил одсуства“, у којем се „друштвена или митска својства језика губе“. Премда представља покрет негације, неутрално писмо је немоћно да своје негирање учини трајним, постајући с временом и само део књижевне традиције или манир. „Нулти степен писма“ Барт препознаје у Камиевом *Сцранцу*. Видети: Bart, R. (1979). „Nulti stepen pisma“. *Književnost, mitologija, semiologija*. (Ivan Čolović, prev.). Beograd: Nolit. (Прим. прев.)

Уметношћу нашег доба одјекују захтеви за ћутњом.

У питању је кокетан, чак радостан нихилизам. Уметник препознаје императив ћутње, али свеједно наставља да говори. Откривши да нема ништа што би казао, он тражи начин да каже *џо*.

Бекет је изразио жељу да уметност одбаци све даље пројекте који се тичу узнемирујућих питања из „подручја изводивога”, да се уметност повуче, „уморна од траљавих постигнућа, уморна од претварања да може: да буде кадра, да учини мало бољом једну те исту стару ствар, да оде мало даље дуж суморне стазе”. Алтернатива овоме је уметност која „изражава да нема шта да изрази, нема из чега да изрази, нема моћ да изрази, нема жељу да изрази, заједно с обавезом да изрази”. Из чега произилази ова обавеза? Сама естетика жеље за смрћу као да прави од те жеље нешто непоправљиво пуно живота.

Аполинеров стих: *J'ai fait des gestes blancs parmi les solitudes*.⁴ Но, покрети *јесу* начињени.

Будући да уметник не може да пригрли ћутњу дословно а да остане уметник, он у реторици ћутње проналази начине и решеност да се својом уметношћу бави лукавије него што је то чинио раније. Бретонова идеја „пуне маргине” указује на један од могућих начина. Уметник је упућен да се посвети испуњавању периферија уметничког простора, остављајући централно место празним. Уметност постаје негативна, анемична – како сугерише наслов Дишановог јединог покушаја у снимању филма – *Анемични филм* из 1924–1926. године. Бекет износи идеју „осиромашеног сликарства”, сликарства које је „истински јалово, неспособно за ма какву слику”. Манифест Жежија Гротовског за његов Театар-лабораторију у Пољској носи наслов „Ка сиромашном позоришту”. Ови програми за осиромашење уметности не смеју бити схваћени једноставно као застрашивање публике, већ као стратегије за побољшање њеног доживљаја. Идеје ћутње, празнине и редукције скицирају нова упутства за гледање, слушање итд. – било да подстичу на непосреднији, чулнији доживљај уметности, било да подстичу на свеснији, концептуалнији приступ уметничком делу.

Размотримо везу између налога за редукцију уметничких средстава и ефеката, чији је хоризонт ћутња, и способности пажње. Уметност је, једним својим делом, техника за усредсређивање пажње, за учење вештинама пажње. (Премда се за целокупну људску средину може рећи исто – да је педагошко средство – ово посебно важи за уметничка дела.) Историја уметности равна је откривању и формулисању репертоара објеката којима треба посветити пажњу. Можемо испратити како се тачно и којим редом око уметности кретало нашим окружењем, „именујући”,

⁴ „Чинила сам покрете беле самавања” – наведено према: Apoliner, G. (2020). „Merlin i starica”. *Alkoholi*. (Nikola Bertolino, прев). Beograd: Factum izdavaštvo. (Прим. прев.)

правећи свој ограничени избор ствари које су касније људима постале значајни, пријатни, сложени ентитети. (Оскар Вајлд је истакао да људи нису видели маглу док их одређени песници и сликари деветнаестог века нису томе научили; и, савим сигурно, нико није видео много од разноврсности и тананости људског лица пре појаве филмова.)

Изгледа да се уметников задатак некада састојао једноставно из тога да пажњи открива нове области и објекте. Тај задатак је и даље признат, али је постао проблематичан. Сама способност пажње доведена је у питање и подвргнута строжим мерилима. Речима Џаспера Џонса: „Већ је велика ствар видети нешто *јасно*, јер ми *ништа* не видимо јасно.”

Можда ће пажња коју посвећујемо нечему бити утолико боља (пунџа, мање подељена), уколико нам је мање понуђено. Опскрбљени осиромашеном уметношћу, прочишћени ћутњом, можда ћемо бити у стању да почнемо да надилазимо фрустрирајућу селективност пажње и њено нужно искривљавање доживљаја. Идеално, требало би да смо кадри да обраћамо пажњу на све.

Тенденција је ка све мањем и мањем. Но, никада се „мање” није тако размељиво уздигло у „више”.

С обзиром на текући мит, према којем уметност тежи да постане „потпуни доживљај”, те да изискује потпуну пажњу, стратегије осиромашења и редукције указују на највишу амбицију коју је уметност могла да усвоји. Испод онога што се чини као лице крајње скромности, ако не и стварне слабости, треба распознати на личје одлучног световног богохуљења – жељу да се стекне неспутана, неселективна, потпуна свест „бога”.

8

Чини се да је језик повлашћена метафора за изражавање посредности уметничког стварања и уметничког дела. С једне стране, говор је како нематеријални медиј (у поређењу са, рецимо, сликама), тако и људска делатност с очигледно суштинским улогом у пројекту трансценденције, пројекту надилажења оног сингуларног и контингентног (будући да су све речи апстракције, само грубо засноване на конкретним појединостима на које овлаш упућују). С друге стране, језик је најнечистији, најзатрованији и најисцрпљенији од свих материјала од којих се уметност ствара.

Овај двоструки карактер језика – његова апстрактност и његова „палост” у историју – служи као микрокозам за несрећни карактер данашње уметности. Уметност је толико дубоко отишла дуж лавиринтских стаза пројекта трансценденције да је тешко замислити њен повратак, који би јој ускратио најдрастичнију и најекстремнију „културну револуцију”. Ипак, истовремено, уметност тоне у исцрпљујућој плими онога што се некада чинило круном европске мисли: секуларна историјска свест. За нешто више од два века, историјска свест се – из благословеног просветљења, нечега што ослобађа и отвара врата – преиначила у готово неиздржив терет самосвести. Уметнику једва да је могуће да напише реч (или наслика слику или начини покрет) а да га то не подсети на нешто већ постигнуто.

Ничеовим речима: „Наша предност: ми живимо у добу поређења, у стању смо да проверавамо онако како се никада раније није проверавало.” Стога, „ми уживамо другачије, патимо другачије: наш инстинкт је да поредимо нечувени број ствари”.⁵

Општост и историичност уметникових средстава су се, до одређеног тренутка, подразумевале самом чињеницом интерсубјективности: свака особа је „бивствовање-у-свету”. Но, данас се, поготово у уметностима које се служе језиком, ово нормално стање ствари осећа као изузетан, изнурујући проблем.

Језик се не доживљава само као нешто заједничко већ и као нешто искварено, отежано историјском акумулацијом. Стога, стварање дела за сваког свесног уметника значи рад са два потенцијално антагонистичка делокруга значења и њихових веза. Један је његово сопствено значење (или недостатак значења); а други је скуп другостепених значења која проширују његов властити језик и уједно га оптерећују, компромитују, кривотворе. Приморан да заузме позицију која је или снисходљива или дрска, уметник бира између две инхерентно ограничавајуће алтернативе. Он или подилази публици и умирује је, дајући јој оно што она већ зна, или напада публику, дајући јој оно што она не жели.

Модерна уметност, дакле, у потпуности преноси отуђеност коју је историјска свест проузроковала. Шта год да уметник уради је (обично свесно) на линији нечега што је већ урађено, што принуђује уметника да непрестано преиспитује властито становиште, властити став спрам ставова својих претходника и савременика. Не би ли надокнадио ово срамно робовање историји, уметник самог себе уздиже сном о потпуно аисториичној, те неутуђеној, уметности.

9

Уметност која „ћути” представља један од приступа овом визионарском, аисториичном стању.

Размотримо разлику између *исмајрања* и *зурења*. Посматрање је добровољно, оно је, исто тако, и гипко, растући и опадајући у интензитету већ с променом у фокусу интересовања. Зурење, у суштини, има карактер принуде: оно је равномерно, непроменљиво, „фиксирано”.

Традиционална уметност позива на посматрање. Уметност која ћути рађа зурење. Уметност која ћути не допушта – барем у начелу – попуштање пажње, јер пажњу никада, начелно, није ни тражила. Зурење је вероватно онолико далеко од историје колико је близу вечности, у мери у којој јој савремена уметност може прићи.

10

Ћутња је метафора за прочишћен и непомућен вид, прикладна уметничким делима која су равнодушна док нису виђена и чији суштински интегритет не може нарушити испитивачко око посматрача. Посматрач би приступио уметности онако

⁵ Уз одређене измене, наведено према: Nietzsche, F. (1988). *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*. (Ante Stamać, prev.). Zagreb: Mladost. (Прим. ђрев.)

како приступа пејзажу. Пејзаж не захтева да га посматрач „разуме”, да му припише значај, не захтева посматрачеве немире и саучешћа; пејзаж пре захтева посматрачево одсуство, тражи да му се ништа не додаје. Контемплација, строго узев, подразумева посматрачев самозаборав: објекат достојан контемплације јесте онај који, у ствари, поништава опажајућег субјекта.

Значајан део савремене уметности – путем различитих стратегија неистичања, редукције, деиндивидуације, алогичности – тежи тој идеалној пуноћи којој публика не може ништа да дода, а која би била аналогна пуноћи природе којој естетика не може ништа да дода. У основи, публика не мора да изнесе чак ни своју мисао. Сви објекти, ако су правилно опажени, већ су пуни. Мора да је Кејд на ово мислио када је, истакавши да тишина не постоји, будући да се нешто увек дешава што ствара звук, додао: „Нико не може да размишља једном када почне заиста да слуша.”

Пуноћа – доживљавање свеколиког простора као испуњеног, тако да мисли не могу у њега да продру – значи непробојност. Особа која ћути постаје непрозирна за другог; нечија ћутња отвара широк спектар могућности да се протумачи, да јој се припише говор.

Начин на који ова непрозирност изазива духовну вртоглавицу тема је Бергманове *Персоне*. Глумичино намерно ћутање има два аспекта: схваћено као одлука која се односи на њу саму, одбијање да говори је изгледа форма коју је она дала својој жељи за моралном чистотом; али оно је такође, као понашање, и средство овладавања, вид садизма, готово необорива позиција моћи с које она контролише и збуњује своју компањонку, медицинску сестру, која је обавезана да носи терет разговора.

Међутим, ова непрозирност ћутње може се сагледати и на позитивнији начин – као ослобађање од неспокојства. Ћутња грчке урне је за Китса извор духовне хране: мелодије које су „нечувене” истрајавају, док се оне које су свиране за „чулно ухо” распадају. Тишина се изједначава са задржавањем времена (са „спорим часовима”). У грчку урну може се бесконачно дуго зурити. Вечност, у аргументацији Китсове песме, једини је занимљив подстицај за мисао и уједно изузетна околност у којој се долази до краја менталне активности, односно до вечитих, неразјашњених питања („мучиш мисли наше, ћутљиви обличе / као вечност”), не би ли се дошло до коначног изједначавања идеја („лепота је истина, истина лепота”)⁶ које је истовремено и апсолутно празно и потпуно пуно. Китсова песма се сасвим логично завршава тврдњом која ће се читаоцу, ако није пратио песникову аргументацију, учинити као празнословље, баналност. Док време, односно историја, посредује одређену, детерминисану мисао, дотле ћутња вечности припрема мисао изнад мисли, која мора да, из перспективе традиционалног мишљења и познатих образаца размишљања, уопште не делује као мисао – премда ће пре бити емблем новог, „тешког” мишљења.

⁶ Приликом навођења Китсових стихова из „Оде грчкој урни”, ослањали смо се на превод Владете Кошутећа у: *Песништво европског романџизма* (1968). (Миодраг Павловић, прир.). Београд: Просвета. (Прим. њев.)

11

Иза захтева за ћутањем крије се жеља да се окрене нови перцептивни и културни лист. Уз то, заговарање ћутње, у свом најодважнијем и најамбициознијем виду, изражава митски пројекат потпуног ослобађања. Оно што је предвиђено у оквиру овог пројекта није ништа мање од ослобађања уметника од самога себе, уметности од појединачног уметничког дела, уметности од историје, духа од материје, мисли од њених перцептивних и интелектуалних ограничења.

Како је некима већ сада познато, постоје начини мишљења за која ми још не знамо. Ништа не може бити важније или драгоценије од тог знања, ма колико да се оно још није изнедрило. Осећај хитности и духовни немир који оно рађа не могу бити ублажени, те настављају да подстичу радикалну уметност нашег века. У покушају да изнедри те нове начине мишљења, уметност врши насиље над собом тиме што се залаже за ћутњу и редукцију, правећи од себе врсту самообмане, опсене.

Ћутња је стратегија за превредновање уметности, при чему је сама уметност весник очекиваног радикалног превредновања људских вредности. Међутим, успех ове стратегије нужно подразумева коначно напуштање, или барем знатну измену те стратегије.

Ћутња је пророчанство, а уметникови поступци могу се разумети као покушаји да се то пророчанство уједно и испуни и укине.

Као што језик упућује на властито превазилажење у ћутњи, тако и ћутња упућује на властито превазилажење – на говор изнад ћутње.

Но, да ли и читав подухват треба разумети као обману ако је и уметнику ово познато?

12

Чувени цитат: „Све што се уопште може мислити може се мислити јасно. Све што се уопште може изрећи може се изрећи јасно. Али не може се изрећи све што се може мислити.”⁷

Приметимо да, опрезно избегавајући психолошку проблематику, Витгенштајн не поставља питање зашто, када и под каквим околностима би неко желео да преточи у речи „све што се може мислити” (чак и када би могао), или чак да изговори (јасно или не) „све што се може изрећи”.

13

За све што је изречено, може се поставити питање: *зашто*? (Укључујући и: зашто би требало *што* да кажем? И: зашто би уопште требало ишта да кажем?)

Штавише, строго узев, ништа што је *изречено* није истинито. (Мада особа може *бићи* истина, она је никада не може изрећи.)

⁷ Видети: Wittgenstein, L. (1987). *Tractatus Logico-Philosophicus*. (Gajo Petrović, prev.). Sarajevo: Veselin Masleša. (Прим. прев.)

Упркос томе, оно што је изречено може понекад бити од помоћи – што је и уобичајени смисао који људи имају на уму када нешто што је изречено држе за истинито. Говор може да просветли, умири, збуну, уздигне, зарази, наљути, задовољи, ожалости, запањи, покрене. Премда се језик редовно користи за подстицање радње, неки вербални искази, били они писани или усмени, сами су по себи извођење радње (као обећавање, заклињање, завештавање). Но, чешће од тога да подстакне радњу, говор се користи да подстакне даљи говор. Међутим, говор може и да ућутка. Тако доиста и мора бити: без поларности ћутње, читав језички систем би се урушио. Ћутња, ван своје опште функције да буде дијалектичка супротност говору, такође има – као и говор – своје конкретније, али мање извесне намене.

Једна намена ћутње: потврђивање одсуства, односно одбацивања мисли. Ћутња се често примењује као магијски или миметички поступак у репресивним друштвеним односима, као што се чини у језуитским прописима о обраћању надређенима и у дисциплиновању деце. (Ово не треба мешати с праксама одређених монашких редова, какав је ред траписта, у којима је ћутња како чин аскезе, тако и сведочанство бивања у стању савршене „пуноће“.)

Друга намена ћутње, која је првој очито супротстављена: потврђивање завршености мисли. Речима Карла Јасперса: „Онај ко поседује коначне одговоре више не може да разговара са другим, те прекида истинску комуникацију зарад онога у шта верује.“

Још једна намена ћутње: обезбеђивање времена да се мисао настави или испита. Говор приметно прекида кретање мисли. (Пример: критичка делатност, у којој се чини да критичар не може а да не тврди да је одређени уметник *шо*, он је ово, итд.) Међутим, ако неко одлучи да тема није затворена, она то и није. Ово је, по свој прилици, и основно убеђење иза добровољних експеримената у ћутњи којима су се подвргли поједини савремени духовни подвижници, попут Бакминстера Фулера – као и део мудрости иначе поглавито ауторитарне, филистарске ћутње ортодоксног фројдовског психоаналитичара. Ћутња држи ствари „отвореним“.

Још једна намена ћутње: омогућавање или потпомагање говора да постигне максимални интегритет и озбиљност. Свако је осетио како речи, када су испрекидане дугим паузама, носе већу тежину; како постају готово опипљиве. Или како, када се мање говори, физичко присуство у одређеном простору почиње потпуније да се осећа. Ћутња подрива „лош говор“, под којим подразумевам говор одвојен од тела (а самим тим и од осећања), говор који није органски испуњен чулном присутношћу и конкретном својственошћу говорника као ни индивидуалном потребом за коришћењем језика. Када је откинут од тела, говор се квари. Постаје лажан, ништаван, прост, безначајан. Ћутња може да спречи или обузда ову тенденцију, пружајући неку врсту равнотеже, надзирајући и чак исправљајући језик када постаје неаутентичан.

Када се узму у обзир ове опасности које прете аутентичности језика (која не зависи од карактера неке појединачне изјаве или чак скупа изјава, већ од везе између говорника, исказа и ситуације), имагинарни пројекат јасног изговарања „свега што може бити изречено“, какав сугерише Витгенштајн, показује се застрашујуће сложеним. (Колико времена би неко имао? Да ли би морао брзо да прича?) Филозофов

хипотетички универзум јасног говора (који ћутњу своди искључиво на „оно о чему се не може говорити“) изгледа да је кошмарни сан моралисте или психијатра – или, у најмању руку, место у које нико не треба безбрижно да залази. Постоји ли неко ко би желео да изрекне „све што може бити изречено“? Психолошки вероватан одговор би гласио „не“. Међутим – као растући идеал модерне културе – могућ је и потврдан одговор. Није ли то оно што многи људи данас желе – да кажу све што може бити речено? Но, ова тежња се не може одржавати без унутрашњег конфликта. Делом надахнути ширењем идеала психотерапије, људи чезну да кажу „све“ (што за последицу има, између осталог, даље слабљење већ ослабљене дистинкције између јавног и приватног, између информације и тајне). Међутим, у пренасељеном свету који повезују глобална електронска комуникација и млазни авиони, пребрзи и пренасилни да би им се органски здрава особа прилагодила без шока, људи такође осећају одбојност према ма каквом даљем умножавању говора и слика. На девалвацију језика су, нарочито међу боље образованим припадницима модерног масовног друштва, утицали толико различити фактори попут неограничене „технолошке репродукције“ и готово универзалне распрострањености одштампаних речи и слика (почев од „вести“ до „уметничких објеката“), као и изопачење службеног језика у сферама политике, рекламирања и индустрије забаве. (Тврдим, супротно Маклуану, да је девалвација утицаја и веродостојности слика ништа мање изражена од девалвације језика и да јој је суштински слична.) А, како углед језика опада, тако углед ћутње расте.

До овог тренутка сам се позивала на социолошки контекст савремене амбиваленције према језику. Но, разуме се, ово питање сеже далеко дубље у прошлост. Поред специфичних социолошких детерминанти, морамо препознати нешто попут вечитог незадовољства језиком које су изразиле свака од великих цивилизација Истока и Запада кадгод би мисао достигла одређени врхунац, мучан степен сложености и духовну озбиљност.

Незадовољство језиком традиционално је забележено у речнику религије, у њему садржаним метаапсолутима „светог“ и „профаног“, „људског“ и „божанског“. Претече уметничких дилема и стратегија треба нарочито тражити у радикалној струји мистичке традиције. (Уп. од хришћанских текстова, *О мистичном бојословљу* Дионисија Ареопагите, *Облак незнања* анонимног аутора, радове Јакоба Бемеа и Мајстора Екхарта; и њихове паралеле у зен, таоистичким и суфијским текстовима.) Мистичка традиција је одувек препознавала – да се послужимо изразом Нормана О. Брауна – „неуротичност језика“. (Према Бемеовом схватању, Адам је говорио језиком другачијим од свих познатих језика. Био је то „чулни говор“, непосредовано изражајно оруђе чула, својствен бићима која су саставни део чулне природе – тј. говор којим се и даље служе све животиње изузев човека, те болесне животиње. Овим језиком, који Беме још назива и јединим „природним језиком“, јединственим језиком без изобличења и привида, човек ће се опет служити када поврати рај.) Међутим, у данашње време управо уметници (и одређени психотерапеути) најдаље развијају овакве идеје, а не бојажљиви настављачи религијске традиције.

У отвореној побуни против онога што држи за стерилан, уређен живот обичног ума, уметник објављује властити позив за ревизију језика. Значајан део савремене

уметности јесте у овој потрази за свешћу која би била прочишћена од затрованог језика, а у неким случајевима, и од изобличења проузрокованих сагледавањем света искључиво из конвенционалне вербалне (у свом обесмишљеном значењу – из „рационалне” или „логичне”) визуре. У жељи да ослаби устаљену власт коју беживотна, статична вербализација има над свешћу, уметност – презентујући моделе „чулног говора” – постаје својеврсни вид контранасиља.

Ако ништа друго, степен незадовољства је порастао од када су уметности наследиле проблем језика из религијског дискурса. Јер, није у питању само то да речи, најзад, нису подесне за највише тежње свести; штавише, није у питању ни то да речи стоје као препрека тим тежњама. Уметност изражава двоструко незадовољство. Недостају нам речи и имамо их превише. Она подноси две жалбе на језик. Речи су превише грубе. Речи су такође и презасићене – наводе свест на хиперактивност која не само да је дисфункционална, са становишта капацитета људи да осећају и делају, већ и активно умртвљује ум и отупљује чула.

Језик је деградиран на статус догађаја. Нешто се дешава у времену, а глас који говори указује на оно што је било пре и што долази после исказа – на ћутњу. Ћутња је, дакле, како предуслов за говор, тако и резултат, односно циљ правилно управљеног говора. У складу с тим, уметникова делатност јесте стварање или успостављање ћутње; делотворно уметничко дело оставља за собом ћутњу. Ћутња, којом уметник управља, део је програма перцептивне и културне терапије, пре засноване по узору на шок терапије него на убеђивању. Уметник може да учествује у овом задатку чак и када су речи његово средство: језик може да се употреби да ограничи језик, да изрази немушност. Маларме је веровао да је задатак поезије да ослободи нашу стварност из окова речи, тако што ће, користећи речи, стварати ћутњу око ствари. Уметност мора да, у име идеала ћутње, отпочне безрезервни напад на језик, средствима самог језика и његових сурогата.

14

На крају крајева, радикална критика свести (која је најпре оцртана у мистичкој традицији, а која се сада спроводи у неортодоксној психотерапији и високо модерничкој уметности) одувек је окривљавала језик. Свест, доживљена као терет, замишља се као памћење свих речи које су икада изговорене.

Кришнамурти тврди да се морамо одрећи психолошког памћења, које се разликује од оног чињеничног. У супротном, наставићемо да новом додајемо старо, онемогућујући приступ доживљају тиме што га прикључујемо претходном.

Морамо да прекинемо континуитет (који осигурава психолошко памћење) тако што ћемо ићи до краја сваке емоције или мисли.

А након краја, оно што следи (на неко време) је ћутња.

15

У својој „Четвртој девинској елегији”, Рилке даје метафорично сведочанство о проблему језика и предлаже начин да се хоризонту ћутње приближимо онолико

колико он сматра да је изводљиво. Предуслов да се нешто „испразни” јесте могућност да се сагледа оно чиме је то нешто „испуњено”, односно којим речима и механичким гестовима је, попут лутке, напуњено; једино се тада, у дијаметралној супротности с лутком, појављује „анђео”, фигура која представља једнако нељудску, премда „вишу” могућност, могућност сасвим непосредованог, надјезичког разумевања. Будући ни лутке ни анђели, људска бића остају унутар зидина царства језика. Но, да бисмо природу, затим ствари, затим друге људе, а затим саставе обичног живота доживели с положаја који није осакаћени положај пасивних посматрача – језик мора да поврати своју непорочност. Како је Рилке описао у „Деветој елегији”, искупљење језика (што ће рећи – искупљење света кроз његову интериоризацију у свести) јесте дуг, бескрајно напоран задатак. Људска бића су толико „пала” да морају да почну с најједноставнијим лингвистичким чином: именовањем ствари. Могуће је да се ништа више до ове минималне функције и не може заштитити од опште корупције дискурса. Језик би највероватније морао да остане у границама свог трајно редукованог стања. Међутим, када се ова духовна вежба свођења језика на именовање усаврши, можда ће бити могуће прећи на друге, амбициозније употребе језика, премда се не сме покушавати ништа што би омогућило свести да се поново отуђи од себе.

За Рилкеа је превазилажење отуђења свести могуће; и то не, као у митовима радикалних мистика, кроз надилажење језика у целости. Довољно је драстично сузити опсег и делокруг језика. За овај наизглед једноставни чин именовања потребна је огромна духовна припрема (оно што је супротно „отуђењу”). Под овом духовном припремом подразумева се ништа мање од чишћења и складног оштрења чула (сушта супротност насилним пројектима попут „смишљеног растројавања чула”,⁸ који дају приближно исте резултате и који су једнако непријатељски настројени спрам вербално-рационалистичке културе).

Рилкеово решење се налази на пола пута између експлоатисања обамрлости језика као рогобатне, у потпуности успостављене културне институције и предавања самоубилачкој вртоглавици чисте ћутње. Но, овим средњим путем редуковања језика на именовање може се поћи и на другачији начин. Уочимо разлику између бенигног номинализма који предлаже Рилке (а који такође предлаже и практикује Франсис Понж) и свирепог номинализма који су усвојили многи други уметници. Добро познато прибегавање савремене уметности естетици пописа није учињено – као код Рилкеа – с идејом да се ствари „хуманизују” већ да се потврди њихова нехуманост, њихова безличност, њихова равнодушност и издвојеност спрам људских брига. (Примери „нехумане” прекупације именовањем: Руселове *Импресије о Африци*; сериграфска платна и рани филмови Ендија Ворхола; рани романи Роб-Гријеа, у којима функција језика настоји да се ограничи на пуко извештавање о физичком опису и локацији.)

Рилке и Понж претпостављају да приоритети *јосџоје*: садржајни на супрот бесадржајним објектима, догађаји који поседују извесну привлачност. (Ово је подстакло

⁸ Рембо верује да „смишљеним растројавањем свих чула”, односно циљаним мучењем и предавањем „свим облицима љубави, патње, лудила”, песник постаје видовит. Видети: Rembo, A. (2023). *Pismo vidovitog*. (Nikola Bertolino, prev.). Beograd: FMK. (Прим. прев.)

покушај да се језик огули, да се допусти самим „стварима” да говоре.) Они сигурније претпостављају да, ако постоје лажна (језиком окована) стања свести, онда такође постоје и аутентична стања свести – а функција уметности је да их промовише. Алтернатива овоме јесте гледиште које одбацује традиционалну хијерархију занимљивости и значења, у којој су неке ствари „значајније” од других. Такође се одбацује и дистинкција између истинског и лажног доживљаја, истинске и лажне свести: начелно, требало би да желимо да обраћамо пажњу на све. Управо ово гледиште, које је најелегантније изразио Кејџ, али чија је пракса, додуше, свугде присутна, води ка уметности пописа, каталога, површина; такође, ка уметности „слуцаја”. Функција уметности није да одобри неко одређено искуство, изузев искуства отворености за многострукост искуства – које у пракси исходи у наглашавању ствари које се обично сматрају тривијалним или неважним.

Приврженост савремене уметности „минималном” наративном принципу каталога или пописа готово као да пародира капиталистички поглед на свет, у којем је окружење разложено на „артикле” (категорију која обухвата предмете и људе, уметничка дела и природне организме), и у којем је свака ствар роба – тј. засебан, преносив објекат. Опште изједначавање вредности охрабрује се у уметности пописа, која је сама по себи један од могућих приступа идеално једнообразном дискурсу. Наиме, дејство уметничког дела је традиционално било неравномерно расподељено како би се публика подстакла на одређени след доживљаја: публика се најпре узбуђује, затим се њоме манипулише, да би јој се с временом испунила емотивна очекивања. Оно што се сада предлаже јесте дискурс без нагласака у овом традиционалном смислу. (Опет имамо принцип зурења насупрот принципу посматрања.)

Нетрадиционална уметност може се још описати и као уметност која успоставља велику „дистанцу” (између посматрача и уметничког објекта, између посматрача и његових емоција). Међутим, психолошки гледано, дистанца се често доводи у везу са најснажнијим осећањима – степен незаинтересованости или хладноће у нашем опхођењу према нечему сразмеран је степену нашег занимања за то нешто. Дистанца коју ствара значајан део „антихуманистичке” уметности заправо је једнака опсесији и подразумева аспект укључености у „ствари” који није наговештен у Рилкеовом „хуманистичком” номинализму.

16

„Писање и говорење су заправо нешто будаласто”, писао је Новалис 1799. године. „Треба се само чудити тој смешној заблуди у коју људи верују – да говоре ради ствари. Нико није свестан онога што је управо својствено језику: да се он брине само о себи самоме, због чега је он тако плодна и чудесна тајна. Кад неко говори само да би говорио, он казује управо најдивније, најоригиналније истине.”⁹

Новалисова тврдња може нам помоћи да разјаснимо очигледан парадокс: тај да, у времену када се ћутање уметности нашироко заговара, расте број уметничких

⁹ Уз одређене измене, наведено према: Novalis (2010). „Monoloji”. *Izabrana dela*. (Branimir Živojnović, прев.). Beograd: Nolit. (Прим. прев.)

дела која брбљају. Преопширност и понављање нарочито су приметни у временским уметностима – књижевности, музици, филму и плесу – од којих многе негују неку врсту онтолошког заплитања у говору, којег подупире њихово одбијање да се приволе јасном, противсувишном дискурсу линеарне, „почетак, средина и крај” конструкције. Међутим, у овом парадоксу, заправо, нема контрадикције. Јер, савремени захтев за ћутњом никада не указује искључиво на непријатељско одбацивање језика. Он такође означава и врло високо вредновање језика – његових моћи, његовог пређашњег здравља, као и текућих опасности којима он прети по слободу свести. Из овог интензивног и амбивалентног вредновања произилази нагон за дискурсом који би био како незауостављив (и, у основи, бесконачан), тако и зачуђујуће немушт, болно редукован. У делима Стајнове, Бароуза и Бекета разазнаје се подвесна идеја да је могуће „над-говорити” језик или „на-говорити” себе на ћутање.

Ова стратегија није врло обећавајућа, с обзиром на исходе који се од ње оправдано могу очекивати. Но, можда не треба да нас изненађује ако уочимо колико се често естетика ћутње јавља уз једва обуздавано гађење према празнини.

Тежња да се ова два супротстављена нагона задовоље може да изазове потребу да се сви простори испуне објектима незнатне емотивне тежине, објектима чије су површине истоветних боја или објектима који су равномерно обогаћени детаљима, односно потребу да се дискурс уобличи тако да поседује што је мање могуће интонација, емотивних варијација, нагласака. Ове процедуре чине се аналогним понашању опсесивно-компулзивног неуротичара када настоји да отклони опасност од себе. Поступци овакве особе морају да се понављају у идентичној форми, будући да опасност као да никада не успева да буде отклоњена. Међутим, жагор осећања који подстиче овај уметнички дискурс аналоган опсесивности да се толико утишати да се на њега готово заборавља. Тада уху остаје тек нека врста одмереног шапутања или шушкања. А оку остаје простор уредно испуњен стварима, односно, прецизније речено, стрпљив препис онога што чини површину ствари.

„Ћутња” ствари, слика и речи, сходно томе, предуслов је за њихово умножавање. Сваки од различитих елемената уметничког дела, да је био обдарен снажнијим, особенијим набојем, заузимао би више физичког простора и онда би њихов укупан број можда морао да се смањи.

17

Понекад оптужбе на рачун језика нису упућене свеукупности језика већ само писаној речи. Тако је Тристан Цара тражио хитно спаљивање свих књига и библиотеке не би ли наступило ново доба усмених легенди. А Маклуан, како је свима већ познато, прави најоштрију дистинкцију између писаног језика (који постоји у „визуелном простору”) и усменог говора (који постоји у „аудитивном простору”), величајући психичке и културне предности потоњег као основу осећајности.

Ако се писани језик издвоји као кривац, неће се толико трагати за редукцијом колико за преображајем језика у нешто лабавије, интуитивније, неорганизованије, неправилније, у нешто што је нелинеарно (да се послужимо Маклуановом

терминологијом),¹⁰ и у нешто што је знатно развученије. Но, управо су ово особине које су својствене многим великим прозним приповестима нашег доба. Џојс, Стајнова, Гада, Лора Рајдинг, Бекет и Бароуз служе се језиком чије норме и снага долазе из усменог говора, из његовог кружног понављања и његове суштинске употребе првог лица.

„Говорење ради говорења представља формулу избављења”, тврдио је Новалис. (Избављења од чега? Од говорења? Од уметности?)

Мислим да је Новалис језгровито описао правилан приступ писца језику и да је понудио основно мерило за књижевност као уметност. Међутим, питање у којој је мери усмени говор повлашћен узор за говор књижевности као уметности и даље остаје отворено.

18

Раст ове концепције о језику у уметности као аутономном и самодовољном (и, напоследку, аутореклексивном) има за последицу опадање у „значању” за каквим се традиционално трагало у уметничким делима. „Говорење ради говорења” присиљава нас да изместимо значење језичких или парајезичких исказа. Наиме, упућени смо да, уместо значења (у смислу нечега што упућује на стварност ван уметничког дела), као критеријум за језик уметности узмемо „употребу”. (Витгенштајнова позната теза – „значање је употреба” – може и треба да се строго примени на уметност.)

„Значење” које је делимично или потпуно преобраћено у „употребу” јесте тајна иза широко распрострањене стратегије *дословности*, главног постигнућа естетике ћутње. Једна од варијација на ову стратегију јесте скривена дословност, чији типичан пример представљају дела тако различитих писаца као што су Кафка и Бекет. Приповести Кафке и Бекета делују загонетно јер као да позивају читаоца да им припише снажна симболичка и алегоријска значења и као да се томе, истовремено, опиру. Ипак, када се испитају, њихове приповести читаоцу не откривају више од онога што дословно значе. Моћ њиховог језика произилази управо из огољености његовог значења.

Таква огољеност често изазива врсту неспокојства – сличну неспокојству које осећамо када познате ствари нису на свом месту или не играју своју уобичајену улогу. Неспокојство може изазвати како неочекивана дословност, тако и „узнемирујући” објекти надреалиста, односно неочекивана величина и стање објеката спојених у имагинарном пејзажу. Оно што је апсолутно тајанствено уједно и умирује и узнемирује. (Савршени механизам за покретање овог пара опречних осећања: Бошов цртеж у холандском музеју који приказује дрвеће на чијим се деблима налазе два уха, која као да ослушкују шуму, док је шумско тло прошарано очима.) Пред у

¹⁰ Маршал Маклуан описује начин мишљења својствен писменој, визуелној култури типографског човека као „линеаран” и „сукцесиван”. Наиме, типографски човек је принуђен да заузме једну „утврђену тачку гледања” и да своју мисао преведе у правилне, линеарне низове апстрактних симбола, којима је ускраћена разноврсност интонација, богата осећајност и спонтаност непосредног усменог говора. Видети: McLuan, M. (1973). *Gutenbergova galaksija: nastajanje tipografskog čoveka*. (Branko Vučinić, prev.). Beograd: Nolit. (Прим. прев.)

потпуности свесно сачињеним уметничким делом осећа се мешавина непокојства, издвојености, одбојности и олакшања какво физички здрава особа осећа када угледа богаља. Бекет се повољно изражава о уметничком делу које би било „тотални објекат, потпун с одсутним деловима, а не делимични објекат. Питање степена.”

Али шта је тачно тоталитет и шта чини потпуност у уметности (или у било чему другом)? На ово питање се, начелно, не може одговорити. Јер, на какав год начин уметничко дело да постоји, оно је могло бити – оно може бити – другачије. Нужност *ш*их делова у том редоследу никада није унапред дата; она је накнадно додељена.

Управо одбијање да се призна ова суштинска случајност (или отвореност) наводи публику да интерпретацијом потврди затвореност дела, што ствара осећај који је чест међу промишљајућим уметницима и критичарима – осећај да је уметничко дело увек некако дужно или неадекватно свом „предмету”. Но, осим уколико неко није одан идеји да уметност „изражава” нешто, ови поступци и ставови далеко су од тога да буду обавезујући.

19

Ова истрајна идеја о уметности као о „изразу” дала је повода за једну од најчешћих и најдубиознијих представа о ћутњи – представи која призива категорију „неизрецивог”. Теорија претпоставља да је подручје уметности „лепо”, што имплицира дојам неисказивости, неописивости, неизрецивости. Збиља, тежња да се изрази оно што се не може изразити узима се за кључно мерило уметности; и понекад служи као повод за строгу – и по мом мишљењу неодрживу – дистинкцију између прозе и поезије. Управо је с овог становишта Валери развио своју познату аргументацију (коју је Сартр поновио у прилично другачијем контексту) да роман, строго узев, уопште није уметничка форма. Валери се водио убеђењем према којем је циљ прозе комуникација, те да стога и употреба језика у прози мора бити савршено једноставна. Поезија, будући уметност, требало би да има битно другачије циљеве: да изрази доживљај који је суштински неизрецив; да изрази немаштост користећи језик. За разлику од прозних писаца, песници разарају властити инструмент и настоје да га превазиђу.

Ова теорија, све док претпоставља да се уметност тиче лепоте, није посебно занимљива. (Модерној естетици шкоди њена зависност од овог суштински празног концепта. Као да је уметност „о” лепоти, а наука „о” истини!) Међутим, чак и када би се из ове теорије уклонио појам лепоте, и даље би јој се могао упутити озбиљнији приговор. Гледиште према којем је изражавање неизрецивог вечита функција поезије (која се узима за парадигму свих уметности) – наивно је, јер не сагледава питање историјски. Неизрециво, премда је несумњиво увек представљало категорију свести, сасвим сигурно није одувек налазило своје окриље у уметностима. Традиционално уточиште неизрецивог било је у религијском дискурсу, а затим (како бележи Платон у *Седмом њисму*) у филозофији. Чињеница да се савремени уметници баве ћутњом – а самим тим, као продужетак тога, и неизрецивим – мора се сагледати историјски, као последица преовлађујућег савременог мита о „апсолутности” уметности. Значај који се придаје ћутњи не проистиче из *природе* уметности већ из тога

што се у савременом добу уметничком објекту и уметничкој делатности приписују извесна „апсолутна” својства.

Мера у којој уметност *јесте* повезана с неизрецивим је специфичнија, дакле, као што је и савремена: уметност је, у модерној концепцији, увек повезана са систематском трансгресијом на плану форме. Систематско кршење старијих формалних конвенција које практикују модерни уметници даје њиховим делима извештан дојам неисказивог – на пример, када публика с нелагодом осећа негативно присуство онога што је могло бити – али није било – исказано; односно када неки „исказ” дат у нападно новој или отежаној форми има тенденцију да делује двосмислено или бесадржајно. Но, ова својства неизрецивог не смеју се узимати без свести о позитивности уметничког дела. Савремена уметност, без обзира на то колико се дефинисала својом склоношћу ка негацији, и даље може да се анализира као скуп потврда одређене форме.

Тако нам, рецимо, свако уметничко дело нуди форму или парадигму или модел *знања* о нечему, епистемологију. Но, сагледано као духовни пројекат, као преносилац тежње за апсолутом, оно што нам свако уметничко дело прибавља јесте специфичан модел метасоцијалног или метаетичког *обзира*, стандард прикладности. Свако уметничко дело указује на јединство извесних преференција кад је реч о томе шта се може, а шта не може исказати (или представити). У исто време када износи прећутан предлог да се поремете пређашња света правила о томе шта се може исказати (или представити), оно објављује властити низ ограничења.

20

Савремени уметници заговарају ћутњу на два начина: гласно и тихо.

Гласни начин је у служби нестабилне антитезе „пуног” и „празног”. Чулно, екстатичко, надјезичко разумевање пуноће опште је познато по својој крхкости: оно може да се у ужасном, готово тренутном паду сручи у празнину негативне ћутње. Овакво заговарање ћутње, премда свесно предузетог ризика (ризика духовне мучнине, чак и лудила), склоно је махнитости и претераном уопштавању. Уз то, често је и апокалиптичко и као такво оно мора да отрпи погрде упућене сваком апокалиптичком размишљању: тј. мора да предскаже крај, да доживи тај дан, да га надживи, а да затим утврди нови термин у којем ће свест изгорети, језик се неповратно искварити, а могућности уметничког дискурса исцрпсти.

Други начин да се говори о ћутњи је обазривији. Он се у основи представља као продужетак главног обележја традиционалног класицизма: као брига за форме пристojности, стандарде приличности. Ћутња је само „суздржаност” дигнута на *n*-ти степен. Разуме се, приликом превођења ове бриге из матрице традиционалне класицистичке уметности, тон те бриге се променио – из дидактичке озбиљности у иронијску отвореност ума. Међутим, премда се бучни објављивачи реторике ћутње можда чине страственијим, њени пригушенији заговорници (попут Кејда, Џонса) говоре нешто једнако драстично. Сви они реагују на исту идеју о апсолутним тежњама уметности (методским одбацивањем уметности); сви они деле исти презир према „значањима” утемељеним буржоаско-рационалистичком културом, у ствари – презир према самој култури у њеном уобичајеном значењу. Оно што су

футуристи, поједини дадаистички уметници и Бароуз бучно објављивали као свирепу безнадежност и изобличену визију апокалипсе – не губи на озбиљности ако је објављивано уљудним тоном и као низ разиграних афирмација. Збиља, сва је прилика да ће се ћутња одржати као појам за модерну уметност и свест само ако се буде развијала уз знатну, готово систематску иронију.

21

У природи свих духовних пројеката је склоност да сами себе троше – исцрпљујући властити смисао, само значење термина којима су формулисани. (Због тога „духовност” мора стално да се преосмишљава.) Сви истински коначни пројекти свести с временом постају пројекти за одгонетање саме мисли.

Уметност замишљена као духовни пројекат не представља изузетак. Као апстрахована и фрагментирана копија позитивног нихилизма изложеног у радикалним религијским митовима, озбиљна уметност нашег доба све се више креће у правцу најмучнијих преобликовања свести. Иронија вероватно представља једину могућу противтежу овој забрињавајућој употреби уметности као попришта за мучење свести. Судаћи на основу садашњег стања ствари, изгледно је да ће уметници настављати да укидају уметност, само да би је васкрсли поричући да то чине. Докле год уметност подноси притисак хроничног саслушања, дотле је пожељно да нека питања поседују извесно својство разиграности.

Међутим, ови изгледи можда зависе од одрживости саме ироније.

Од Сократа па све до данас, постоје безбројна сведочанства о значају ироније за појединца: иронија као сложен, озбиљан начин да се дође и држи до властите истине, као средство очувања властитог здравог разума. Но, како иронија постаје ствар доброг укуса за оно што је, на крају крајева, суштински колективна делатност – стварање уметности – можда ће се показати мање услужном.

Не морамо да судимо онако категорично као Ниче, који је веровао да ширење ироније у култури значи да надлази плима декаденције и да ће у скорије време та култура изгубити своју виталност и моћ. У постполитичком, електронски повезаном космополитском граду у којем су сви озбиљни уметници прибавили своје превремено грађанство, одређене органске везе између културе и „мишљења” (а уметност је, сасвим сигурно данас, превасходно форма мишљења) као да су прекинуте, тако да се Ничеова дијагноза можда мора изменити. Међутим, ако иронија може да буде и кориснија него што јој то Ниче признаје, и даље нам остаје питање до које границе се те могућности ироније могу протезати. Чини се мало вероватним да ће могућности порицања успевати да се развијају унедоглед, а да их с временом не зауставе очај или смех од којег се остаје без свег ваздуха.

(1967)

Изворник: Sontag, S. (2013). "The Aesthetics of Silence". *Essays of the 1960s & 70s*. New York: Library of America.

(С енглеској превела Емилија Вранчић)