

Suzan Sontag

ESTETIKA ČUTNJE¹

1

Svako doba mora za sebe da preosmisli projekat „duhovnosti“. (Duhovnost = planovi, terminologije, pojmovi o pravilnom ponašanju usmereni ka rešavanju bolnih strukturnih protivrečnosti inherentnih ljudskoj situaciji, ka ispunjenju ljudske svesti, ka transcendenciji.)

Jedna od najdelotvornijih metafora za duhovni projekat u modernom dobu jeste „umetnost“. Delatnosti slikara, muzičara, pesnika, plesača – od kada su podvedene zajedno pod taj opšti naziv (što je relativno skorija praksa) – pokazale su se kao naročito prilagodljiva pozornica za postavljanje zvaničnih drama koje opsedaju svest, pri čemu svako pojedinačno umetničko delo predstavlja manje ili više domišljatu paradigmu za usklađivanje, odnosno mirenje tih protivrečnosti. Razume se, pozornicu je potrebno stalno obnavljati. Protivstavljen najširim ciljevima svesti, svaki cilj postavljen umetnosti s vremenom se pokazuje restriktivnim. Umetnost, budući forma mistifikacije, podnosi niz kriza demistifikacije; stariji umetnički ciljevi se žestoko kritikuju i, navodno, zamenjuju drugim; dotrajale mape svesti se iznova crtaju. No, ono što snabdeva sve te krize energijom – zajedničkom energijom, takoreći – jeste upravo sjedinjavanje brojnih, potpuno različitih delatnosti u jedinstven rod. Moderno razdoblje umetnosti počinje u trenutku kada se rađa „umetnost“. Od tada, bilo koja delatnost podvedena pod „umetnost“ postaje duboko *problematična* delatnost, čije procedure i, naposljetku, samo pravo na postojanje mogu biti dovedeni u pitanje.

Iz unapređenja različitih umetnosti u „umetnost“ proizilazi vodeći mit o umetnosti – mit o apsolutnosti umetnikove delatnosti. Prvobitna, ne toliko promišljena varijanta mita sagledavala je umetnost kao *izraz* ljudske svesti, svesti koja teži samospoznaji. (Prilično se lako došlo do vrednosnih kriterijuma koji proističu iz ove varijante mita: neki izrazi bili su potpuniji, plemenitiji, poučniji, bogatiji od drugih.) Potonja varijanta mita pretpostavlja složeniji, tragičniji odnos umetnosti spram svesti. Odbacivši ideju da je umetnost puki izraz, potonji mit pre dovodi umetnost u vezu s potrebom ili sposobnošću uma da se otuđi od sebe. Umetnost se više ne shvata kao svest koja se izražava i koja samim tim, implicitno, potvrđuje samu sebe. Umetnost nije svest *per se*, već pre njen protivotrov – razvijen unutar same svesti. (Ispostavilo se da je mnogo teže doći do vrednosnih kriterijuma koji proističu iz ove varijante mita.)

Noviji mit, izveden iz postpsihološke koncepcije svesti, ugrađuje unutar umetničke delatnosti mnoge paradokse u vezi sa dostizanjem apsolutnog stanja bića koje opisuju veliki religiozni mistici. Kako delatnost mistika mora da se završi u *via negativa*, teologiji

¹ Prvi put objavljen u časopisu *Aspen* 1967. godine, esej „Estetika čutnje“ uvršten je u autorkinu knjigu eseja *Stilovi radikalne volje* (1969), koja je čitaocima dostupna u izdanju: Sontag, S. (1971). *Stilovi radikalne volje*. (Mario Suško, prev.). Zagreb: Mladost. (Prim. prev.)

božjeg odsustva, čežnji za oblakom neznanja iznad znanja i za ćutnjom iznad govora, tako i umetnost mora da teži anti umetnosti, mora da ukloni „subjekat” („objekat”, „sliku”), mora da se, umesto nameri, prepusti slučaju, mora da stremlji ka ćutnji.

U prvobitnoj, linearnoj varijanti odnosa umetnosti spram svesti, prepoznata je borba između „duhovnog” integriteta stvaralačkih nagona i ometajuće „materijalnosti” svakodnevnog života, koja postavlja mnogo prepreka na putu istinske sublimacije. Međutim, novija varijanta, u kojoj je umetnost deo dijalektičke transakcije sa svešču, uspostavlja dublji, mučniji konflikt. „Duh” koji traži da se otelotvori u umetnosti sukobljava se s „materijalnim” karakterom same umetnosti. Umetnost je prokazana kao bezrazložna, a sama konkretnost (i, naročito u slučaju jezika – istoričnost) umetnikovih oruđa pokazuje se kao zamka. Umetnička delatnost, budući praktikovana u svetu ispunjenom opažajima iz druge ruke, te osobito obmanuta izdajom reči, osuđena je na posredovanost. Umetnost postaje neprijatelj umetniku, jer mu odriče realizaciju – transcendenciju – za kojom on žudi.

Usled toga, umetnost počinje da se smatra nečim što treba svrgnuti. Novi element ulazi u pojedinačno umetničko delo i postaje njegov sastavni deo: zahtev (skriven ili očit) za vlastitim ukidanjem – i, naposljetku, za ukidanjem same umetnosti.

2

Pozornica se pretvara u praznu prostoriju.

Rembo je otputovao u Abisiniiju da bi se obogatio trgovinom robljem. Vitgenštajn, nakon što je jedno vreme radio kao seoski učitelj, opredeljuje se za tegoban posao bolničara. Dišan se posvetio šahu. Nakon što su se na uzoran način odrekli svog poziva, svaki od njih je objavio da svoja pređašnja postignuća u poeziji, filozofiji, odnosno likovnoj umetnosti smatra ništavnim, bez važnosti.

Međutim, nisu poništili svoja dela time što su se opredelili za trajno ćutanje. Naprotiv, to opredeljenje retroaktivno daje dodatnu snagu i autoritet onome od čega se odreklo – odricanje od dela postaje novi izvor validnosti dela, potvrda njegove nesporne ozbiljnosti. Ta ozbiljnost leži u sagledavanju umetnosti (ili filozofije praktikovane kao umetnička forma: Vitgenštajn) ne kao nečeg čija ozbiljnost traje zauvek; ne kao „krajnji cilj”, trajni prenosilac duhovne ambicije. Istinski ozbiljan stav je onaj koji umetnost sagledava kao „sredstvo” za postizanje nečega što se možda može postići jedino napuštanjem umetnosti; sudeći o njoj manje trpeljivo, umetnost se vidi kao krivi put ili (rečju dadaističkog umetnika Žaka Vašea) – glupost.

Premda nije više ispovedanje, umetnost je više nego ikad izbavljenje, vežba u askezi. Umetnik se kroz umetnost pročišćava – od samog sebe i, s vremenom, od svoje umetnosti. Umetnik (ako ne sama umetnost) još učestvuje u napredovanju ka „dobru”. Međutim, dok je umetnikovo „dobro” ranije podrazumevalo majstorstvo i ostvarenje u vlastitoj umetnosti, sada najviše „dobro” za umetnika leži u dolaženju do tačke u kojoj mu ti ciljevi o izvanrednosti postaju beznačajni – kako emotivno, tako i moralno – i u kojoj se on pre zadovoljava time da ćuti nego da pronalazi glas u umetnosti. Ćutnja u ovom smi-

slu, kao svršetak, nameće raspoloženje konačnosti, antitetičko raspoloženju koje oblikuje tradicionalnu, ozbiljnu upotrebu ćutnje samosvesnih umetnika (koju su Valeri i Rilke prelepo opisali) – kao polje meditacije, kao pripremu za duhovno sazrevanje, kao iskušanje koje se završava sticanjem prava da se govori.

Što je umetnik ozbiljniji, to ga više privlači ideja da prekine dijalog koji vodi s publikom. Ćutnja predstavlja najdalji produžetak tog opiranja komunikaciji, te ambivalencije povodom uspostavljanja kontakta s publikom, ambivalencije koja je vodeći motiv moderne umetnosti, neumorne u svojoj odanosti „novom” i/ili „ezoteričnom”. Ćutnja je umetnikov krajnji nadzemaljski gest: on se ćutanjem oslobađa svoje uslužničke vezanosti za svet, koji se javlja kao pokrovitelj, klijent, potrošač, antagonist, arbitar i nagrdilac njegovog dela.

Ipak, ne sme nam promaći da u ovom odricanju od „društva” prepoznamo jedan visoko društven gest. Znaci za umetnikovo konačno oslobađanje od potrebe da sledi svoj poziv proističu iz posmatranja kolega umetnika i upoređivanja s njima. Uzorna odluka ove vrste može biti doneta jedino nakon što je umetnik pokazao da je nadaren i nakon što je svoju nadarenost samosvojno razvijao. Jednom kada je nadmašio svoje kolege prema merilima koje sam priznaje, umetnik može da se ponosi još samo ćutnjom. Jer, stradati zbog potrebe za ćutnjom znači biti, u još većoj meri, iznad svih ostalih. Time je nagovešteno da je umetnik bio dovoljno oštrouman da postavi više pitanja od drugih ljudi, da je imao jače živce i više standarde izvanrednosti. (To da umetnik *može* da izdrži saslušanje svoje umetnosti sve dok se on ili ona nisu iscrpli jedva da je potrebno dokazivati. Kako je pisao Rene Šar: „Nijedna ptica nema srca da peva u šipražju pitanja.”)

3

Retki su slučajevi u kojima uzoran moderan umetnik, opredelivši se za ćutnju – doslovno ćuti. Češći je slučaj u kojem umetnik nastavlja da govori, ali na način koji njegova publika ne može da čuje. Najznačajniju umetnost našeg doba publika doživljava kao prelazak u ćutnju (ili nerazumljivost ili nevidljivost ili nećujnost); kao razgradnju umetnikovih kompetencija, njegovog osećaja odgovornosti prema pozivu – i, samim tim, kao napad na sebe.

Hronična navika moderne umetnosti da zgražava, provocira ili frustrira vlastitu publiku može se uzeti za ograničeno, posredno učestvovanje u idealu ćutnje, koji se uzdigao kao ključni standard „ozbiljnosti” u savremenoj estetici.

Međutim, to je ujedno i kontradiktoran način da se učestvuje u idealu ćutnje. Kontradiktoran ne samo zato što umetnik nastavlja da stvara umetnička dela, nego i zato što delo nikada nije trajno odeljeno od svoje publike. S protokom vremena i dolaskom novih, težih dela, umetnikova transgresija postaje dopadljiva, a naposletku i prihvatljiva. Gete je optuživao Klajsta da je pisao komade za „nevidljivo pozorište”. No, nevidljivo pozorište s vremenom postaje „vidljivo”. Ružno i neskladno i besmisleno postaje „lepo”. Istorija umetnosti jeste niz uspešnih transgresija.

Modernoj umetnosti svojstvena težnja da bude *neprihvatljiva* za vlastitu publiku svedoči o tome da je, obrnuto, samo prisustvo publike – moderne publike, grupe voajerskih posmatrača – neprihvatljivo za umetnika. Barem od kada je Niče primetio u *Rodēnju tragedije* da je publika kakvu mi poznajemo – prisutni gledaoci koje glumci ignorišu – bila nepoznata Grcima, značajan deo savremene umetnosti kao da teži tome da publiku ukloni iz umetnosti, poduhvat koji se obično predstavlja kao pokušaj da se ukloni „umetnost” uopšte. (U korist „života”?)

Shodno ideji da moć umetnosti leži u njenoj moći da *negira*, umetnikovo krajnje oružje u njegovom protivrečnom ratu s publikom jeste sve više naginjanje ka ćutnji. Ćulni ili konceptualni jaz između umetnika i publike, prostor neostvarenog ili prekinutog dijaloga, takođe može graditi osnovu za asketsku afirmaciju. Beket sanja „o umetnosti koja nije ogorčena na svoje nesavladivo siromaštvo i koja je isuviše ponosna za farsu davanja i primanja”. Međutim, nema ukidanja minimalne transakcije, minimalne razmene darova – kao što nema ni te nadarene i stroge askeze koja ne bi, iz kakve god da je namere potekla, doprinela uvećanju (pre nego umanjenju) sposobnosti za zadovoljstvo.

Uz to, nijedan od namerno ili slučajno počinjenih napada modernih umetnika nije uspeo niti da ukine niti da preobrazi publiku – zajednicu ljudi uključenih u zajedničku aktivnost – u nešto što ona nije. Nijedan napad to ne može. Dokle god se umetnost razume i vrednuje kao „apsolutna” delatnost, dotle će ona biti izdvojena, elitistička delatnost. Elite pretpostavljaju mase. Ukoliko se najbolja umetnost određuje suštinski „svešteničkim” težnjama, utoliko ona pretpostavlja i potvrđuje postojanje relativno pasivnih, nikada u potpunosti upućenih, voajerskih laika koji se redovno sazivaju da gledaju, slušaju, čitaju ili čuju – a koji se potom otpuštaju.

Najviše što umetnik može da učini jeste da postavi drugačije uslove ovoj situaciji *vis-à-vis* publike i sebe. Raspravljati o ideji ćutnje u umetnosti znači raspravljati o različitim mogućim izmenama unutar ove suštinski neizmenljive situacije.

4

Kako ćutnja doslovno figurira u umetnosti?

Ćutnja postoji kao *odluka* – u uzornom samoubistvu umetnika (Klajst, Lotreamon), koji je time posvedočio da je „otišao predaleko”; i u već pomenutom vidu umetnikovog odricanja od vlastitog poziva.

Ćutnja takođe postoji kao *kazna* – kao samokažnjavanje, u uzornom ludilu umetnika (Helderlin, Arto), koji je time pokazao da sam zdrav razum može biti cena prekoračenja prihvaćenih granica svesti; i, razume se, u kaznama koje izriče „društvo” (počev od cenzure i fizičkog uništavanja umetničkih dela do novčanih kazni, izgnanstva, zatvora) za umetnikov duhovni nekonformizam ili njegovo podrivanje grupnog senzibiliteta.

Ćutnja, u svom doslovnom smislu, doduše, ne postoji kao *doživljaj* publike. To bi značilo da publika ili nije bila svesna nadražaja ili nije mogla da odreaguje na njega. A to se ne može desiti, čak ni methodski izvesti. Nedostatak svesti o nadražaju, nemogućnost da se na njega odreaguje, mogu biti posledica samo faličnosti u posmatračevom prisustvu,

odnosno posledica posmatračevog nerazumevanja vlastitih reakcija (budući pogrešno vođen restriktivnim idejama o tome šta bi bila „odgovarajuća” reakcija). Dokle god je publika, po definiciji, sačinjena od bića koja su sposobna da osećaju i koja se nalaze u određenoj „situaciji”, dotle je nemoguće da ona ni na koji način ne odreaguje.

Niti je moguće da ćutnja, u svom doslovnom značenju, postoji kao svojstvo umetničkih dela – čak ni dela kao što su Dišanovi redimejdovi ili Kejdžova 4'33”, u kojima umetnik razmetljivo nije učinio ništa više da zadovolji utvrđena merila umetnosti do postavio predmet u galeriju ili izvođenje u koncertnu dvoranu. Nema neutralne površine, neutralnog diskursa, neutralne teme, neutralne forme. Nešto može biti neutralno jedino kada se odnosi na nešto drugo – poput namere ili očekivanja. Ćutnja kao svojstvo samog umetničkog dela može da postoji jedino u iskrivljenom ili prenesenom značenju. (Drukčije rečeno: ako delo uopšte postoji, njegova ćutnja je samo jedan element unutar njega.) Umesto čiste ili postignute ćutnje, nalazimo različita pomeranja u pravcu horizonta ćutnje, koji uvek izmiče, te ova pomeranja nikada ne mogu dostići svoj cilj. Kao rezultat tih pomeranja javlja se tip umetnosti koju mnogi pejorativno opisuju kao nemu, depresivnu, rezigniranu, hladnu. Međutim, ove negativne osobine postoje u kontekstu umetnikove objektivne namere, koja je uvek raspoznatljiva. Odluka da se neguje metaforična ćutnja kakvu sugerišu konvencionalno beživotni subjekti (kao u velikom delu pop-arta) i da se konstruišu „minimalne” forme kojima kao da nedostaje emotivnog odjeka – ta umetnička odluka je sama po sebi energična, često okrepljujuća.

Naposletku, čak i ako se umetničkom delu ne pripisuju objektivne namere, i dalje stoji neizbežna istina o percepciji: pozitivnost svakog doživljaja u svakom njegovom trenutku. Kejdž je tvrdio: „Tišina ne postoji. Nešto se uvek dešava što stvara zvuk.” (Kejdž je opisao kako je, čak i u bezvučnoj komori, i dalje čuo dve stvari: otkucaje srca i proticanje krvi u glavi.) Na sličan način, ni prazan prostor ne postoji. Dokle god ljudsko oko gleda, dotle uvek ima nešto da se vidi. Gledati nešto što je „prazno” i dalje znači gledati i videti nešto – makar to bili samo duhovi vlastitih očekivanja. Da bi se opazila punoća, mora se sačuvati izoštren osećaj za prazninu koja je omeđuje; i, obrnuto, da bi se opazila praznina, okolna područja moraju se razumeti kao puna. (U knjizi *One strane ogledala*, Alisa se našla u prodavnici koja je „bila prepunjena svakolikim zagonetnim stvarima – ali najčudnije od svega je bilo to što kad god bi ona pogledala neku policu ne bi li je što bolje ispitala, upravo ta polica bi uvek bila prazna, mada su susedne police bile pune koliko mogu da drže”.)²

„Ćutnja” uvek nagoveštava svoju suprotnost i zavisi od njenog prisustva: kao što ne postoji „gore” bez „dole” ili kao što nema „levog” bez „desnog”, isto tako, da bi se prepoznala ćutnja, mora se priznati njeno okruženje koje sačinjavaju zvuk ili jezik. Ne samo da ćutnja postoji u svetu punom govora i drugih zvukova, nego i svaka pojedinačna ćutnja gradi svoj identitet kao deo vremena u koji probija zvuk. (Shodno tome, veliki deo lepote nemušnosti Harpa Marksa proizilazi iz toga što je okružen maničnim govornicima.)

² Uz određene izmene, navedeno prema: Kerol, L. (1993). *Alisa u svetu s one strane ogledala*. (Ivana Milankova, prev.). Beograd: Nolit. (Prim. prev.)

Istinska praznina i čista ćutnja nisu ostvarive – bilo konceptualno bilo faktički. Ako ni zbog čega drugog, a ono zbog toga što umetničko delo postoji u svetu ispunjenom mnogim drugim stvarima, umetnik koji stvara ćutnju ili prazninu mora da stvori nešto dijalektično: pun vakuum, obogaćujuću prazninu, odjekujuću ili rečitu ćutnju. Ćutnja nužno ostaje forma govora (u mnogim slučajevima, forma žalbe ili optužbe) i element dijaloga.

5

Programi za radikalnu redukciju umetničkih sredstava i efekata – uključujući i krajnji zahtev za odricanjem od same umetnosti – ne smeju se sagledavati površno, nedijalektički. Ćutnja i njoj srodne ideje (poput praznine, redukcije, „nultog stepena”)³ predstavljaju granične pojmove vrlo složenog načina upotrebe, odnosno vodeće termine određene duhovne i kulturne retorike. Označili smo ćutnju kao termin iz retorike, razume se, ne da bismo ovu retoriku proglasili obmanljivom ili pritvornom. Mislim da su mitovi ćutnje i praznine onoliko krepki i vitalni koliko uopšte i mogu biti, budući skovani u „nezdravom” vremenu – vremenu u kojem, iz nužnosti, „nezdrava” psihička stanja snabdevaju energijom najizvanredniji rad u umetnostima. Ipak, ne možemo poreći patos tih mitova.

Taj patos javlja se u činjenici da ideja ćutnje dopušta, u suštini, samo dva pravca mogućeg razvoja. Ili se sprovodi do tačke krajnje samonegacije (kao umetnost) ili se praktikuje u formi koja je herojski, genijalno nedosledna.

6

Umetnošću našeg doba odjekuju zahtevi za ćutnjom.

U pitanju je koketan, čak radostan nihilizam. Umetnik prepoznaje imperativ ćutnje, ali svejedno nastavlja da govori. Otkrivši da nema ništa što bi kazao, on traži način da kaže *to*.

Beket je izrazio želju da umetnost odbaci sve dalje projekte koji se tiču uznemirujućih pitanja iz „područja izvodivog”, da se umetnost povuče, „umorna od traljavih postignuća, umorna od pretvaranja da može: da bude kadra, da učini malo boljom jednu te istu staru stvar, da ode malo dalje duž sumorne staze”. Alternativa ovome je umetnost

³ „Nulti stepen”, odnosno „nulti stepen pisma” predstavlja termin koji uvodi Rolan Bart u istoimenom tekstu iz 1953. godine. Definisavši „pismo” kao polje piščeve slobode i njegovog društvenog angažovanja, kao „književni jezik koji je preobrazila njegova društvena namena”, Bart pod „nultim stepenom pisma” podrazumeva pismo koje nastoji da bude oslobođeno već postojećih načina pisanja, odnosno angažovanja. Ovo neutralno ili „belo” pismo, nastalo kao ishod potrage za „konačno nevažnim pismom”, karakteriše „stil odsustva”, u kojem se „društvena ili mitska svojstva jezika gube”. Premda predstavlja pokret negacije, neutralno pismo je nemoćno da svoje negiranje učini trajnim, postajući s vremenom i samo deo književne tradicije ili manir. „Nulti stepen pisma” Bart prepoznaje u Kamijevom *Strancu*. Videti: Bart, R. (1979). „Nulti stepen pisma”. *Književnost, mitologija, semiologija*. (Ivan Čolović, prev.). Beograd: Nolit. (*Prim. prev.*)

koja „izražava da nema šta da izrazi, nema iz čega da izrazi, nema moć da izrazi, nema želju da izrazi, zajedno s obavezom da izrazi”. Iz čega proizilazi ova obaveza? Sama estetika želje za smrću kao da pravi od te želje nešto nepopravljivo puno života.

Apolinerov stih: *J'ai fait des gestes blancs parmi les solitudes*.⁴ No, pokreti *jesu* načinjeni.

Budući da umetnik ne može da prigrlji ćutnju doslovno a da ostane umetnik, on u retorici ćutnje pronalazi načine i rešenost da se svojom umetnošću bavi lukavije nego što je to činio ranije. Bretonova ideja „pune margine” ukazuje na jedan od mogućih načina. Umetnik je upućen da se posveti ispunjavanju periferija umetničkog prostora, ostavljajući centralno mesto praznim. Umetnost postaje negativna, anemična – kako sugeriše naslov Dišanovog jedinog pokušaja u snimanju filma – *Anemični film* iz 1924–1926. godine. Beket iznosi ideju „osiromašenog slikarstva”, slikarstva koje je „istinski jalovo, nesposobno za ma kakvu sliku”. Manifest Ježija Grotovskog za njegov Teatar-laboratoriju u Poljskoj nosi naslov „Ka siromašnom pozorištu”. Ovi programi za osiromašenje umetnosti ne smeju biti shvaćeni jednostavno kao zastrašivanje publike, već kao strategije za poboljšanje njenog doživljaja. Ideje ćutnje, praznine i redukcije skiciraju nova uputstva za gledanje, slušanje itd. – bilo da podstiču na neposredniji, čulniji doživljaj umetnosti, bilo da podstiču na svesniji, konceptualniji pristup umetničkom delu.

7

Razmotrimo vezu između naloga za redukciju umetničkih sredstava i efekata, čiji je horizont ćutnja, i sposobnosti pažnje. Umetnost je, jednim svojim delom, tehnika za usredsređivanje pažnje, za učenje veštinama pažnje. (Premda se za celokupnu ljudsku sredinu može reći isto – da je pedagoško sredstvo – ovo posebno važi za umetnička dela.) Istorija umetnosti ravna je otkrivanju i formulisanju repertoara objekata kojima treba posvetiti pažnju. Možemo ispratiti kako se tačno i kojim redom oko umetnosti kretalo našim okruženjem, „imenujući”, praveći svoj ograničeni izbor stvari koje su kasnije ljudima postale značajni, prijatni, složeni entiteti. (Oskar Vajld je istakao da ljudi nisu videli maglu dok ih određeni pesnici i slikari devetnaestog veka nisu tome naučili; i, sasvim sigurno, niko nije video mnogo od raznovrsnosti i tananosti ljudskog lica pre pojave filmova.)

Izgleda da se umetnikov zadatak nekada sastojao jednostavno iz toga da pažnji otkriva nove oblasti i objekte. Taj zadatak je i dalje priznat, ali je postao problematičan. Sama sposobnost pažnje dovedena je u pitanje i podvrgnuta strožim merilima. Rečima Džaspera Džonsa: „Već je velika stvar videti nešto *jasno*, jer mi *ništa* ne vidimo jasno.”

Možda će pažnja koju posvećujemo nečemu biti utoliko bolja (punija, manje podeljena), ukoliko nam je manje ponuđeno. Opskrbljeni osiromašenom umetnošću, pročišćeni ćutnjom, možda ćemo biti u stanju da počnemo da nadilazimo frustrirajuću selek-

⁴ „Činila sam pokrete bele samovanja” – navedeno prema: Apoliner, G. (2020). „Merlin i starica”. *Alkohol*. (Nikola Bertolino, prepev). Beograd: Factum izdavaštvo. (Prim. prev.)

tivnost pažnje i njeno nužno iskrivljavanje doživljaja. Idealno, trebalo bi da smo kadri da obraćamo pažnju na sve.

Tendencija je ka sve manjem i manjem. No, nikada se „manje” nije tako razmetljivo uzdiglo u „više”.

S obzirom na tekući mit, prema kojem umetnost teži da postane „potpuni doživljaj”, te da iziskuje potpunu pažnju, strategije osiromašenja i redukcije ukazuju na najvišu ambiciju koju je umetnost mogla da usvoji. Ispod onoga što se čini kao lice krajnje skromnosti, ako ne i stvarne slabosti, treba raspoznati naličje odlučnog svetovnog bogohuljenja – želju da se stekne nesputana, neselektivna, potpuna svest „boga”.

8

Čini se da je jezik povlašćena metafora za izražavanje posrednosti umetničkog stvaranja i umetničkog dela. S jedne strane, govor je kako nematerijalni medij (u poređenju sa, recimo, slikama), tako i ljudska delatnost s očigledno suštinskim ulogom u projektu transcendencije, projektu nadilaženja onog singularnog i kontingentnog (budući da su sve reči apstrakcije, samo grubo zasnovane na konkretnim pojedinostima na koje ovlaš upućuju). S druge strane, jezik je najnečistiji, najzatrovaniji i najiscrpljeniji od svih materijala od kojih se umetnost stvara.

Ovaj dvostruki karakter jezika – njegova apstraktnost i njegova „palost” u istoriju – služi kao mikrokozam za nesrećni karakter današnje umetnosti. Umetnost je toliko duboko otišla duž lavirintskih staza projekta transcendencije da je teško zamisliti njen povratak, koji bi joj uskratilo najdrastičniju i najekstremniju „kulturnu revoluciju”. Ipak, istovremeno, umetnost tone u iscrpljujućoj plimi onoga što se nekada činilo krunom evropske misli: sekularna istorijska svest. Za nešto više od dva veka, istorijska svest se – iz blagoslovenog prosvetljenja, nečega što oslobađa i otvara vrata – preinačila u gotovo neizdrživ teret samosvesti. Umetniku jedva da je moguće da napiše reč (ili naslika sliku ili načini pokret) a da ga to ne podseti na nešto već postignuto.

Ničeovim rečima: „Naša prednost: mi živimo u dobu poređenja, u stanju smo da proveravamo onako kako se nikada ranije nije proveravalo.” Stoga, „mi uživamo drugačije, patimo drugačije: naš instinkt je da poredimo nečuvevi broj stvari”.⁵

Opštost i istoričnost umetnikovih sredstava su se, do određenog trenutka, podrazumevale samom činjenicom intersubjektivnosti: svaka osoba je „bivstvovanje-u-svetu”. No, danas se, pogotovo u umetnostima koje se služe jezikom, ovo normalno stanje stvari oseća kao izuzetan, iznurujući problem.

Jezik se ne doživljava samo kao nešto zajedničko već i kao nešto iskvareno, otežano istorijskom akumulacijom. Stoga, stvaranje dela za svakog svesnog umetnika znači rad sa dva potencijalno antagonistička delokruga značenja i njihovih veza. Jedan je njegovo sopstveno značenje (ili nedostatak značenja); a drugi je skup drugostepenih značenja koja

⁵ Uz određene izmene, navedeno prema: Nietzsche, F. (1988). *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*. (Ante Stamač, prev.). Zagreb: Mladost. (Prim. prev.)

proširuju njegov vlastiti jezik i ujedno ga opterećuju, kompromituju, krivotvore. Primoran da zauzme poziciju koja je ili snishodljiva ili drska, umetnik bira između dve inherentno ograničavajuće alternative. On ili podilazi publici i umiruje je, dajući joj ono što ona već zna, ili napada publiku, dajući joj ono što ona ne želi.

Moderna umetnost, dakle, u potpunosti prenosi otuđenost koju je istorijska svest prouzrokovala. Šta god da umetnik uradi je (obično svesno) na liniji nečega što je već urađeno, što prinuđuje umetnika da neprestano preispituje vlastito stanovište, vlastiti stav spram stavova svojih prethodnika i savremenika. Ne bi li nadoknadio ovo sramno robovanje istoriji, umetnik samog sebe uzdiže snom o potpuno aistoričnoj, te neotuđenoj, umetnosti.

9

Umetnost koja „ćuti” predstavlja jedan od pristupa ovom vizionarskom, aistoričnom stanju.

Razmotrimo razliku između *posmatranja* i *zurenja*. Posmatranje je dobrovoljno, ono je, isto tako, i gipko, rastući i opadajući u intenzitetu već s promenom u fokusu interesovanja. Zurenje, u suštini, ima karakter prinude: ono je ravnomerno, nepromenljivo, „fiksirano”.

Tradicionalna umetnost poziva na posmatranje. Umetnost koja ćuti rađa zurenje. Umetnost koja ćuti ne dopušta – barem u načelu – popuštanje pažnje, jer pažnju nikada, načelno, nije ni tražila. Zurenje je verovatno onoliko daleko od istorije koliko je blizu večnosti, u meri u kojoj joj savremena umetnost može prići.

10

Ćutnja je metafora za pročišćen i nepomućen vid, prikladna umetničkim delima koja su ravnodušna dok nisu viđena i čiji suštinski integritet ne može narušiti ispitivačko oko posmatrača. Posmatrač bi pristupio umetnosti onako kako pristupa pejzažu. Pejzaž ne zahteva da ga posmatrač „razume”, da mu pripíše značaj, ne zahteva posmatračeve nemire i saučešća; pejzaž pre zahteva posmatračevo odsustvo, traži da *mu* se ništa ne pridodaje. Kontemplacija, strogo uzev, podrazumeva posmatračev samozaborav: objekat dostojan kontemplacije jeste onaj koji, u stvari, poništava opažajućeg subjekta.

Značajan deo savremene umetnosti – putem različitih strategija neisticanja, redukcije, deindividuacije, alogičnosti – teži toj idealnoj punoći kojoj publika ne može ništa da doda, a koja bi bila analogna punoći prirode kojoj estetika ne može ništa da doda. U osnovi, publika ne mora da iznese čak ni svoju misao. Svi objekti, ako su pravilno opaženi, već su puni. Mora da je Kejdž na ovo mislio kada je, istakavši da tišina ne postoji, budući da se nešto uvek dešava što stvara zvuk, dodao: „Niko ne može da razmišlja jednom kada počne zaista da sluša.”

Punoća – doživljavanje svekolikog prostora kao ispunjenog, tako da misli ne mogu u njega da prodru – znači neprobojnost. Osoba koja čuti postaje neprozirna za drugog; nečija čutnja otvara širok spektar mogućnosti da se protumači, da joj se pripiše govor.

Način na koji ova neprozirnost izaziva duhovnu vrtoglavicu tema je Bergmanove *Persone*. Glumičino namerno čutanje ima dva aspekta: shvaćeno kao odluka koja se odnosi na nju samu, odbijanje da govori je izgleda forma koju je ona dala svojoj želji za moralnom čistotom; ali ono je takođe, kao ponašanje, i sredstvo ovladavanja, vid sadizma, gotovo neoboriva pozicija moći s koje ona kontroliše i zbunjuje svoju kompanjonku, medicinsku sestru, koja je obavezana da nosi teret razgovora.

Međutim, ova neprozirnost čutnje može se sagledati i na pozitivniji način – kao oslobađanje od nespokojstva. Čutnja grčke urne je za Kitsa izvor duhovne hrane: melodije koje su „nečuvene” istrajavaju, dok se one koje su svirane za „čulno uho” raspadaju. Tišina se izjednačava sa zadržavanjem vremena (sa „sporim časovima”). U grčku urnu može se beskonačno dugo zuriti. Večnost, u argumentaciji Kitsove pesme, jedini je zanimljiv podsticaj za misao i ujedno izuzetna okolnost u kojoj se dolazi do kraja mentalne aktivnosti, odnosno do večitih, nerazjašnjenih pitanja („mučiš misli naše, čutljivi obličje / kao večnost”), ne bi li se došlo do konačnog izjednačavanja ideja („lepota je istina, istina lepota”)⁶ koje je istovremeno i apsolutno prazno i potpuno puno. Kitsova pesma se sasvim logično završava tvrdnjom koja će se čitaocu, ako nije pratio pesnikovu argumentaciju, učiniti kao praznoslovlje, banalnost. Dok vreme, odnosno istorija, posreduje određenu, determinisanu misao, dotle čutnja večnosti priprema misao iznad misli, koja mora da, iz perspektive tradicionalnog mišljenja i poznatih obrazaca razmišljanja, uopšte ne deluje kao misao – premda će pre biti emblem novog, „teškog” mišljenja.

11

Iza zahteva za čutanjem krije se želja da se okrene novi perceptivni i kulturni list. Uz to, zagovaranje čutnje, u svom najodvažnijem i najambicioznijem vidu, izražava mit-ski projekat potpunog oslobađanja. Ono što je predviđeno u okviru ovog projekta nije ništa manje od oslobađanja umetnika od samoga sebe, umetnosti od pojedinačnog umetničkog dela, umetnosti od istorije, duha od materije, misli od njenih perceptivnih i intelektualnih ograničenja.

Kako je nekima već sada poznato, postoje načini mišljenja za koja mi još ne znamo. Ništa ne može biti važnije ili dragocenije od tog znanja, ma koliko da se ono još nije iznedrilo. Osećaj hitnosti i duhovni nemir koji ono rađa ne mogu biti ublaženi, te nastavljaju da podstiču radikalnu umetnost našeg veka. U pokušaju da iznedri te nove načine mišljenja, umetnost vrši nasilje nad sobom time što se zalaže za čutnju i redukciju, praveći od sebe vrstu samoobmane, opsene.

Čutnja je strategija za prevrednovanje umetnosti, pri čemu je sama umetnost vesnik očekivanog radikalnog prevrednovanja ljudskih vrednosti. Međutim, uspeh ove

⁶ Prilikom navođenja Kitsovih stihova iz „Ode grčkoj urni”, oslanjali smo se na prevod Vladete Košutića u: *Pesništvo evropskog romantizma* (1968). (Miodrag Pavlović, prir.). Beograd: Prosveta. (Prim. prev.)

strategije nužno podrazumeva konačno napuštanje, ili barem znatnu izmenu te strategije.

Ćutnja je proročanstvo, a umetnikovi postupci mogu se razumeti kao pokušaji da se to proročanstvo ujedno i ispuni i ukine.

Kao što jezik upućuje na vlastito prevazilaženje u ćutnji, tako i ćutnja upućuje na vlastito prevazilaženje – na govor iznad ćutnje.

No, da li i čitav poduhvat treba razumeti kao obmanu ako je i umetniku ovo poznato?

12

Čuveni citat: „Sve što se uopšte može misliti može se misliti jasno. Sve što se uopšte može izreći može se izreći jasno. Ali ne može se izreći sve što se može misliti.”⁷

Primetimo da, oprezno izbegavajući psihološku problematiku, Vitgenštajn ne postavlja pitanje zašto, kada i pod kakvim okolnostima bi neko *želeo* da pretoči u reči „sve što se može misliti” (čak i kada bi mogao), ili čak da izgovori (jasno ili ne) „sve što se može izreći”.

13

Za sve što je izrečeno, može se postaviti pitanje: *zašto?* (Uključujući i: zašto bi trebalo to da kažem? I: zašto bi uopšte trebalo išta da kažem?)

Štaviše, strogo uzev, ništa što je *izrečeno* nije istinito. (Mada osoba može *biti* istina, ona je nikada ne može izreći.)

Uprkos tome, ono što je izrečeno može ponekad biti od pomoći – što je i uobičajeni smisao koji ljudi imaju na umu kada nešto što je *izrečeno* drže za istinito. Govor može da prosvetli, umiri, zbuni, uzdigne, zarazi, naljuti, zadovolji, ožalosti, zapanji, pokrene. Premda se jezik redovno koristi za podsticanje radnje, neki verbalni iskazi, bili oni pisani ili usmeni, sami su po sebi izvođenje radnje (kao obećavanje, zaklinjanje, zaveštavanje). No, češće od toga da podstakne radnju, govor se koristi da podstakne dalji govor. Međutim, govor može i da učutka. Tako doista i mora biti: bez polarnosti ćutnje, čitav jezički sistem bi se urušio. Ćutnja, van svoje opšte funkcije da bude dijalektička suprotnost govoru, takođe ima – kao i govor – svoje konkretnije, ali manje izvesne namene.

Jedna namena ćutnje: potvrđivanje odsustva, odnosno odbacivanja misli. Ćutnja se često primenjuje kao magijski ili mimetički postupak u represivnim društvenim odnosima, kao što se čini u jezuitskim propisima o obraćanju nadređenima i u disciplinovanju dece. (Ovo ne treba mešati s praksama određenih monaških redova, kakav je red trapista, u kojima je ćutnja kako čin askeze, tako i svedočanstvo bivanja u stanju savršene „punoće”.)

⁷ Videti: Wittgenstein, L. (1987). *Tractatus Logico-Philosophicus*. (Gajo Petrović, prev.). Sarajevo: Vese lin Masleša. (Prim. prev.)

Druga namena ćutnje, koja je prvoo oćito suprotstavljena: potvrđivanje završenosti misli. Rećima Karla Jaspersa: „Onaj ko poseduje konaćne odgovore više ne mođe da razgovara sa drugim, te prekida istinsku komunikaciju zarad onoga u šta veruje.”

Još jedna namena ćutnje: obezbeđivanje vremena da se misao nastavi ili ispita. Govor primetno prekida kretanje misli. (Primer: kritićka delatnost, u kojoj se ćini da kritićar ne mođe a da ne tvrdi da je odrećeni umetnik *to*, on je *ovo*, itd.) Mećutim, ako neko odlući da tema nije zatvorena, ona to i nije. Ovo je, po svojoj prilici, i osnovno ubećenje iza dobrovoljnih eksperimenata u ćutnji kojima su se podvrgli pojedini savremeni duhovni podvićznici, poput Bakminstera Fulera – kao i deo mudrosti inaće poglavito autoritarne, filistarske ćutnje ortodoksnog frejdoovskog psihoanalitićara. Ćutnja drži stvari „otvorenim”.

Još jedna namena ćutnje: omogućivanje ili potpomaganje govora da postigne maksimalni integritet i ozbiljnost. Svako je osetio kako reći, kada su isprekidane dugim pauzama, nose veću tećinu; kako postaju gotovo opipljive. Ili kako, kada se manje govori, fizićko prisustvo u odrećenom prostoru poćinje potpunije da se oseća. Ćutnja podriva „loš govor”, pod kojim podrazumevam govor odvojen od tela (a samim tim i od osećanja), govor koji nije organski ispunjen ćulnom prisutnošću i konkretnom svojstvenošću govornika kao ni individualnom potrebom za korišćenjem jezika. Kada je otkinut od tela, govor se kvvari. Postaje laćan, ništavan, prost, beznaćajan. Ćutnja mođe da spreći ili obuzda ovu tendenciju, prućajuci neku vrstu ravnoteće, nadzirući i ćak ispravljajući jezik kada postane neautentićan.

Kada se uzmu u obzir ove opasnosti koje prete autentićnosti jezika (koja ne zavisi od karaktera neke pojedinaćne izjave ili ćak skupa izjava, već od veze izmeću govornika, iskaza i situacije), imaginarni projekat jasnog izgovaranja „svega što mođe biti izrećeno”, kakav sugeriše Vitgenštajn, pokazuje se zastrašujuće sloćenim. (Koliko vremena bi neko imao? Da li bi morao brzo da prića?) Filozofov hipotetićki univerzum jasnog govora (koji ćutnju svodi iskljućivo na „ono o ćemu se ne mođe govoriti”) izgleda da je košmarni san moraliste ili psihijatra – ili, u najmanju ruku, mesto u koje niko ne treba bezbrićno da zalazi. Postoji li neko ko bi *ćeleo* da izrekne „sve što mođe biti izrećeno”? Psiholoćki verovatan odgovor bi glasio „ne”. Mećutim – kao rastući ideal moderne kulture – moguć je i potvrćan odgovor. Nije li to ono što mnogi ljudi danas *ćele* – da kaću sve što mođe biti rećeno? No, ova tećnja se ne mođe odrćavati bez unutrašnjeg konflikta. Delom nadahnuti širenjem ideala psihoterapije, ljudi ćeznu da kaću „sve” (što za posledicu ima, izmeću ostalog, dalje slabljenje već oslabljene distinkcije izmeću javnog i privatnog, izmeću informacije i tajne). Mećutim, u prenaseljenom svetu koji povezuju globalna elektronska komunikacija i mlazni avioni, prebrzi i prenasilni da bi im se organski zdrava osoba prilagodila bez šoka, ljudi takoće osećaju odbojnost prema ma kakvom daljem umnoćavanju govora i slika. Na devaluaciju jezika su, naroćito meću bolje obrazovanim pripadnicima modernog masovnog drućtva, uticali toliko razlićiti faktori poput neogranićene „tehnoloćke reprodukcije” i gotovo univerzalne rasprostranjenosti odštampanih reći i slika (poćev od „vesti” do „umetnićkih objekata”), kao i izopaćenje slućbenog jezika u sferama politike, reklamiranja i industrije zabave. (Tvrdim, suprotno Makluanu, da je

devalvacija uticaja i verodostojnosti slika ništa manje izražena od devalvacije jezika i da joj je suštinski slična.) A, kako ugled jezika opada, tako ugled ćutnje raste.

Do ovog trenutka sam se pozivala na sociološki kontekst savremene ambivalencije prema jeziku. No, razume se, ovo pitanje seže daleko dublje u prošlost. Pored specifičnih socioloških determinanti, moramo prepoznati nešto poput većitog nezadovoljstva jezikom koje su izrazile svaka od velikih civilizacija Istoka i Zapada kadgod bi misao dostigla određeni vrhunac, *mučan* stepen složenosti i duhovnu ozbiljnost.

Nezadovoljstvo jezikom tradicionalno je zabeleženo u rečniku religije, u njemu sadržanim metaapsolutima „svetog” i „profanog”, „ljudskog” i „božanskog”. Preteče umetničkih dilema i strategija treba naročito tražiti u radikalnoj struji mističke tradicije. (Up. od hrišćanskih tekstova, *O mističnom bogoslovlju* Dionisija Areopagite, *Oblak neznanja* anonimnog autora, radove Jakoba Bemea i Majstora Ekharta; i njihove paralele u zen, taoističkim i sufijskim tekstovima.) Mistička tradicija je oduvek prepoznavala – da se poslužimo izrazom Normana O. Brauna – „neurotičnost jezika”. (Prema Bemeovom shvatanju, Adam je govorio jezikom drugačijim od svih poznatih jezika. Bio je to „čulni govor”, neposredovano izražajno oruđe čula, svojstven bićima koja su sastavni deo čulne prirode – tj. govor kojim se i dalje služe sve životinje izuzev čoveka, te bolesne životinje. Ovim jezikom, koji Beme još naziva i jedinim „prirodnim jezikom”, jedinstvenim jezikom bez izobličenja i privida, čovek će se opet služiti kada povrati raj.) Međutim, u današnje vreme upravo umetnici (i određeni psihoterapeuti) najdalje razvijaju ovakve ideje, a ne bojažljivi nastavljači religijske tradicije.

U otvorenoj pobuni protiv onoga što drži za sterilan, uređen život običnog uma, umetnik objavljuje vlastiti poziv za reviziju jezika. Značajan deo savremene umetnosti jeste u ovoj potrazi za svešću koja bi bila pročišćena od zatrovanog jezika, a u nekim slučajevima, i od izobličenja prouzrokovanih sagledavanjem sveta isključivo iz konvencionalne verbalne (u svom obesmišljenom značenju – iz „racionalne” ili „logične”) vizure. U želji da oslabi ustaljenu vlast koju beživotna, statična verbalizacija ima nad svešću, umetnost – prezentujući modele „čulnog govora” – postaje svojevrsni vid kontranasilja.

Ako ništa drugo, stepen nezadovoljstva je porastao od kada su umetnosti nasledile problem jezika iz religijskog diskursa. Jer, nije u pitanju samo to da reči, najzad, nisu podnesne za najviše težnje svesti; štaviše, nije u pitanju ni to da reči stoje kao prepreka tim težnjama. Umetnost izražava dvostruko nezadovoljstvo. Nedostaju nam reči i imamo ih previše. Ona podnosi dve žalbe na jezik. Reči su previše grube. Reči su takođe i prezasićene – navode svest na hiperaktivnost koja ne samo da je disfunkcionalna, sa stanovišta kapaciteta ljudi da osećaju i delaju, već i aktivno umrtvljuje um i otupljuje čula.

Jezik je degradiran na status događaja. Nešto se dešava u vremenu, a glas koji govori ukazuje na ono što je bilo pre i što dolazi posle iskaza – na ćutnju. Ćutnja je, dakle, kako preduslov za govor, tako i rezultat, odnosno cilj pravilno upravljenog govora. U skladu s tim, umetnikova delatnost jeste stvaranje ili uspostavljanje ćutnje; delotvorno umetničko delo ostavlja za sobom ćutnju. Ćutnja, kojom umetnik upravlja, deo je programa perceptivne i kulturne terapije, pre zasnovane po uzoru na šok terapije nego na ubeđivanju. Umetnik može da učestvuje u ovom zadatku čak i kada su reči njegovo sredstvo: jezik može da se upotrebi da ograniči jezik, da izrazi nemušnost. Malarne je verovao da je za-

datak poezije da oslobodi našu stvarnost iz okova reči, tako što će, koristeći reči, stvarati čutnju oko stvari. Umetnost mora da, u ime ideala čutnje, otpočne bezrezervni napad na jezik, sredstvima samog jezika i njegovih surogata.

14

Na kraju krajeva, radikalna kritika svesti (koja je najpre ocrtana u mističkoj tradiciji, a koja se sada sprovodi u neortodoksnj psihoterapiji i visoko modernističkoj umetnosti) oduvek je okrivljavala jezik. Svest, doživljena kao teret, zamišlja se kao pamćenje svih reči koje su ikada izgovorene.

Krišnamurti tvrdi da se moramo odreći psihološkog pamćenja, koje se razlikuje od onog činjeničnog. U suprotnom, nastavićemo da novom dodajemo staro, onemogućujući pristup doživljaju time što ga priključujemo prethodnom.

Moramo da prekinemo kontinuitet (koji osigurava psihološko pamćenje) tako što ćemo ići do *kraja* svake emocije ili misli.

A nakon kraja, ono što sledi (na neko vreme) je čutnja.

15

U svojoj „Četvrtoj devinskoj elegiji”, Rilke daje metaforično svedočanstvo o problemu jezika i predlaže način da se horizontu čutnje približimo onoliko koliko on smatra da je izvodljivo. Preduslov da se nešto „isprazni” jeste mogućnost da se sagleda ono čime je to nešto „ispunjeno”, odnosno kojim rečima i mehaničkim gestovima je, poput lutke, napunjeno; jedino se tada, u dijametralnoj suprotnosti s lutkom, pojavljuje „anđeo”, figura koja predstavlja jednako neljudsku, premda „višu” mogućnost, mogućnost sasvim neposredovanog, nadjezičkog razumevanja. Budući ni lutke ni anđeli, ljudska bića ostaju unutar zidina carstva jezika. No, da bismo prirodu, zatim stvari, zatim druge ljude, a zatim sastave običnog života doživeli s položaja koji nije osakaćeni položaj pasivnih posmatrača – jezik mora da povrati svoju neporočnost. Kako je Rilke opisao u „Devetoj elegiji”, iskupljenje jezika (što će reći – iskupljenje sveta kroz njegovu interiorizaciju u svesti) jeste dug, beskrajno naporan zadatak. Ljudska bića su toliko „pala” da moraju da počnu s najjednostavnijim lingvističkim činom: imenovanjem stvari. Moguće je da se ništa više do ove minimalne funkcije i ne može zaštititi od opšte korupcije diskursa. Jezik bi najverovatnije morao da ostane u granicama svog trajno redukovano stanja. Međutim, kada se ova duhovna vežba svođenja jezika na imenovanje usavrši, možda će biti moguće preći na druge, ambicioznije upotrebe jezika, premda se ne sme pokušavati ništa što bi omogućilo svesti da se ponovo otuđi od sebe.

Za Rilkea je prevazilaženje otuđenja svesti moguće; i to ne, kao u mitovima radikalnih mistika, kroz nadilaženje jezika u celosti. Dovoljno je drastično suziti opseg i delokrug jezika. Za ovaj naizgled jednostavni čin imenovanja potrebna je ogromna duhovna priprema (ono što je suprotno „otuđenju”). Pod ovom duhovnom pripremom podrazumeva se ništa manje od čišćenja i skladnog oštrenja čula (sušta suprotnost nasilnim projek-

tima poput „smišljenog rastrojavanja čula”,⁸ koji daju približno iste rezultate i koji su jednako neprijateljski nastrojeni spram verbalno-racionalističke kulture).

Rilkeovo rešenje se nalazi na pola puta između eksploataisanja obamrlosti jezika kao rogozbatne, u potpunosti uspostavljene kulturne institucije i predavanja samoubilačkoj vrtoglavičice čiste čutnje. No, ovim srednjim putem redukovanja jezika na imenovanje može se poći i na drugačiji način. Uočimo razliku između benignog nominalizma koji predlaže Rilke (a koji takođe predlaže i praktikuje Fransis Ponž) i svirepog nominalizma koji su usvojili mnogi drugi umetnici. Dobro poznato pribegavanje savremene umetnosti estetici popisa nije učinjeno – kao kod Rilkea – s idejom da se stvari „humanizuju” već da se potvrdi njihova nehumanost, njihova bezličnost, njihova ravnodušnost i izdvojenost spram ljudskih briga. (Primeri „nehumane” preokupacije imenovanjem: Ruselove *Impresije o Africi*; serigrafska platna i rani filmovi Endija Vorhola; rani romani Rob--Grijea, u kojima funkcija jezika nastoji da se ograniči na puko izveštavanje o fizičkom opisu i lokaciji.)

Rilke i Ponž pretpostavljaju da prioriteta *postoje*: sadržajni nasuprot besadržajnim objektima, događaji koji poseduju izvesnu privlačnost. (Ovo je podstaklo pokušaj da se jezik oguli, da se dopusti samim „stvarima” da govore.) Oni sigurnije pretpostavljaju da, ako postoje lažna (jezikom okovana) stanja svesti, onda takođe postoje i autentična stanja svesti – a funkcija umetnosti je da ih promovise. Alternativa ovome jeste gledište koje odbacuje tradicionalnu hijerarhiju zanimljivosti i značenja, u kojoj su neke stvari „značajnije” od drugih. Takođe se odbacuje i distinkcija između istinskog i lažnog doživljaja, istinske i lažne svesti: načelno, trebalo bi da želimo da obraćamo pažnju na sve. Upravo ovo gledište, koje je najelegantnije izrazio Kejdž, ali čija je praksa, doduše, svugde prisutna, vodi ka umetnosti popisa, kataloga, površina; takođe, ka umetnosti „slučaja”. Funkcija umetnosti nije da odobri neko određeno iskustvo, izuzev iskustva otvorenosti za mnogostrukost iskustva – koje u praksi ishodi u naglašavanju stvari koje se obično smatraju trivijalnim ili nevažnim.

Privrženost savremene umetnosti „minimalnom” narativnom principu kataloga ili popisa gotovo kao da parodira kapitalistički pogled na svet, u kojem je okruženje razloženo na „artikle” (kategoriju koja obuhvata predmete i ljude, umetnička dela i prirodne organizme), i u kojem je svaka stvar roba – tj. zaseban, prenosiv objekat. Opšte izjednačavanje vrednosti ohrabruje se u umetnosti popisa, koja je sama po sebi jedan od mogućih pristupa idealno jednoobraznom diskursu. Naime, dejstvo umetničkog dela je tradicionalno bilo neravnomerno raspodeljeno kako bi se publika podstakla na određeni sled doživljaja: publika se najpre uzbuđuje, zatim se njome manipuliše, da bi joj se s vremenom ispunila emotivna očekivanja. Ono što se sada predlaže jeste diskurs bez naglasaka u ovom tradicionalnom smislu. (Opet imamo princip zurenja nasuprot principu posmatranja.)

⁸ Rembo veruje da „smišljenim rastrojavanjem svih čula”, odnosno ciljanim mučenjem i predavanjem „svim oblicima ljubavi, patnje, ludila”, pesnik postaje vidovit. Videti: Rembo, A. (2023). *Pismo vidovitog*. (Nikola Bertolino, prev.). Beograd: FMK. (Prim. prev.)

Netradicionalna umetnost može se još opisati i kao umetnost koja uspostavlja veliku „distanču” (između posmatrača i umetničkog objekta, između posmatrača i njegovih emocija). Međutim, psihološki gledano, distanca se često dovodi u vezu sa najснаžnijim osećanjima – stepen nezainteresovanosti ili hladnoće u našem ophođenju prema nečemu srazmeran je stepenu našeg zanimanja za to nešto. Distanca koju stvara značajan deo „antihumanističke” umetnosti zapravo je jednaka opsesiji i podrazumeva aspekt uključenosti u „stvari” koji nije nagovešten u Rilkeovom „humanističkom” nominalizmu.

16

„Pisanje i govorenje su zapravo nešto budalasto”, pisao je Novalis 1799. godine. „Trebalo se samo čuditi toj smešnoj zabludi u koju ljudi veruju – da govore radi stvari. Niko nije svestan onoga što je upravo svojstveno jeziku: da se on brine samo o sebi samome, zbog čega je on tako plodna i čudesna tajna. Kad neko govori samo da bi govorio, on kazuje upravo najdivnije, najoriginalnije istine.”⁹

Novalisova tvrdnja može nam pomoći da razjasnimo očigledan paradoks: taj da, u vremenu kada se ćutanje umetnosti naširoko zagovara, raste broj umetničkih dela koja brbljaju. Preopširnost i ponavljanje naročito su приметni u vremenskim umetnostima – književnosti, muzici, filmu i plesu – od kojih mnoge neguju neku vrstu ontološkog zaplitanja u govoru, kojeg podupire njihovo odbijanje da se privole jasnom, protivsuvišnom diskursu linearne, „početak, sredina i kraj” konstrukcije. Međutim, u ovom paradoksu, zapravo, nema kontradikcije. Jer, savremeni zahtev za ćutnjom nikada ne ukazuje isključivo na neprijateljsko odbacivanje jezika. On takođe označava i vrlo visoko vrednovanje jezika – njegovih moći, njegovog predašnjeg zdravlja, kao i tekućih opasnosti kojima on pretilo po slobodu svesti. Iz ovog intenzivnog i ambivalentnog vrednovanja proizilazi nagon za diskursom koji bi bio kako nezaustavljiv (i, u osnovi, beskonačan), tako i začuđujuće nemuš, bolno redukovan. U delima Stajnovе, Barouza i Beketa razaznaje se podsvесna ideja da je moguće „nad-govoriti” jezik ili „na-govoriti” sebe na ćutanje.

Ova strategija nije vrlo obećavajuća, s obzirom na ishode koji se od nje opravdano mogu očekivati. No, možda ne treba da nas iznenađuje ako uočimo koliko se često estetika ćutnje javlja uz jedva obuzdavano gađenje prema praznini.

Težnja da se ova dva suprotstavljena nagona zadovolje može da izazove potrebu da se svi prostori ispune objektima neznačajne emotivne težine, objektima čije su površine istovetnih boja ili objektima koji su ravnomerno obogaćeni detaljima, odnosno potrebu da se diskurs uobliči tako da poseduje što je manje moguće intonacija, emotivnih varijacija, naglasaka. Ove procedure čine se analognim ponašanju opsesivno-kompulzivnog neurotičara kada nastoji da otkloni opasnost od sebe. Postupci ovakve osobe moraju da se ponavljaju u identičnoj formi, budući da opasnost kao da nikada ne uspeva da bude otklonjena. Međutim, žagor osećanja koji podstiče ovaj umetnički diskurs analogan opsesivnosti dâ se toliko utišati da se na njega gotovo zaboravlja. Tada uhu ostaje tek neka vr-

⁹ Uz određene izmene, navedeno prema: Novalis (2010). „Monolozi”. *Izabrana dela*. (Branimir Živojinović, prev.). Beograd: Nolit. (Prim. prev.)

sta odmerenog šaputanja ili šuškanja. A oku ostaje prostor uredno ispunjen stvarima, odnosno, preciznije rečeno, strpljiv prepis onoga što čini površinu stvari.

„Ćutnja” stvari, slika i reči, shodno tome, preduslov je za njihovo umnožavanje. Svaki od različitih elemenata umetničkog dela, da je bio obdaren snažnijim, osobenijim nabojem, zauzima bi više fizičkog prostora i onda bi njihov ukupan broj možda morao da se smanji.

17

Ponekad optužbe na račun jezika nisu upućene sveukupnosti jezika već samo pisanoj reči. Tako je Tristan Cara tražio hitno spaljivanje svih knjiga i biblioteka ne bi li nastupilo novo doba usmenih legendi. A Makluan, kako je svima već poznato, pravi najoštriju distinkciju između pisanog jezika (koji postoji u „vizuelnom prostoru”) i usmenog govora (koji postoji u „auditivnom prostoru”), veličajući psihičke i kulturne prednosti potonjeg kao osnovu osećajnosti.

Ako se pisani jezik izdvoji kao krivac, neće se toliko tragati za redukcijom koliko za preobražajem jezika u nešto labavije, intuitivnije, neorganizovanije, nepravilnije, u nešto što je nelinearno (da se poslužimo Makluanovom terminologijom),¹⁰ i u nešto što je znatno razvučenije. No, upravo su ovo osobine koje su svojstvene mnogim velikim proznim pripovestima našeg doba. Džojns, Stajnova, Gada, Lora Rajding, Beket i Barouz služe se jezikom čije norme i snaga dolaze iz usmenog govora, iz njegovog kružnog ponavljanja i njegove suštinske upotrebe prvog lica.

„Govorenje radi govorenja predstavlja formulu izbjavljenja”, tvrdio je Novalis. (Izbavljenja od čega? Od govorenja? Od umetnosti?)

Mislim da je Novalis jezgrovito opisao pravilan pristup pisca jeziku i da je ponudio osnovno merilo za književnost kao umetnost. Međutim, pitanje u kojoj je meri usmeni govor povlašćen uzor za govor književnosti kao umetnosti i dalje ostaje otvoreno.

18

Rast ove koncepcije o jeziku u umetnosti kao autonomnom i samodovoljnom (i, naposljetku, autorefleksivnom) ima za posledicu opadanje u „značenju” za kakvim se tradicionalno tragalo u umetničkim delima. „Govorenje radi govorenja” prisiljava nas da izmestimo značenje jezičkih ili parajezičkih iskaza. Naime, upućeni smo da, umesto značenja (u smislu nečega što upućuje na stvarnost van umetničkog dela), kao kriterijum za

¹⁰ Maršal Makluan opisuje način mišljenja svojstven pismenoj, vizuelnoj kulturi tipografskog čoveka kao „linearan” i „sukcesivan”. Naime, tipografski čovek je prinuđen da zauzme jednu „utvrđenu tačku gledanja” i da svoju misao prevede u pravilne, linearne nizove apstraktnih simbola, kojima je uskraćena raznovrsnost intonacija, bogata osećajnost i spontanost neposrednog usmenog govora. Videti: Makluan, M. (1973). *Gutenbergova galaksija: nastajanje tipografskog čoveka*. (Branko Vučinić, prev.). Beograd: Nolit. (Prim. prev.)

jezik umetnosti uzmemo „upotrebu”. (Vitgenštajnova poznata teza – „značenje je upotreba” – može i treba da se strogo primeni na umetnost.)

„Značenje” koje je delimično ili potpuno preobraćeno u „upotrebu” jeste tajna iza široko rasprostranjene strategije *doslovnosti*, glavnog postignuća estetike ćutnje. Jedna od varijacija na ovu strategiju jeste skrivena doslovnost, čiji tipičan primer predstavljaju dela tako različitih pisaca kao što su Kafka i Beket. Pripovesti Kafke i Beketa deluju zagonetno jer kao da pozivaju čitaoca da im pripiše snažna simbolička i alegorijska značenja i kao da se tome, istovremeno, opiru. Ipak, kada se ispitaju, njihove pripovesti čitaocu ne otkrivaju više od onoga što doslovno znače. Moć njihovog jezika proizilazi upravo iz ogođenosti njegovog značenja.

Takva ogođenost često izaziva vrstu nespokojstva – sličnu nespokojstvu koje osećamo kada poznate stvari nisu na svom mestu ili ne igraju svoju uobičajenu ulogu. Nespokojstvo može izazvati kako neočekivana doslovnost, tako i „uznemirujući” objekti nadrealista, odnosno neočekivana veličina i stanje objekata spojenih u imaginarnom pejzažu. Ono što je apsolutno tajanstveno ujedno i umiruje i uznemiruje. (Savršeni mehanizam za pokretanje ovog para oprečnih osećanja: Bošov crtež u holandskom muzeju koji prikazuje drveće na čijim se deblima nalaze dva uha, koja kao da osluškuju šumu, dok je šumsko tlo prošarano očima.) Pred u potpunosti svesno sačinjenim umetničkim delom oseća se mešavina nespokojstva, izdvojenosti, odbojnosti i olakšanja kakvo fizički zdrava osoba oseća kada ugleda bogalja. Beket se povoljno izražava o umetničkom delu koje bi bilo „totalni objekat, potpun s odsutnim delovima, a ne delimični objekat. Pitanje stepena.”

Ali šta je tačno totalitet i šta čini potpunost u umetnosti (ili u bilo čemu drugom)? Na ovo pitanje se, načelno, ne može odgovoriti. Jer, na kakav god način umetničko delo da postoji, ono je moglo biti – ono može biti – drugačije. Nužnost *tih* delova u tom redosledu nikada nije unapred data; ona je naknadno dodeljena.

Upravo odbijanje da se prizna ova suštinska slučajnost (ili otvorenost) navodi publiku da interpretacijom potvrdi zatvorenost dela, što stvara osećaj koji je čest među promišljajućim umetnicima i kritičarima – osećaj da je umetničko delo uvek nekako dužno ili neadekvatno svom „predmetu”. No, osim ukoliko neko nije odan ideji da umetnost „izražava” nešto, ovi postupci i stavovi daleko su od toga da budu obavezujući.

19

Ova istrajna ideja o umetnosti kao o „izrazu” dala je povoda za jednu od najčešćih i najdubioznijih predstava o ćutnji – predstavi koja priziva kategoriju „neizrecivog”. Teorija pretpostavlja da je područje umetnosti „lepo”, što implicira dojam neiskazivosti, neopisivosti, neizrecivosti. Zbilja, težnja da se izrazi ono što se ne može izraziti uzima se za ključno merilo umetnosti; i ponekad služi kao povod za strogu – i po mom mišljenju neodrživu – distinkciju između proze i poezije. Upravo je s ovog stanovišta Valeri razvio svoju poznatu argumentaciju (koju je Sartr ponovio u prilično drugačijem kontekstu) da roman, strogo uzev, uopšte nije umetnička forma. Valeri se vodio ubeđenjem prema kojem

je cilj proze komunikacija, te da stoga i upotreba jezika u prozi mora biti savršeno jednostavna. Poezija, budući umetnost, trebalo bi da ima bitno drugačije ciljeve: da izrazi doživljaj koji je suštinski neizreciv; da izrazi nemuštos koristeći jezik. Za razliku od proznih pisaca, pesnici razaraju vlastiti instrument i nastoje da ga prevaziđu.

Ova teorija, sve dok pretpostavlja da se umetnost tiče lepote, nije posebno zanimljiva. (Moderno esteti škodi njena zavisnost od ovog suštinski praznog koncepta. Kao da je umetnost „o” lepoti, a nauka „o” istini!) Međutim, čak i kada bi se iz ove teorije uklonio pojam lepote, i dalje bi joj se mogao uputiti ozbiljniji prigovor. Gledište prema kojem je izražavanje neizrecivog većita funkcija poezije (koja se uzima za paradigmu svih umetnosti) – naivno je, jer ne sagledava pitanje istorijski. Neizrecivo, premda je nesumnjivo uvek predstavljalo kategoriju svesti, sasvim sigurno nije oduvek nalazilo svoje okrilje u umetnostima. Tradicionalno utočište neizrecivog bilo je u religijskom diskursu, a zatim (kako beleži Platon u *Sedmom pismu*) u filozofiji. Činjenica da se savremeni umetnici bave ćutnjom – a samim tim, kao produžetak toga, i neizrecivim – mora se sagledati istorijski, kao posledica preovlađujućeg savremenog mita o „apsolutnosti” umetnosti. Značaj koji se pridaje ćutnji ne proističe iz *prirode* umetnosti već iz toga što se u savremenom dobu umetničkom objektu i umetničkoj delatnosti pripisuju izvesna „apsolutna” svojstva.

Mera u kojoj umetnost *jeste* povezana s neizrecivim je specifičnija, dakle, kao što je i savremena: umetnost je, u modernoj koncepciji, uvek povezana sa sistematskom transgresijom na planu forme. Sistematsko kršenje starijih formalnih konvencija koje praktikuju moderni umetnici daje njihovim delima izvestan dojam neiskazivog – na primer, kada publika s nelagodnom oseća negativno prisustvo onoga što je moglo biti – ali nije bilo – iskazano; odnosno kada neki „iskaz” dat u napadno novoj ili otežanoj formi ima tendenciju da deluje dvosmisleno ili besadržajno. No, ova svojstva neizrecivog ne smeju se uzimati bez svesti o pozitivnosti umetničkog dela. Savremena umetnost, bez obzira na to koliko se definisala svojom sklonošću ka negaciji, i dalje može da se analizira kao skup potvrda određene forme.

Tako nam, recimo, svako umetničko delo nudi formu ili paradigmu ili model *znajnja* o nečemu, epistemologiju. No, sagledano kao duhovni projekat, kao prenosilac težnje za apsolutom, ono što nam svako umetničko delo pribavlja *jeste* specifičan model meta-socijalnog ili metaetičkog *obzira*, standard prikladnosti. Svako umetničko delo ukazuje na jedinstvo izvesnih preferencija kad je reč o tome šta se može, a šta ne može iskazati (ili predstaviti). U isto vreme kada iznosi prećutan predlog da se poremete pređašnja sveta pravila o tome šta se može iskazati (ili predstaviti), ono objavljuje vlastiti niz ograničenja.

20

Savremeni umetnici zagovaraju ćutnju na dva načina: glasno i tiho.

Glasni način je u službi nestabilne antiteze „punog” i „praznog”. Čulno, ekstatičko, nadjezičko razumevanje punoće opšte je poznato po svojoj krhkosti: ono može da se u užasnom, gotovo trenutnom padu sruči u prazninu negativne ćutnje. Ovakvo zagovaranje ćutnje, premda svesno preduzetog rizika (rizika duhovne mučnine, čak i ludila), sklo-

no je mahnitosti i preteranom uopštavanju. Uz to, često je i apokaliptičko i kao takvo ono mora da otrpi pogrde upućene svakom apokaliptičkom razmišljanju: tj. mora da predskazuje kraj, da doživi taj dan, da ga nadživi, a da zatim utvrdi novi termin u kojem će svest izgoleti, jezik se nepovratno iskvariti, a mogućnosti umetničkog diskursa iscrpsti.

Drugi način da se govori o ćutnji je obazriviji. On se u osnovi predstavlja kao produžetak glavnog obeležja tradicionalnog klasicizma: kao briga za forme pristojnosti, standarde priličnosti. Ćutnja je samo „suzdržanost” dignuta na *n*-ti stepen. Razume se, prilikom prevođenja ove brige iz matrice tradicionalne klasicističke umetnosti, ton te brige se promenio – iz didaktičke ozbiljnosti u ironijsku otvorenost uma. Međutim, premda se bućni objavljivaći retorike ćutnje možda ćine strastvenijim, njeni prigušeniji zagovornici (poput Kejdža, Džonsa) govore nešto jednako drastićno. Svi oni reaguju na istu ideju o apsolutnim težnjama umetnosti (metodskim odbacivanjem umetnosti); svi oni dele isti prezir prema „znaćenjima” utemeljenim buržoasko-racionalistićkom kulturom, u stvari – prezir prema samoj kulturi u njenom uobićajenom znaćenju. Ono što su futuristi, pojedini dadaistićki umetnici i Barouz bućno objavljivali kao svirepu beznadežnost i izoblićenu viziju apokalipse – ne gubi na ozbiljnosti ako je objavljivano uljudnim tonom i kao niz razigranih afirmacija. Zbilja, sva je prilika da će se ćutnja održati kao pojam za modernu umetnost i svest samo ako se bude razvijala uz znatnu, gotovo sistematsku ironiju.

21

U prirodi svih duhovnih projekata je sklonost da sami sebe troše – iscrpljujući vlastiti smisao, samo znaćenje termina kojima su formulisani. (Zbog toga „duhovnost” mora stalno da se preosmišljava.) Svi istinski konaćni projekti svesti s vremenom postaju projekti za odgonetanje same misli.

Umetnost zamišljena kao duhovni projekat ne predstavlja izuzetak. Kao apstrahovana i fragmentirana kopija pozitivnog nihilizma izloženog u radikalnim religijskim mitovima, ozbiljna umetnost našeg doba sve se više kreće u pravcu najmućnijih preoblikovanja svesti. Ironija verovatno predstavlja jedinu moguću protivtežu ovoj zabrinjavajućoj upotrebi umetnosti kao poprišta za mućenje svesti. Sudeći na osnovu sadašnjeg stanja stvari, izgledno je da će umetnici nastavljati da ukidaju umetnost, samo da bi je vaskrsli porićući da to ćine. Dokle god umetnost podnosi pritisak hronićnog saslušanja, do tle je poželjno da neka pitanja poseduju izvesno svojstvo razigranosti.

Međutim, ovi izgledi možda zavise od održivosti same ironije.

Od Sokrata pa sve do danas, postoje bezbrojna svedoćanstva o znaćaju ironije za pojedinca: ironija kao složen, ozbiljan naćin da se dođe i drži do vlastite istine, kao sredstvo oćuvanja vlastitog zdravog razuma. No, kako ironija postaje stvar dobrog ukusa za ono što je, na kraju krajeva, suštinski kolektivna delatnost – stvaranje umetnosti – možda će se pokazati manje uslućnom.

Ne moramo da sudimo onako kategorićno kao Niće, koji je verovao da širenje ironije u kulturi znaći da nadolazi plima dekadencije i da će u skorije vreme ta kultura izgubiti svoju vitalnost i moć. U postpolitićkom, elektronski povezanom kosmopolitskom gradu u kojem su svi ozbiljni umetnici pribavili svoje prevremeno građanstvo, odrēene or-

ganske veze između kulture i „mišljenja” (a umetnost je, sasvim sigurno danas, prevashodno forma mišljenja) kao da su prekinute, tako da se Ničeova dijagnoza možda mora izmeniti. Međutim, ako ironija može da bude i korisnija nego što joj to Niče priznaje, i dalje nam ostaje pitanje do koje granice se te mogućnosti ironije mogu protezati. Čini se malo verovatnim da će mogućnosti poricanja uspevati da se razvijaju unedogled, a da ih s vremenom ne zaustave očaj ili smeh od kojeg se ostaje bez sveg vazduha.

(1967)

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

(S engleskog prevela Emilija Vrančić)