

KULTURA



1984



KUT



**ČASOPIS ZA TEORIJU I
SOCILOGIJU KULTURE
I KULTURNU POLITIKU**

Kultura

Izдавачки савет: Dunja Blažević (председник), Ratko Božović, Ljuba Gligorijević, Slobodan Glumac, Radoslav Đokić, Jovan Janićijević, Borislav Jović, Veroljub Pavlović, Aleksandar Spasić, Vera Naumov Tomić.

Redakcija: Ranko Bugarski, Ivan Čolović, Radoslav Đokić, (одговорни уредник), Milivoje Ivanišević, Mirjana Nikolić, Grozdana Olujić, Zarana Papić, Raša Popov, Ružica Rosandić, Nikola Višnjić.

Oprema: Boleslav Miloradović

Lektor: Dušan Mihajlović

Korektor: Vesna Komar Dimić

Crteži: Todor Stevanović

Meter: Dragoslav Verzin

Izdaje: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka.

Redakcija časopisa „Kultura”, Beograd; Rige od Fere 4,
telefon 637-216.

Časopis izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog primerka u prodaji 100 din.: dvobroja 180 din. Godišnja pretplata 250 din.; za radne organizacije 400 din.; za inostranstvo 800 din. Pretplata se šalje na adresu: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka, Beograd, Rige od Fere 4. Žiro-račun 60806-603-8836 s naznakom „Za časopis „Kulturu”“.

Rukopise slati u dva primerka s rezimeom.

KULTURA — Review for the Theory and Sociology of Culture and for Cultural Policy (Editor in Chief Radoslav Đokić), Beograd, Rige od Fere 4, tel. 637-216. Published quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka. Single copy U.S. \$ 4. — Annual subscription U.S. \$ 12 should be sent to Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka, Beograd, Rige od Fere 4. Account c/o Beogradska banka 60811-620-16-1-320001-02096 Please send all contribution in 2 copies with a summary.

YU ISSN 0023-5164

Štampa: GRO „Kultura”, OOUR „Slobodan Jović”,
Beograd, Stojana Protića 52

SADRŽAJ

TEME

Robert Ginsberg
STVARALAŠTVO I KULTURA

8

Carls Hartshorn
KREATIVNOST KAO VREDNOST I KREATIVNOST
KAO TRANSCENDENTALNA KATEGORIJA

17

Majkl H. Mitić
KREATIVNOST I ESTETIKA

27

Marija Golaševska
UMETNIK U ESTETSKOJ SITUACIJI

39

Majkl Kraus
PROIZVOD I PROGRES U UMETNIČKOM
STVARALAŠTVU

64

Karl Hausman
ORIGINALNOST KAO MERILO STVARALAŠTVA

71

Šandor Radnoti
STVARALAŠTVO IZMEDU NISKE KULTURE
I VISOKE UMETNOSTI

89

Voren E. Stajnkraus
UMETNIČKO STVARANJE I BOL

113

Džozef Margolis
EMERGENCIJA I KREATIVNOST

125

PRIKAZI

Vujadin Jokić
MOGUĆNOSTI SOCIOLOGJE UMETNOSTI
142

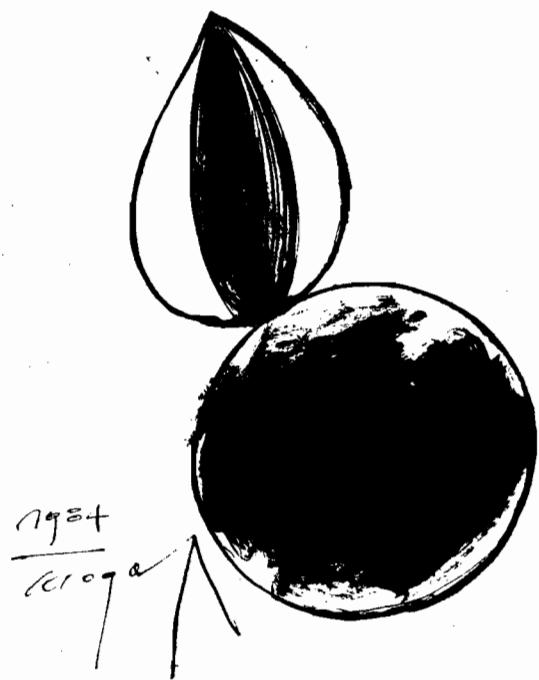
Dobroslav Smiljanić
REVOLUCIJA I KULTURA
150

Radoslav Đokić
SOCIOLOSKO ZASNIVANJE KULTURE
155

Branimir Stojković
GOSPODARI DUHA — ANATOMSKI PRISTUP
159

I DEO

TEME



STVARALAŠTVO I KULTURA*

Sloboda je osnovni izraz stvaralaštva i preduslov za samostvarenje čoveka. Sloboda obnavlja. Ona menja tradiciju. Ona usavršava tradiciju. Ona ponovo otkriva zanemarenu sуштину tradicije. Čak i dejstvujući unutar neosporene tradicije, sloboda vodi novim i svežim primenama. Sloboda je ono što daje život pojedincu u susretu sa tradicijom. Tradicija, prema tome, nije neprijatelj stvaralaštva. Tradicija je kontekst koji izaziva karakteristično reagovanje čoveka. Sloboda se pronalazi nasuprot tradiciji. Sadašnjost predstavljaju tradicija, konvencija, pravila. Stvaralaštvo je sloboda okretanja od sadašnjosti ka novoj budućnosti.

Sloboda je učutkana tamo gde tradicija ne može da bude protumačena, osporena, preusmerena ili izmenjena. Pojedinci se onda automatski pokoravaju kulturnim naređenjima. Efikasnost zamjenjuje stvaralaštvo. Nema tu budućnosti; samo beskonačno trajanje sadašnjosti. Pojedinci ne reaguju na takvu tradiciju; oni su programirani da je sledi. Rezultat nije otkrivanje, već pokornost; ne životnost, već krutost. Kultura u tom slučaju ne kultiše, ona indoktrinira. Pojedinci se ne razvijaju u potpunosti kao ljudi pod uslovima društvenog poretku; oni su prigušeni kao ličnosti za dobro efikasnog društvenog poretku. Ukoliko je tiranija sistem organizacije ljudi koji osporava slobodu, onda tu postoji društveno-kulturna tiranija koja osporava stvaralaštvo pojedincima.

* Ideju da se jedan broj „Kulture“ posveti ovoj temi dao je profesor Majkl H. Mitič, koji je obezbedio i većinu tekstova. Njegovim posredovanjem pristigli su tekstovi od grupe uglednih američkih teoretičara umetnosti i estetičara: Karla Hausmana, *Originalnost kao merilo stvaralaštva*; Carlsa Hartshorna, *Kreativnost*; Roberta Ginsberga, *Stvaralaštvo i kultura*; Majkla kategorija; Džozefa Margolisa, *Emergencija i kreativnost*; Roberta Ginsberga, *Stvaralaštvo i kultura*; Majkla H. Mitiča, *Kreativnost i estetika*; Majkla Krausa, *Proizvod i progres u umetničkom stvaralaštву*. Tekstovi Marije Goljaševske i Sandora Radnotija dobijeni su neposredno od autora.

Dirigovana društva često greše kada suzbijaju slobodu tumačenja nacionalne tradicije. Posledice toga su stagnacija i nezadovoljstvo. Višekulturalna društva mogu grešiti ako prinuđuju pojedince da se u svom stvaralačkom životu drže jedne od priznatih tradicija. To vodi preteranom etničkom ponosu i raspadanju solidarnosti. Društva koja sve dopuštaju greše u tome što ne podržavaju svoje naslede kulturne tradicije. Bez čvrstog oslonca u tradiciji, pojedinci rasipaju svoju slobodu kao hir. U totalitarnim društvima jedina sloboda jeste u suprotstavljanju režimu sopstvenim životom.

Jevrejska i hrišćanska tradicija Tvorca pruža pogodan kontrast ovom gledištu čoveka kao stvaraoca. Tvorcu se odaje priznanje da je stvorio svet ni iz čega, odnosno iz haosa, ali čovek kao stvaralač rođen je u jednom svetu koji je već stvoren i koji se i dalje stvara kroz čovekov život. Tvorac je stvarao u odsustvu stvorenog; mi stvaramo u prisustvu stvorenog — ljudskog sveta. Dok Tvorac nije imao nikakva ograničenja u manipulisanju stvarima, sve se pokoravalo njegovim božanskim naredenjima; mi smo toliko ograničeni svojim telima u preobražavanju drugih tela da moramo prvo steći vеštinu pravljenja i poboljšavati stalno ono što smo jednom zanatski naučili. Čovekovo stvaralaštvo je rad. Stvari se suprotstavljaju našim namerama. Tvorac je zadovoljno seo da se odmori kad je završio svoje stvaranje i najvećim delom je pustio svoju tvorevinu da ide dalje sopstvenim putem. Malobrojne su veće izmene koje se pripisuju Tvorcu. Međutim, mi nikad ne završavamo svoje stvaranje. Zadovoljstva stečena stvaralaštвом čoveka predstavljaju podsticaj za nastavljanje stvaralačke delatnosti. Sastavni smo deo onoga što smo stvorili. Živimo s time. Ići sopstvenim putem znači stalno tvoriti svoj put kroz stvaranje. Tvorac je mogao da živi bez stvorenog; mi ne možemo bez svog stvaranja. Budući da smo ljudi, naša duša je prinudena da napravi nešto od sveta u kome živimo.

Unutrašnji svet obraća se spoljnom svetu rečima. Neposredna telesna delatnost na stvarima nije neophodna za stvaralaštvo. Jezik menja značenje stvari. Bez podizanja ruke menjamo obris sveta. Vrednost i namera, identitet i pažnja, izbor i tumačenje, jesu ono što dajemo običnim stvarima. Reči su najsnažniji instrument stvaranja. One su same po sebi u potpunosti ljudske po suštini, oslobođene podrednosti biofizičkim zakonima. Reči su ona sredstva unutrašnjeg života koja oživljavaju u svetu neposredno i lako. Govor predstavlja stalnu novinu, čak i kada dolazi do ponavljanja ili stereotipnih iskaza, jer je trenutak govora jedinstven. Svet stalno iskušava nove trenutke. Njima se obraćamo iznutra. Odgovaramo na poziv postojanja. U odgovoru dajemo svetu

svoju reč i iskazujemo svoju vrednost. Reči su naš znak, naš potpis na stvarima, signal našeg razumnog prisustva; one su značenje koje pridajemo bićima. Svet se pojavljuje, ali mi govorimo.

Budući da smo stvaraoci posredstvom reči, imamo moć božanskog Tvorca. Treba samo da kažemo: „Biće tako”, i to će se desiti. Tradicionalni Tvorac je Rečju, *Verbum*, *Logos* stvarao fizički svet. (Knjiga postanja 1) Reč je osoben izvor ljudskosti. I pored toga što govor fizički ne menja stvari, on ih ipak menja preobražavajući njihovo značenje i određujući njihovu vrednost. Prema tome, u stvari, postojanje naših reči daje nove činjenice. Reči „to je dobro”, znači давање највеће vrednosti činjenicama. To je onaj božanstveni sud koji smo pripisivali Tvorcu. Ova vizija Tvorca je sama po sebi rečito stvaranje, ono govori o ljudskom idealu koji se nosi u srcu. Čovečanstvo je stvorilo Boga kako bi se napravio red iz haosa. Tvorac nam je dobro poslužio, ali mi, kao neumorni stvaraoci, morali smo da ispravimo svog Tvorca. I da bismo otkrili sebe kao tvorce, naročito suočavajući se sa haosom, ništavilom i razaranjem, možda ćemo morati i da napustimo Tvorca.

Rečima ponovo stvaramo stvari. Ali isto tako pretvaramo reči u stvari; radimo u svetu reči. U mnogim stvarima ovaj svet, koji je u potpunosti oblikovao čovek, mnogo je značajniji od preobraženog biofizičkog sveta koji nastanjujemo. Ono što gradimo jezikom je očuvano, zajedničko i poboljšano. To predstavlja temelj i strukturu naše kulture, jer književnost, nauka, istorija, filozofija, pravo i religija jesu dimenzije kulture koje se grade na rečima. One su sastavni deo onoga što sačinjava naš svet. To treba iskusiti, proučiti i učestvovati u tome. To su ljudske riznice. One nas obogaćuju i pored toga što živimo u osiromašnom biofizičkom svetu. Jezik je tvorac prevashodno ljudskih okvira u kojima svi možemo ponosno i dostojanstveno delati.

Jezik nije samo eksteriorizacija za javno istupanje unutrašnjeg glasa čovečanstva. On je isto tako i interiorizacija glasa čovečanstva u sopstvenoj unutrašnjoj misli čoveka. Mislim glasom čovečanstva. Unutrašnji pogledi koji se pojavljuju u meni samom duguju nešto i drugima. Prema tome, i drugi su unutra. Pojedinac koji stvara u svojoj najintimnijoj misli učestvuje u radu čovečanstva, zahvaljujući nasleđu koje mu je obezbedio društveno-kulturni svet. Čovek koji je samostalno razmišlja misli na način koji je stvoren ljudskom solidarnošću. Prema tome, mislilac obavlja dalje delatnost drugih. Stvaralačka misao, koja je novatorska reprodukcija koja se

dešava u rečima, jeste doprinos koji pojedinci daju kulturi, kada to izražavaju. Kod mišljenja, unutrašnji život se preobražava. Otkriće i novina prate samosvest. Rastemo kroz razmišljanje. To nije samo nagomilavanje, to je razvoj u okviru koga postajemo potpunije ono što jesmo. Svako poseduje stvaralačku odgovornost prema sebi. Šta postajemo, zavisi od toga šta hoćemo da budemo. Stvaralaštvo je onda samorazvijanje čovekove sopstvene humanosti. Sigurno da kultura ima koristi kada se pojedinci koji joj pripadaju razvijaju na ovaj način.

Stvaralaštvo kao ostvarenje postavlja nekoliko uslova koji se mogu ispuniti u svakoj kulturi. Na stupnju telesnog ostvarenja moraju se obezbediti materijal, sloboda kretanja i raspoloživost iskustva i obuke u osnovnim veštinama. Ne treba obezbeđivati nikakav poseban materijal. Kulture nisu dovedene u situaciju da moraju da preraspodeljuju retka sredstva ili da troše ogromne iznose novca, jer materijal koji treba preraditi je upravo ono što je čoveku pri ruci: prirodni predmeti, društveni proizvodi i lična imovina. Važno je da kulura obezbedi slobodu da se rukuje takvim stvarima, da se čovek s njima igra, da ih kombinuje, da ih lomi. Mora postojati ohrabrenje i olakšanje za „sticanje“ iskustva sa stvarima. Pojedinci treba pružiti slobodu da im predmeti dođu u ruke kako bi postali svesni svoje moći kao bića sa unutrašnjim vizijama koje mogu biti sadržane u svetu. Telesne delatnosti pravljenja treba da budu nešto što će svako od najranije mladosti učiti na osnovnom stupnju. Deca uživaju u zanatskim poslovima kao igri. Ali ovo uživanje u fizičkom ostvarenju je nešto što odrasli često zaboravljaju u ozbiljnem životu evropskih i severnoameričkih zemalja. U kapitalističkim društvima gubi se osećanje humanosti kada se pravljenje stvari prepusta radničkoj klasi, zanatlijama, ili umetnicima. Razmaženi i bogati ljudi u Sjedinjenim Državama ponose se svojim domovima, koji su opremljeni veoma složenim uređajima i tehničkim sistemima, pa ipak su otuđeni i izolovani zbog poražavajuće nesposobnosti da proniknu u njihovo funkcionisanje. U takvom društvu vodoinstalater se više traži i više je plaćen od filozofa. Međutim u Sjedinjenim Državama postoji jedan lek za razmažene i bogate ljude: hobiji i baštovanjak, pomoću kojih ljudi mogu ostati u dodiru sa pravljenjem stvari i davanjem određenih oblika.

Svaka kultura ima obavezu da uči svoje sledbenike da koriste ruke u postupcima stvaranja. Međutim, ohrabrenje i uputstva treba obezbediti i za druge telesne stvaralačke veštine. Sviranje je telesna delatnost koja stvara sуштинu zvuka. Plešući igrač postaje igra. To je isto tako telesno stvaranje i njegova sуштина

su pokreti tela. Pevanje je vešto korišćenje glasa. Ptice pevaju, pa prema tome to mogu i ljudi. Ovom telesnom delatnošću menjamo oblik zvuku, menjamo buku sveta glasom svoje harmonije. Ne pevamo dovoljno.

U ravni jezika, kultura mora pomoći svakom da ovlada pismenošću. Jezik je najbogatiji izvor kulture, jer on omogućuje misao, to je moneta za svakodnevno opštenje, i sama suština mnogih dimenzija kulture. U najvećem delu sveta obični ljudi uglavnom jedva poznaju svoj jezik, samo u funkciji svakodnevnog života. Ali to nije dovoljno za potrebe njihove potpune, stvaralačke humanosti. Kultura ne treba da obezbedi samo obučavanje u osnovnim veštinaima; ona treba da podstakne i olakša dalji razvoj tih znanja i veština kroz korišćenje u toku čitavog života. Potpuno pismeno društvo je ono u kome su do krajnjih granica obezbeđene mogućnosti za pojedinačno stvaralaštvo. Francuska predstavlja izvanredan primer briže za široko rasprostranjeno korišćenje moći jezika. Moć pojedinca da stvara rečima povećava se njegovim pristupom kulturnom nasleđu. Kulturna ličnost je ličnost kulture (*un homme de culture*), što znači da je kultivisanje pojedinca neposredno povezano sa aktiviranjem kulture. „Kultura“ se može shvatiti samo u ovom dvostrukom smislu, kao nešto što se odnosi i na kolektiv i na pojedinca.

Jezik je nacionalna riznica, ali nije omeđen granicama. Pojedinac ima pravo pristupa mišljenju čitavog sveta onako kako je ono izraženo u pisanom obliku. To je ljudska sloboda koju podrazumeva pismenost. Svaka knjiga je potencijalno poglavje u mišljenju čoveka. Tako postoje knjige koje su antidruštvene po sadržinii, ali koje, pošto se pročitaju, dovode do vrednih otkrića u mišljenju, koje sa svoje strane može biti društveno korisno. Knjiga koja je zabranjena predstavlja prigušeno područje za razmišljanje kod pojedinaca. Ništa međutim ne bi trebalo da bude zabranjeno i onemogućeno misli. Unutrašnji život sluša svoja sopstvena uputstva i ima svoj autoritet kome je spoljni svet dao određeni glas. Ali, misliti o zлу ne znači činiti zlo. Razmišljanje nije ostvarenje, pa je stoga svaka misao samo kandidat za aktiviranje u svetu. Zaista, kroz mišljenje se dolazi do stvaralačkog izbora. U misli, sve je moguće. Tek kroz iskazivanje i u radu stvaramo sebe. Haos sa kojim je bio suočen Tvorac predstavlja za nas našu slobodu misli.

Čitanje i drugo verbalno opštenje mogu biti najznačajnije oplodavanje umu u njegovom samokultivisanju. Sloboda mišljenja predstavlja srž stvaralaštva. Kultura podstiče razvoj obrazovanja pojedinaca koji joj pripadaju. Čitanje predstavlja otvaranje vrata za međunarodne i međukulturne kontakte.

Treba obezbediti pristup jezicima drugih, kao i njihovim knjigama. Francuski jezik, u krajnjoj liniji, ne pripada Francuskoj; to je veličanstveni posed čitavog sveta. On podrazumeva najveći deo francuske kulture.

Analiza mesta reči u stvaralaštvu, pa prema tome i kulturnog značaja knjiga, mora se dopuniti analizom slike u stvaralaštvu, pa iz toga sledi značaj vizuelne kulture. Stoga, kultura duguje i kultivisanju pristupa vizuelnom stvaralaštvu onih koji joj pripadaju.

Da li svaka kultura ima obavezu da pojedincima koji joj pripadaju obezbedi pristup drugim kulturama? Nema li kultura pravo na očuvanje, što zahteva ograničavanje onoga što se može reći, pročitati, napraviti i učiniti? Uslovi koji su izneti kao podrška stvaralaštvu bilo koje kulture su takvi da prete samom postojanju svake kulture, jer je verovatnije da će doći do promene nego do očuvanja. Naglasak na stvaralaštvu pojedinca, koji podstiče kultura i koja mu služi, znači da pojedinci mogu ići toliko daleko da ponovo stvaraju kulturu. Zaista, veliki pojedinci su se u istoriji i ponašali kao tvorci, a ne kao proizvodi svojih kultura: Konfučije, Muhamed, Dante, Šekspir, Gete, Bolivar, Tito. Međutim, ako se širok pristup obezbedi svim drugim kulturama, pojedinci mogu biti dovedeni u iskušenje da umanje značaj svoje sopstvene kulture ili da je potpuno odbace u prilog nečem stranom i beznačajnom. Izgleda da su ovde izeti uslovi na osnovu kojih stvaralaštvo u krajnjoj limiji znači smrt kulture.

Takve optužbe i strahovanja pothranjuju se onime što se može zapaziti u raznim delovima sveta. „Podela” među kulturama često dobija vid neosporenog usvajanja u jednoj kulturi onoga što je na najnižem stupnju dostignuća u drugoj, razvijenoj kulturi. S druge strane, jedna kulturno razvijenija zemlja možda neće ništa prihvatići od kulturne vrednosti drugih, ili može jednostavno kupovati kulturne proizvode koje će postavljati po domovima svojih građana i trgovinama kao ukrase. Postoji veliko ekonomsko interesovanje za „prodavanje“ kulture. Ali ako se celokupna kultura koju neko prodaje svodi samo na farmerice, bezalkoholna pića i nasilnu muziku, onda dolazi do uzajamnog snižavanja vrednosti. Prenošenje kulturnog smeća je ono što se suviše često zapoža u velikim gradovima Evrope i Severne Amerike. Ali to nije dovoljan razlog da se zabrani kulturna razmena. Osećanje kulturnog ponosa vodećih ljudi u svim zemljama treba da dovede do programa širenja velikih ljudskih dostignuća. Dužnost svake kulture nije da zaključa svoja vrata pred drugima, jer time se čovečanstvo zatvara u sebe, već da nastoji

da svakom čoveku obezbedi svršishodan i do-
stojanstven pristup celokupnoj kulturi.

Kulturalna razmena, kada je otvorena i potpuna dovodi do *kulturne promene*. Sve kulture mogu izgubiti svoj integritet. Umesto jačanja kultura, izgleda da svet ide u pravcu gubljenja identiteta kulture, povećavajući obim i brzinu opštenja. Postoji svetska kriza kulture. Prirodna odbrana se svodi na kulturni izolacionizam, kulturno čistunstvo, kulturni šovinizam.

Stvaralački izazov je, međutim, da se prizna potreba kulturne promene. Čovečanstvo više ne može sebi da dopusti kulturni relativizam. Pravo jedne kulture da bude prepuštena svom sopstvenom stvaralačkom životu mora da ustupi mesto pravu čovečanstva da mu stvaralački pomognu svi narodi. Opravданje za kulturni relativizam okončano je avgusta 1945. upotrebom oružja za koje se zna da ugrožava dalje postojanje čovečanstva. Kraj kulture, da ispravimo T. S. Eliotove „Suplje ljudi”, doći će sa praskom, a ne sa jecajem. Najveći izazov sa kojim je ikad bilo suočeno ljudsko stvaralaštvo je upravo ova pretnja postojanju čoveka. Čovečanstvo ima prednost nad kulturom. Sve kulture su ugrožene. Međutim, svaka kultura možda ima negde u sebi stvaralačku misao koja će nas sve spasiti. Da bi se čovek stvaralački suočio sa uništenjem života potrebno je da prizna jedinstvenost čovečanstva.

Kulture prema tome moraju ostati otvorene za promene kroz međusobnu razmenu. Luksuz kulturnog samoopredeljenja podređen je potrebi izbegavanja samouništenja čoveka. Budeći se iz miroljubivog sna kulturnog relativizma, u kome razne grupe nezavisno određuju svoje sopstvene vrednosti, suočavamo se sa morom nestanka kulture čoveka sa lica Zemlje. Svaka kultura mora da podržava uslove koji omogućavaju pojedincima da reaguju na celinu čovečanstva, jer od pojedinaca koji se suočavaju sa likvidiranjem naše vrste mogu poteći stvaralačka misao, reč i delo. Prvi put u svojoj istoriji dovedeni smo u situaciju da se u potpunosti suočimo s time ko smo upravo kada se nalazimo na ivici da to prestanemo da budemo. Svetska kriza kulture je neuspeh nezavisnih kultura, ograničenih u svojoj koncepciji pojma ko je punopravni član sveta. Stara organizacija čovečanstva više ne važi. *Svetska kriza kulture predstavlja porodajne muke jedne svetske kulture*.

Svetska kultura se zasniva na (1) priznavanju opštег članstva u svetu čoveka, (2) pretnji uništenjem sa kojim su svi suočeni, i (3) vrednosti pojedinca u težnji da otkloni pretnju čovečanstvu. Nalazimo se na pragu stvaranja takve globalne kulture. Ali ostajemo još uvek

podeljeni u ogromnoj meri. Privredne, političke i vojne podele dejstvuju protiv ljudske solidarnosti i stvaraju pretnju uništenjem. Narodi, blokovi, civilizacije, pa čak i „treći svet”, zalažu se za sopstvene vrednosti. Ko govori u ime čovečanstva, u ime Jednog Sveta? Još uvek nismo pripadnici jedne kulture. Međutim, moćemo to uskoro da postanemo ako želimo da spasemo svet.

Većina ljudi ne shvata da cela Zemlja može izgoreti za jedan sat u toku sledećeg svetskog rata. Druge brige mogu biti važnije za njih: glad, bolesti, nemaština, lična sigurnost. Mnoge zemlje ne misle da bi ih svetski rat pogodio, jer se ne nalaze na direktnoj liniji vatre. Međutim, ceo svet će biti na liniji vatre. Čak i u onim zemljama koje vode politiku uzajamno obezbeđenog uništenja, većina stanovništva ne izgleda da ozbiljno shvata pretnju antropocida. Njihov kulturni život nastavlja se kao i do sada. Nešto nedostaje u svesti sveta: pretnja svetu. Da bi se stvaralački odgovorilo na takvo gledište, treba postati svestan jedinstvenosti onoga što je ugroženo. Ljudska kriza je uništenje nasuprot solidarnosti.

Kada se mislioci u celom svetu, u raznim kulturnama, uhvate u koštač sa krizom, njihovo stvaralaštvo može doprineti rešavanju problema. Ne znam kako da se spase čovečanstvo. Možda нико то не зна. Ali otkriće je moguće. Čovek je biće stalno novih mogućnosti. Pre poslednjeg trenutka kada se suočimo sa razaranjem možda ćemo ipak postati u potpunosti tvorci.

Stvaralaštvo prema tome mora da prevaziđe razaranje. Vapaj duše „Život vredi živeti”, mora biti preobražen u radikalni preobražaj sveta kako ne bismo postali sopstvene žrtve. Stvaralaštvo mora da stvori neograničenu ljudsku zajednicu na Zemlji pre nego što od Zemlje napravimo opšte groblje. Stvaralaštvo mora da probudi svest svakog čoveka o svim ljudima. Moramo videti jedni druge, kao sa Meseca, „*zajedničke putnike na Zemlji*”, po rečima Arčibalda Mekliša (Archibald MacLeish). Naš dom je Zemlja. Naša kultura čovečanstvo. Argument za jednu svetsku kulturu suprotstavlja se tradicionalnom stavu za *kulturni relativizam*, ali ne isključuje *kulturni pluralizam*. Stvarno, svi mi bićemo samo obogaćeni raznovrsnošću kulturnih vrednosti, tradicija i dostignuća. Razlike moraju ostati kao deo stvaralačke moći. Razlike treba priznati i poštovati. Ujedinjeno čovečanstvo ne znači uniformnu kulturu. Razni narodi biće u stanju da imaju svoju sopstvenu podkulturnu, ali svi narodi će imati kulturu čovečanstva, i prvi put na Zemlji će ova druga

imati prednost nad prvom. Dva pola vrednosti su pojedinač i čovečanstvo. Kultura treba da bude posrednik među njima. Doći će do razmene između podkultura, ali isto tako i do izvesnog rivalstva i medusobnog protivljenja. To može biti za dobro dok god postoji zajednička veza zajedničkih bića. Svaki jezik ima svoju sopstvenu lepotu. Neka hiljadu jezika pevaju. Ali postoji jedan glas koji leži u osnovi svih iskaza: čovečanstvo.

Utopija čiji su obrisi ovde dati imaće isto toliko raznovrsnosti i pluralizma koliko postoji u sadašnjem nejednakom svetu. Dok naš svet umire od želje za svetskom kulturom, utopija koju predstavlja svetska kultura pruža nadu za budući život.

.... nešto pre kraja,
Neko plemenito delo još može da se učini,
kao što to kaže Tenisonov „Ulis“. Možemo ipak učiniti od sebe nešto vredno onoga što možemo biti — pre Razaranja.

(S engleskog preveo
BOŠKO ČOLAK-ANTIĆ)



KREATIVNOST KAO VREDNOST I KREATIVNOST KAO TRANSCENDENT- ALNA KATEGORIJA

U uobičajenoj upotrebi „kreativno” je, kao i „dobro”, reč kojom se iskazuje odobravanje, izražava pohvala. Ali kada neki filozofi, uključujući Vajtheda, Berdjajeva i Bergsona, upotrebljavaju ovu reč kao ime za krajnje opšti princip realnosti, metafizičku kategoriju, značenje je znatno, premda ne i absolutno, različito od uobičajenog. Američki filozof Čarls Pers upotrebljavao je reč *spontano* u ovom metafizičkom smislu. On je mislio da i sami atomi ispoljavaju spontanost, premda u najmanjoj meri. Kreativnost kao univerzalni princip znači da čak i najneznatniji stvorovi imaju sebi svojstven stepen moći koja proizvodi novo. Stoga superiornost viših stvorenja, koja imaju ovu moć u daleko većem stepenu, nije apsolutna; to nije razlika između veoma velike vrednosti i odsustva vrednosti, već između veoma velike i veoma male vrednosti. Prisetimo se klasične izreke „biće kao takvo je dobro”. Kreativnost kao takva je takođe dobra. Uz najneznatnije forme kreativnosti idu neznatne forme vrednosti.

Naše sadašnje zanimanje za vrednost naše neljudske okoline u skladu je sa ovim tipom filozofije. Nisu ljudska bića samo nešto više i bolje od prostih mašina, već ne postoje pro-

ste mašine među zaista prvim konstituentima stvarnosti. Stvari poput štapova i kamenja, ili oblaka i reka, ili automobila, nisu primarni konstituenti, već su pre gomile, ili rojevi, ili rojevi rojeva, molekula, atoma, čestica (ili „talasića”). Ovi mikroskopski entiteti su primarni konstituenti nežive prirode. Kad se izuzmu životinje i božanstvo, uistinu aktivne pokretačke sile su nevidljivo male. Vidljive biljke, uključujući i drveće, samo su organizovane kolonije ćelija, slične kolonijama termita među životinjama. Sve što je u svetu učinjeno, učinile su životinje, životinjske ili biljne ćelije, ili još sićušniji entiteti. Vetrovi i oblaci nisu pokretačke sile, već su to gomile nevidljivih (ili nejasno vidljivih) pokretača; zvezde i planete isto tako.

Grčki atomisti su još davnog oštromno pogodili da su pokretačke sile u neživim stvarima neopazivo male, ali nisu uspeli da shvate da u životinjama ne treba videti naprosti rojeve atoma. Jedino dejstvovanje koje mi neposredno i jasno opažamo jeste naše sopstveno životinjsko dejstvovanje. Nijedan atom ne doživljavamo kao takav. Ne možemo da objasnimo sopstveno osećanje dinamičkog integriteta pozivajući se na integritet pojedinačnih atoma kao modela. Ono što znamo iz neposrednog iskustva nije što to znači biti atom, već što to znači biti ljudska životinja koja pokušava da upozna atome. Atomi se moraju zamisliti po analogiji sa nama samima, a ne obrnuto. Antropomorfna analogija se najlakše može primeniti na životinje koje su nam najsličnije, ali nije beznadežno težak pokušaj da se primeni na mikroorganizme, kada raspolažemo odgovarajućim iskustvom, koje je stečeno posmatranjem pomoću mikroskopa. Oni se uviđaju uokolo, vare hranu, izgledaju kao da ih neke stvari privlače, a neke druge odbijaju, odgovaraju na stimuluse. Deluju kao pojedinačne pokretačke sile i može se zamisliti da osećaju kao pojedinačni subjekti. Ovo se ne može tako dobro primeniti na drvo kao na paramecijum i amebu. Odsecite granu sa drvetom i njegove druge grane neće pokazati da ih se to neposredno tiče. Drvo raste, ali to je samo skraćeni opis načina na koji stare ćelije proizvode neke druge ćelije ili molekule. Shvatići drvo kao pokretačku silu, znači učiniti ustupak našoj nesposobnosti da opazimo uvek uposlene ćelije i njihove aktivnosti.

Ispod ćelijskog nivoa nalaze se molekuli i atomi koji su uvek u pokretu. Da li oni takođe dejstvuju i odgovaraju na stimuluse? Još nisam čuo za svedočanstvo u prilog suprotnom. Fizičari govore o pobuđenim stanjima, o spontanim kretanjima i promenama koje se ne mogu izvesti, osim statistički, ni iz jednog egzaktnog zakona. Fizika nam više ne zbra-

njuje, kao što je to izgleda činila u njutnovsko vreme, da ono što se zbiva pripisujemo, uprkos svemu što nam je poznato, slobodnim odlukama — na primer, u kom trenutku upravo pojedinačni atom uranijuma prelazi u atom olova. To je aspekt slučaja o kome mnogi fizičari sada govore kao o nesvodivom momentu u prirodi. Ali ono što je spolja posmatrano slučajnost, može iznutra biti slobodna odluka, kreativnost. Iz blago neodređene mogućnosti proizlazi određena stvarnost. Kada se atom menja? Kada mu odgovara da se menja? Zašto je to učinio upravo u određenom trenutku? Tu nema odgovora, jednostavno — učinio je.

Zašto nije uvek umesno pitanje.

Ogromna tradicija se suprotstavlja ovome što sam upravo rekao. Razum svakako traži uzročne „nužne i dovoljne” uslove onoga što se zbiva. Slažem se s tim da razum traga za nužnim uslovima. Prelazak u olovo bio je omogućen prethodnim postojanjem atoma uranijuma. Ali zakoni koje imamo (a ko može da se nada da će dokazati određeniji zakon?) sadrže takve dovoljne uslove koji ne određuju tačno vreme promene pojedinačnog atoma, već samo (zakon poluživota) promene polovine atoma u sistemu. Kada je dat eksploziv u određenom stanju i zapaljeni fitilj, to su dovoljni uslovi za eksploziju tolike i tolike snage. Ali odatle se ne mogu izvesti tačna kretanja različitih atoma. Još pre pojave ma čega što bi bilo slično kvantnoj fizici, veliki fizičar Clerk Maksvel poigravao se hipotezom da su možda svi zakoni fizike statistički, ne samo usled našeg neznanja, već u stvarnosti. Carls Pers, fizičar i veliki matematički logičar, otišao je i dalje, i utvrdio da je to razumno uverenje. Imao je razloga koji nisu bili izvedeni samo iz njegovog znanja o moći statističkog mišljenja u fizici, već i iz razmišljanja o različitim opštim vidovima stvarnosti.

Insistirati na strogo dovoljnim uslovima koji uzročno determinišu pojedinosti onoga što se zbiva, značilo bi iščitavati celokupnu određenosnost stvarnosti unazad i unazad u prošlost, ili do proizvoljnog početka, ili do bespočetnih i u tom smislu beskonačnih nizova uzroka i posledica. Određenosnost pomoću koje se stvarnost razlikuje od mogućnosti nije objašnjena, već se uzima kao neobjašnjiva činjenica. Ili se, pak, pripisuje božanskoj odluci koja je stvorila sve stvari. A šta u tom slučaju objašnjava božansku odluku? Njen nužan uslov je božja egzistencija; ali šta je nužan uslov te egzistencije? Je li božanska odluka bila najbolja moguća odluka? Istorija ideja ispitala je teorijske mogućnosti izbora u ovoj stvari. Ni jedan izbor koji zadržava stroge principe dovoljnog razloga nije atraktivran.

Ako je suština božanske prirode dovoljan uslov za svet kakav jeste, onda bog nije stvarao slobodno, nije imao pravu mogućnost izbora. Samo nekoliko teologa se usudilo da prihvati ovo spinozističko stamovište. A kada se to učini, postoje, pored religijskih, i drugi ozbiljni prigovori. Lajbnic i Spinoza uložili su sav svoj genij u pokušaj da pronađu dovoljan razlog za detalje ovog sveta. Malo je logičara koji bi prihvatali njihovo zaključivanje, baš kao što je i malo teologa koji bi to učinili.

Bog je, dakle, mogao da stvori drukčiji svet, ali je izabrao ovaj. Taj izbor, ako je sloboden, ne može da bude najbolji, jer kako bi savršeno mudri i dobri bog mogao da odabere išta gore od najboljeg? Pre bismo rekli da je taj izbor bio isto toliko dobar kao i ma koji drugi, a beskonačno bolji od toga da se uopšte ne izabere. Bog je bio sloboden, ali božanska sloboda znači odlučivanje između dobrog i dobrog, ne između dobrog i rđavog, ili dobrog i ne tako dobrog. Po približnoj analogiji, dobar pesnik na vrhuncu svojih moći može da piše samo dobro; u svakom slučaju, ni jedna pesma nije najbolja moguća pesma. Nema tog idealnog, čak ni božanskog, nema opštег principa koji može da diktira konkretnu odluku. Pojedinačnost u svetu ne može slediti iz apstrakcije „najbolje moguće”, ili „isto toliko dobro kao i ma šta drugo što je moguće”. Štaviše, stvaranje nije biranje među jednakim određenim „mogućim svetovima”, jer ne može biti sveta koji je potpuno određen, a ipak samo moguć. Kao što je to Berdjajev jasnije nego Vajthed uvideo, stvaranje proizvodi pojedinačnost, ne bira je kao već gotovu, koja se od stvarne razlikuje samo po tome što nosi nalepnici „moguće” umesto „stvarno”. Šta bi ostvarivanje dodalo ako bi ukupna određenost već bila tu? Određenost je ono što čini da stvarnost više zadovoljava nego mogućnost. Kada smo ti ili ja bili puke mogućnosti, nije postojalo određeno, ali nestvarno ja ili ti, koje čeka da se ostvari. Postojale su samo izvesne manje ili više apstraktne, ili neodređene mogućnosti koje su čekale na punu pojedinačnu određenost. Platonove večne Forme nisu pojedinačnosti kojima nedostaje nešto sasvim neodređeno, što zovemo stvarnost. One uopšte nisu pojedinačnosti. Niti su individue. Božanska odluka kao dovoljan razlog za ovaj svet sama ne može imati takav razlog.

Ako prepostavite da je Bog *slobodno* izabrao sveukupnu određenost sveta, šta ste time dobili? Stvorena koja traže da zamisle ovu situaciju, dospevaju tada u položaj da im za ideju o odlučivanju kakvo pripisuju Bogu nedostaje ma kakva osnova u njihovom iskustvu o samima sebi ili svojim bližnjima. Bog „odlučuje“ u pravom smislu delovanja kome ne-

dostaje dovoljan uzrok za odluku; ali stvorenja nikada ne mogu postupati na taj način, jer je božja odluka već dovoljan razlog za sve druge odluke. Pored toga što dovodimo u pitanje princip (koji se izriče kao apsolutan) da mora postojati dovoljan razlog za sve, činimo takođe neshvatljivim to da stvorenje bez i najmanje slobode u kreativnom smislu o kome je ovde reč, može znati šta znači govor o takvoj slobodi. Pored toga, ako priznamo da je Bog namerano odlučio koliko tačno koji stvor ima da pati i koliko rđav ima da bude, moramo se sresti sa problemom zla. I gore od toga, ako je moguće — podrazumeva se da su apsurdna (premda božanski predodređena) sva naša nastojanja da donešemo mudre i pravedne odluke, pošto pogrešne odluke uopšte ne možemo da donešemo, jer je božanska mudrost odbraćala svaku pojedinost naših delovanja. Ne možemo svet sprečiti da bude dobar koliko i ma koji drugi koji je Bog mogao izabrati, jer Bog ne bi mogao birati drukčije do najbolje moguće.

Apsolutni uzročni determinizam, sa ili bez Boža, razlog je kraju što su pojedinačnosti ovog sveta neinteligibilne. Ako je determinizam zahtev umra, onda um nije vrlo uman.

Zaključak je: kreativna sloboda, sa nužnim ali nikad sasvim dovoljnim uzročnim uslovljavanjem, jeste istina ne samo o Bogu, već i o stvorenjima. Ona se, stvorenja, takođe, u svojim odlučivanjima suočavaju sa manje ili više neodređenim mogućnostima i preobraćaju ih u određene aktualnosti. Ona ne odlučuju na tako izuzetan način kakav odlikuje božje odlučivanje, jer je njihov uticaj ograničen, a ne kosmički. Njihov uticaj nailazi na svet koji je bio tu pre nego su ona postojala, nasuprot bogu koji je prvobitan koliko i večan. Štaviše, odlučivanje stvorenja izražava samo pogrešivo, ograničeno znanje i dobrotu, za razliku od nepogrešivog i sveobuhvatnog znanja i dobrote. Pa ipak, svakog trenutka stvorenja stvaraju novu određenost sledeći božanska uputstva, kojima ima da se zahvali što je, uprkos univerzalne slobode stvorenjâ, svet suštinski koherantan, sadejstvujući univerzum, a ne haos težnji koje se uzajamno osujećuju. Ali i dalje postoje frustracija i konflikt, i problem zla nije u tome da se razume šta je Bog nameravao čineći ovo ili ono; jer mi smo odbili da svu određenost postojanja pripišemo božjim odlukama.

Pitanje: „Zašto Bog odlučuje da ima delimično slobodna stvorenja?” takođe je znak nesporazuma. Stvorenje se ne razlikuje od Boga kao čisto ništa od božanske dobrote ili božanske, to jest, svenadmašne dobrote i slobode. Izbeći postojanje slobodnih stvorenja bilo bi

isto što i izbeći postojanje stvorenjâ uopšte. A ako je svet bolji nego nepostojanje sveta (u suprotnom naša egzistencija nema smisla), zar nije svetogrdna pretpostavka da je Bog mogao učiniti inferioran izbor?

Moj zaključak iz prethodnog jeste da je kreativnost u pohvalnom smislu naprsto poseban slučaj kreativnosti u kategoriski opštem ili transcendentalnom smislu, koji se može primeniti na Boga i svako stvorenje (osim prostih skupina ili rojeva stvorenja). Ako je ljudska vrsta bogolikija nego druge koje znamo, to znači da njeni članovi imaju više kreativne slobode. Više od drugih stvorenja oni stvaraju zajedno s Bogom. Naš veći značaj je u tome što stvarnosti dodajemo više određenosti. Neki od ovih doprinosa su manje srećni od drugih. Mi možemo da učinimo više dobra nego manji stvorovi, ali očigledno možemo napraviti i više štete. Stepen kreativnosti nije jedini kriterijum vrednosti. U svom najgorem izdanju mi ugrožavamo život na ovoj planeti. Stara ideja o grehu dobija novi i, na žalost, stravičan oblik. Možda nam pristoji da se ponekad zamislimo o ovoj činjenici. To bi možda pomoglo da se umere naša arogancija i uobraženost, ono što su Grci nazivali „hybris”.

U filozofskoj raspravi treba uvek pomicljati na ono što je Vajthed nazvao „greškom loše postavljene konkretnosti”. Ako su relativno apstraktni aspekti iskustva sve što imamo na umu, onda dovoljni uslovi mogu izgledati dosta razumno. Pretpostavimo da sam gladan i da je preda mnom određena ponuda odgovarajuće hrane; tada ču, ako nema dovoljnog razloga da to ne učinim, jesti. Ali moji tačni pokreti pri jedenju nisu određeni apstraktном idejom zadovoljavanja moje gladi. A moj celokupni doživljaj u tom trenutku prevazilazi sve što bi ma koja lista apstrakcija mogla da specifikuje. *Krajnja sloboda je u tome kako doživljavamo svet.* To se može samo grubo opisati, jer se nije razvio jezik za zahvatanje pune jedinstvenosti nečeg tako konkretnog kao što je trenutak doživljaja. To zaista ne može da učini ni jedan zamisliv jezik. Pers, Bergson i Vajthed nadilaze možda sve druge svojim priznavanjem samokreativnosti iskustva kao takvog. Psiholozi koji zastupaju determinizam, na primer B. F. Skinner, s dobrim razlogom obično izostavljaju stanja svesti kada govore o uzročnom određivanju ili predviđanju pojave. Pošto se takva stanja ne mogu bukvalno izraziti u svoj njihovoj konkretnosti, nema načina da se testira njihova stroga predvidljivost. Jezik je odveć grubo oruđe za merenje doživljaja kao takvog.

Vajthed je, bolje no iko drugi, preciznim rečima iskazao zašto ne može postojati dovoljan razlog za jedan doživljaj. Prošlost je mno-

štvo događanja, ali svaki novi trenutni doživljaj je jedinstvena konkretna aktualnost. „Mnoge (prethodne aktualnosti) postaju jedna (aktualnost), i uvećane su za jednu“ (nova aktualnost), koja je „proizašla sinteza“ *prethodnih* aktualnosti. Pamćenje i opažanje su dva osnovna vida ove sinteze. Prethodno mnoštvo nije moglo jednoznačno da implicira jednu novu pojedinost koja bi to mnoštvo sintetizovala. Iskustvo je u suštini i kreativno i konzervativno, ono pomoću pamćenja i opažanja „obuhvata svoje prethodne slučajeve“. Pers i Bergson se približavaju ovom gledištu, jedino što manje jasno izražavaju, ili čak poriču, krajnja jedinstva i mnoštva. Za razliku od Vajtheda, oni smatraju da je kontinuitet poredak aktualnosti, a kao što je Pers (sledeći Aristotela) uvideo (a Zenon prvi pokušao da dokaže), kontinuum nema utvrđenih poslednjih delova. Vajthed se slaže sa Lajbnicom u tome da ako postoje određena mnoštva, onda nema određenih prostih jedinica. Nedostatak naših ljudskih i uopšte životinjskih načina opažanja (nasuprot božanskom opažanju) jeste u tome što sve opažamo uz veliki gubitak razgovetnosti.

U mnogim raspravama o „kompatibilnosti“ determinizma i slobode izgubljena je izvida ideja kreativnosti kao stvaranja istinskih dodataka određenosti ili konkretnosti realnog. Biti slobodan, misli se, znači ravnati se prema svojim željama, bez ograničavanja od strane drugih. Ali to je samo jedan aspekt slobode. U svom punom značenju, sloboda je, kako je to lucidno uvideo Viljem Džeјms, moć da obogatimo stvarnost dodatnim određenjima. Determinizam smešta određenost nazad u prošlost. Priraštaja ima samo za neznanje.

Ako je naša prošlost alkoholičarska, i premda želimo, ne možemo da raskrstimo s lošom navikom, tada, slažu se deterministi, nismo slobodni. Ali ako nas prošlost određuje da delamo kao što iz dna duše želimo, ne možemo se, o tome takođe postoji saglasnost, žaliti na nedostatak slobode. Tu se zaboravlja ono što je Bergson uporno tvrdio — da je življenje umetnost; a svaki umetnik želi da doda svetu određene modele, kojih pre toga nije bilo ni u jednoj svesti, ne zbog neznanja, već zbog toga što takvi modeli prethodno nisu ni postojali, te nisu mogli biti predmet saznanja. Kao što je to rečito izrazio Sidni Lanie, umetnik želi da pruži Bogu model kakav Bog bez njega ne bi imao, i kakav samo ljudski umetnik, a ne Bog, stvara. Učenje da samo puno neznanje o prošlosti ili o uzročnim zakonima onemogućuje predviđanja umetničkih kreacija nije baš impresivno. Da li bismo mogli stvarno zamisliti zakone kojima bismo to uspeli? Psihologija uglavnom nije predviđačka

nauka, otprilike kao što to nije ni evolucijska teorija.

Konkretan doživljaj ne pokazuje se kao pogodna ilustracija determinizma. U svakom trenutku se sučeljavamo sa neodređenom budućnošću koju očajamo kao nuđenje izbora, otvorenih mogućnosti za naše odlučivanje, i govor o budućnosti, koja je jednoznačno određena uzročnim uslovljavanjima, nema nikakvu ulogu u odlučivanju. Sve dok nismo odlučili, odluku je nemoguće predvideti, a opisivanje te odluke nije više predviđanje. Odlučivanje je inkompabilno sa predviđanjem odluke u svoj njenoj konkretnosti. Obmanjujemo se kada mislimo da možemo predvideti tude odluke. Apstraktni aspekti odluka, naših ili tudiš mogu se predvideti, u najmanju ruku sa određenom verovatnoćom; ali nije moguće predvideti konkretnu punoću ili određenost odluke kao čina. Ovo je slučaj delimično zbog toga što odluka nema, ukoliko je buduća, određen karakter (čak je i Bog zna kao delimično neodređenu sve dok se ne ostvari), a takođe i zbog toga što ono konkretno izmiče svakom egzaktnom merenju ili opisu pomoću jezičkih ili pojmovnih izraza (samo božanska intuicija može da sudi o njezinoj prirodi).

Shvatanje doživljaja kao opšte forme stvaranja osvetljava različite posebne forme. U svim slučajevima reč je o nekoj vrsti proizašle sinteze prethodnog mnoštva. U intelektualnim nastojanjima u pitanju je mnoštvo ideja sa kojima se neko susreo, ili o kojima je razmislio u prošlosti; pri komponovanju muzičkog dela ideje se izvode iz ranijih iskustava o tonovima, intervalima, muzičkim sredstvima. Da bi naše kreacije imale veliku vrednost, moramo otvoriti svoj duh za duhove drugih. Putem saučestujućeg poklapanja našeg doživljaja sa doživljajima drugih, dospevamo do nove ravni sinteze.

Teolog Viman dao je suptilan opis ovog procesa i zahteva koji moraju biti zadovoljeni da bi optimalno funkcionišao. On to optimalno funkcionisanje naziva „bogom”, ali možemo se poslužiti njegovim opisom „kreativne razmenе” među ljudskim bićima, a da ne prihvativimo ovu radikalnu redefiniciju reči bog, koja nam je ponuđena kao otkriće religijske istine. Ovo učenje je, smatram, nova i na neki način superiorna forma humanizma, obožavanje čovečanstva; takvo određenje Viman s negodovanjem odbacuje. On to svoje odbijanje opravdava prevashodno time što nudi radikalnu redefiniciju reči „humano”, kao da je i ovo, takođe, otkriće istine. Ali ako se ovi sumnjivi aspekti njegove teorije izuzmu, Viman dobri delom ima pravo u onome što kaže o kreativnoj razmeni. Čak i ako je ljudska, ona je viši aspekt

ljudskosti. A na ravni koja sve nadilazi, analogno joj je stvarno božanstvo. Klasični teizam nije mogao da prizna „razmenu” između Boga i stvorenja; on je sledio Aristotela tvrdnjom o čistoj nezavisnosti Boga („nepokretnog” božanstva koje pokreće sve drugo). Procesualna teologija (Berdjajev, Vajthed, Hartshorn, Kob, Ogden) ne podleže na taj način grčkoj predrasudi, i može da prepozna ono što je bogoliko u kreativnoj razmeni u njenom najboljem ljudskom obliku.

Etička maksima ili imperativ Berdjajeva glasi: „Budi kreativan i podstiči kreativnost u drugima.” Ovde se kreativno uzima u laudativnom smislu, a ne samo u kategorijalnom u kojem ni jedno stvorenje ne može da bude apsolutno nekreativno. Ova maksima znači: budi kreativan na optimalan način, proizvodi onoliko mnogo dobra koliko je moguće. A šta je to dobro? Filozofi sa kojima sam bio blisko povezan smatraju da se najkonkretnija forma vrednosti meri estetičkim kriterijumima, harmonijom doživljaja. Vrednost takve harmonije je u skladu sa intenzitetom doživljaja. Intenzitet zahteva kontrast, raznovrsnost koja uključuje raznovrsnost u vremenskom smislu, u smislu nekog nepredviđenog novog. Prodornost kreativnosti obezbeđuje to novo, barem u najmanjem stepenu, čak i na niskim nivoima egzistencije. Ali na ljudskom nivou se zahteva veći priraštaj novog nego na drugima, a stepen u kome će to novo biti uskladeno sa drugim aspektima iskustva kao celine ne može biti zajamčen. To je razlog postojanja opasnih i ponekad tragičnih aspekata ljudskog života.

Etička vrednost je manje konkretna od estetske. Ona uzima u obzir posledice za budućnost, sopstvenu budućnost onog ko dela i budućnost drugih. Ove posledice su saznatljive unapred samo manje ili više apstraktno. Čovek je dužan da traži harmoniju i intenzitet iskustva ne samo u sebi i sada, već, u načelu, u sebi i u drugima u budućnosti, ukoliko s njima ima posla, ili na njih utiče. Ovde je princip ljubav u uopštem smislu. U tome se hrišćanstvo i budizam slažu. „Ljubi bližnjeg svoga kao samog sebe”, prema mom tumačenju ove zapovesti, protivreči ideji koja je zajednička zapadnom mišljenju i dobrom delu nebudističke misli, ideji da je razlog ljubavi prema drugima to što moramo voleti sami sebe, i da se „dobro shvaćenom sopstvenom interesu” najbolje služi dobrim postupanjem prema drugima. Ja se u velikoj meri slažem sa budizmom u tome da je identitet „vlastitosti” u sopstvenom interesu ograničena i prolazna stvar. Smrtnost koja se, prema svemu što nam je poznato, odnosi na našu vrstu kao i na nas same, trebalo bi da nas pouči da naš krajnji cilj mora da transcendira ego. Veliki deo za-

CARLS HARTSHORN

padne misli zaslepljen je u ovoj tački predstavama o raju i paklu. Fojerbah je tu imao pravo. Ovde je judaizam bio bliže istini nego veći deo hrišćanstva. U Knjizi o Jovu ne kaže se ništa o nebeskoj nagradi za služenje Bogu. Mi i naši bližnji smo, u krajnjoj liniji, sluge Boga a ne pre svega samih sebe ili jedni drugih. Ja nemam jevrejskih predaka, ali odajem priznanje Jevrejima koji su (većina njih) u ovoj stvari videli jasnije od mnogih hrišćana. Ali mislim da je zapovest „Ljubi Gospoda Boga svojega svijem srcem svojijem, i svom dušom svojom, i svom misli svojom... i svog bližnjeg kao samog sebe“¹⁾ najbolje tumačiti u smislu koji je upravo pokazan.

Estetska i etička vrednost su povezane na dva načina. Želeti dobro drugih, ne samo radi samog sebe, već njih radi, i dobro svih radi Okružujuće Stvarnosti, da upotrebimo izraz Karla Jaspersa, obezbeđuje sklad u sopstvenom iskustvu. Ovde je vrlina sama sebi neposredna nagrada, i čini nebeske nagrade kao takve izlišnim. U ovoj meri su etičke vrednosti estetske vrednosti. Ali kada bi to bio jedini razlog da drugima želimo dobro, ne bismo stvarno želeli to dobro i ne bismo bili stvarno vrli.

Zašto bi onda trebalo da budemo moralni? Zato što osim sveobuhvatnog i trajnog dobra ne postoji drugi cilj koji stvarno ima smisla pred stvarnostima života. Posmatrano na duže staze, ego, čijem zadovoljavanju egocentrik služi, jeste samo iščezavajuća imovina, čiji je jedini trajni značaj u onome što njegova kreativnost doda stvarnosti jednom zauvek. Niže životinje po svemu sudeći ne znaju da moraju umreti, ali mi znamo. Ipak se niže životinje ponašaju kao da teže da daju svoj doprinos budućnosti vrste, da dodaju svoj deo kosmičkom spektaklu, i dostojno vode računa o dugoročnim, kao i o neposrednim posledicama svojih delovanja. Naša ljudska svest daje nam privilegiju ali takođe i teret, da razmišljamo o svrsi koju većina životinja oseća, i kojoj, u stvari, služi, ali ne misli o njoj. Religije i filozofije pokusavaju da nas pouče da živimo kao misaona iisto toliko emotivna bića, da želimo da služimo kosmičkoj lepoti koja obuhvata naše male harmonije iskustava, i još nezamislivo mnogo više od toga. Koji drugi cilj ima smisla?

(S engleskog prevela
SLAVICA MILETIĆ)

¹⁾ Prevod Vuka Stef. Karadžića.

KREATIVNOST I ESTETIKA

Ključni problem kojim će se baviti u ovom ogledu je: ispitivanje kreativnosti, odnosno ispitivanje da li je umetnička kreativnost ili aktivnost, čiji rezultat su umetnička dela, relevantna za estetiku? Pitanje postavljamo u glavnom stoga što neki filozofи angloameričke tradicije odnedavna tvrde da je takvo ispitivanje irrelevantno. U osnovi je prepostavka da se umetničkom delu mora pristupati, da se ono mora opažati i vrednovati kao data, potpuna činjenica van ikakvog odnosa s ma čim ili ma kim izvan njega: delo mora stajati na vlastitim nogama i, da tako kažem, govoriti samo za sebe. Shodno tome, ukoliko je kreativnost primenljiva na umetničko delo ona nije psihološki nego estetički ili filozofski pojam. Reč „kreativnost“ i, sledstveno, reči kao što su „ljubak“, „maštovit“, „nadahnut“ i slične, odnosi se uglavnom na umetničko delo, a ne na mentalnu ili imaginativnu aktivnost umetnika koji ga je stvorio; drugim rečima, ne možemo prosudjivati da li je delo kreativno uvidom u tzv. „kreativni proces“, nego samo kritičkom, evaluativnom, estetičkom percepcijom samog dela. I doista, o umetniku sudimo kao kreativnom ako, i jedino ako, je njegov proizvod, tj. umetničko delo, samo po sebi kreativno. Odnosno, za nekoga nećemo reći da je kreativan zato što on tako oseća, ili zato što smatra da se u onome što čini drži nekih psihološki napisanih pravila ili principa koji su odrednice kreativne aktivnosti; kreativnost se mora dokazati, a dokaz je sposobnost da se stvori kreativno delo: „po delima njihovim poznaćete ih“.¹

U ovom ogledu izneću kratku analizu argumentacije u prilog ovog stanovišta, a potom ću je kritički ispitati. U kritičkom ispitivanju nastojaću da istaknem da je razumevanje kreativne aktivnosti od suštinskog značaja za na-

¹) John Hospers, „The Concept of Artistic Expression“ (Pojam umetničke ekspresije). *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1954–55, objavljeno i u Morris Weitz, *Problems in Aesthetics* (Problemi u estetici), The Macmillan Company, 1979, str. 229.

še razumevanje umetničkog dela, a pogotovu šta ono znači za objekt ili događaj koji se smatra *umetnošću*. Umetnička aktivnost, ili aktivnost kojom se oblikuje umetničko delo, predstavlja zavičaj *umetničkog kao takvog*; dakle, ako filozof teži razumevanju umetničkog dela kao *estetičkog objekta*, tada ne može ignorisati uslove pod kojima je taj objekt stvoren, jer, ostanu li nam nepoznati identitet i modus bivstvovanja ovog objekta, estetičko procenjivanje i kritika biće opterećeni nejasnoćom, arbitarnošću i neodređenošću.

1.

Prvi od filozofa koji je pokušao da pokaže irelevanciju kreativnog procesa u umetnosti za umetnički doživljaj i kritiku bio je Džon Hospers (John Hospers).² U svojoj značajnoj studiji „Shvatanje umetničke ekspresije“ (The Concept of Artistic Expression) on procenjuje Kroče-Kolingvudovo (Croce-Collingwood) shvatanje po kome je umetnost suštinski ekspresija; a ekspresija je mentalna ili imaginativna aktivnost u kojoj, ili tokom koje, umetnik stvara umetničko delo. U ovoj aktivnosti umetnik je, u početku i iz nekog sopstvenog razloga, bremenit emocionalnim sadržajem; potom oseća poriv, poremećaj ili uzbudjenje da učini nešto sa tim unutarnjim pritiskom. On u po-

² Timothy Binkley, „Piece: Contra Aesthetics“ (Komad: protiv estetike), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXV, 1977; S. D. Ross, „Some Ambiguities in Identifying the Work of Art“ (Neke nejasnoće u identifikaciji umetničkog dela), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI, 1977; G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Umetnost i estetičko: institucionalna analiza), Cornell University Press, 1974; J. Glickman, „Creativity in the Arts“ (Kreativnost u umetnostima), u. Lars Agard-Morgensen, ur. *Culture and Art* (Kultura i umetnost), New York, Atlantic Heights, 1976; M. Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“ (Uloga teorije u estetici), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 1956; H. Khatchadourian, *The Concept of Art* (Pojam umetnosti), New York University Press, 1971; Za kritički odgovor na stanovišta ovih i sličnih teoretičara, vidi, na primer, M. Wartofsky, „Art, Art-worlds, and Ideology“ (Umetnost, svetovi umetnosti i ideologija), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVIII, 1980; Bohdan Dziemidok, „Institutional Definition of A Work of Art“ (Institucionalna definicija umetničkog dela), *Philosophical Inquiry*, jesen 1980; M. Mitias, „The Institutional Theory of Artistic Creativity“ (Institucionalna teorija umetničke kreativnosti), *The British Journal of Aesthetics*, vol. 18, 1978. Prof. Dž. Hospersu sam 1972. godine poslao članak „Nastajanje pesme“. On je tada bio urednik *The Personalist-a* (sada *Pacific Philosophical Quarterly*). Tekst se bavi kreativnošću, odnosno pitanjem kako se stvara pesma. Hospers mi je vratio članak s napomenom da pojам kreativnosti nije interesantan za estetiku. Članak se pojavio u drugom časopisu. Ne pominjem ovo da bih se žalio na prof. Hospersa već da bih istakao njegov filozofski integritet kao i njegovo čvrsto uverenje da je kreativnost irelevantna u ispitivanju prirode umetnosti uopšte. Vidi takođe moju studiju „Aesthetics and Artistic Creation“ (Estetika i umetnička kreacija), *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 16, 1982.

četku nema jasan uvid u prirodu, svrhu ili koren ovog osećanja ali oni postaju izvesni dok umetnik dela na svom mediju i nameće mu određenu formu. Rezultat ove aktivnosti je umetničko delo, delo koje „otelotvoruje“ ili izražava ovo osećanje (ili emociju) koje je umetnik tražio sebi da razjasni tokom procesa umetničke kreacije.

„Ekspresiju osećanja ili emocije“, podseća nas Hospers, „treba oštro razlikovati od njenog namernog izazivanja.“³ To će reći da umetnik, stvarajući umetničko delo, ne smera izazivaju izvesnih osećanja kod svoje publike; on je zainteresovan za ispitivanje, razjašnjavanje vlastitih osećanja samom sebi i to kroz stvaranje *oblikovanog objekta*. Budenje osećanja u umetnikovoj publici podrazumeva da mu je unapred poznata njihova vrsta, odnosno da zna koja osećanja želi da saopšti ili izrazi; no onaj ko poseduje znanje ili izvesnost o osećanjima što ih želi saopštiti ili izraziti neće stvoriti umetnička dela niti biti umetnik; u stvari, za Kročea, onaj koji proizvodi „estetički objekt“ uglavnom da bi u svojoj publici potakao osećanja može se smatrati „veštim zanatljom ili obučenim tehničarom“ a nikako istinskim umetnikom. Stoga „dok nije izradio emociju, čovek još uvek ne zna šta ona jeste. Otuda je čin ekspresije (čin) ispitivanja sopstvenih emocija. Čovek nastoji da otkrije šta su te emocije.“⁴ No, ova aktivnost otkrivanja, ispitivanja i pojašnjavanja *u suštini* je imaginativni proces koji umetnik, na neki način, dovodi do izraza tokom kreativnog procesa. Ovaj proces je, drugim rečima, *umetnički proces, locus i biće umetničkog aspekta umetničkog dela*. Glavni zagovornici teorije ekspresije, Kroče i Kolingvud, kaže Hospers, „teže sagledavanju umetnikove aktualne manipulacije fizičkog medija kao nečeg vanjskog, slučajnog ili naknadnog.“⁵ Otuda, pošto je konični proizvod sekundaran ili prosto sredstvo objektivacije imaginarnog objekta koji umetnik želi da izrazi, a kako je potonji, naime imaginarni objekt, stvarno umetničko delo, sledi da svaki kvalitet, npr. lepota, elegancija itd. što ga fizičko delo poseduje, svoje postojanje duguje imaginativnom iskustvu koje ga je stvorilo. Sledilo bi, isto tako, i da je svaki sud ili obraćanje fizičkom objektu, strogo uzev, sud ili obraćanje imaginarnom objektu čija je, možda, samo bleda kopija fizički objekt.

Mogla bi se, s Hespersom, postaviti ovakva pitanja: šta to podrazumevamo pod „umetničkom ekspresijom“ osećanja za razliku od drugih tipova ekspresije? Da li umetnik uvek kad

³) „The Concept of Artistic Expression“, str. 222.

⁴) Ibid, str. 223.

⁵) Ibid.

stvori umetničko delo *izrazi* svoje osećanje? Da li je reč o tome da su umetnici vrsta ljudi koja izražavanje svojih osećanja pretvara u vlastitu životnu vokaciju? Da li svaka sviadana aktivnost izražavanja osećanja dovodi do stvaranja umetničkog dela? Takođe se mogu postaviti psihološka pitanja o prirodi ili mehanizmu kreativnog procesa, kao i o tome mogu li nam ga ili ne, naučnici, umetnici i filozofi razložno objasniti; no, ovo naše razmatranje je filozofsko a ne psihološko. Namera nam je da ispitamo odnos između tzv. kreativnog procesa i dela koje je njegov rezultat, odnosno da ispitamo „može li se išta što je u vezi s umetničkim procesom valjano primeniti kao kriterijum vrednovanja umetničkog proizvoda? Pod uslovom da jedino umetnici prolaze kroz proces opisan kao ekspresija, čak i ako to nije slučaj ni sa kim osim s njima, da li bi bilo istinito reći da je umetničko delo pravo *zbog toga* što je umetnik, stvarajući ga, prošao kroz ovaj ili onaj niz iskustava radeći na svom međijumu?“⁶

Hospers odgovara negativno i to na osnovu fundamentalne pretpostavke „da se valjanost umetničkog dela mora procenjivati na osnovu onoga što se u njemu samom može naći, posve izvan okolnosti njegovog nastanka. Geneza dela je sasvim irelevantna; ono što prosuđujemo jest delo pred nama a ne procesi koje je prošao umetnik koji ga je stvorio.“⁷ Shodno tome, ko stvara delo, da li je umetnik bio nadahnut, kreativan, iskren ili genijalan, ili da li je ili ne doživeo osećanje koje je izrazio u svom proizvodu — svi ovi i slični aspekti ili faktori irelevantni su za našu procenu i vrednovanje, uglavnom otuda što, ako se ova procena i vrednovanje tiču dela, onda, *logički posmatrano*, ona treba da se zasnivaju na onome što delo poseduje ili može da ponudi. Umetničko delo ne možemo jednostavno procenjivati ili kritikovati po onome što implicira i podrazumeva; čak i kad bi takvo procenjivanje ili kritika bilo moguće naš se sud ne bi odnosio na delo već na nešto izvan njega. Ako umetnički, kreativni ili estetički aspekti umetničkog dela pripadaju delu i opažani su i spoznati, u delu i kroz njega, onda bi svaki pokušaj — filozofski ili koji drugi — razumevanja umetničkih dela trebalo da isključuje ili da bude ravnodušan prema genezi dela ili okolnosti njihova nastanka.

Poslednjih decenija je ovaj misaoni sled doveo brojne estetičare do toga da, u postupku objašnjavanja prirode umetnosti uopšte i umetničkog dela posebno, odbace svaku ozbiljnju kritičku analizu kreativne aktivnosti. Po njima se

⁶ Ibid, str. 226.

⁷ Ibid.

termin „umetnost” odnosi, ili bi trebalo, možda da se odnosi, na date objekte — pobrojane, oglašene, narečene ili uvažene, već prema u-svojenom kriterijumu — kao umetnička dela.⁸

U osnovi pokušaja preodređivanja estetike kao prevashodnog ispitivanja estetičkog vrednovanja ili kritike nalazi se ista potka. Monroe Berd-sli (Monroe Beardsley), na primer, piše: „estetiku, kao područje znanja, sačinjavaju principi potrebni za rasvetljavanje i konfirmaciju kritičkih iskaza. Tada estetika može biti filozofija kritike ili metakritika.”⁹

Misljam da je pokret udaljavanja kreativnosti, kao fenomena ili pojma, iz područja estetike prenagljen i da ukazuje na stanovitu nejasnoću i konfuziju ne samo u vezi s pojmom kreativnosti nego, isto tako, i s pojmom umetnosti. U onome što sledi nastojaču, premda ukratko, da iznesem argumente u prilog ove tvrdnje. Nije mi cilj da konačno dokažem ili poreknem; nadam se da će uspeti da pokažem potrebu preispitivanja uloge kreativosti u estetici i možda, aporetični karakter tog pojma.

2.

Polazimo od toga da je utvrđivanje estetičke valjanosti ili vrednosti umetničkog dela, kao aktivnost vrednovanja, logički nezavisno od toga ko je stvorio delo ili od okolnosti njegovog nastanka. To će reći da estetički sud treba da se zasniva na određenim kvalitetima ili odnosima koji pripadaju samom delu, bez ikakvih implicitnih ili eksplisitnih referenci na ma šta vanjsko; npr. na kreativni proces kojim je delo nastalo. Dok, recimo, čitam *Anu Karenjinu*, uživam u njoj i kažem: „To je izvanredan roman“ moj sud se zasniva i odnosi na određene kvalitete, likove, događaje i relacije koje sam opažao i, možda, u njima uživao, čitajući roman. U osnovi je pretpostavka da se vrednosnim sudom pripisuje ili izriče tvrdnja o estetičkom aspektu ili estetičkom sadržaju nekog objekta ili događaja; takav bi sud, stoga, bilo logički nepojmljivo donositi ako objekt na koji se on odnosi, ili na koji se on primenjuje, ne bi, na neki način, poseđovao rečeni aspekt ili sadržaj.

⁸) Osnovnu pretpostavku mnogih skorašnjih knjiga iz ove oblasti filozofije predstavlja shvatanje estetike kao ispitivanja estetičkog vrednovanja i kritike. Vidi, Dž. Margolis, *Philosophy Looks at the Arts* (Filozofija promatra umetnost), Temple University Press, 1978; W. E. Kennick, *Art and Philosophy* (Umetnost i filozofija), St. Martin's Press, 1979; G. Dickie i Sclafani: *Aesthetics* (Estetika), St. Martin's Press, 1977; J. Hospers. *Understanding the Arts* (Razumevanje umetnosti), Prentice Hall, 1982.

⁹) M. Beardsley, *Aesthetics*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1958, str. 3—4.

Umetničko delo, međutim, nije ni običan ni *prirodan* objekt; najčešće se kvalificuje terminima kao što su „skladan”, „lep”, „ljubak”, „kreativan” itd. Ovi i slični kvaliteti niti su jednostavni niti su *prosto dati*; njihova percepција se razlikuje, na primer, od percepције beleline hartije na kojoj sada pišem.

No, iz toga što estetički sud treba da se zasniva i odnosi na umetničko delo ne sledi da, ukoliko su primenljivi na umetnička dela „kreativno” i „kreativnost” nisu psihološki pojmovi, ili da razumevanje bića i dinamike ovog fenomena ili kvaliteta nije suštinski relevantno za naše shvatanje značenja i bića estetičkog objekta, objekta koji se rada u estetičkom procesu; niti sledi da, ako je umetničko delo kreativno stvoren predmet, onda ta kreativnost tj. njen razumevanje ne osvetljava ono zbog čega je jedan objekt umetničko delo. Zadatak kritičara sastoji se u vrednovanju umetničkih dela, tj. u utvrđivanju njihove estetičke vrednosti; zadatak filozofa sastoji se u razumevanju bitne prirode umetnosti uopšte i umetničkih dela posebno, ali i *mogućnosti* estetičkog vrednovanja i kritike i to (1) uslova u kojima su ovo vrednovanje i kritika mogući i (2) šta je to što nešto čini estetičkim objektom. Dakle, mogli bismo pitati: kako možemo znati što je to što jedan objekt čini umetničkim delom i sledstveno estetičkim objektom, bez ikakvog odnosa spram aktivnosti u kojoj je taj objekt proizведен? Da li je *estetički* karakter jednog objekta, ili dela, data ili kreativno stvorena realnost? Ako je ta realnost jednostavno data, bez obzira kako, mislim da se pitanje kreativnosti ne bi postavljalo; no, ona nije data. Stoga pitamo: da li je njen formiranje, stvaranje ili kreacija u estetičkoj percepцији moguće bez poznavanja onoga što nešto čini estetičkim i načina kako je to nešto nastalo? Bilo bi brzopletno smatrati da je razmišljanje o prirodi *estetskog*, osobeno umetničkog, ili o onome zbog čega je nešto *umetničko delo*, adekvatno ili obuhvatno ukoliko je naša pažnja usredsređena na ono što držimo za umetnička dela *simpliciter*, bez jednovremenog razumevanja okolnosti njihovog nastanka. Zašto?

Pojam kreativnosti i s njim pojam umetničkog dela nije, kao što su neki estetičari tvrdili: npr. Weitz (Vajc), Kennick (Kenik), Sparshott (Sparšot), samo estetički pojam. Možda je moguće izvesti, i to na osnovu svakodnevnog iskustva da je objekt artefakt, ali je nemoguće izvesti da je objekt kreativan isključivo iz opažanja ili pak iz poređenja datog objekta s drugim objektima. Zbog čega? Šta znači kad kažemo, na primer, da je *Guernica* (Gernika) „kreativno” umetničko delo? Elemenat ili „objekt” kreativnosti nije prosto perceptivno dat poput linija, boja i predstava na slici; drugim

rečima, mi direktno ne opažamo „aspekt” kreativnosti: mi ga jednostavno *izvodimo*. A izvođenje se najčešće odvija na osnovu kriterijuma ili uslova koji određuju „kreativno” ili „kreativnost”. Iz toga sledi jedno pitanje: kako umetničko delo možemo okarakterisati kao kreativno osim ako nam unapred nije poznato šta je to što nešto čini kreativnim? A ako nam je poznato šta je to što nešto čini kreativnim, ili ako znamo upotrebu „kreativnog” i „kreativnosti” zar se ne možemo upitati i: koja je osnova ili izvor ovih termina? Šta im daje značenje? Štaviše, da li je smisleno okarakterisati jedno umetničko delo kao kreativno? Ne. Smisleno je na takvo delo primeniti predikate kao što su skladan, ljubak, tužan itd., jer kvaliteti koji odgovaraju ovim predikatima izazivaju ili potiču u nama određene emocije, raspoloženja ili mentalna stanja. No, kakvo osećanje, raspoloženje ili mentalno stanje izaziva u nama aspekt kreativnosti? *Kreativnost* nije očitovano svojstvo, čak ni svojstvo u pravom smislu reči; ono je pojam i kao takav primenljiv na aktivnost ili postupak neke vrste, naime, na činjenje. Termin „kreirati” potiče od latinske reči *creare*, praviti.¹⁰ Umetničko delo je objekt, stvar a ne aktivnost. U najboljem slučaju za njega možemo kazati da je *kreativno stvoreno*. Mislim da je ovakva vrsta govora u skladu sa svakodnevnim jezikom. U svakodnevnom životu za velika dela umetnosti ne kažemo da su kreativna nego da su kreativno stvorena, i kad mi (ili neki kritičari) kažemo da je dato delo kreativno, u stvari mislimo da je ono kreativno napravljeno ili da je umetnik koji ga je stvorio bio kreativan umetnik. Prosto rečeno, „kreativan” se odnosi na ljudska bića a u sferi umetnosti na umetnike a ne na njihove proizvode. Cilj umetnika je da stvara lepe ili estetski zadovoljavajuće objekte a ne kreativne objekte. Otuda kad, ili *ako*, jedno umetničko delo karakterišemo kao kreativno mi impliciramo ili indirektno upućujemo na način, aktivnost ili proces njegovog nastanka. Podrazumevamo da je osoba koja ga je proizvela vršila posebnu vrstu aktivnosti ili da je doživela posebnu vrstu iskustva stvarajući ga. Takođe podrazumevamo da dela koja su kreativno stvorena nisu slučajna niti da su imitacije nego da su jedinstveno, svesno i svrhovito sačinjeni objekti.¹¹ Ova vrsta izvođenja opravdana je ne samo fenomenološki na osnovu naše umetničke prakse i estetičke percepcije nego i na osnovu

¹⁰) Neke životinje kao pčele, dabrovi, slavuji ili ose, prave, konstruišu ili grade ali teško da stvaraju poput umetnika. Njihova aktivnost pravljenja, ili „konstruisanja” je mehanička i sledi određene obrascima njihove svesti pa čak i kontrole.

¹¹) Vincent Tomas, „Creativity in Art” (Kreativnost u umetnosti), u V. Tomas, *Creativity in the Arts* (Kreativnost u umetnostima), Prentice Hall, 1964.

našeg poimanja, razumevanja značenja i bića umetnosti. Da ovo pojasnim.

Termin „umetnost” ne odnosi se samo na „umetničko delo” već, kao što su estetičari počut Stolnitza (Stolnica), Kročea i Kolingvuda isticali, i na aktivnost kojom umetničko delo nastaje. *Prvo*, normalno se za osobu koja proizvodi umetnička dela kaže da je umetnik — pitanje je, međutim, zašto takvu osobu zovemo *umetnikom*? Ukratko, takva se osoba naziva umetnikom jer pravi, stvara, ono što nazivamo umetnošću. Za razliku od drugih objekata, oni koje on stvara su umetnost uglavnom stoga što ih proizvodi na *određen način* ili jer nešto posebno čini tako da, jednom stvoreni, ovi objekti poseduju, očituju *određene kvalitete* koje druge vrste objekata ne poseduju i ne očituju. Šta on to čini i da li je vrsta aktivnosti (imaginativne ali i tehničke) koju obavlja proizvodeći ih drugaćija od vrsta aktivnosti kojima proizvodimo obične, praktične, korisne stvari. Sta je to posebno u toj aktivnosti? Izlišno je ovde raspravljati to pitanje, ali ću podvući da je imaginativno-tehnička aktivnost koju obavlja, tj. način na koji to čini, ono što obično označavamo kao „kreativno”. Zahvaljujući ovoj moći imamo osećanje opravdanosti kada ga nazivamo umetnikom. Ustvrdićemo ovde da o umetniku sudimo kao o kreativnom, ili da se on dokazuje kao takav jedino ukoliko je njegov proizvod tj. umetničko delo, kao takvo „kreativno” (u smislu „kreativno” stvorenog objekta): „po delima njihovim poznáćete ih”. Da, ali nikako ne smemo zaboraviti da je delo to što jest, da je kreativno nastalo jedino stoga što je njegov autor kreativan. Delo svedoči o kreativnim moćima svoga tvorca; ako njegov tvorac nije kreativan, onda ni delo neće biti privlačno niti će biti okarakterisano kao „kreativno”.

Drugo, sam termin „umetničko delo” upućuje na objekt proizведен posebnom veštinom, name, *umetničkom veštinom*. To je, pre svega, *delo*, nešto *stvoreno*, ali stvoren umetnički. To što je nešto delo podrazumeva, znači da ga je *proizveo* neko, ili neka sila, izvan njega samog. Tako je to što ono jeste — njegova priroda, biće ili identitet — određeno nekim drugim bićem izvan njega. Njegov umetnički identitet je, dakle, nešto stvoren, stećeno. Onda, da bismo dosegli da adekvatnog razumevanja ovog identiteta, valja da se zadržimo na načinu ili okolnostima njegova nastanka.

Zadržavam se na prethodnom tek da bih istakao da je pojam kreativnosti, ili *kreativne stvorenosti*, funkcija aktivnosti u kojoj se umetničko delo oblikuje: biće kreativne stvorenosti koren se u biću umetničkog stvaranja. Prebivalište kreativnosti je aktivnost proizvo-

denja dela. Upravo je ova kreativna, stvaralačka aktivnost ta koja rezultatu aktivnosti daje karakter *umetničkog dela*; tj. delatni karakter dela, kao umetnosti — Heidegger (Hajdeger) — održava strukturu i sadržaj umetničke vrednosti u kojima je stvoreno. Ovaj karakter čini *umetničkim* činjenica da je delo „svet” ljudskog značenja ili istine; to je ono na šta obično mislimo kad kažemo da umetnička dela izražavaju, otehotvoruju, predstavljaju ili označavaju istinu, značenje, lepotu itd. Otuda, kao *delo*, umetničko delo nije mrtvi, inertni objekt nego živa struktura: upravo stoga se prema njemu odnosimo kao prema *delu* umetnosti a ne kao prema umetničkom *predmetu*. No, ne možemo znati niti opažati umetničko delo kao delo osim ako nam već nije poznato po čemu je nešto kreirano ili stvoreno. A kako možemo pojmiti značenje i biće ovog fenomena? Možemo intuitivno spoznati njegovo značenje i biće, kao što je isticao Hajdeger, „samo posredstvom procesa kreacije. Zbunjeni činjenicama, najzad, posle svega moramo pristati da u aktivnosti umetnika potražimo izvorište umetničkog dela. Pokušaj definisanja bića dela isključivo iz njega samog pokazuje se neizvodljivim.”¹² Otuda, ako je umetnički aspekt dela *intencional*, tj. svrhovito strukturirana realnost, ako je umetnička kreativnost, drugim rečima, nužni uslov bivanja jednog objekta umetničkim delom, onda bi sledilo da je naše razumevanje kreativne aktivnosti ili uslova u kojiima umetnička dela nastaju bitno za naše shvatanje pojma umetnosti i onoga što nešto čini umetničkom delom.

3.

Prepostavimo za trenutak da „kreativnost” nije psihološki pojam, da je spoznatljiva ispitivanjem i poređenjem umetničkih dela, da je to što se aktualno odvija u umu, duši i imaginaciji umetnka irelevantno za naše procenjivanje i vrednovanje dela — da li bi bilo opravданo isključivanje ispitivanja kreativnosti iz naše analize umetnosti uopšte i umetničkog dela posebno? Estetičari obično navode dva glavna razloga irelevancije kreativnosti za estetiku: (1) estetičko uživanje zasniva se na određenim kvalitetima ili relacijama koje pripadaju samom delu; (2) estetičko vrednovanje ili kritika tiču se dela, vrste vrednosti koju ono poseduje u odnosu na druga dela ili određene usvojene standarde. Dakle, pošto su umetnička dela data kao gotove činjenice i pošto se prihvataju i procenjuju kao takva, tj. kao umetnost, sledi da bi u procenjivanju i razu-

¹²⁾ M. Heidegger, „The Origin of the Work of Art” (Poreklo umetničkog dela), u M. Heidegger, *Poetry, Language and Thought* (Poezija, jezik i mišljenje), ur. A. Hofstadter, Harper and Row Publishers, 1971, str. 58.

mevanju onoga što ona jesu ili principa po kojima bi ih trebalo vrednovati, svako upućivanje na intenciju umetnika ili na okolnosti nastanka dela trebalo biti zanemarivano kao irelevantno. Ovaj je način razmišljanja nedovoljno promišljen, kao što je već rečeno, zapravo simplicistički. Zbog čega?

Prvo, stav „X je umetničko delo”, kao što sam ustvrdio u prethodnom odeljku, logički implicira stav o modusu X-ove geneze, ili porekla. Da ponovimo: pojам „delo” označava, kao što i logički implicira, aktivnost — svesnu, promišljenju i svrhovitu aktivnost — kojom je delo nastalo. Reći za nešto da je umetničko „delo” znači da ga je neko *načinio* na određen način, inače bi tzv. delo bilo viđeno kao dati objekt, premda možda zanimljiv, ugodan ili privlačan. Priznavati da postoje umetnici, ili da je neko umetnik, opet podrazumeva da takav umetnik proizvodi objekte koji poseduju umetnički karakter, inače se to što on proizvodi ne bi moglo okarakterisati kao *umetnost*. No, pitanje na koje se moramo vratiti jeste: na šta mislimo kad kažemo da „X je umetničko delo” logički implicira stav o X-ovom modusu geneze (ili možda o psihologiji umetnika)? Kad govorimo o X-ovom načinu nastanka nismo zainteresovani ni za bogatstvo emocija, želja, interesa, raspoloženja, osećanja, frustracija ni namera umetnika, nego za *način*, za *vrstu* aktivnosti ili moći — tehničke, imaginativne moći — koja je odgovorna za nastanak dela. Psihologa jamačno interesuju i forma i sadržaj ove aktivnosti.¹⁸ Filozofa pak interesuje, ili bi trebalo da ga interesuje, prevašodno struktura ove aktivnosti isto kao i uslovi odvijanja rađanja koncepcije (tj. pomisljanja) ili ideacije; trebalo bi da se, drugim rečima, bavi time šta za umetnika znači *kreirati* jednu *predstavu* i potom tu predstavu prevesti u čulnu formu — zašto?

Zato što umetnik ne proizvodi, ne izrađuje objekt; on stvara umetničko delo, predstavu, svet značenja. Delatni i umetnički karakter dela nisu jednostavno dati u običnoj percepцији. Otuda, da bi se delo opažalo estetički tj. da bi se opažalo *kao umetnost* podrazumeva prodor u umetnički aspekt, ili bolje domen, umetničkog dela kao fizičkog objekta; podrazumeva stvaranje, ili tačnije, ponovno stvaranje umetničkog aspekta u estetičkoj percepцијi. U toj aktivnosti uživalac uvodi u postojanje oblikovanu intenciju umetnika u njenoj celini, bar načelno. Ali, avaj, kako bi ovaj pothvat bio ostvariv ako čovek ne može znati ili ne zna šta znači stvarati? I kako bismo se uopšte mogli estetički obrazovati sem na osnovu načela da

¹⁸⁾ William Kennick, „Creative Acts” (Kreativni činovi), u W. E. Kennick *Art and Philosophy*, drugo izdanje, St. Martin's Press, 1977.

je estetička precepција *kreativna aktivnost*? Kennick (Kennick) nas, recimo, poučava da „mi cenimo da je umetničko delo kreativno posmatrajući ga i poredeći ga s ranije nastalim umetničkim delima istog ili najsličnijeg žanrovskog medija.“¹⁴ No, ništa nam se ne kaže o tome kako bi to posmatranje ili poređenje trebalo da se odvija. Držim da nam puko posmatranje, ili prosti *piljenje* ništa ne kazuje niti nas upućuje na kreativni karakter dela, uglavnom zato što se kreativna stvorenost zasniva na delatnom aspektu dela, što znači da bi je neko opažao ili živeo, treba iskusiti dela-tnost dela, tj. kreirati strukturu ili formu, dela u estetičkom procesu. Kušanje kreativne stvorenosti dela predstavlja iskustveni doživljaj jedinstvene i značajnske strukture; to je iskustvo jednog novog sveta značenja, bez obzira na trajanje našeg doživljaja tog sveta.¹⁵

Iz svega prethodnog trebalo bi biti jasno da, umetnik stvarajući umetničko delo, proizvodi estetički objekt. Taj objekt nije mrtva (stvar) nego ljudska, živa realnost; njegovo tkivo je *značenje*. Ono se obelodanjuje i uživa u procesu estetičke percepcije. No, ako biće umetničke aktivnosti konstituiše biće estetičkog objekta, zar ne bismo, kao Kroče, mogli govoriti o „organskoj“ vezi između umetničkog dela i sadržaja umetničke kreacije? Zar uživajući ili procenjujući estetički objekt zapravo ne uživamo i ne prosudjujemo šta je umetnik stvorio u aktivnosti proizvodnja umetničkog dela? Ovde je značajno osvetliti pojам porekla, ili geneze umetničkog dela: šta nam je na umu dok govorimo ili ističemo ovo poreklo? Ovo se poreklo odnosi na izvor, ili biće ili *prirodu*, tj. *bit* dela. Geneza umetničkog dela označava emergenciju, ili kreaciju, tj. nastajanje nove prirode. I to je razlogom da je delo koliko kod sebe samog toliko i u svom izvoru. U Helderlinovim (Hölderlin) rečima je uhvaćen ovaj vid bića umetničkog dela: „Schwer verlasst was nahe dem Ursprung wohnet, den Ort“. (Preko volje, to što prebiva ukraj svoga izvorišta, odlaži.)¹⁶ Strogo uzev, umetničko delo nikad ne napušta svoje izvorište jer sobom nosi istinu ili lepotu, kojima ruka umetnika daje čulnu formu i pečat njegova pristanka. Tendencija razumevanja, uživanja i vrednovanja umetni-

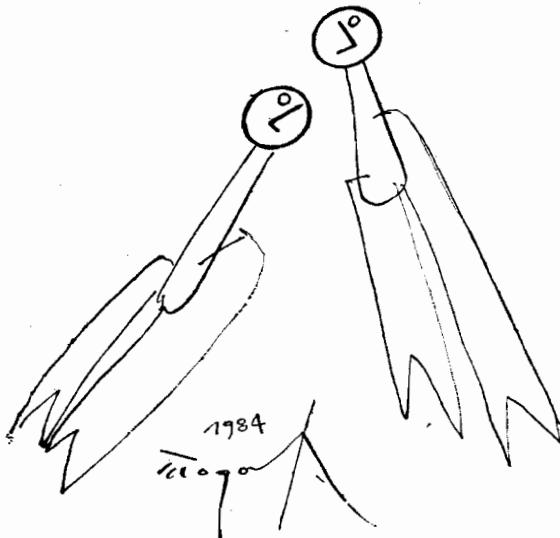
¹⁴⁾ Ibid., str. 180.

¹⁵⁾ Potrebno je razlikovati dva smisla „kreativnog“ — vrednosni i deskriptivni. Vrednosno možemo reći da je X kreativnije od Y, u tom smislu da je X originalnije, novije, jedinstvenije i bogatije značenjem od Y. Deskriptivno, bez obzira koliko dobro, veliko ili bogato značenjem bilo, umetničko delo je onoliko kreativno koliko je njegova struktura ili forma *jednostavno* nova realnost. U ovom kratkom tekstu bavio sam se deskriptivnim a ne vrednosnim značenjem „kreativnog“.

¹⁶⁾ Citirano prema Heideggeru u „The Origin of the Work of Art“, str. 78.

čkih dela kao nezavisno, odvojeno postojećih očit je primer pogrešno primenjene konkrenosti jer, poput filozofa ili pravnog kodeksa, i umetničko delo (Pompidu centar u Parizu, na primer) odražava duhovnu, kulturnu atmosferu doba. Kako da proniknemo u celinu značenja jednog umetničkog dela osim osećajući, ili bar shvatajući, vrednosnu orientaciju, bilo i sklonosti sveta umetnosti koji je potka samog bića dela? Kako da shvatimo puni domaćaj ili značenje dela osim pod pretpostavkom stanovitog razumevanja i osećanja vrednosti koje konstituišu tkivo one kulture iz koje delo potiče? Ko bi, na primer, mogao pojimati značaj Danteove *Božanstvene komedije* ili egipatskog hrama Karnaka bez istinskog razumevanja kulturnog duha doba? Nije mi cilj da iscrpem problem već jedino da podvučem da estetička percepција nije samo kreativna i, kako bi rekao S. Aleksander (S. Alexander) *konstruktivna*, već veoma složena aktivnost ukorenjena u kulturu kojoj i umetnička dela i društvo pripadaju. Možda je poslednje izvorište, *phusis*, velikih umetničkih dela živi duh kulture. Otuda je umetnost velika onoliko koliko izražava živi duh *ljudske kulture*.

(Sa engleskog prevela
VERA VUKELIĆ)



MARIJA COLAŠEVSKA

UMETNIK U ESTETSKOJ SITUACIJI

U savremenoj nauci reč stvaralač nije popularna, jer je povezana sa skupom svojstava koja se opisuju pokušaju da se obuhvate u okvire egzaktnih metoda koje daju merljive objektivne rezultate. Stvaralač je jednostavno pošljalac izvesnih informacija koje se prenose primaocu, a estetska vrednost je zasnovana na određenom odnosu primaoca prema saopštenju. Orientisanost na sām oblik saopštenja, uzimanje u obzir, pre svega, onoga što Jakobson naziva pesničkom funkcijom saopštenja, čini od njega specifičan „estetski predmet“. Uostalom, i opštije tendencije u savremenoj kulturi doprinose eliminisanju iz jezika reči stvaralač kad ona pretenduje na potpunu jednoznačnost. Istovremeno se vrši i druga devalvacija ove reči. Ova reč, ranije čuvana samo za krug izabralih, sa izuzetnim sposobnostima i mogućnostima njihovog realizovanja, danas se proteže na široke mase ljudi, gubeći svoj karakter izuzetnosti i neobičnosti — gubi, dakle, svoje staro značenje, postaje zastarela, otrecana. Ranije je stvaralač bio onaj ko je individualnim naporom realizovao velike, originalne vrednosti koje su zadivljavale čovečanstvo, bilo to naučno delo, filozofski sistem, umetničko delo ili tehnički pronađenak. Danas vredna dela može da stvara mašina, a čovek je, zahvaljujući sve savršenijim metodama nastave, sposoban da na bolji i efikasniji način ovlađuje ogromnim oblastima znanja, crpući iz njih mogućnost za razvijanje nauke i tehnike, a takođe, umetnosti, nekako automatski, reklo bi se na prirodan način, bez ulaganja izuzetnog talenta svoje ličnosti. Reč stvaralač gubi se danas među kibernetičkim mašinama, u raznim oblicima masovne umetnosti nju stvaraju ljudi kojima ova užvišena reč uopšte ne pristaje među mnogobrojnim oblicima amaterske umetnosti, u najraznovrsnijim oblastima života, a istovremeno, ona dobija novi smisao kad postanemo svesni da su stvaralačke moguć-

nosti nešto najdragocenije u čoveku, da svaki čovek treba da ima pravo na stvaralaštvo, da ako budućnost treba da nas zaštiti od automatizovanja i pretvaranja čoveka u mašinu, možemo da tražimo spas upravo u ovoj oblasti. Dakle, ovde se mešaju razna značenja stvaralaštva — opšte stvaralaštvo, kao optimalno stanje budućeg čovečanstva, sigurno nije opšte umetničko stvaralaštvo.

U vezi s tim, važno je analizirati smisao pojma stvaralaštvo, kako zbog toga da ne bismo izjednačavali pojave koje su u svojoj biti različite, tako i zato da ne bismo stvarali novi mit genija. Ovaj problem ćemo razmotriti na primeru umetničkog stvaralaštva, mada ćemo ovo stvaralaštvo predstaviti u širem kontekstu problema, kao manifestaciju stvaralačkih mogućnosti čoveka u određenoj oblasti života — naime, u oblasti umetničkih pojava, u umetnosti; umetnost ćemo razmatrati u kontekstu kulturnih pojava, na foni opštih tendencija epohe u kojoj umetnik razvija svoje stvaralačke sposobnosti. Dakle, obratimo pažnju na veze koje se javljaju između situacije umetnika i raznovrsnih pojava života, umetnosti, vrednosti i ljudskog sveta.

Pojam estetske situacije kao polazna tačka razmatranja

Uzmimo koncepciju estetske situacije kao osnovni predmet interesovanja estetike.¹⁾ Glavni faktori ove situacije su: stvaralač, umetničko delo, primalac i estetska vrednost. Uloga ovog poslednjeg faktora je nadređena: upravo estetska vrednost povezuje ostale faktore u jedinstvenu celinu, čineći ih međusobno toliko povezanim da se, odvojeni jedni od drugih ili odvojeni od estetske vrednosti, ne mogu potpuno definisati. Estetika ispituje kakve se međusobne veze i zavisnosti javljaju između navedenih faktora, stavljajući ovaj problem kako na osnovu filozofskih proučavanja (otkrivanja nužnih veza i zavisnosti opštег karaktera, „ontoloških zakona“), tako i na plan empirijskih proučavanja (otkrivanje fabričkih veza i zavisnosti u konkretnim situacijama aktivnosti stvaraoca i primaoca, a takođe postojećih umetničkih dela). Ispitujući ove veze nailazimo na razne sekundarne faktore estetske situacije, kao što su stvaralački proces, estetski doživljaj i tome sl. Pojedini faktori estetske situacije vrše međusobno različite uticaje, dovodeći do uzajamnih modifikacija i preobražaja.

¹⁾ O pojmu estetske situacije govorila sam šire u svojoj knjizi pod naslovom, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce* (Svest o lepoti. Problematika geneze, funkcije, strukture i vrednosti u estetici). Warszawa PWN 1970, i u članku „I due poli dell'estetica“, *Rivista di Estetica*, fasc. III, 1967.

Najizrazitije zavisnosti su zavisnost umetničkog dela od umetnika i zavisnost primaoca od umetničkog dela. Zavisnosti se na neki način kreću i u suprotnom smeru. Umetnik stvara delo prema svom planu, realizuje svoju stvaralačku koncepciju, služeći se odabranim materijalom, tehnikom, sredstvima izražavanja — ali, istovremeno, i on sâm podleže uticajima dela koja stvara: pod uticajem realizovanih fragmenata menja koncepciju, na drugi način komponuje delo ili ga odbacuje i počinje ponovo. Pokušaj sjedinjavanja stvaralačke koncepcije sa materijalom, primene određene tehnike i sredstava, odlučujući je, kad je reč o kontinuaciji stvaralaštva. To ima manji ili veći značaj, zavisno od vrste stvaralaštva, od tipa stvaralačkog procesa nekog umetnika, od tipa njegove stvaralačke ličnosti.

Primalac pada pod uticaj umetničkog dela, ali istovremeno i sâm stvaralački deluje na njegov oblik: konkretnizujući delo i doživljavajući ga, stvara estetski predmet. Pri tome koristi to svojstvo umetničkog dela, da ono nije jednoznačno, da dopušta razne načine konkretnizovanja.² Primalac utiče i na stvaraoca, upoznajući ga — posredno ili neposredno — sa svojim ocenama, izražavajući svoj povoljan ili nepovoljan sud, oduševljenje ili ravnodušnost. Ali, i stvaralac utiče na primaoca, pošto se preko njegovog dela ispoljavaju odlike njegove ličnosti, njegova vera u vrednosti, njegova vizija sveta, njegova uverenja i autentičan stav prema stvarnosti. Naročito, kad imamo posla sa celokupnim stvaralaštvom nekog umetnika, možemo da uhvatimo nekakvu crtu koja je zajednička međusobno veoma različitim delima, žig njihove pripadnosti jednom istom stvaralačkom subjektu, zahvaljujući specifičnim crtama stila, vizije sveta. U svim tim vezama je istovremeno značajna umetnička vrednost — jer, radi utelovljenja vrednosti u umetničkom delu umetnik se prihvata svog rada, primalac se interesuje za delo zbog vrednosti, a najzad, estetska vrednost je smisao postojanja umetničkog dela. Estetske vrednosti definišemo kao izražavanje u umetničkim (ili paraumetničkim) strukturama³ vanracionalnih faktora čovekovog sveta — dakle, ove vrednosti povezuju estetsku situaciju sa celokupnom kulturom datog vremena; jer, zavisno od epohe, drugačiji vanracionali faktori dominiraju u svesti ljudi i umetnik ih prihvata (on vrši njihovu „umetničku racionalizaciju“) i drugačije je ono što u umetničkom delu traži primalac.

²⁾ Ovde se nadovezujem na koncepciju umetničkog dela koju je obradio Ingarden, upor. *Studia z estetyki* (Studije iz estetike), t. I—III, Warszawa PWN, 1960—70.

³⁾ O paraumetničkim strukturama govorimo u slučaju predmeta koji nisu proizvodi čoveka — prirodne tvorevine, pejzaži i tome sl.

Estetska situacija nastaje na fonu određenog vremena i kulture, dakle, povezuje se sa širom, vanumetničkom situacijom — preko estetskih vrednosti, preko ličnosti stvaraoca i primaoca. Stvaralač u delu izražava nekakav delić svoje ličnosti, a pod uticajem radnji, povezanih sa oblikovanjem dela, kristališe se njegova stvaračka ličnost. Slično je i sa primaocem; umetnost utiče na njega, izaziva nova interesovanja, nove potrebe, nove stavove, i na taj način se formira njegova ličnost, pojačava se osjetljivost i on upija estetsku kulturu.

S obzirom na tesne veze i zavisnosti među faktorima estetske situacije, možemo pretpostaviti da ćemo, nezavisno od toga, koji će se od faktora estetske situacije uzeti kao polazna tačka razmatranja, razvijajući ga i ispitujući njegove veze sa drugim faktorima, doći do predstavljanja celokupne estetske problematike. Teškoće oko definisanja osnovnih estetskih pojmove biće donekle otklonjene, jer će ovi faktori biti definisani na osnovu svih faktora koji se javljaju u nekoj situaciji. Uzimimo kao primer umetničko delo. Teškoće na koje nailazi estetika u svom razvoju, da bi dala definiciju umetničkog dela, jesu suštinske: stanovišta osciliraju između subjektivizma, relativizma i objektivnog idealizma, čije rezultate stalno ruši umetnost koja se razvija; slične teškoće javljaju se i prilikom pokušaja da se definišu estetske vrednosti, a takođe, kad treba rešiti, u čemu je suština stvaraštva, koje su glavne odlike stvaračkog duha, kao i u čemu se sastoji suština estetskih doživljaja. Uzimanje u obzir svih ovih problema estetske situacije donekle otklanja ove teškoće, mada stvara nove. Našim razmatranjima želimo da pokažemo da umetničko delo ima stalnu strukturu (mada ona dopušta mnoge „promenljive“ koje omogućuju kvalitetna ostvarenja, dakle, daje osnovu za stvaranje tipova), da pokazuje vezu sa estetskom vrednošću, ali da istovremeno pokazuje vezu i sa umetnikom, jer ga je stvorio, eventualno odlučio o njemu (izabrao ga) čovek; ono ima vezu i sa primaocem; mora da bude pročitano, shvaćeno, prihvaćeno ili odbačeno sa određenim stavom ili motivacijom. Dakle, umetnost je duboko ukorenjena u stvarnosti čoveka, suštinski vezana sa primaocem, sa vrednostima ka kojima on aspirira, sa umetničkim delom. Ove veze mogu biti različitih vrsta, različite jačine i trajnosti. One su sigurno drugačije u okviru estetskih situacija koje se javljaju danas od onih ranije, usled pojave avangardne umetnosti.

Umetnik i umetničko delo

Osnovna struktura stvaračkog procesa je psihofizički rad čiji je inicijator čovek koji poseduje sposobnosti i veštine određene vrste,

koji je usmeren na stvaranje vrednog i trajnog predmeta, drugačijeg od već postojećih, završenog uspešnim rezultatom, kakav je proizvedeno umetničko delo. Svaki elemenat ove definicije zahteva posebno objašnjenje, jer svaki dopušta različite interpretacije, zavisno od toga, koje je vrste stvaralački proces, kakvog je tipa umetnikova ličnost, koje je vrste umeđnost stvorena u tom procesu.

Govorimo o psihofizičkom procesu, pošto u njemu značajnu ulogu igraju manuelna poнашања, povezana sa činjenicom, da umetničko delo treba da bude dostupno pogledu primaoča, a istovremeno, u njemu se javljaju konceptivni faktori kojih je stvaralač manje ili više svestan, što zavisi od tipa stvaralačkog procesa. Sposobnosti i veštine mogu da budu veoma različite, to zavisi od vrste stvarane umetnosti — neke od njih se menjaju, dok druge ostaju nepromenljive, od prvih realizatorskih pokušaja umetnika kroz ceo stvaralački period u njegovom životu. To, da umetnik namerava da stvori vredan, trajan predmet, faktor je koji se ispoljava veoma različito i svesni smo ga u različitom stepenu. Misao o tome da treba da nastane vredno delo ne prati stalno umetnika, često upravo ta misao i ta želja parališu stvaralačke snage umetnika i oduzimaju mu osećanje sigurnosti u sebe, a ono mu je tako potrebno da bi mogao da dovede započeti rad do kraja. Umetnici često poriču da im je stalo do toga da stvore nešto za primaoce, da fiksiraju svoje koncepcije i da im je važna trajnost njihovih dela — ali, sama činjenica da se prihvataju realizatorskih procesa, da žele da ispolje svoje ideje, da ih smeste u „vidljive“ forme, govori o tome, da se u osnovi tih nastojanja nalazi želja umetnika da svoju viziju fiksiraju i učine je pristupačnom drugima. Slično, borba za originalnost obično se javlja u vidu svesnog motiva; umetnik koji nastoji da bude originalan dolazi najčešće do ekstravagancije i daje malo vredne stvari. Kad ističemo originalnost, imamo na umu onu crtu stvaralačkog procesa, da je on povezan sa individualnom neponovljivošću stvaraoca i sa njegovom vlastitom vizijom sveta. Ovde nailazimo na značajnu vezu stvaralačkog procesa sa ličnošću stvaraoca kao čoveka, sa njegovom ukorenjenošću u neponovljivom biću. Veština izražavanja vlastitih originalnih vizija odlika je stvaralačkih duhova, mada je ova originalnost mišljenja i osećanja „na svoj način“ najčešće oslabljena nametnutim stereotipnim formama koje funkcionišu u društvenom životu. Vredan rezultat u stvaralačkom procesu se ne postiže automatski: ka njemu se teži u vremenski dugom radu, podržavanom svesnom odlukom koja понекad zahteva veliki napor, samoodricanje i unutrašnju disciplinu, napuštanje atraktivnih lepota života — on može da

bude osuđen onog momenta kad je već skoro dostignut. Stvaralaštvo je povezano sa rizikom, naporom, a takođe, sa slučajem.

Stvaralaštvo nije samo rad, to je i delo: da bi se neki proces smatrao stvaralačkim neophodno je da bude završen efektom koji se može objektivizirati, koji je manje ili više trajan i vredan. Ovo ograničenje isključuje iz oblasti umetničkog stvaralaštva neuspeli poduhvate i odvaja od njega isključivo ekspresivna ponašanja, gde izdiferencirani doživljajni proces, čija je komponenta lično uverenje o vrednosti i značaju vlastitih doživljaja, ne dovodi do stvaranja dela. O ulozi ekspresije u umetničkom stvaralaštvu govorićemo više u toku daljeg razmatranja, ovde ćemo samo napomenuti da je značajan elemenat stvaralačkog procesa proizvod, mada on može da bude različite vrste i može da se odlikuje različitim načinom postojanja (npr. proizvod može da bude muzička improvizacija, deklamacija, inscenacija drame, balet odigran na sceni ili pantomima i tome sl.).

U stvaralačkom procesu mogu se razlikovati dve faze: doživljajna, čiji je efekat stvaranje koncepcije, ideje planiranog dela, i realizatorska putem pokušaja da se ostvari zamišljena koncepcija i uz upotrebu odabralih izražajnih sredstava, čiji je efekat gotovo delo. U konkretnim slučajevima obe ove faze se često javljaju zajedno, a događa se takođe da druga prethodi prvoj: to se događa naročito onda kad umetnik vrši realizatorske pokušaje zato da bi stvorio koncepciju dela, eventualno, da bi iskrystalisao nejasnu ideju. Razne faze doživljajnog procesa se prepiliču sa fazama realizatorskog procesa, utičući jedne na druge: od delimičnih realizacija — uspelih ili neuspelih, koje pokazuju teškoće u realizovanju prvobitnih planova, skrećući stvaraočevo ideju na novi kolosek i tome sl. — zavisi kristalisanje ideje umetničkog dela, dok se ideja, čak i najmaglovitija, rukovodi izborom odgovarajućih realizatorskih sredstava, od osnovne materije, odredene vrstom umetnosti (boje, zvuci, mase, prostor, pokret i sl.), sve do određenog izbora sredstava svojstvenih datoj umetničkoj vrsti. Može se smatrati da se ponekad koncepcija celine umetničkog dela nalazi u podsvesti, da se kristališe u fazama realizatorskog procesa pre no što dođe do svesti, a da se puna svest o koncepciji i planovima javlja tek u momentu završavanja realizatorskog procesa, kad stvaralač ugleda završeno svoje vlastito delo.

Od koncepcije dela razlikujemo umetnički plan, kao jedan od faktora stvaralačkog procesa. Sačinjavaju ga faktori koji stižu u tkivo gotovog dela, mada podležu raznim modifikacijama u toku odvijanja stvaralačkog procesa.

Koncepcija ponekad podleže velikim promenama, a umetnički plan se menja pod uticajem realizatorskih pokušaja. Ekvivalent tih faktora u gotovom delu je umetnička pretpostavka. Nju određuje umetnička zamisao stvaraoca od koje se razlikuje, manje ili više, zavisno od toga koliko je jasna koncepcija koju je umetnik stvorio, zavisno od odlika stvaraćeve ličnosti i vrste stvaralačkog procesa. Umetnička pretpostavka je, u principu, u delu čitljiva i onda kad se ne poznaju pravi planovi stvaraoca. Ona je ponekad tako tesno povezana sa ovim planovima da je umetnik dopunjava njima, eksplicirajući je kao umetnički program. Ovo se događa naročito u savremenoj umetnosti — a prosto paradoksalno postaje u konceptualnoj umetnosti, gde delo nestaje, postoji samo ideja, koncepcija, inspiracija. Ona može da funkcioniše kao svojevrsno umetničko delo u određenoj estetskoj situaciji, kad je ideja pristupačna primaocu koji uspeva da je razume, da je dopuni i zaodene u kvalitetu koje joj sâm određuje, da je doreče do smisaone celine koja daje umetničku satisfakciju. Ovde se otvara polje za mogućnost javljanja novih estetskih situacija, u vezi sa drugaćijim karakterom nove umetnosti.

Kad kažemo da delo suštinski pripada umetničkom stvaralaštvu, to ne znači da su i druge vrste stvaralaštva podređene tom zahtevu. Može se prihvati da postoje takve vrste stvaralaštva koje se ispoljavaju u radnjama, idejama, inspiracijama, u stvaralačkom stavu prema svetu. Možemo imati posla sa raznovrsnom umetničkom aktivnošću koja ima visoku vrednost — a opet, proizvod, delo nastalo u stvaralačkom procesu, može da ima male estetske vrednosti (kad nema nikakve vrednosti, tada poništava smisao stvaralačkog procesa, anulira ga, lišava značenja). Sa druge strane, može se smatrati da među novim varijantama i vrstama umetnosti ima mesta za nove tipove stvaralaštva, gde će proizvod biti nešto prolahno, što će ipak delovati na primaoca; ovo dejstvovanje bilo bi znak ulaska umetnika i njegovog proizvoda u savez sa primaocem, a time, u estetsku situaciju. Danas se naročito nameće postulat zamenjivanja trajnosti proizvoda njegovom pristupačnošću za što je moguće šire mase primalaca i njegovom snagom dejstvovanja. Naravno, ne deluje samo inventivnost umetnika na primaoca, već i njeno ispoljavanje, manifestovanje, prenošenje — tek tada počinje da postoji kao specifična vrsta dela koja deluje na svest primaoca, a posredno — na promene u svetu. Uverenost umetnika u vrednosti vlastitih vizija, ličnih doživljaja i osećanja, osećanje neobičnosti i originalnosti vlastitog života ili vlastitih ideja, sve to dokle god ostaje zatvoreno u okviru svesti ne može biti smatrano stvaralačkim. Staviše, to su često

faktori koji remete stvaralaštvo: onaj koga zadovoljava osećanje vlastite savršenosti, neobičnosti vlastitih doživljaja, on može da ne nade dovoljno snage i energije za rizikovanje i angažovanje za doživljaj, kakav je stvara- laštvo.

Prethodne konstatacije su povezane sa uverenjem da su u čoveku značajne tendencije ka dinamičnom razvoju, da njegova ličnost teži da se realizuje u radu, a da je rad izlazak čoveka napolje: taj izlazak napolje može da ima različite oblike i različite rezultate, kako društvene, tako i individualne, može da se javlja zajedno sa najrazličitijim tendencijama ljudske ličnosti. U svakom slučaju, izgleda da se čovek kristališe i određuje ko je i kakav je tek u pokušaju kontakta sa realnim svetom. Slično je i sa umetnikom: u pokušajima spašanja svoje vizije, osećanja, koncepcije sa umetničkom materijom, određenom tehnikom, sa izražajnim sredstvima, može da se uveri kakve su njegove stvaralačke mogućnosti i za šta je zaista sposoban. Uostalom, to su očevide zavisnosti: ko nije upoznao nijedan instrument i nije naučio da svira, on neće biti muzičar, ko ne poznaje boje i načine njihove upotrebe, neće biti slikar, ko ne ume da piše, neće biti pisac. Uostalom, to se odnosi na uslove savremenog života, sa određenim zahtevima od stvaraoca i primaoca, povezanih sa savremenom kulturom i razvojem savremene civilizacije. U prastara vremena estetske situacije su bile drugačije, drugačiji su bili i osnovni uslovi za stvaranje. Ljudi su nalazili u prirodi svoje prve muzičke instrumente, nisu morali da znaju slova da bi stvarali pome, dovoljan je bio kamen za prenošenje prvih crteža na zidove pećina. Ti prvi oblici umetnosti su možda zahtevali mnogo veće sposobnosti ili talenat, veštinu ili snagu vizije, nego današnja velika umetnička dela koja su rađena komplikovanim tehnikama i koja predstavljaju rafinirane umetničke strukture — ali, pošto želimo da umetnost shvatimo kao intersubjektivnu tvorevinu koja se razvija, moramo imati u vidu da su njene odlike novina i originalnost koje se nalaze u osnovi njenih vizija. Danas je to sve teže, ne zato što je „sve već izmišljeno”, već zato što mnoštvo informacija koje dopiru do čoveka i mnoštvo shematskih i stereotipnih načina njihovog sistematizovanja, kao i upitanje čoveka u sistem institucija, stvara višestruke slojevitosti koje su neautentične za njegovu ličnost i smetaju mu, a čak ga sprečavaju da dopre do samoga sebe i dosegne prave izvore stvaralaštva: oni se nalaze u neponovljivosti čoveka kao ličnosti.

Vratimo se glavnom problemu ovog poglavlja, odnosu umetnika prema vlastitom umetničkom delu. Govorili smo o delu *in tractu* nastajanja: delo koje stvara umetnik istovremeno odredu-

je njegove planove, utičući svojom realizacijom na smer kontinuiranog razvoja začetih tema, na izbor sredstava. Ostaje nam još da govorimo o gotovom delu. Ono je predmet koji pripada ljudskom svetu, odvojeno od stvarnih umetnikovih doživljaja, od njegove ličnosti, postaje predmet percepcije, njegove vlastite ocene, ponekad kritike, postaje inspiracija za dalji tok stvaralačkog procesa koji se ne završava s momentom završavanja jednog dela. Delo *koje* umetnik nekog momenta smatra završenim, etapa je nadređenog stvaralačkog procesa koji kod umetnika traje čitavog života. Postoji mišljenje da umetnik u svom životu stvara samo jedno delo — sledeća dela su samo faze, sledeće dopune tog jednog, onoga što je želeo da kaže, što je htio da izrazi. Kao što je poznato, Bergson je to primenjivao i na filozofiju, tvrdeći da filozof želi da izrazi nešto „jedno”, samo jednu intuiciju, ali da bi je izrazio mora ponekad da napiše čitave tomove. Ovakvi pogledi su razumljivi samo na fonu određene koncepcije čovekove ličnosti i njegove stvaralačke ličnosti, gde se u prvi plan ističu jedinstvo i neponovljivost — svako vidi svet drugačije, svako kroz svoju sopstvenu prizmu, i tu se nalazi izvor stvaralaštva: stvaralaštvo počinje onda kad čovek odluči da izrazi tu viziju, kad za to nalazi odgovarajuća sredstva, kad ume da je iskristališe i učini „vidljivom” za druge.

U situaciji savremenog života, umetničko delo je prožeto tudim pogledima, sudovima, osudom ili oduševljenjem, a te stvari deluju na umetnika slično kao na stvaraoca u drugim oblastima života (npr. u oblasti naučnog stvaralaštva, organizacionog rada i sl.). Priznanje jača stvaralačke snage, ali veoma često priznanje dobija ono delo koje sâm stvaralač ne ceni najviše; osuda navodi na razmišljanje o tome, da li je izabran pravi put, mada ona često ostavlja stvaraoca ravnodušnim, a čak punim prezira za profane koji ne mogu da razumeju njegovo delo. Priznanje vodi ponekad maniru, nepriznavanje — potištenosti i odustajanju od stvaralačkih pokušaja. Težnja ka institucionalnom potvrđivanju vrednosti svojih stvaralačkih poduhvata danas je opšta, a nastojanja u tom pravcu često sasecaju autentično korenje stvaralaštva. Ovde se takođe javlja široko polje mogućnosti za postepeno povećanje stvaralačke snage i dinamike raznih umetnika, od onih koji podležu tudim mišljenjima do onih nesalomljivih, za koje je stvaralački put od početka jasan, određen vlastitim uverenjem u to šta treba raditi i na koji način, bez obzira na teškoće.

Veza stvaralačkog procesa sa stvaralačkom ličnošću umetnika

Početak umetnosti je vezan sa prirodnim začecima ličnosti, mada je istina da ovi začeci moraju da budu negovani i razvijani, a takođe, da moraju da steknu uslove u kojima bi mogli da se ispolje kao stvaralačke snage, a one vode dostignućima koja bogate svet kulture. Treba istaći da nisu dovoljne sposobnosti i nisu dovoljni povoljni uslovi. Kao što postoje uprpašeni talenti, zato što se čovek našao u uslovima koji sprečavaju njegov razvoj, tako postoje i prividni talenti, suviše slabi da bi savladali prve prepreke prirode bilo spoljašnje, bilo unutrašnje. Ovo pitanje treba razmatrati sa dvojakog aspekta: prvo, sa aspekta odnosa stvaralačke ličnosti prema osnovnoj ličnosti čoveka, drugo, sa aspekta tzv. subjektivnih i objektivnih uslovljenosti stvaralačkog procesa, da bi se dobio odgovor na pitanje, koji faktori u čoveku omogućuju stvaralaštvo i podstiču ga da stvori vredno delo, a takođe, koji su to faktori u objektivnom svetu koji dovode do toga da se stvaralaštvo u svim oblicima smatra neophodnom komponentom kulture. Ovaj problem nas izvodi iz kruga problema svojstvenih samo umetničkom stvaralaštву, ali ne smemo zaboraviti da nas estetska situacija, upletena u celokupnu stvarnost čoveka, uvodi u probleme koji izlaze iz okvira estetike i idu u pravcu ontologije i filozofske antropologije. Ako se jednom dogodi da čovek promeni svoju prirodu i da njegov svet radicalno promeni svoj lik — tada će možda reč „stvaralaštvo“ promeniti značenje ili će sasvim nestati.

O osnovnoj ličnosti čoveka govorimo kao o kompleksu relativno stalnih faktora, obrazovanih tokom života i povezanih sa individualnošću ljudske jedinke, sa jedinstvom njenih ciljeva, realizacijom planova. Načelo jedinstva ličnosti je naše „ja“ koje se ispoljava u doživljajima, u izvršavanju činova i donošenju odluka. Tokom života čovek postaje ovakav ili onakav, zavisno od radnji koje vrši, od svestnih odluka, mada istovremeno postoji drugi tok njegovog života: tok koga on nije sasvim svestan, gde se razvijaju najrazličitiji nagoni i osećanja, gde se ispoljavaju snage i sposobnosti koje utiču posredno na odluke, koje vrše uticaj na tok i pravac rada. Čovek ne želi uvek ono što odgovara njegovim sposobnostima, ne ceni uvek najviše one vrednosti koje bi mogao najbolje da realizuje, njegove želje ne idu uvek u pravcu korišćenja stvaralačkih sposobnosti. U toj komplikovanoj strukturi ličnosti svest zauzima manje ili više mesta, zavisno od toga da li je čovek sebe naučio da misli — da li postavlja sebi pitanja: „ko sam“ i „kakav sam“ ili izbegava ta pitanja

— zavisno od toga, da li i koliko se slažu nje-
gove skrivene tendencije, kojih nije potpuno
svestan, sa ciljevima koje želi da postigne.
Dodatnu komplikaciju predstavlja činjenica da
je tako shvaćena ljudska jedinka, pošto je stal-
no u labilnoj ravnoteži postizanja i gubljenja
vrednosti, njihovog realizovanja i njihovog
poricanja, i svojim činovima upletena u do-
gadaje; da njene radnje, čak i najbolje zamišlje-
ne, često nailaze na prepreke, ne mogu da budu
dovedene do kraja, a ta činjenica obično iz-
ziva velike poremećaje u celokupnoj njenoj
svesti.

Obratimo ovde pažnju na izvesne tendencije,
„projekte” ljudske svesti koji postoje u njenom,
ne potpuno svesnom, toku života, kojih čovek
može da bude svestan i da ih prihvata ili pak
da ih osporava kad postavi sebi zadatak da
upozna samoga sebe. Ovi projekti igraju tako-
đe ulogu u započinjanju i nastavljanju stva-
ralaštva. Ovde će biti važno, kako to što for-
mira lična načela čoveka, tako i njegov odnos
prema stvarnosti i prema samome sebi. Da
navedemo projekt ekspanzije, projekt po-
pustljivosti i projekt osvete; a dalje: projekt
ekspresije i projekt igre; najzad, projekti koji
su u vezi sa odnosom prema prošlim iskustvi-
ma: projekt kompenzacije, projekt protesta,
projekt agresije i odbrane. Neki od ovih pro-
jekata svedoče o „slaboj”, a neki o „jakoj” lič-
nosti; neki od njih su skoro ukorenjeni u čo-
vekovoj prirodi, neki nastaju pod uticajem is-
kustava, naročito usled događaja koji se odi-
gravaju u svetu, njihovog ukrštanja i borbi u
radnjama i planovima drugih ljudi. U odre-
đenom sistemu oni karakterišu status čovekove
ličnosti u izvesnom vremenskom preseku, njihov
sistem se menja pod uticajem događaja, novih is-
kustava, pod uticajem pobjeda ili poraza. Vero-
vatno se svi oni, u različitom stepenu, nalaze
u svakom čoveku ali jedni od njih su skriveni
ili neznatni, drugi se šire i, jačajući, postaju
strasti koje doprinose ništenju samoga čoveka,
a takođe, nekakvog malog dela sveta. Čovek
ne samo da upoznaje sebe u događajima u sve
novijim životnim situacijama — već ga te si-
tuacije i događaji i formiraju, vode razvoju ili
regresu. Jedan od takvih događaja koji utiču
na ličnost čoveka je stvaralaštvo, zajedno sa
svim dostignućima, porazima i razočaranjima.
Ukoliko je jače emotivno angažovanje u tu
stvar — a stvaralaštvo se povezuje sa dubokim
i trajnim angažovanjem — utoliko je jači do-
življaj poraza, utoliko je veći značaj doživljaja
pobede.

Ako pogledamo pitanje stvaralaštva sa aspekta
geneze individualnih stvaralačkih mogućnosti,
možemo da konstatujemo da je kod deteta to
čisto ekspresivna aktivnost; dete interesuje sa-
ma radnja, manipulacije, a ne tiče ga se mno-
go efekat ovih radnji — kao što je to slučaj

u prvim dečjim slikama. Želja za sticanjem publike i pristalica za vlastito delo, što se može podrediti projektu ekspanzije, javlja se u mладости, a istovremeno, javlja se i želja za tim da se stvarnom delu dâ savršenost koja bi mu obezbedila društveno priznanje. Ali, to je period (i onda kad čovek tek pokušava samostalno da stvara) neobično bogat i prepun doživljaja, vezanih sa vlastitom refleksijom o svetu, nametnutih mu od strane sveta, povezan sa činjenicom da živi u zajednici sa drugima — sa saznanjem o brojnim ograničenjima i zahtevima koji potiču od društva, o nesigurnosti vlastite sudbine i zavisnosti od događaja; tada se upravo najboljnje doživljava sopstvena bespomoćnost, manji uspesi nego kod vršnjaka i to me sl. Duboko proživljene nepravde života u mладости, u raznim oblastima, stvaraju projekat kompenzacije; on može kod umetnika da se ispolji u stvaralaštvu. Ali on može takođe da izazove pobunu, projekat osvete koji se obično ispoljava u destruktivnim radnjama, mada se događa da umetnik demaskira zlo i nepravdu upravo kroz svoje delo.

Obično, takođe u mладости, počinje da se menja prirodni dečji projekat ekspresije: čovek postaje osetljiv na tuđ pogled; on zapaža da njegova ekspresivna ponašanja kog drugih ne izazivaju takvu reakciju kakvu je očekivao; ekspresija biva gušena ravnodušnošću drugih, guši je svet koji se ne interesuje doživljajima pojedinca. Tako je sa ekspresijom u ponašanjima — slično je sa umetničkom ekspresijom. Ispostavlja se da ono što je najviše lično, što je ispunjeno ličnim iskustvima, što izrasta „iz dubine duše”, ne postaje vrednost, ne izaziva interesovanje drugih, nema moć dejstvovanja. Kao što u životu, pod uticajem prigušene ekspresije, nastaje projekat skrivanja ličnih osećanja, a dalje — projekat igre, da bi se stvaranjem privida postigli ciljevi koji se nisu mogli postići autentičnom ekspresijom, tako se i u stvaralaštву pojavljuju ova dva projekta: odustajanja od pokušaja ispoljavanja sebe, u uverenju da će to izazvati smeh umesto uzbudjenja; ili nastaje projekat igre, pronalaženja veštačkih sredstava, unapred smišljenih, tako da bi efekat stvaralaštva odgovarao planu: da bi se stvorilo, ne to što izražava same nas, već to što bi moglo da postane vrednost za druge. Započinjanjem svesne igre u umetničkom stvaralaštву, počinje da se formira stvaralačka ličnost: u stvaranju se više ne izražava sâm čovek u svojoj autentičnosti, već čovek koji postavlja sebi umetničke planove, koji ima šta da kaže i koji želi to da kaže da bi ga čuli; ne zato, što želi da sâm sebe pokaže drugima, već zato što mu je stalo do izvesnog pitanja. U nastojanju da nađe sopstvena izražajna sredstva, ovo pitanje se formira, modifikuje, bogati se sve novim sadržinama, širi

se u osnovnoj ličnosti čoveka, podržavano takvim faktorima kao što su istrajnost i nesalomljiva vera u ispravnost odabranog puta. Postoji zato zrno istine u konstataciji da umetnik postaje onaj ko želi to da postane. Jačanje unutrašnjih snaga, čvrstina odluka za započinjanje stvaralačkog rada u izabranoj oblasti, uprkos neuspesima, zlonamernim mišljenjima drugih, aktivira stvaralačke sposobnosti, doprinosi njihovom razvoju. Dok vera u vrednost vlastite vizije sveta pomaže razvoj stvaralačkih sposobnosti, dotele sumnja, kolebanja, podleganje spoljašnjim uticajima, neveština suprotstavljanja — ostavljaju neiskorišćene klice stvaralačkih sposobnosti, svedoče o napuštanju ekspanzije u korist popustljivosti.

Veze osnovne ličnosti čoveka sa njegovom stvaralačkom ličnošću mogu biti različite. Samo je jedna od mogućnosti, kad se osnovna ličnost ispoljava direktno u stvaralačkoj ličnosti. Jer, događa se da slab čovek koji ne ume da se suprotstavlja, koji pada pod uticaj tudihi mišljenja, nerado preuzima na sebe odgovornost za bilo šta, čovek u kome neuspesi ne stvaraju projekat osvete, a nepravda — protest — pokazuje sasvim drugačije odlike u oblasti svojih stvaralačkih poduhvata. Popustljiv u životu, on pokazuje odlučnost u pitanjima koja su vezana sa njegovim delom, boreći se za pravo postojanja proizvoda svog stvaralačkog rada, za priznanje za njih, pokazuje čvrstinu i bezobzirnost u pogledu pitanja koja se vezuju sa njegovim stvaralaštvom. Len i neorganizovan čovek u životnim pitanjima, pokazuje ogromnu radinost i organizovanost kad je u pitanju stvaralački rad. Slične veze i zavisnosti mogu se konstatovati kad se upoređuje osnovna čovekova ličnost sa stvaralačkom ličnošću u oblasti detaljnih determinacija stvarnog dela, razvijanih interesovanja i njihovog umetničkog prenošenja. Autentični doživljaji postaju ponekad stvaralačka materija, ali bivaju veoma izmenjeni, kamuflirani, bivaju sublimirani ili brutalizirani ili pak modificirani, bivaju skriveni u simbolima, tako da primalac ne može na osnovu njihovog umetničkog prenosa da reprodukuje stvarne opsesije i interesovanja umetnika, njegove stvarne doživljaje. Delo tada dobija dvostruki smisao: jedan za umetnika samo njemu poznat, drugi za primaoca, čitljiv zahvaljujući višezačnosti dela. Ovde se upravo najpotpunije ispoljava gore pomenuta igra, izabiranje takvih izražajnih sredstava koja bi učinila umetnički rad efikasnijim, tj. obezbediaла bi vrednost delu, i omogućila skrivanje autentičnih doživljaja, zato da bi na najautentičniji način u delu bio izraženo pitanje koje je umetniku važno, njegov odnos prema stvarnosti koji je uverljiv, zahvaljujući tome što je izražen na bezličan, uopšten i objektiviziran način.

Ipak, to ne znači da je tamo, gde je ekspre-sija umetnika čitljiva u umetničkom delu, gde se u njemu može videti trag toga što je za umetnika autentično, delo uvek vredno; mora ipak da bude ispunjen uslov, da umetnička forma izražavanja dà ovim doživljajima opšti karakter. Umetnička ekspresija nije istovetna sa ekspresijom doživljaja u pogledu ispoljavanja osnovne ličnosti.⁴ A kao primer može da posluži poezija Posvijatovske — prožeta autentičnom patnjom i vizijom prerane smrti — koja sredstvima umetničkog izraza, pod uticajem sve bliže smrti, prezentuje svet ljubavi i očajanja koji nije samo lični.

Stvaralačku ličnost možemo da upoznamo na osnovu, ne samo jednog dela, već celokupnog stvaralaštva — možemo da ništa ne znamo o umetniku kao realnom čoveku, a da upoznamo stvaralačku ličnost, upoznavanjem dela koja je on ostavio. Ovako rekonstruisana stvaralačka ličnost se ponekad načelno razlikuje od osnovne ličnosti koja se ispoljava u svakodnevnom ponašanju. Zato je moguće da se bogata stvaralačka ličnost, puna velikih ideja, ozbiljnih problema, beskompromisnih i značajnih vrednosti, nalazi u malo užvišenoj ličnosti, a između nje i stvaralačke ličnosti su uglavnom tzv. motivi koji se ne odnose na stvaralački proces (kao npr. uporne težnje ka popularnosti, životnom uspehu, sticanju bogatstva i sl.). Upravo, stvaralački motivi, o kojima ćemo uskoro govoriti, koji su dominantni u ličnosti stvaraoca, određuju različite modifikacije stvaralačke ličnosti u odnosu na osnovnu ličnost.⁵

Stvaralačka ličnost nastaje na osnovi osnovne ličnosti, ali ova druga podleže uticajima prve. To, kakav je i ko je čovek, ne zavisi svakako samo od toga kakav se rodio, već šta u svom životu radi, od efikasnosti i neefikasnosti njegovog rada. Pod uticajem uspelog stvaralaštva osnovna ličnost čoveka se ponekad preobražava, on stiče veće poverenje u sopstvene snage, postaje nekoristoljubiv, ali ponekad se odvaja od društva, ograjuće od života, što povlači za sobom promenu odnosa prema umetnosti i prema životu, ravnodušnost prema svemu što nije umetnost. Ovaj uticaj ide ponekad u drugom pravcu: umetnik počinje da tretira svoj život kao umetničko delo, uvodi igru u svoje životne

⁴) Upor. moj članak: „Problem ekspresji w estetyce” (Problem ekspresije u estetici), „*Studia estetyczne*” t. 9, 1972, kao i *Il paradosso dell'Espressione. Rivista di Estetica* fasc. II, 1969.

⁵) Koncepciju „projekata ličnosti” razvijam u knjizi, pod naslovom, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej* (Čovek u ogledalu umetnosti. Studija na granici estetike i filozofske antropologije), Warszawa PWN, 1977. Upor. takođe „Man as a Value”, *Reports on Philosophy* nr. 4. Jagiellonian University, Warszawa — Kraków, 1978.

aktivnosti i međuljudske odnose. Ova pojava se često sreće u svetu glumaca koji žele da im se u životu dive isto kao na sceni, odbacujući autentičnost, igraju sami sebe. Ovakva vrsta uticaja umetnosti, suptilna i teška za otkrivanje, ne javlja se samo kod stvaralaca, već i kod primalaca. Pod uticajem umetnosti (naročito filma, pozorišta, romana) čovek dobija osećanje da „je viđen“ i želi da je viđen na određen način. Dakle, on uvodi faktor igre u svoje svakodnevno ponašanje, formirajući sebe po uzoru na ličnosti koje ga fasciniraju u umetnosti.

Na kraju, da dodamo još, da veze osnovne ličnosti sa stvaralačkom ličnošću zavise od toga kakvo mesto stvaralaštvo zauzima u celokupnom životu čoveka: da li je nešto slučajno, nevažno, što se može isto tako dobro nastaviti kao i napustiti, ili je tretirano kao poziv, najvažnija stvar u životu. U današnjem kulturnom modelu ovo drugo shvatjanje umetnosti je malo popularno, obično je vezano za kult genija, karakterističan za „Mladu Poljsku“. Pa ipak, i danas postoje ljudi koji tretiraju umetnost kao ličnu stvar od najvećeg značaja, važnu u društvenoj i univerzalnoj skali.

Motivi umetničkog stvaralaštva

Pomenuli smo da se uslovjenosti stvaralaštva nalaze, s jedne strane, u objektivnom svetu, a sa druge, u osnovnim tendencijama čovekove ličnosti. Prvo povezujemo sa stvaralačkim iskustvom, znači sa takvim shvatanjem stvarnosti koje navodi na započinjanje stvaralačkog rada, pokazujući njegovu mogućnost i potrebu — drugo je veza između osnovne ličnosti i stvaralačke ličnosti čoveka. Počnimo od ovih drugih, a važan problem za naša razmatranja biće to, da li se ovi motivi javljaju u gotovom delu ili utiču na vrednost rezultata dobijenog u stvaralačkom procesu, ili su pak u tom pogledu neutralni.

Najopštije, razlikujemo dva tipa stvaralačkih motiva: one koji se odnose na glavne ciljeve stvaralaštva i one koji se ne odnose. Kod prvih razlikujemo motive vezane sa načinom doživljavanja zatećene stvarnosti i motive vezane sa započinjanjem stvaralačkog procesa i njegovim nastavljanjem. U druge ubrajamo tri osnovna: odnos prema delu, odnos prema samome sebi, odnos prema primaocu. Dakle, tu je izlazak iz toka stvaralačkog procesa ka delu i ka primaocu. Za ove motive kažemo da se odnose na stvaralaštvo, jer bez njih nema stvaralaštva, oni se javljaju, mada u različitim proporcijama i formama, u raznim tipovima stvaralaštva, nekako su pretpostavljeni samom činjenicom prihvatanja stvaralačke aktivnosti,

mada umetnik može da ih bude nedovoljno svestan.

Prihvatajući se izrade umetničkog dela, umetnik ima na umu, pre svega, samo delo: želi da ga učini što je moguće savršenijim, da u njemu izrazi najvažnije pitanje koje je osnova njegove stvaralačke koncepcije. Tada se rukovodi vlastitim osećanjem savršenosti formi, oblika, zvukova, boja i sl., sve do momenta kada smatra da je dao delu sve što je bilo potrebno da bi njegov oblik bio pun i savršen. Drugi motiv je obzir prema samome sebi, želja za izražavanjem delića sebe, svojih težnji i uverenja, jednom rečju, potreba za autentičnošću i ekspresijom. Uzimajući u obzir ovaj motiv, umetnik daje individualizovani, originalni i autentični proizvod koji nosi pečat ličnih doživljaja. Ali, ovde se javlja izvesna teškoća: to što je delu potrebno nije uvek to što se vezuje sa aktuelnim doživljajima autora; zato i taj motiv mora da bude sasvim uskladen sa prvim. A najzad, treći motiv: obzir prema primaocu. Jer, reč je o tome, da se delu obezbedi trajnost, da ono bude razumljivo, prihvaćeno, da bude efikasan način za prenošenje onoga što umetnik smatra najznačajnijim pitanjem i što smatra da zasluzuje da bude saopšteno.

Svi ovi motivi javljaju se zajedno u stvaralačkom procesu. Prvi obezbeđuje stvaralačkom delu vrednost, drugi — individualnost i neponovljivost, treći — komunikativnost. Višak jednog od njih i zanemarivanje drugog vodi stvaralaštvo na lažne puteve, vodi stvaranju *quasi-dela* (koja ostaju na nivou ukusa nespecijalizovane, neobrazovane, neosetljive publike), eventualno, odvajajanju umetničkog dela od društva kome je bilo namenjeno samom činjenicom da se umetnik prihvatio da ovaploti svoju viziju u proizvodu. A najzad, to može da vodi preteranoj ekspresiji koja umanjuje vrednost umetničkog dela. Ova tri motiva se mogu takođe smatrati nesvesnim pretpostavkama stvaralačkog rada, gde se umetnik bori kako za savršenost dela, za njegovu komunikativnost, tako i za autentičnost. Reализacijom svih ovih motiva u uravnoteženoj proporciji, umetnik postiže najviši cilj svoga stvaralaštva, kakav je realizacija umetničkih vrednosti. Prema tome, motivi koji se odnose na stvaralački rad moraju zajedno da se javljaju i međusobno dopunjaju.

U motive koji se ne odnose na stvaralački rad ubrajamo one koji nisu specifični za stvaralaštvo, koji se javljaju u drugim oblastima života i koji zajedno ne predstavljaju nekakav jedinstven sistem u kome bi se oni međusobno dopunjavali (kako je to bilo u slučaju motiva koji se odnose na stvaralaštvo). Ovde spadaju

ekonomski razlozi, želja za sticanjem slave, životnog položaja i sl. U staroj estetici smatralo se da ovakvi razlozi moraju negativno da se odraze na savršenost dela, da umanjuju stvaralačke sposobnosti. Pa ipak, posmatranje pokazuje da su ovi motivi za savršenost dela ili neutralni ili povoljni, pošto postaju dodatni motor koji aktivije stvaralačke sposobnosti. Naročito su u današnjem institucionalizovanom svetu ovi razlozi tako rašireni da ih treba smatrati saučestvujućim, ukoliko naravno u daljoj konsekvensiji ne povuku za sobom počinjanja koja sasvim odvlače umetnika od realizacije motiva koji se odnose na stvaralaštvo. Ima umetnika koji su priznavali da je motiv njihovog stvaralaštva bila želja za sticanjem slave — radilo se o večnoj slavi, kao u Danteovom slučaju. Umetnik postiže ovu vrstu slave samo tako što obezbeđuje svom delu maksimalnu savršenost, što mu daje najviše vrednosti, zato je traženje brze popularnosti koja zahteva prilagođavanje vladajućoj modi, nešto drugo što je težnja ka večnoj slavi.

Najzad, treba uzeti u obzir mogućnost postoјanja motiva koji su suprotni pretpostavkama stvaralaštva, kad se ne stvara zato da bi se gradile i umnožavale vrednosti, već da bi se uništavale ili za ciljeve koji se ne slažu sa dobrom čoveka. Ovde nastaju problemi koji su vezani sa moralnim stavom i obimom odgovornosti stvaraoca za vlastito delo, kao i sa mogućnošću javljanja raznih konflikata u oblasti motivacija za započinjanje stvaralaštva. Ovi konflikti vode promeni prvobitnih motiva stvaralaštva, eventualno, polarizaciji intencija, mogu da budu javni ili skriveni, stvarni ili lažni. Ovi problemi su naročito izraženi u oblasti naučnog stvaralaštva: kad naučnik radi na pronašlasku koji je vezan sa mogućnošću totalnog uništenja i sl., ali i u umetnosti postoji problem odgovornosti za negativne rezultate koje izaziva delo u svesti primaoca.

Preći ćemo na motive koji se nalaze u načinu shvatanja sveta. Ovde je značajan odnos stvaraoca prema stvarnosti koja se predstavlja kao svet koji dopušta promene, dopune, nove stvari, otkriva takav aspekt koji omogućuje stvaralački rad. Ovde se javljaju dve bitne uslovijenosti stvaralaštva: a) viđenje sveta u takvom aspektu koji nameće stvaralački stav, b) viđenje realnih mogućnosti za započinjanje stvaralaštva, shvatanje stvarnosti kao poziva koji primorava na započinjanje akcije. Ovde ćemo razlikovati sledeće načine doživljavanja sveta:

— viđenje u njemu nedostataka i nesavršenosti, kao i uverenje da je njihovo otklanjanje moguće; ovaj motiv je najkarakterističniji za tehničko stvaralaštvo, kao i u oblasti organizacije društvenog života. Reč je o prilagodavanju sveta potrebama čoveka, o dopuni stva-

rnosti novim pronalaskom, novim predmetom, novom organizacijom života, o nečemu što bi popunilo ovaj nedostatak; stvaralački stav zauzima onaj ko vidi realnu mogućnost za stvaranje novog predmeta ili stanja stvari koje uklanja postojeću nesavršenost. U naučnom stvaralaštву — zapažaju se nedostaci u teoriji, u pokušajima da se objasni svet; u umetničkom stvaralaštву — neužimanje u obzir u postojećim delima nekakvog aspekta sveta, nekakve vrste doživljaja, nekakve vrste vrednosti; u društvenoj organizaciji — neužimanje u obzir nekakvog tipa ljudskih potreba nekakve nepravde i sl.

— uverenje da je svet u principu nesavršen, viđenje sveta kao potpuno neprilagođenog čoveku (a ne samo kao takvog koji krije u sebi nedostatke i nesavršenost), tada se mogu otvoriti razni putevi za započinjanje stvaračkog rada: težnja ka širenju granica našeg znanja o svetu, kad živimo u uverenju da se iza sloja nesavršenosti krije nešto značajno i drugačije, da je nesavršenost sveta, koja nam se pokazuje, nešto iluzorno, da dolazi iz našeg nedovoljnog znanja. Tada se prihvatamo naučnog, eventualno, filozofskog stvaralaštva, šire: saznajnog (želimo da otkrijemo pravi smisao stvari, da shvatimo to što je dato) možemo takođe da pokušamo da stvorimo novu stvarnost koja bi bila bolja od postojeće, koja bi davala osećanje potpunosti i savršenosti, predstavljajući vrednosti koje su uzalud tražene u realnom životu. Ovaj motiv može da otvara put umetničkom stvaralaštву koji vodi kreiranju nove stvarnosti u umetničkom delu, koja bi svojom savršenošću nadoknadivala nedostatke koji se javljaju u stvarnom svetu.

— kako saznajno, tako i umetničko stvaralaštvo, može u svojoj osnovi da ima još i druge motive: uverenje u punoču i bogatstvo sveta i želju da ih pojača i poveća, tako što će ih odraziti u umetnosti i saznajno obuhvatiti naukom. Stvaralaštvo može da nastane i iz nedostatka, ali može da izraste i iz izobilja: umetnik, a takođe naučnik, želi tim izobiljem da ovlađa, da ga dovede u red, možda uprosti, zauzimajući prema svetu, u načelu afimativan stav.

U stvaračkom stavu prema stvarnosti vide-ne mogućnosti za promene uvlače čoveka u sferu aktivnosti; ove mogućnosti postaju konkretnе i lično se tiču stvaraoca. One su postulati rada, određuju konkretnе puteve akcije, postaju diramične i stvaraju vrednosti.

Veza umetnika sa primaocem

U samoj činjenici da se umetnik prihvata stvaralaštvo, nalazi se intencija da uđe u kon-

takt sa primaocem. U današnjoj umetnosti uloga primaoca je specifična: dela računaju ne samo na maštu primaoca, na njegove sposobnosti za dopunjavanje i konkretizovanje umetničkih struktura, već ga uvlače u procese zajedničkog stvaranja, dajući mu da bude, ne samo posmatrač, već i učesnik koji se aktivno uklapa u okviru dela, realno ga dopunjavajući. Dakle, umetnik ne računa samo na „primaoca uopšte”, već na sasvim konkretnog primaoca, određene pripremljenosti i ukusa. U novoj umetnosti ovaj krug primalaca na koji umetnik računa, ili se prekomerno širi ili se pak prekomerno sužava (s jedne strane je „masovna umetnost”, a sa druge, hepening, aleatorika, jednokratne umetničke manifestacije). U slučaju kad stvaralač želi da se prilagodi ukusima primalaca, kad hoće da stvara po narudžbini, kad pada pod uticaje mode, počinju da dominiraju motivi koji su daleko od pravog stvaralačkog rada. Namena umetnosti širokim narodnim masama ne mora da ide u korak sa opadanjem njene vrednosti, ali pod uslovom da umetnik ne napušta načine umetničkog izražavanja koji su svojstveni njegovom talentu, da se ne odrekne vlastite vizije sveta. Ako smatramo da je uloga umetnosti u društvenom životu značajna, moramo priznati da umetnik koji želi da odgovori društvenim potrebama postaje značajan faktor koji formira estetske situacije i menja svet, menjanjem uverenja i estetske kulture primalaca. Kad bismo zamislili situaciju u kojoj bi se svaki umetnik predavao stvaranju sasvim nove umetnosti koja prekida se tradicijom, koja ne računa na primaoca, umetnosti koja je zatvorena za široke krugove, koja je pristupačna samo specijalizovanim poznavaocima — tada bi široke mase naroda bile lišene umetnosti, bile bi osuđene na njene izumrle forme ili pak na staru umetnost koja, mimo svojih opšteličkih vrednosti, ne može da odgovara aktuelnim potrebama. Teško je odrediti granicu između konformizma i opasnosti od usamljivanja umetnika. Idući za potrebama primalaca, umetnik može i da ne ispunji njihova očekivanja, zato što njegova dela odražavaju aktuelni status sveta i društvene svesti, što ne idu napred, ne otkrivaju ono što se još nalazi u podsvesti društva. Sa druge strane, braneći se od konformizma, umetnik ostaje usamljen sa svojim delom, bez primalaca, bez kontakta sa društvom. Književne diskusije, glasovi kritike, uticaji publike, stvaraju atmosferu koja uglavnom doprinosi shvatanju situacije stvaraoca i pomaže mu da sâm postane svestan teškog položaja do kojeg su ga dovele njegove odluke. Usamljeni umetnik je umetnik izvučen iz okvira estetske situacije: istina, odbacio je jedan tip zavisnosti, kakve su obzir prema primaocu, ali je stvorio sebi novu zavisnost — tretiranje umetnosti isključivo kao lične stvari, kao ekspresije, čime se

podije zid između njega i ostalog sveta; on tada postaje nepotreban.

Prava veza umetnika sa primaocem u estetskoj situaciji zasniva se, pre svega, na koegzistiranju u istoj eposi, na realnom uticanju umetničke mašte i načina viđenja stvarnosti na svest primaoca, a takođe, putem estetskih vrednosti koje stvara umetnik, a doživljava primalac. Ovde je upravo zajednička platforma sporazumevanja. Ona je zasnovana na činjenici da je stvaralač individualnost koja je drugačije formirana, drugačijeg tipa od primaoca umetnosti — drugačije su njegove sposobnosti, vizija sveta, načini strukturiranja stvarnosti, mašta, drugačija osećanja transformacija onoga što je zatećeno, po formi novo — a istovremeno, primaoca i stvaraoca vezuje ljubav prema umetnosti. Umetnost je svakako nešto drugo za jednoga, a drugo za drugoga. Ona izbjija na čelo umetnikovih problema, kao njegov životni zadatak, poziv. Ono, što je za umetnika shvakodnevno i obično, kod primaoca može da izaziva, ne samo čuđenje, divljenje, priznanje, već i estetski šok. Zahvaljujući drugačijem viđenju sveta, umetnik daje dela koja prevazilaze očekivanja primaoca, koja pokazuju nešto što on sâm nikad ne bi mogao da pomisli ili zamisli — a upravo time pune njegovu maštu novim sadržajima. Kad se umetnik ne bi suštinski razlikovao od primalaca umetnosti, njegovo delo bi ostajalo uvek na nivou već uobičajenih predstava i ne bi moglo da izazove duboke i jakе estetske doživljaje. To ne znači uopšte uzdizanje umetnika, već je to samo svest o njegovo posebnosti. On je drugačije biće, u istoj meri u kojoj se uopšte ljudi razlikuju među sobom, u kojoj se razlikuju ljudske ličnosti koje se bave raznim profesijama i postavljaju sebi različite ciljeve. Dakle, umetnik ima moć prenošenja važnih istina o svetu, pokazivanja da je svet drugačiji nego što izgleda, da se iza spoljašnjeg sloja svakodnevnih događaja kriju veliki životni problemi, da u onome što je veliko može da bude niskost, a u onome što izgleda malo može da se nalazi uzvišenost.

Ali, kao što smo rekli, umetnik i primalac se nalaze u istom svetu, elementi su istih estetskih situacija, mada ostaju na različitim pozicijama. Oni žive u vremenu koje im donosi iste probleme, iste nemire, u kome izvesna pitanja ostaju izvan domena naučnog znanja, gde se čovek sreće se pojavnama koje izlaze izvan racionalnih objašnjenja. U svojoj umetnosti umetnik se prihvata upravo onoga što je vanracionalno, želeći da ga izrazi sredstvima svoje umetničke tehnike. Primalac prihvata ovo „znanje“ (to je intuitivno znanje „znanje bez argumentata“) i na razne načine se koristi njime: ono inspiriše njegovu tehničku, naučnu

maštu, pomaže mu da postane svestan svojih problema, omogućuje mu da proširi obim svog znanja o samome sebi, pomaže mu da izvrši autoidentifikaciju. Umetnik mu prenosi, zajedno sa nemirima savremenog života, novi model čoveka koji je često model čoveka budućnosti.

Popuštanje pritisku primaočevog mišljenja ne vodi uvek stvaraoca rezultatima koji degradiraju njegovo stvaralaštvo. Sud primaoca je istovremeno sud kritičara. Zatvoren u svom svetu, gde glavno mesto zauzima umetnost, umetnik gubi kontakt sa društvom koji može ponovo da se uspostavi, kad on uzme u obzir glasove kritike — ne zato da bi se slepo podredivao sudovima manje kompetentnih osoba, već da bi pojačao umetnost koju stvara novim izvorima koji se nalaze u društvu. U tom smislu, može se reći da ne formira samo umetnik ukus i osetljivost primaoca, njegovu maštu i osećanja, već i da primalac utiče na stvaraoca, određujući mu nove puteve razvoja, ili pak negativno, odvlačeći ga na put konformizma i padanja pod uticaj mode.

Dodajmo, da na osnovu shvatanja stvaralačkog procesa, kao procesa koji se proteže u vremenu, čiji je dijapazon — početak i kraj — obično teško odrediti zato što pojedina dela mogu da budu tretirana kao etape jednog istog stvaralačkog procesa, što postoji kontinuitet, određen identičnošću planova, vizije sveta, osnovne ličnosti umetnika, ravnoteža između različitih motiva stvaralaštva biva postizana tokom čitavog stvaralaštva. U raznim životnim periodima umetnika u prvi plan mogu da dođu različiti motivi koji jednom vode većem uspehu, drugi put padu nivoa stvaralaštva, što je opet u sledećim fazama korigovano i nivelirano. Dakle, stvaralački proces može da se shvati kao tok dijalektičkih promena: od ekspresije do igre, od obzira prema samome sebi do obzira prema primaocima, da bi se na kraju pronašla prava proporcija izražajnih sredstava za onu viziju koja je autentična i svoja; od projekta ekspanzije, preko zatvaranja u sebe i pravljenja od svog stvaralaštva tabua dostupnog izabranim, do pronalaženja za svoja dela mesta u društvu, otkrivanja umetničkih sredstava koja omogućuju penetraciju novih vrednosti u široke društvene krugove.

Analogna dijalektika može da se otkrije u okviru estetskih doživljaja primaoca: od doživljavanja estetskog šoka pred delom koje se ne razume, emocionalnih odbacivanja novatorskih dela — do slepog aplaudiranja ekstravagantnim umetničkim eksperimentima (iz snobističkih razloga ili zbog mode), a najzad, prihvatanja, sa razumevanjem i kritički, onoga što je vredno u novoj umetnosti.

Trima osnovnim motivima stvaralaštva (obzir prema delu, obzir prema sebi i obzir prema primaocu) odgovaraju motivi uspostavljanja kontakta sa umetnošću preko primalaca. On to čini ili radi samoga sebe, da bi u umetnosti našao svoj vlastiti odraz, to što mu je dobro poznato, što može da shvati i oseti; ili je orijentisan na delo i njegove vrednosti; hoće da razume delo i doneše pravilan sud o njemu, bez obzira na to, da li su vrednosti, koje ono sadrži, nove i šokantne ili tradicionalne; ovakav stav omogućuje da se promene uobičajene navike i otvara horizont uzdizanja estetske kulture na viši nivo. Ali, postoji i obzir prema stvaraocu: pitanje, ko je i kakav je bio, da li postoji, kako se ispoljava njegova ličnost u delu, kakav je njegov odnos prema čitavoj eposi u kojoj je živeo i sl. Zavisno od vrste umetničkog dela, svi ovi obziri mogu da budu osnovni, oni nastaju u prirodnom kontaktu sa umetnošću i mogu da obogate estetski doživljaj. Primalac ima prava da traži u umetnosti sebe i stvari koje ga u životu interesuju, ima takođe obavezu da dospire do suštinskih vrednosti dela, a istovremeno, može da traži odgovor na pitanje, ko je bio umetnik, što u slučaju nekih umetničkih vrsta i dela postaje značajan problem. Tražeći autora, primalac ima, pre svega, posla sa stvaralačkom ličnošću koja se pojavljuje iz celokupnog stvaralaštva umetnika, iza koje se krije realan stvaralač-čovek, naročitih sposobnosti i izdiferencirane predstave. On stiče uverenje da će, dok budu postojali umetnici, čovek moći stalno ponovo da pronalazi smisao sveta i otkriva u njemu nepoznate stvari.

Tipovi estetskih situacija s obzirom na ulogu umetnika

Ono što je rečeno o umetničkom stvaralaštву, na osnovu tako opštih formulacija, može se primeniti samo fragmentarno, zbog ogromnih raznovrsnosti formi toku stvaralaštva i stvaralačkih ličnosti. Zato izgleda da je opravдан pokušaj da se izvrši tipologija u tako širokoj oblasti pojava.

Uzmimo u obzir najpre poznatu suprotnost: velikog umetnika koji stvara izvrsna dela širokog polja dejstovanja, dela namenjena čitavom čovečanstvu, umetnika jakе stvaralačke ličnosti koja ima u svojoj osnovi isto tako vrednu osnovnu ličnost — to je model koji prihvata tradicionalnu veru u genija. I „prosečnog“ umetnika koji stvara osrednja, ali potrebna dela, koji se ne obraća čitavom čovečanstvu, već izvesnim njegovim krugovima, ali čini to sugestivno, čija je stvaralačka ličnost osrednja, osnovna ličnost siromašna, gde su osnovni motivi, motivi koji se ne odnose na stvaralaštvo (želja za slavom, zaradom, dru-

švenim položajem). Prvi tip stvaralaca stvara velike vrednosti, ima uzvišene ideale koji su, mada opšteljudski, svojina uskog kruga ljudi; drugi stvara osrednje vrednosti, zato dostupnije i životno korisnije. Da li danas postoji „veliko“ stvaralaštvo? Promenila se kultura, promenio se lik stvaralaštva. Danas ono što je veliko nastaje zajedničkim, kolektivnim naporom: nove pravce u umetnosti često ne započinju oni koji daju vrhunska dostignuća, već oni koji daju samo ideju. Čovek je danas manje svestran, veću ulogu igra specijalizacija u raznim oblastima života, takođe u umetnosti. To je kao da u jednom istom stvaralačkom procesu danas učestvuje nekoliko različitih osoba. Stvaralaštvo sve više lici na kolektivni rad, gde se konceptcije kristališu u više umova, a realizatorski procesi ne pripadaju jednom, već mnogim ljudima, a neki od njih su čak povereni mašini.

Velika umetnost, kao uostalom svako veliko stvaralaštvo, pre svega je inicirana. Ona je originalna u oba osnovna značenja te reći: zahvaljujući njoj, nastaju nova dela, drugačijeg izgleda nego dela koja su dotle postojala, i zahvaljujući njoj, postaje delo koje započinje nešto novo, koje je početak otkrića, novih načina mišljenja, novih estetskih osećanja, novog stila. „Srednja“ umetnost čini pristupačnim i umnožava dostignuća. Ona ima svoj smisao postojanja — zahvaljujući njoj, velike umetnosti prodиру do širokih narodnih masa, postaju trajne, stiču pristalice, postaju razumljive. Velike i originalne ideje počinju da se cene kao posebna dela, kao tvorevine čije mesto u svetu može da bude posebno značajno. Umetnik ima pravo da snuje fantazije koje ne ume da realizuje. Jedan od primera je arhitektura: da bi se stvorilo arhitektonsko delo treba posedovati, ne samo maštu, već i umeti sagledati i odmeriti mogućnosti za njegovo izvođenje. Danas su likovni umetnici koji ne poznavaju računanje dobili pravo da stvaraju novatorske projekte gradova budućnosti, novih arhitektonskih formi, da bi onaj ko uspe da ih realizuje bio umetnički inspirisan. Ako samo iniciranje dobija rang stvaralaštva, viši nego što se misli, mora i realizovanje da dobije pravi rang, i umnožavanje i činjenje dela pristupačnim; jer ako bi ponestalo stvaralačkih procesa, vezanih s tim funkcijama, stvaralaštvo bi izgubilo svoje pravo značenje, postalo bi „nemoćno“, ostalo bi zatvoreno u duhu onoga koji stvara.

Drugim rečima, ovo pitanje bi se moglo predstaviti jezikom semiologije: razlikuje se stvaralaštvo koje se zasniva na davanju nečeg novog, što je inicirano i što se zasniva na oblikovanju, strukturiranju samog prenosa, na davanju novoga lika onome što je neko već jednom dao (daje onaj ko je inicirao stvara-

laštvo). Ovo drugo je značajno, ali bez prvog ne bi uopšte imalo smisla.

Drugi presek kroz raznovrsnost tipova stvaralaštva uzima za osnovu vezu osnovne ličnosti sa stvaralačkom ličnošću: 1) tip stvaraoca koji se rukovodi, pre svega, refleksijom, 2) tip koji se uglavnom rukovodi ekspresijom, 3) koji se naročito rukovodi intuicijom, 4) koji se, pre svega, rukovodi realizacijom (behavioristički tip). Refleksija vodi velikoj samokontroli, saznavanju i eksplikaciji primenjivanih principa i prihvatanju pretpostavki — što je značajno za novu umetnost, gde pretpostavke dela koje umetnik stvara ulaze u okvir same umetnosti. Teorija umetnosti nije više ostavljena misliočima, filozofima umetnosti — ona je postala domen umetnikove aktivnosti. Ekspresija ličnosti dobija ne samo oblik izražavanja vlastitih, ličnih psihičkih stanja, već se bazira na društvenoj svesti u situacijama društvenog života — kolektivna dostignuća, kolektivne pobeđe i porazi i sl. Intuicija je domen neposredne estetske osetljivosti stvaraoca koja, rukovodeći se stvaralačkim procesom, s apsolutnom nužnošću nalaže ponašanje na određeni način, odabiranje određenih izražajnih sredstava sa pouzdanošću i sigurnošću u uspeh. Behavioristički tip stvaraoca znači stavljanje u drugi plan konceptivnih procesa — eksponovana su ponašanja, radnje, pokušaji u samom toku stvaralačkog čina.

Možemo se upitati, da li se navedeni tipovi stvaralaštva povezuju sa manjom ili većom zavisnošću umetnika od primaoca, osetljivošću na njegove ocene, nije li umetnik sa visoko razvijenom refleksijom istovremeno kritičniji prema samome sebi od umetnika-intuicioniste, da li mu je lakše da se pomiri sa eventualnim neuspesima, sa nepravednom ocenom primalača, nego umetniku koji se u svom stvaralaštvu rukovodi uglavnom ekspresijom? Ove korelације bi se mogle ustanoviti tek putem empirijskih proučavanja; pokušaji čisto teorijskih rešenja bile bi hipoteze koje ne znače mnogo, jer stvaralačka ličnost može da bude u veoma različitim odnosima prema osnovnoj ličnosti, kao što smo to gore videli.

Razlikovani tipovi stvaralačkih procesa javljuju se kod tzv. profesionalnih umetnika, ali mogu se odnositi i na drugi tip preseka situacije: profesionalna umetnost bi se uglavnom odlikovala refleksijom, naivna (a takođe dečja) — ekspresijom, narodno stvaralaštvo — intuicijom, amatersko stvaralaštvo — realizatorskom aktivnošću (ovde je manje važna vrednost proizvoda od realizacije ljubavi prema određenoj vrsti rada). Svaki od ovih tipova umetnika — profesionalni, naivni, amater i narodni umetnik — javlja se u okviru druge estetske situacije, nešto drugo očekuje od pri-

malaca i drugačije veze ima sa njima, a takođe, ima drugačiji odnos prema svom delu. Formiranje konkretnih situacija zavisi i od toga, na kakve odjeke kod primalaca nailazi umetnik i na koji način će ovaj odjek dejstvovati na njegovu ličnost. Istovremeno, istina je, da ove situacije nisu stabilne i da se javlja često prelaženje iz jednih u druge, kad npr. amater postaje profesionalni umetnik, narodni umetnik — amater, kad profesionalac uvodi u svoju umetnost kao izražajna sredstva umeđucičke konvencije, svojstvene naivnoj, dečjoj ili narodnoj umetnosti.

*

U ovoj skici nije uopšte iscrpen problem umetnika, izvan naših razmatranja ostala je široka problematika, povezana sa situacijom umetnika danas, u svetu promena koje se vrše, kako u savremenoj kulturi, tako i u umetnosti, pred stalnim javljanjem sve novih umetničkih vrsta, umetnost sasvim različita od one umetnosti koja je postojala ranije i one za šta smo navikli da je smatramo. Ipak, izgleda da, dok je skoro nemoguće uključiti novo shvatanje umetnosti u stare definicije, dотле pojам stvaralaštva, a takođe umetnik, zadržava izvesni kontinuitet, pored promena u formama stvaralaštva i položaja umetnika u društvu. Uprkos redukcionističkim tendencijama, razmatranje ovih problema na osnovi filozofske antropologije otkriva sav značaj tih pojmoveva i njihovu neprolaznu vrednost. Centar ispitivanja postaje tada čovek, a kad problem prebacimo na plan umetničkog stvaralaštva, od mnogih shvatanja ljudskog bića koja funkcionišu istorijski i savremeno, našoj problematici najviše odgovara konstatacija o neponovljivosti ljudske jedinke. Sa ovim pojmom vezuje se „nemogućnost redukovavanja”, „kvalitativno individualizovanje”, „nerazmenljivost”, a pre svega to da čovek predstavlja posebnu vrednost, i to najvišu vrednost koja može da bude tačka koja se odnosi na sve druge vrednosti. Neponovljivost u slučaju umetnika vezuje se sa veštinom otkriwanja ili pak stvaranja novih vrednosti koje mogu da dobiju objektivni status i obogate ličnost drugih ljudi.

Svet umetnika se ne razlikuje radikalno od sveta čoveka koji nije umetnik, to je u načelu isti svet, ali umetnik vidi, oseća, zauzima prema onome što je ljudsko krajnje radikalizovan, izoštren stav. Zato se umetnik može nazvati graničnim slučajem svega što je čovek uopšte.

(S poljskog prevela
LJUBICA ROSIĆ)

PROIZVOD I PROGRES U UMETNIČKOM STVARALAŠTVU

Istraživanje kreativnosti bilo bi razložno otpočeti ispitivanjem njenih rezultata, pošto izvesne ljude i procese možemo smatrati kreativnim upravo na osnovu njihovih priznatih stvaračkih rezultata.¹ Ovaj pristup upućuje na metod, uspostavlja listu nespornih primeraka kreativnih proizvoda i, najzad, omogućava izlučivanje njihovih karakterističnih svojstava. Ovaj metod pretpostavlja jednoznačno određenje pojma proizvoda u početnoj listi. Ja sam, međutim, uveren da se naše poimanje onoga što jeste vredan proizvod u umetnosti menja u različitim istorijskim kontekstima te da je, prevashodno stoga, nemoguće ponuditi jednu opštu i nespornu listu. To je značajna prepreka odgovoru na pitanje „šta je kreativnost“ ako se njim traži jedno apsolutno i isključivo na proizvod usredeno određenje.

Lično sam više sklon pristupu koji priznaje promenljivost ideje proizvoda pa, otuda i ideje kreativnog proizvoda a u stanju je da primere objašnjava u (odgovarajućim) lokalnim okvirima. Taj alternativni pristup pregnantno je izneo Džozef Margolis: „... Obraćanje umetničkom delu *nije obraćanje jasno odeljenom objektu neverzanom za intencionalne pobude*

¹⁾ Vidi Larry Briskman, „Creative product and Creative Process in Science and Art“ (Stvaralački proizvod i stvaralački proces u nauci i umetnosti), i Ian Jarvie, „The Rationality of Creativity“ (Racionalnost kreativnosti), oba u D. Dutton i M. Krausz, ured. *The Concept of Creativity in Science and Art* (Pojam kreativnosti u nauci i umetnosti) (The Hague. Nijhoff Publishers, 1981). Ovo shvatnje, usredsredeno na proizvod, teži oštrom razdvajaju konteksta otkrića ili kreacije i konteksta opravdanja, što je inač stanovište pozitivista i Poperovih pristalica.

koje istovremeno osvetljavaju kako umetnikovu veštinu tako i njome oblikovano... umetnička dela poseduju svojstva neprepoznatljiva neovisno od osobnosti kulturno-istorijske sredine i načina na koji daroviti umetnici na nju utiču menjajući tu kulturu.”²

Ono što važi kao umetnički proizvod konvencionalno je ograničeno na područje kulturnih entiteta. Ponekad ono što bude prihvaćeno kao umetnički proizvod prvobitno pripada opštoj kulturnoj osnovi i ne polaze pravo ni na kakav poseban status. Pošto je ono što se smatra umetničkim proizvodom određeno intencionalnim kontekstom, ne postoji mogućnost specifikovanja proizvodnosti nezavisno od tih konteksta.³

Možda je upravo umetnosti svojstveno da su njeni praktičari koliko izumitelji uslova referencije i standarda zajednice, toliko i stvaraoci proizvoda na koje se ti uslovi i merila primenjuju. Umetnik nije samo delatni uzrok proizvoda nego istovremeno, i pripadnik sveta umetnosti u koji njegov proizvod stupa. On priprema svoju publiku opremajući delo katalozima, člancima, prikazima, intervjuima i sl. On/ona ukazuje na uslove pod kojima delo treba primati i adekvatno prosudjivati.⁴ Ukupna vrednost njegovih/njenih uslova i uslova drugih doprinosi oblikovanju ideologije zajednice kritičara ili sveta umetnosti.

Nagoveštavajući da je ispravnost demarkacije proizvoda funkcija ideologije sveta umetnosti, odbacujem apsolutističko propisivanje onoga što vankontekstno „treba” da važi kao granica proizvoda. To, ipak, ne znači da transkontekstni vrednosni sudovi nisu mogući što opet sa svoje strane, ostavljaju otvorenom mogućnost ograničenog progresa u istoriji umetnosti. No, na to će se vratiti u drugom delu ovog teksta.

Delo Marsela Dišana (Marcel Duchamp)⁵ predstavlja dobar primer promenljivosti ideje proizvoda. U izložbenom prostoru Filadelfijskog muzeja umetnosti nalazi se metalni objekt, „ready made”, s naviše okrenutim kukama. Kažu nam da je to postolje za boce. To je „postolje za boce”. Dišan, u težnji da obesnaži dragocenu predmetnost, stavlja selekciju iznad

²) Joseph Margolis, „Emergence and Creativity” (Emergencija i kreativnost), u navedenoj (1) knjizi.

³) Vidi Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Transfiguracija opštih mesta), Harvard University Press, 1981.

⁴) U sličnom sam kontekstu ove iskaze o uslovima nazao „ljčnim programima”. Vidi moj tekst „Creating and Becoming” (Stvaranje i postojanje), u D. Dutton i M. Krausz, *Op. cit.*

⁵) Vidi Ursula Meyer, *Conceptual Art* (Konceptualna umetnost), New York, E. P. Dutton Co., 1972. i Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors* (Nevesta i momci), Penguin Books, 1980.

proizvodjenja. Kao i sociolog Garfinkel (Garfinkel) koji, razbijanjem socijalnih pravila naglašava činjenicu njihovog postojanja, tako i Dišan, time što netradicionalne objekte nudi kao proizvode, ističe činjenicu da je svet umetnosti, kada je o proizvodnosti reč, podređen pravilima i, otuda promenljiv, Dišan se zalaže za izmenjeno shvatanje umetničkih proizvoda. On kulturno smisleno progovara o umetnosti *unutar* same umetnosti zbog čega je njegovo delo doprinos istoriji umetnosti a ne samo kulturnoj kritici uopšte. Slične primere nalazimo u slikarstvu akcije američkih slikara akcije⁶ i u hepeninzima Alana Kaproua (Alan Kaprow).⁷ Umetnički proizvodi su redefinisani; više nisu samo dragoceni objekti.

U filozofskoj analizi može se prihvati da „proizvod“ obuhvata i dragocene objekte i skupine procesa ili dogadaja;⁸ zatim, da početna lista uključuje različite vrste stvari i da se i dalje primenjuje početni metod. To bi, naravno, zanemarilo posebno ocenjivanje onoga što „treba“ da važi kao proizvod u okvirima ideologija sveta umetnosti iz koga primeri potiču. Time bi se prenebregao, recimo, Dišanov suštinski kritički odnos prema orientacijama vezanim za konцепцију dragocenog objekta. No, apsolutisti je to neophodno jer on/ona pretpostavlja postojanje saglasnosti ili konvergencije između ideologija sveta umetnosti, barem u onome što se može smatrati proizvodom. Ja, međutim, predlažem da istraživač uzme u obzir različite ideje proizvoda koje su u datim ideologijama sveta umetnosti bile favorizovane.⁹

Ustraje li i dalje u nastojanju da održi jednu načelnu i kontekstualno invarijantnu ideju umetničkog proizvoda apsolutist bi mogao razmišljati na sledeći način: prihvatići dragocene objekte ili procese itd., i (da pokaže smisao za istoriju!) dopuniti listu nekom skalom važnosti. To jest ako kažemo (I): „Proizvodi su: slike ili dela slikarstva akcije ili konceptualizma, itd.“ čini se da smo pravični u priznavanju jednako prava na proizvodnost. Međutim, s kog interpretativnog stanovišta možemo pretpostaviti ispravnost „jednako“ prava? Ili, ako kažemo (II): „Proizvodi su: prevashodno slikarska dela, manje dela slikarstva akcije a možda još manje dela konceptualizma, itd.“ suočeni

⁶ Harold Rosenberg, „The American Action Painters“ (Američki slikari akcije), *Art News*, 51, 1952.

⁷ Meyer, *Conceptual Art*, Op. cit.

⁸ Vidi Jose Ferrater-Mora, „Comment“ (Komentar) u Priscilla Cohn, ured., *Transparencies: Philosophical Essays in Honor of J. Ferrater-Mora* (Transparencije: filozofski ogledi u čast J. F.-Mora), Humanities Press, 1981, str. 190.

⁹ Na sličnost nailazimo i između poperovske teorije konvergencije i kunovske istoricizirane teorije nauke.

smo s istim problemom. Sa kog interpretativnog stanovišta možemo opravdati ispravnost ovog „nejednakog“ prava? Šta opravdava (I) ili (III), ili ma koju vrstu stepenovanja kao ideal? Problem se, naravno, svodi na opravdanost vrhovnih ideaala u ovakvim kontekstima.¹⁰

Čak i kad bi postojala konvergencija u pogledu proizvodnosti u nekoliko intencionalnih konteksta i dalje ne bismo mogli pretpostaviti približavanje idealu, jer bi i ta konvergencija morala biti podređena činjenici vlastite istoričnosti.¹¹ Smatram da je nađena konvergencija delom posledica toga što smo je tražili, a to je, sa svoje strane, posledica naših interesa i ideologije. To je ono što oblikuje konvergenciju a ne neki transcendentalni princip, norma ili ideal koji bi naša ideologija želela da dokaže.

Konvergencija, dakako, ponekad postoji i to ne samo u pogledu proizvodnosti nego i u pogledu relevantnih estetičkih promišljanja. I takva konvergencija ne pokazuje se samo u svetu umetnosti nego i u serijama dela datih umetnika. Ponekad se javlja konvergencija estetičkog pravca — emergentna inteligibilnost — pa čak i nestajanje vrsta. Ovaj tip konvergencije daje verodostojnost poimanju nizova nekih dela kao oblika priповедanja ili stvaranja mitologije na šta mi je ukazao Roman Jakobson. No to ne znači da pojedini umetnik ili svet umetnosti mogu anticipirati njenu formu. Zemaljska dela nisu prikazanja nebeskih pismena.

2.

Sa stanovišta koje zastupam neprihvatljivo je tumačenje opštег napretka u istoriji umetnosti kakvo nudi Suzi Gablik (Suzi Gablik) u svojoj knjizi *Napredak u umetnosti*.¹² Njen pristup istoriji umetnosti je „deskriptivan“ i želi da se bavi isključivo njenim neestetičkim odlikama. Motivi Gablikove su jasni: teži objektivnosti i tretmanu konceptualne umetnosti kao legitimne faze u istoriji umetnosti, faze koja je krucijalna za njen razvojni model progresa. Prvi motiv je posledica pogrešnog shvatanja estetičkih sudova kao suštinski subjektivnih

¹⁰) Čitalac će prepoznati saglasnost s Nelson Goodmansom (Nelson Goodman) definicijom „Ispravnosti“ u knjizi *Ways of Worldmaking* (Načini gradnje svetova), Indianapolis, Hackett Publishog Co., 1978.

¹¹) Vidi Joseph Margolis, „Pragmatism Without Foundations“ (Pragmatizam bez osnova), neobjavljen.

¹²) Suzi Gablik, *Progress in Art* (Napredak u umetnosti), New York, Rizzoli, 1976. Iz istih razloga odbacuje se opšti regres u umetnosti kakav izlaze Karl Popper u *Unended Quests* (Zahtevi bez kraja) LaSalle, Open Court, 1976.

(zanemaruju se koncenzusne procene); drugi proistiće iz pogrešnog uverenja da se konceptualna umetnost ne da braniti kao estetički relevantna (zanemaruje se djuijevska procena) — čak i ako joj nedostaju tradicionalni estetički objekti.

Gablikova tvrdi da je istorija umetnosti progresivna jer ona — ili, tačnije, njene neestetičke karakteristike — održava ili ide uporedo s progresivnim svojstvima pijažeovske razvojne psihologije. Ona sledi odnos prema prostoru u istoriji umetnosti. Uprkos tvrdnjama njenih protivnika, Gablikova uspostavlja bar prikrijeveno odnos prema estetičkim karakteristikama u istoriji umetnosti, pošto je samo značenje umetnosti neodvojivo od estetički relevantnog. Šta bi drugo moglo biti kvalifikativ predmeta istorije umetnosti? Zašto bi se, inače, bavili istorijom umetnosti a ne istorijom ma koje vrste prostorno relevantnih artefakata? Premda se Gablikova koristi istorijom umetnosti kao sredstvom za dokazivanje pijažeovske sheme, o napretku u umetnosti nam ne kaže ništa. Mogla je promisliti mogućnost formulisanja pijažeovske estetike i, potom, ispitati u kojoj je meri primenljiva na istoriju umetnosti.

Ipak je moguće govoriti o lokalnom napretku, ili napretku unutar datog sveta umetnosti, ili između parova nekih svetova umetnosti. Iako se estetički (vrednosni) sudovi podobnosti ili valjanosti ne apsolutizuju, oni nisu omeđeni granicama datih svetova umetnosti.¹³ Dž. N. Findley (J. N. Findlay) nudi veoma pogodan primer da ovo pojASNIMO. On kaže:

„Paladijanski arhitekti su drugačije videli gotičke gradevine od arhitekata gotske obnove. Videli su ih kao gradevine koje se dižu u nebo sa zaludnim mitološkim apstrakcijama a ne kao zdanja koja se uspinju do poslednje tajne; kao zdanja zaljubljenja u svetlost dana nego u maglovitu veličanstvenost, itd. itd. Uz memo li u obzir intencionalne objekte što su bili predmetom prosudjivanja paladijanskih arhitekata i arhitekata gotske obnove, sudovi i jednih i drugih mogli bi se smatrati dobro zasnovanim.”¹⁴

Ja insistiram na sledećem: kao tumači istorije, mi možemo proceniti da li je reakcija paladijanskih arhitekata na gotička zdanja bila od-

¹³) Vidi Joseph Margolis, „Robust Relativism” (Robustni relativizam) *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXV, 1976, str. 37—46.

¹⁴) J. N. Findley, „The Perspicuous and the Polignant” (Jasan i odsečan) *British Journal of Aesthetics*, vol. 7, br. 1, januar 1967, str. 3—19. Preštampano u Harold Osborn, ured. *Aesthetics* (Estetika), Oxford University Press, 1972, str. 103—104.

govarajuća; uvidećemo da jeste, u datom paladijanskom intencionalnom kontekstu. Saglasno tome, možemo proceniti podobnost reakcije arhitekata gotske obnove unutar njihovog intencionalnog konteksta. Istoričar umetnosti može da rekonstruiše intencionalni kontekst u kome su objekti viđeni. Tako je on/ona u stanju da proceni kako se objekti „uklapaju“ u svoje kontekste, da li je to „nategnuto“ i sl. On/ona može da prosudi kako je intencionalni objekt bio, kao što kaže Findlej, „istaknut i viđen u određenim kontekstima, i ... tumačen na određen način pod uplivom interesa koji su možda bili svojstveni tom razdoblju, ideo logiji, religiji ili toj ličnosti“.¹⁵

Sudovi podobnosti ili valjanosti primenljivi su unutar datog intencionalnog konteksta (npr. paladijanska interpretacija gotskih građevina unutar paladijanskog konteksta) i primenljivi su između različitih intencionalnih konteksta (npr. paladijanska interpretacija gotskih građevina u gotskom kontekstu). Drugim rečima, možemo legitimno pitati: 1) da li se tumačenje jednog objekta adekvatno uklapa u vlastiti kontekst; 2) da li se tumačenje tog objekta adekvatno uklapa u kontekst u kome je objekt nastao?

Ako se saglasimo da su i reakcija paladijanaca i reakcija arhitekata gotske obnove valjane, u najmanju ruku svaka na svoj način, onda valjanost ne može biti uslov ograničen samo na jedan svet umetnosti, iako objekti koji su vrednovani kao takvi mogu biti svojstveni samo jednom od njih. Neograničenost valjanosti isključivo na jedan svet umetnosti može biti osnovom za komparativnu istoriju umetnosti ali ne i za obuhvatnu ili makroteoriju pro gresa u istoriji umetnosti.

Findlej nastavlja: „Postoji, naravno, jedna opšta obaveza za sve nas... da shvatimo estetički objekt onako kako su ga shvatili ljudi koji su ga stvorili i ljudi koji su prvi uživali u njemu. S tog stanovišta paladijanska procena bila je pogrešna, a procena gotske obnove nešto pri merenija. No, ipak, nije posve sigurno da smo uvek obavezni da damo absolutnu prednost autorovom poimanju dela u odnosu na ono kako smo ga mi shvatili. To bi, zaista često vodilo umnogome osiromašenoj interpretaciji...“¹⁶

Problem interpretativne obaveze već ranije je postavljen u ovom tekstu stvaralačkih proizvoda. Tada smo pitali „Može li istraživač osnovano određivati važenje proizvoda bez obzira na procene date unutar pojedinačnih intencionalnih konteksta?“ Kao što kaže Findlej,

¹⁵⁾ J. N. Findlay, *Ibid*, str. 103.

¹⁶⁾ J. N. Findlay, *Ibid*, str. 104.

apsolutne obaveznosti nema; treba istaći da apsolutist koji pretpostavlja osnovanost sistematskog prenebregavanja procena datih unutar pojedinačnih intencionalnih konteksta mora *tout court* ponuditi neku vrstu totalističkog opravdanja. A upravo tome se protivi intencionalnost umetničkih produkata na kojoj smo insistirali na početku.

Da zaključimo: proizvodnost je moguće jedinstveno odrediti u nekim svetovima umetnosti. Sa stanovišta otvorenosti problema interpretativnog prioriteta, nijedna smislena isključivo za proizvod vezana teorija kreativnosti nije prihvatljiva. Sudovi podobnosti ili valjanosti nisu ograničeni samo na pojedinačni svet umetnosti te su komparativni sudovi među (različitim) svetovima umetnosti mogući. No, istovremeno, nema osnove za obuhvatnu ili makro-teoriju progresa u istoriji umetnosti.

(S engleskog prevela
VERA VUKELIĆ)



KARL HAUSMAN

ORIGINALNOST KAO MERILO STVARALAŠTVA

Izraz „stvaralaštvo“ stekao je sumnjuvu reputaciju. Sviše se često primenjuje proizvoljno na svaku ljudsku delatnost koju bi čovek želeo da pohvali i istakne. Tako se, na primer, kaže da postoji stvaralačko uređivanje cveća, stvaralačka sposobnost prodaje, stvaralačko slušanje, ili, u stvari stvaralačka mogućnost za bilo koju delatnost, bez obzira šta se postiže. Izraz se upotrebljava da bi karakterisalo i ohrabrilno nespustano ponašanje, odsustvo krutosti u našem odnosu prema životu, i interesantne i skladne društvene razmene. Ovakve razlike u upotrebi ukazuju da je izraz ili toliko sveobuhvatan ili toliko nejasan da je možda nemoguće primeniti ga sasvim određeno. Čak i ako bi preciznost bila moguća, postoji razlog, kao što su neki naklonjeni da ukažu, da čovek bude sumnjičav prema svakom pokušaju da se stvaralaštvo razmatra kao određena tema sa dovoljno utvrđenim nizom parametara da bi se sistematski proučava. Neki kritičari mogu biti skloni da smatraju proučavanje stvaralaštva „nejasnim“, sve dok proučavanje ne pokuša da formalizuje tu pojavu ili da asimilije njene zagonetne osobine sa našim bićem koje je zavedeno jezikom na pogrešan put. Drugi mogu primetiti da je teško „izolovati pojavu“ i razviti jedno sistematsko proučavanje ove teme na „meta stupnju“. Na žalost, takve kritike često iznose ljudi koji nisu naišli na neke od ozbiljnih pokušaja da se utvrde granice ove teme i da se definišu pitanja u vezi s njom. Pa ipak, sumnja u ovu opštu temu nije bez izvesne osnove, kao što je to ukazano na jednoj nedavnoj međunarodnoj konferenciji posvećenoj u celini stvaralaštву. Veći broj učesnika, po svemu sudeći, zbunjen nekim raspravama, insistirao je na zahtevu da se „pojam stvaralaštva“ analizuje i razjasni pre nego što učesnici nastave dalje razmatranje teme. Svakako da ovakav stav zaslužuje ozbiljno razmatranje.

U raspravi koja sledi ponovo ču formulisati neke od sopstvenih napora da bih obezbedio bar polaznu tačku za dalji rad na razjašnjavanju. Čineći to, želim da ponovo potvrdim svoje ranije pokušaje u ukazivanju na konceptualne okvire u koje se stvaralaštvo bar može postaviti.¹

1.

Može se reći da je stvaralaštvo nešto što se u načelu teško može konceptualizovati, pogotovo ako su koncepcije određeni pojmovi instrumenti za identifikovanje suštinskih osobina, ili osobina koje definišu, ili ako jednostavno obezbeđuju pravila kao reference za određene klase pojava. Postoji toliko mnogo konfliktih turnačenja pojave. Stvaralaštvo se može smatrati i kao otkriće i kao samo stvaranje (što znači kao dostignuće koje izgleda da otkriva istine ili, umesto toga, koje izgleda da je stvoren u svojim značajnim osobinama nečijim dejstvom). Stoga se o ishodu stvaralačkih postupaka razmišlja kao o rezultatima potreba u vidu bilo prethodnih ili teleoloških funkcionalnih uslova, dok se, nasuprot tome, pominju kao ono što nastaje, što pretpostavlja da su ishod spontanosti, koja se pojavljuje *ex nihilo*. Ovi postupci se smatraju kao slučajevi tvorbe (nametanja oblika materiji), ili kao slučajevi inspiracije u kojima stvaralač poseduje božansku ludost. Možda još veću zbruku stvara način na koji se izraz „stvaralaštvo“ upotrebljava bez diskriminacije u odnosu na postupke, ishode postupaka i na uslov, mogućnost, ili potencijalnu mogućnost odgovornu za proizvodnu delatnost ili genije. Da li se jedan izraz prožet toliko paradoksom i dvosmislenošću može razjasniti na način na koji analizujemo neku koncepciju?

Uprkos ovim teškoćama, mislim da je izvestan napredak moguć. Ali napredak neće biti postignut predlaganjem zatvorenog niza merila koja služe kao definicija ili formula za prepoznavanje i ocenjivanje specifičnih primera. Umesto toga, predložiće otvorenu koncepciju — jednu vrstu koncepcije koju ču ukratko opisati.

Počeću sa određivanjem granica za opseg pojava na koje se ovaj izraz može primeniti. Odrednice ne moraju biti potpuno proizvoljne: granice zavise od usmerenosti našeg pogleda, što sa svoje strane zavisi od svrhe. Moja prvenstvena svrha je da shvatim najdramatičnije

¹⁾ Moji raniji napor predstavljeni su u raznim publikacijama, od kojih mojoj sadašnjoj svrsi najbolje odgovaraju *A Discourse on Novelty and Creation* (Rasprava o novini i stvaranju), Hag: Martinus Nijhoff, 1975, i „Criteria of Creativity“ (Merila stvaralaštva), *Philosophy and Phenomenological Research*, XL, 2, 237—249.

delatnosti i ishode na koje se izraz primjenjuje. Umesto da usmerim pažnju na delatnosti kao što su uredivanje cveća, prodaja, itd, baviću se najpoznatijim dostignućima koja su nazvana „kreacije”, dela genija. Ovo ograničenje na generacija usvojeno je ne zato što mislim da obične delatnosti, koje nisu mnogo poznate, i obični ishodi nikad nemaju osobine koje se mogu povezati sa stvaralaštvom, već zato što mislim da je takvo korišćenje izraza izvučeno iz priznanja i poštovanja za najimpresivnija ljudska dostignuća.² U svakom slučaju, sigurno da delo genija zasluguje da se za njega kaže da je kreativno. Usvajajući granice koje sam odredio, treba priznati da pristupam normativnom zadatku. Mislim da bi svaki predlog da se dà jedan opisni prikaz onoga što je kreativno, ili stvoreno, vrednosno neutralan, bio samozavaravajući.

Imajući ovakvo priznanje u vidu, pokušaću da identifikujem merila koja potпадaju pod ono što sam gore nazvao otvorenom koncepcijom. Takva koncepcija se ne oslanja na bilo šta što bi se moglo smatrati formulom za utvrđivanje definitivnih i specifičnih slučajeva. Ne možemo zakonski meriti specifične kvalitete stvaralačkih činova i njihovih posledica. Ali možemo da pokušamo da poistovetimo grupu uslova za koje bismo očekivali da ih svaki stvaralački čin ispunjava, bez obzira kakve specifične osobine, bez presedana, može imati. Ovi uslovi ili merila treba da budu niz labavo povezanih normativnih ideja, opštih, potrebnih uslova, bez kojih jedan čin i njegov ishod ne mogu biti kreativni. Otvorena koncepcija koju treba razjasniti ima onda status regulativnog idealja; ona određuje što je potrebno da bi se mogli pojavitи specifični slučajevi stvaralaštva.

2.

Koji su onda uslovi u okviru kojih se izraz „stvaralačko” može pravilno pripisati nekoj pojavi? Šta može (ili treba) da posluži kao normativni standard za prepoznavanje budućih dela kao dela genija? Moramo da počnemo razmatrajući ishode stvaralačke delatnosti. Delatnost genija, ili radikalno stvaralačka delat-

² Silvano Arieti, u *Creativity: The Magic Synthesis* (Stvaralaštvo: Čarobna sinteza), New York: Basic Books Inc., Publishers, 1975, str. 10–11, ispravno skreće pažnju na potrebu da se razlikuje „veliko” od „običnog” stvaralaštva. On odlučno stoji na stanovištu da pseudoegalitarijanske postavke ne treba da nas sprečavaju da proučavamo genija. Opravdanja koja za to iznosi, izgleda, međutim, da su prvenstveno praktična, jer kaže da u učenju o genijima, „neke osobine stvaralačkog načina života” mogu da „se očešu o nas”, str. 11. Skrenuo sam pažnju 1975. godine na potrebu da se potraže dramatični slučajevi, ali ne zato što bi nas to moglo učiniti kreativnim. Tvrđio sam, umesto toga, da naše prepoznavanje oznake stvaralaštva, bez obzira gde se može naći, ima svoje prvobitno mesto u velikim delima.

nost, privlači našu pažnju zbog onoga što postiže. Bez obzira da li je to dostignuće izraženo samo u prolaznom činu, ili u nekom napravljenom trajnom proizvodu, mora biti neki ishod čije osobine privlače pažnju. Dело stvaralačke ličnosti mora imati uticaja na kontekst u kome se dešava i u kome će opstati. Ovaj uticaj ne mora da ima efekat ili čak da bude priznat dugo vremena posle pojave samog stvaranja — kao što je to na primer slučaj sa El Grekom. Ponekad uticaj može biti minimalan ili u suštini posledica drugih dela stvaraoca, kao što je to sa nekim Pikasovim eksperimentima. Međutim, kao što neki ističu, delo genija mora biti izraženo kao ishod, jer inače očvidno ne bismo imali primere. Stoga će otvorena konцепција stvaralaštva zavisiti od prepoznavanja potrebnih osobina kreacija — ishoda koji zauključuju našu pažnju.

Iraz „kreacija“ umesto „stvaralački proizvod“ izabran je da bi se označili ishodi stvaralačkih činova. Ono što je kreativno, u striktnom smislu, jeste činilac ili čin.³ Svakako, ono što je ishod stvaralačkog čina može se smatrati kao stvaralačko ukoliko podstiče dalje stvaralaštvo. Ali nisu svi ishodi stvaranja neophodno toliko stvaralački. Pored toga, ako stvaralački čin dovodi do nečega, nazivati to „proizvodom“ znači ukazivati da je to jednostavno napravljen predmet — čak i rezultat procesa masovne proizvodnje. Oprezniji i, mislim, precizniji izrazi za ono do čega stvaralački činovi vode jesu „kreacije“ ili „stvaralački rezultati“.

Osobine koje moraju biti prisutne da bi se neki ishod smatrao kreacijom mogu se izdvojiti i identifikovati proučavanjem ideje originalnosti. Uvodim ideju originalnosti pošto mislim da ona ima sugestivnu vrednost. Ne samo da pretpostavlja jednu vrstu novine potrebne za kreaciju, već isto tako sugerije odnos međuzavisnosti kreacija i stvaralačkih činova — između onoga što „ima“ ili pokazuje originalnost i onoga što to donosi, odnosno izvorni čin. Štaviše, prepoznavanje ovog odnosa međuzavisnosti uključuje dalje prepoznavanje pri-vremenosti, što je neophodan sastavni deo otvorene konцепције, stvaralaštva. Stvaranje ima svoje mesto u vremenu i da li ćemo nešto smatrati kreacijom zavisi delimično i od sa-gledavanja te stvari kroz vreme: gledati kao nešto što dolazi posle izvorišta ili što postoji istovremeno s njim. Možda zbog toga što se toliko stvari mogu naći sadržane u ideji originalnosti, izraz „originalnost“, „originalan“, i njihove varijante često se upotrebljavaju kao sinonimi za „stvaralaštvo“, „stvaralačko“ i nji-

³ Pisci često upotrebljavaju „kreativni proizvod“: Arieti, na primer, u navedenom delu, i Džerom Bruner, *On Knowing: Essays for the Left Hand* (O znanju: Eseji za levu ruku), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1962, str. 20.

hove varijante, uprkos kritikovanju takve upotrebe. Pa čak i kad to nije slučaj, izraz „originalnost“ se priznaje kao jedan od uslova ili činilaca, ako ne i kao ključni, u stvaralačkim procesima i njihovim ishodima. Originalnost možda nije dovoljna za stvaralaštvo, ali je bar neophodna.⁴

Ako je originalnost potrebna za stvaranje, ostaje tek da se utvrdi smisao „originalnosti“ koja odgovara geniju. Istina je da izraz ima značenja koja su nedovoljna za razlikovanje originalnosti genija od osobenog rada ili čak ponovljenog rada koji uvodi manje promene u ono što je već ranije urađeno. R. G. Kolin-gvud je to imao na umu kada je rekao:

„Originalnost u umetnosti, što znači nedostatak sličnosti sa bilo čime što je ranije urađeno, ponekad se danas smatra kao umetnička zasluga. To je svakako besmisleno. Ako je proizvodnja nečega što je svesno predviđeno da bude slično postojećim umetničkim delima samo zanat, onda je to podjednako, i iz istih razloga, proizvodnja nečega što je predviđeno da ne bude ni najmanje slično.“⁵

Ali Kolingvud isto tako priznaje da biti originalan može značiti isto što i biti kreativan. „Postoji smisao u kome je svako stvarno umetničko delo originalno; ali originalnost u tom smislu ne znači da nema nikakve sličnosti sa drugim umetničkim delima. To je naziv za činjenicu da je ovo umetničko delo umetničko delo, a ne bilo šta drugo“. S obzirom da je za njega svako umetničko delo, u pravom smislu „umetnosti“ u osnovi stvaralačko dostignuće mašte, on podrazumeva jednakost između netrivialnog smisla „originalnosti“ i stvaralaštva. Originalnost, pravilno shvaćena, predstavlja uslov za stvarnu umetničku delatnost, jer „originalnost“ može imati smisao koji više ograničava od jednostavnog nedostatka sličnosti sa bilo čime u prošlosti. Ograničeniji smisao je sastavni deo onoga što je potrebno da bi to bilo kreacija.

⁴ Na primer, nedavno je Harold Osborn (Osborne), u „The Concept of Creativity in Art“ (Koncepcija stvaralaštva u umetnosti), *British Journal of Aesthetics*, Vol. 19, No. 3, str. 224—231, rekao da je jedan od ozнакa stvaralaštva originalnost koja „u izvesnom smislu obuhvata novinu“ str. 226. I možda nastavlja-jući ono što Osborn kaže, F. N. (Sibley) je raspravljao o različitim smislovima „originalnosti“ u „Some Notes on Originality“ (Neke beleške o originalnosti), *Proceedings of the 9th International Congress of Aesthetics, Dubrovnik/SFR Jugoslavija*, Beograd, 1980, str. 409—412. Originalnost je u ranijoj književnosti smatrana kao pečat stvaralaštva. Vidi na-ročito Kanta o geniju u *The Critique of Judgment* (Kritika moći sudjenja).

⁵ R. G. Kolingvud (Collingwood), *The Principles of Art* (Načela umetnosti), Oxford: At The Clarendon Press, 1938, str. 43.

⁶ Ibid.

Razmatranje ograničenijeg tumačenja i bogatijeg razumevanja „originalnosti” treba da do prinese da se stavi u žiju smisao „novine” koja je na odgovarajući način povezana sa stvorenim ishocima. Izgleda jasno da postoje razni stupnjevi originalnosti, kao i novina. Na najnižem stupnju novine, stvari mogu biti nove a da nisu originalne — bar ne originalne na neki značajan način. To je smisao obične razlike ili ono što sam na drugom mestu nazvao „novina osobenosti ili jedinstvenosti”. Ako bi „novina” bila ograničena u tom smislu, ona bi bila toliko uopštena da bi ta reč mogla potpuno da se izostavi iz našeg rečnika. Svaka konačna stvar — bez obzira da li je to fizički predmet, mentalni događaj, specifično opšte značenje ili univerzalno, odnosno sve što se može prepoznati kao određeni identitet — ima najslabije značenje „novine”. To je jednostavno to a ne nešto drugo, čak i ako je samo njegovo mesto u prostoru i vremenu jedini uslov koji ga čini različitim od drugih stvari. Na primer, mada dva različita zavrtnja proizvedena iz istog kalupa mogu biti potpuno ista u svim stvarima koje se odnose na njihovo korишćenje, i na ono što možemo primetiti normalnim gledanjem i opipavanjem, oni su ipak novi u odnosu jedan na drugi u tom beznačajnom smislu. Ali mislim da bismo preterali ako bismo rekli da je jedan zavrтанj zbog toga originalan u odnosu na drugi, osim ukoliko ne želimo da uprostimo izraz „originalnost” od smisla koji bi bio još osobeniji od sadašnjeg smisla novine koja ga ograničava na pojedinačnost.

Međutim, ovo minimalno značenje „novine” ili „novatorstva” suviše je slabo da bi se primenilo na novinu koja odgovara originalnosti u odnosu na genija. Uzeta u tom smislu, „novina” se koristi toliko uporno i toliko suštinski da mora biti prisutna svaki put kada je neki pojedinac izložen diskriminaciji. To nije slučaj sa genijem.

Ograničenja vrsta novina, koja se može smatrati dovoljnom da bi opravdala atribut „originalnosti” u najslabijem smislu, jeste kvalitativna razlika. Takva razlika može se naći između dva „identična” zavrtnja.⁷ Uz veoma detaljnu inspekciju mogu se naći izvesne minimalne razlike u sastavu metala, ili u širini glave.

I takve razlike zajedno sa osobenošću da svaki od njih zauzima različito mesto u prostoru mogu navesti nekoga da protegne „izraz originalnost” i da kaže da je jedan zavrtanj originalan u odnosu na drugi. Jedan od njih mora da bude proizведен u drugo vreme i (s obzirom na varijaciju u kvalitetu) pod minimalno

⁷ Sibili se takođe zalaže za jači smisao, koji pominje kao „relevantnu” kvalitativnu razliku. *Op. cit.*

različitim uslovima. Ali ta razlika nije ono što nas navodi da upotrebimo izraz „originalnost“. Jedna jača vrsta razlike je potrebna, „relevantna“ razlika ili ono što bi se moglo nazvati „razlika u pojmljivosti“.

Ono što predstavlja relevantnost ne može se lako razjasniti. Svakako da ne postoji formula za svaki specifičan slučaj. Međutim, ono što je jasno jeste da je relevantna kvalitativna razlika funkcija u odnosu na koju je kompleks kvaliteta ishoda u celini različito pojmljiv. Na drugim mestima, ja sam nazvao ovu vrstu novine „čistom novinom“. Ideja čiste novine privlači pažnju u onom odnosu u kome razlika doprinosi kvalitetu, ili kompleksu osobina koji čini da su različite stvari pojmljive na jedan nov način. To je kao da postoji jedna nova vrsta sa samo jednim brojem, odnosno samim sobom. Nova vrsta sa samim sobom kao jedinim članom je novi tip. Na primer, ukrštanje ili dvostruki kanal na jednom od dva zavrtnja stvorice relevantnu ili što bih ja nazvao „pojmljivu“ razliku. Imamo novu vrstu zavrtnja i on dobija drugo ime: to je „Filipov“ zavrtanj. Ova vrsta razlike, mislim, predstavlja uslov za originalnost u razvoju tehnologije.

S obzirom da se ovde osvrćem na pojam „pojmljivosti“, moram da pokušam da kažem šta pod time podrazumevam. Problemi u vezi sa utvrđivanjem šta je pojmljivost, svakako su ogromni. Oni se nalaze u središtu najosnovnijih filozofskih neslaganja. Nemoguće je, s obzirom na raspoloživi prostor, da iznesem nešto više od usputnog ukazivanja na ove probleme i na ono što podrazumevam pod pojmljivošću u onoj meri u kolikoj je ona ključna za otvorenu koncepciju stvaralaštva.

Pojmljivo je, pre svega, ono što je svrshodno, ima svoje značenje, može se identifikovati i prepoznati bilo zaključivanjem ili neposredno, bez nekog posredništva. U ovom drugom slučaju, ono što je razumljivo ima dovoljne odrednice i koherenciju da bi se razlikovalo, mada u prvobitnoj, neposrednoj proceni, ono nije ni u kakvoj vezi sa drugim pojmljivim predmetima i predmetima iskustva. Sve veze koje postoje unutrašnje su prirode. Pa ipak, ako smatramo da je nešto na taj način pojmljivo, očekivali bismo da se ta stvar može i protumačiti; ona mora ukazivati na mogućnost da bude klasifikovana i stavljena u spoljni odnos sa drugim stvarima. Kolingvudov prikaz umetničkih dela kao maštovitih iskustava, ili kao izraženih, razjašnjenih emocija, predstavlja bi primer ove vrste trenutne pojmljivosti. Pominjanje Kolingvuda, ne znači prihvatanje teorije da ono što je na ovaj način pojmljivo predstavlja nešto ograničeno na Kolingvudove razjašnjene emocije, ili, da se osvrnemo na Kročea, na intuiciju — izraz. Bez obzira da li

prihvatomo idealizam ili neku drugu metafizičku ili epistemološku obavezu, ključno je da stvar na koju ranije nismo naišli, i koja se ne može prepoznati, bude odmah pojmljiva, identitet koji obećava buduće veze kao diferencirana vrsta. Mislim da Raslijev (Russlee) „znanje kroz upoznavanje” predstavlja nešto slično trenutnoj pojmljivosti koju pretpostavljamo.

Najpogodnije vrste primera za naše svrhe su stvorene (i kreativne) metafore. One odražavaju nepoznata značenja i osvrte; pa ipak, na izvestan način, imaju smisla. Pored toga, one odmah imaju smisla, pre nego što ih protumačimo i vidimo kakve mogućnosti pružaju za buduća implicirana značenja.

Za neke ljude je ova vrsta pojmljivosti neprihvatljiva. Pirs (Pierce), na primer, ograničava opseg pojmljivosti na uopštene stvari, ili na posredna iskustva ili odnose. Za njega, po svemu sudeći, ono što ja imam na umu moralо bi da bude intuitivno shvaćeno, a takve intuicije su nemoguće jer je shvatanje interpretativno i stoga nije u dijadikalnoj vezi sa svojim predmetom, kao što su to intuicije. Međutim, čak i Pris priznaje da postoje trenutna iskustva (u onome što on naziva „prve stvari”), što se može na izvestan način preneti i sa svoje strane posredovati.^{7a)} Moje stanovište je da „prve stvari” isto tako zaslžuju da budu nazvane „pojmljivim” u tom smislu što su to identiteti spremni za tumačenje.

Ova druga vrsta trenutne pojmljivosti naročito je bitna kada razmatramo način na koji je kreacija prvobitno pojmljiva. Jedna kreacija pokazuje novinu u smislu nepoznate kvalitativne razlike bez presedana. Prvi Filipsov zavrtanj bio je pojmljiv kao zavrtanj, zahvaljujući karakterističnoj osobini da nije bio u vezi sa drugim stvarima po klasifikaciji, ili po jednostavnom odstupanju od prethodnika u svojoj vrsti, zavrtanja. Međutim, kreacija nije zbog toga jednostavno osobena ili nepojmljiva. Ona ima svoj sopstveni identitet koji, mada je neuobičajen, nije bez smisla. Takav identitet mora biti *predstavljen* u okviru komponenata u unutrašnjim odnosima koji sačinjavaju stvar koja se naziva kreacijom. Treba naglasiti da je to više predstavljeno nego izloženo ili prikazano kao primer. Izložiti znači pokazati nešto što je već prisutno i spremno da bude izloženo, isto kao što je primernost referentni odnos između primernog identiteta i onog što se iznosi kao primer, i kao što ogledalo daje

^{7a)} A) I njegova teorija da pojmljive misli moraju biti posredovane takođe priznaje da misao teži konačnom cilju (mada u krajnjoj liniji taj cilj može biti beskonačan) koji bi bio pojmljen bez posredovanja.

sliku, izlaganje koje daje sliku zavisi od originala.⁸ Kreacija, ako nam zaista pokazuje nešto novo, nema jednostavno identitet koji je izložen ili koji izlaže, a još manje koji predstavlja primer ili se prikazuje kao primer. Njen identitet mora biti pojmljiv prvi put. To je originalni slučaj. Zbog toga je to slučaj sam po sebi, jedan novi tip, i zbog toga identitet koji je pojmljiv mora biti predstavljen. Kao nešto što je predstavljeno, on ne mora da bude u referentnom odnosu sa nekim prototipom ili sa bilo kojom vrstom originala. To je original.

3.

Očekivanje da slučaj originalnosti mora biti pojmljiv implicira drugi uslov kreacije: da ishod koji pokazuje originalnost bude istovremeno i vredan. Pojmljivost sama po sebi je spoznajna vrednost u minimalnom smislu, što zadovoljava tendenciju mišljenja da shvati šta je diskriminisano i šta se može dovesti u vezu, bez obzira da li će odnosi biti jednostavno statistički merene pravilnosti ili potrebe koje su sastavni deo sistema. Džerom Bruner jasno naglašava ovo kad objašnjava ono što naziva svojom definicijom stvaralaštva: stanje jednog čina „koji izaziva *stvarno iznenadenje* ...”⁹ „Delotvornost” se može primeniti na ono što je nepredvidljivo ili na nesumnjivi oblik i koherenciju, ili harmoniju. Ali to se isto tako može pojaviti i kao „metaforična delatnost”. Ovo merilo, kaže Bruner, zadovoljeno je kada se jedno delo sastoji od kombinacije koja „iskiče iz sistematskih postavljanja”, i kada daje „kreativne proizvode... moć preuređenja iskustva i misli u njihovoј slici”.¹⁰ Mislim da ono što Bruner implicira jeste da kada su kreacije metaforički delotvorne i, kao takve, vredne, one su sastavni deo pojmljivosti značenja koje stvaraju.

Vrednost kreacije je međutim više nego pojmljivost kao takva. Bruner je to takođe shvatao jer se njegova „delotvornost” odnosi i na estetsku osobinu, formalnu harmoniju. Štaviše,

⁸) Nelson Gudman (Goodman) u *Languages of Art* (Jezici umetnosti), Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968, str. 52-57, jasno pokazuje koliko je iznošenje primera referentno. Ali jasnoča kojom to pokazuje, isto tako ukazuje da po njemu umetnička dela ne mogu biti radikalno nova.

⁹) *Op. cit.*, str. 18.

¹⁰) Albert Rothenberg (Rothenberg), *The Emerging Goddess: The Creative Process in Art, Science, and Other Fields* (Boginja koja se pojavljuje: Stvaralački proces u umetnosti, nauci i drugim oblastima), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979, ističe značaj vrednosti u razumevanju stvaralaštva, i istražuje razne načine na koje se vrednost može pripisati kreativnom delu.

imajući vrednost originalne pojmljivosti, postavlja se i očekivanje daljih vrednosti. Prvobitni nacrt Filipovog zavrtnja, na primer, možda je bio vredan po svojoj originalnosti u tom smislu što je jednostavno posedovao prepoznatljivu pojmljivu razliku, ali je zasluzivao i da bude upotrebljen; imao je instrumentalnu vrednost zbog specijalnih svrha za koje je nova vrsta zavrtnja mogla da se upotrebni. Razvoj u raznim oblicima umetnosti ilustruje ovaj dodatni normativni vid kreacija: one imaju arhetipsku funkciju. Stvorena dela služe instrumentalno svojim tradicijama kao primeri, kao arhetipovi ili uzori koji podstiču na promene u tradiciji. Ona su uskladena sa funkcijom na ovaj način jer pružaju nove sadržajne vrednosti. Dotova originalnost u preobražaju srednjovekovnih stilova u slikarstvu stvorila je modele koji su doprineli da se omoguće kreacije renesansnih slikara. Betoven je doprineo da se probudi romantizam u muzici. Bah je pokazao savršenstvo koje barokna tradicija može dostići, a što je zatim zahtevalo dalje prelaze. U oba slučaja, međutim, ništa ne bi bilo potčeto niti usavršeno da početna ili usavršavajuća dostignuća nisu imala unutrašnju vrednost.

U teoretskoj nauci, način na koji kreacije služe kao uzori za budućnost može biti različit, ali ipak pomaže da se izraze paradigme od kojih svaka igra svoju ulogu u evoluciji naučne teorije.¹¹ U slučajevima kreacija koje nisu ograničene na tehnološke napretke, već se mogu naći i u lepim umetnostima i u teoretskim naukama, nove kvalitativne razlike moraju pokazati unutrašnje vrednosti. Njihove vrednosti moraju biti dovoljne same po sebi, tako da zasluzuju razmišljanje ili produženu pažnju koja je usmerena na nove strukture. To im daje normativnu funkciju da služe budućim svrhama. Ako bi ishod neke od lepih umetnosti ili čisto teoretske nauke bio bez unutrašnje vrednosti, onda, za razliku od Filipovog zavrtnja, ne bi zasluzivao čak ni produženu pažnju kao instrument za postizanje spoljnih ciljeva.

Kritičar može primetiti da je teško, ako ne i nemoguće, utvrditi prisustvo unutrašnje vrednosti, ako se zahteva objektivni, empirijski dokaz za njeno postojanje. Međutim, važno je naglasiti da bez obzira da li se njeno objektivno prisustvo može utvrditi ili ne, da bi se kreacije smatrале vrednim u bilo kakvom smislu, subjektivnom ili objektivnom, one moraju

¹¹⁾ Ginter Stent (Gunther S. Stent), u „Prematurity and Uniqueness in Scientific Discovery“ (Preurjanost i jedinstvenost u naučnom otkrivanju), *Scientific American*, Vol. 227, №. 6, 2–11, iznosi razloge zbog kojih nove ideje u nauci ne moraju da utiču na svoje discipline onda kada su prvi put iznete. Isto tako nudi interesantnu raspravu o tome da su strukture teorija slične strukturama umetničkih dela, naročito u odnosu na novine.

biti vredne na jedan način koji je sam sebi dovoljan. Čak i ako je ono što sam nazvao „unutrašnjom bitnom vrednošću” zavisno od subjektivnih stanja, kao što je zadovoljstvo, to mora biti sa odgovarajućom unutrašnjom vrednošću, a ne da zavisi od prethodnog, ili čak budućeg, opravdanja. To je tako ako je ta vrednost originalna. Kreacija je primerna zahvaljujući kvalitativnoj razlici koja je bez presedana ali ima vrednosti, i koja karakteristično nije u potpunoj zavisnosti od ranijih uzora, a u stanju je da inspiriše buduće stvaralačke činove. Zbog toga može da posluži svojoj tradiciji. Kant je primernu funkciju smatrao integralnim uslovom rada genija. Ra-spravljujući o geniju, on je rekao?

„...Ali s obzirom da ona (originalnost, prva osobina genija) može isto tako proizvesti originalnu besmislenost, njeni proizvodi moraju biti modeli, odnosno *primerni* i ... (oni) moraju poslužiti kao standard ili pravilo za sud drugih... Ako je sada prirodnji dar ono što mora da propisuje svoja pravila za umetnost (kao lepu umetnost), kakve vrste je to pravilo? ... Pravilo mora biti apstrahovano od činjenice, odnosno od proizvoda, na kome ostali moraju da isprobaju svoj sopstveni talent koristeći ga kao model, ne da bi ga *kopirali*, već da bi ga *podražavali*.¹²”

Do sada, razmotrili smo dva primarna sastojka koji označavaju ishod kao stvaralaštvo genija: originalnost i vrednost. U izvesnom smislu osvrт na vrednost kao na dodatni uslov je osvišan ako uzmememo u obzir pojmljivu originalnost. „Originalnost” upotrebljena u odnosu na kreaciju je, mislim, toliko bogata, ili puna kvalifikacija koje ispunjavaju uslov da su upravo različite, da je vrednost sastavni deo originalnosti. Međutim, priznavanje ovog normativnog vida dovoljno je značajno da bi op-ravdalo identifikaciju kao dodatni uslov.

4.

Zajedno sa originalnošću uključen je još jedan uslov koji zaslužuje da bude izdvojen i prou-čen: napetost. Prostor omogućava da se samo najkraće osvrnemo na ovaj uslov.

Novina pojmljivosti — novina tipa ili vrste koja predstavlja nešto posebno — otkriva se u ishodima koji pokazuju i unutrašnje i spoljne antipodalne napetosti ili opozicije. Ove napetosti su funkcija i manifestacija originalnosti, i one su blisko povezane sa drugim uslo-

¹²) Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, delo-vi 46 i 47.

vima stvaralaštva.¹³ One su immanentne strukture kreacije.

Ove napetosti su složene, prvo zato što se pojavljuju i spolja i iznutra u odnosu na kreaciju i, drugo, pošto su međuzavisne. Mada se svaka od njih može izdvojiti kao nešto izrazito određeno, kada se konkretni slučajevi stvaralaštva priznaju, ni unutrašnji ni spoljni antipodalni odnos ne može se razmatrati jedan bez drugoga.

Jedan od razloga za tvrdjenje da je spoljna napetost izazvana kreacijom jeste ako primetimo, prvo, da je originalnost prepoznatljiva u kontekstu u kome je ono što je originalno u suprotnosti sa prošlošću. Suprotnost je između dovoljno kvalitativne razlike (razlike u pojmljivosti) bez presedana i konteksta svih prethodnih pojmljivih stvari. Tako je Đotovo novatorsko uvođenje prostorne čvrstine doprinelo pokretanju renesansnog naturalizma u slikarstvu i bilo je bez presedana u okviru tradicije koja mu je neposredno prethodila. U odnosu na simbolične i formalne konvencije vizantijске tradicije, postojala je napetost između onoga što je bilo, u Đotovo vreme, nepojmljivo (van svog prostora) i ustanovljeni način prikazivanja verskih tema. Ono što je Đoto postigao dovedeno je zatim u sveobuhvatniji odnos sa budućim, renesansnim slikarstvom.

Prepoznavanje opozicije između nove pojmljivosti i njene prošlosti, sastoji se prema tome u nečem što je više od trenutnog shvatanja nekog nepovezanog identiteta (mada se on može povezati). Jednostavno priznavanje činjenice da je Đoto uveo nešto što nije bilo pojmljivo ranije, priznajući da je postojala novina, zahteva svest o onome što je bilo pre Đota. Ova svest ne mora da bude razvijeno konceptualno upoređenje, mada to može da sledi za one koji se bave davanjem istorijskog prikaza evolucije slikarstva. Svest mora jedino da bude shvatanje nečeg iznenadujućeg u svojoj pojmljivosti i što može biti iznenadujuće jedino zbog nejasno sagledane razlike između onoga što je novo pojmljivo i njegove sopstvene prošlosti.

Medutim prepoznavanje ovog privremenog i spoljnog kontrasta bilo bi nemoguće bez primarnog poimanja nove pojmljive strukture po-

¹³) Način na koji opozicija doprinosi Čistoj Novini je nešto što nisam na odgovarajući način zapazio u svojim ranijim pokušajima da obezbedim potrebna mjerila za stvaralaštvo. Raspravljao sam o ulozi napetosti u ostvarenjima kada sam razmatrao način na koji metafore pokazuju strukturu kreacija. Ali tada nisam smatrao napetost ili opoziciju kao mjerilo — kao označku stvorenenog ishoda. Rasprava Alberta Rotenberga o dokazu suprotnih odnosa u stvaralačkom procesu i u stvorenim ishodima, op. cit., mi je uz put pomogla da shvatim kako to igra ulogu u mjerilima koja se odnose na otvorenu koncepciju stvaralaštva.

smatrane u njenim sopstvenim okvirima, pre tumačenja, pre njenog dovođenja u odnos sa drugim pojmljivostima, uključujući ono što je bilo pojmljivo u prošlosti. To mora imati svoj sopstveni integritet, svoju sopstvenu koherenciju, kao kompleks kvaliteta koji nije iz nečega izvučen niti predstavlja određenu pojmljivost, i što nije slučaj nečega opštег, pa prema tome i ranije postojecog. Često prvo novatorsko delo nije bilo primer opštег stilističkog načela. Čak i ako želimo da protumačimo što je on doprineo evoluciji slikarstva u vidu otkrića, to bi bilo otkriće nečega što je jedinstveno u pojmljivosti. I upravo u ovom dostignuću otkrića, jedan strukturalni kompleks kvaliteta stvorio je stil i novi smer u slikarstvu. Ova nova struktura imala je sopstvenu pojmljivost.

Samodovoljnost novopojmjive strukture koja predstavlja kreaciju zavisi isto tako i od unutrašnje napetosti — od paradoksalnog nesklada ili antipodalnog odnosa. S obzirom da kreacija nije sama po sebi novina, primer prethodne pojmljivosti, ona ne predstavlja slučaj načela, pravila, ili forme. Umesto toga, ona predstavlja napetost imanentnu samoj sebi kao kompleks kvaliteta. Napetost koju imam na umu može se zapaziti ako razmatramo odnos stvorene pojmljivosti prema strukturi kreacije i prema kvalitetima koji dejstvuju kao njeni sastavni delovi. Kada je jednom ovaj odnos stavljen u žihu, njegov antipodalni karakter treba da bude očevidan, kao što je to slučaj i sa paradoksima koje manifestuje.

Ako je kreacija posmatrana kao celina i kao tip, pojmljiva, uslov njene pojmljivosti ne može biti potpuno ili u celosti vremenski ograničen. Ona ima sopstveni identitet koji ne može biti prolazan ili nešto što nestaje, jer u tom slučaju ne bi imala svoj identitet dalje od određenog trenutka; njen identitet bio bi stalno iscrpljivan, od jednog trenutka do drugog. Ali kada jedno slikarsko delo ili muzička kompozicija „imaju smisla za nas“, mora postojati identitet koji cenimo i koji opstaje kroz sve promene u našem iskustvu.¹⁴⁾ Prema tome, ako njen identitet prevazilazi vreme i opstaje čak i samo nezavisno od jednog određenog trenutka, ona je nezavisna od svojih prostornih ili vremenskih sastavnih delova, odnosno od komponentnih kvaliteta koji zajedno prave od nje primer prvi put. To se najbolje može videti u muzici: Beethovenova Deveta simfonija ima identitet; stoga se razlikuje od izvođenja do izvođenja iako je, u stvari, reč o istoj simfoniji. S druge strane, s obzirom da je nova, njenu pojmljivost

¹⁴⁾ Prostor ne dozvoljava istraživanje problema u vezi sa vanlogičnim statusom umetničkog dela, niti sa kritikama gledišta sličnih Guđmanovim, op. cit., što u najboljem slučaju dozvoljava da se umetnička dela sastoje od klase popustljivih slučajeva.

nije izvučena iz nečega i ne može se obrazovati van okvira svojih sastavnih delova. U tom smislu, ona mora biti immanentna onome što je prvo-bitno predstavlja, tj. *predstavljena* kao nešto immanentno, ali što se ipak pojavljuje iz međusobno povezanih elemenata koji daju rezultat. Ali ono što je tako predstavlja jeste vremensko, a ono što je pojmljivo potiče od ovog vremenskog predstavljanja. Prvo slušanje Beethovenove Devete simfonije — bez obzira da li neko misli da je to mentalni dogadaj — predstavlja prvu priliku za poimanje i stvara osnovu za identifikovanje budućih slušanja. Tako je, s jedne strane, kreacija pojmljiva i stoga daje primer svog novog pojmljivog identiteta. I u tom pogledu ona će imati referentni odnos prema onome što predstavlja — prema nečemu što će se razlikovati od vremenskih vidova stvaralaštva i neće biti u potpunosti vezano za njih. Međutim, pošto ne postoje nikakva prethodna osobina, nikakvo pravilo ili, uopšte, nikakva pojmljivost koja treba da bude objašnjena primerom u njenom prvo-bitnom prisustvu, ona nema šta da objašnjava primerom. Ona mora da predstavlja svoju pojmljivost; ona mora da iskaže nešto što je shvaćeno prvi put i bez već poznatih odnosa i što bi moglo da je dovede u vezu sa onime što je uobičajeno. Prema tome ona predstavlja ono što objašnjava primerom. Tako je Đotova kreacija bila sastavni deo novopojmlijivih unutrašnjih odnosa sugerirane linearne perspektive, tonova, boja itd, sa prikazanim likovima koji imaju religiozno simbolično značenje. Ova kreacija predstavljala je prvo-bitni i pokretačku pojmljivost koja je opstala i bila time objašnjena primerom (*post factum*) za renesansne slikare da je dalje razvijaju.

5.

Rasprava o originalnosti mora biti proširena da bi se uzeli u obzir i originalna delatnost i njen rezultat. Originalnost u krajnoj liniji podrazumeva i izvorni čin i izvor.

Prelazeći na ona očekivanja od stvaralaštva koja se pripisuju kako samom činu tako i ishodu, dozvolite mi da naglasim da ne namegravam da dajem analizu onoga što bi se moglo nazvati „strukturom stvaralačkog procesa”. Isto tako ne tvrdim da identifikujem sve karakteristične faze i psihološka stanja stvaralačkih činova. Ostali su to pokušali, kao što je dobro poznato.¹⁵ Moj cilj je samo da ukažem šta mora da postoji da bi se jedan čin mogao smatrati stvaralačkim.

¹⁵⁾ Rotenberg, *op. cit.*, i ne tako davno Džems Saso (James Sasso) pokrenuo je teoriju strukture stvaralačkih procesa u „The Stages of the Creative Process” (Faze stvaralačkog procesa), *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 124, 2, 119—132.

Ako je originalnost prisutna tamo gde postoji nova pojmljivost, onda originalnost označava prekid ili jaz između onoga što se nalazi u kreaciji i onoga što bi moglo da se nađe na njenom početku. Zatim, ako je originalnost objašnjena primerom u dostignućima koja pokazuju izvesnu vrstu nesaglasnosti koja je imanentna svojim sastavnim delovima, onda izvorni čim može imati sastavne delove, ili bar može imati početne uslove, koji su međusobno povezani na isti način kao što su sastavni delovi ishoda međusobno povezani. Uslovi u kojima čin počinje moraju imati neku uticajnu ulogu, mada ne apsolutnu, kauzalnu ulogu u toku evolucije stvaralačkog procesa. Stoga se ponekad kaže da u stvaralačkom činu postoji spontanost.

Ovo glediše ne znači da posledica mora da bude nalik na svoj uzrok. Isto tako ovde nije u pitanju kauzalni odnos, ako je takav odnos uspostavljen kao potrebna veza ili samo kao posredna veza ili kao nepromenljivi odnos uza-stopnih pojava. Moj stav je da veze između izvorišta i ishoda ne pružaju dovoljan teren za predviđanje onoga što je novopojmljivo.

Ono što predlažem u vezi sa mogućnošću da izvor kreacije pokazuje napetost, kao što to čini i sama kreacija, treba da bude provereno nezavisnim proučavanjem stvaralačkih procesa, ako bi predlog bio jednostavno empirijsko tvrđenje.¹⁶ Međutim, mislim da je ta mogućnost potrebna jer sâm ishod stoji u neskladu ili spoljnjoj napetosti sa svojom prošlošću. Prvobitna situacija sa kojom se suočio Đoto pre nego što je uveo svoje novine u slikarstvo — tehnika crtanja, primena pigmenata i boja, unapred zamišljeno simboličko značenje konvencionalizovanog prikazivanja verskih likova, itd. — sve je prevaziđeno u ishodu. Stoga su proces koji je Đoto pokrenuo i ishod do koga je došao morali uključivati prekid ili jaz između polazne osnove i vrhunca. Proces je morao biti diskontinualan. Da to nije bio slučaj, tehnika izbora i korišćenja njegovog medija ne bi se menjala. Jednostavno bi ostao veran svojoj prošlosti, kao što je to bio slučaj i sa drugima, uključujući i njegovog učitelja Čimabuea. Staviše, s obzirom da ishod pokazuje izvestan spoljni nesklad između konvencija koje su date Đotu i načina slikanja koji je on uveo, morao je postojati izvestan vid razilaženja u okviru shema delatnosti kojima se on bavio, kada je pristupio počecima jednog novog stila. Ova razlika je, mislim, oznaka onoga što se naziva „spontanošću”.

Ovaj primer ukazuje da je jedan od načina utvrđivanja originalnosti izvornog čina da se on uporedi s tehnikom korišćenom za doseza-

¹⁶ Rotenberg daje empirijski dokaz koji podržava moje tvrđenje, op. cit.

nje tog čina. Ovde bi nam ponovo pomoglo da se osvrnemo na Kolingvuda, koji ih jasno razlikuje smatrajući ih različitim vrstama delatnosti.

Stvarati nešto znači praviti to netehnički, ali ipak svesno i dobrovoljno. To se ne može učiniti (bez obzira šta Aristotel može reći) nametanjem novog oblika bilo kojoj ranije postojećoj stvari... Osoba koja pravi te stvari radi dobrovoljno; — ali ona mora da radi na postizanju nekog konačnog cilja; ona ne mora da sledi neki unapred utvrđeni plan; i ona svakako ne preobražava bilo šta što bi se moglo nazvati u pravom smislu nekom sirovinom.¹⁷

Ono što Kolingvud smatra ključnim u razlikovanju stvaralaštva i tehničke proizvodnje, jeste uloga planova i zamišljene svrhovitosti koji su odsutni u stvaralaštvu, a prisutni u proizvodnji. Međutim, isto je tako važno da dobrovoljna i odgovorna delatnost bude prisutna i u jednom i u drugom. I upravo istovremeno odsustvo unapred planirane delatnosti i prisustvo odgovornosti jesu ono što označava sve ono na što se izraz „spontanost“ može odnositi. Prema tome, nasuprot tehničkoj proizvodnji, stvaralački proces mora uključiti jedan ili više trenutaka spontanosti.

To međutim ne podrazumeva apsolutno isključivanje svih svrhovitih činilaca iz stvaralačkog procesa. Očevidno je da postoje specifični pravci određeni specifičnim svrhama koji moraju doprineti manipulisanju elementima jednog medija, ili izboru reči, fraza i dužih verbalnih elemenata u poeziji i književnosti. To su, svakako, striktno sredstva koja dovode do ishoda, koji sam po sebi nije unapred utvrđen kao neki prethodno definisani cilj. Specifične odluke o elementima medija i idejama i temama u razvoju procesa, uzete pojedinačno, usmerene su ka podređenim ciljevima — mada, ponovo, još uvek nije shvaćeno čemu su podređene. Štaviše, ove svrhe, kojima specifične manipulacije i izbori služe, otkrivaju se u toku razvoja procesa. Otkrivene svrhe doprinose evoluciji celine koja će biti dostignuta kada se stigne do ishoda.¹⁸ Recimo, Doto je morao otkriti da promene u načinu crtanja linija i senki, na primer, stepenica koje vode do prestola Madone, doprinose jednom cilju koji se može karakterisati kao novi stil u kome vizuelni oblici imaju čvrstinu i dubinu i sastavni su deo novog načina slikanja prostora.

¹⁷⁾ Op. cit., str. 128—129.

¹⁸⁾ Monroe Berdsl (Monroe Beardsley) daje detaljnu analizu pojave svrha u toku stvaralačkih procesa u „On the Creation of Art“ (O stvaranju umetnosti), *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIII, 23, 291—304.

Postoji isto tako jedan opštiji i sveobuhvatniji svrhoviti aspekt stvaralačkog procesa. Ovaj širi cilj (telos) ponovo odražava prirodu stvaralaštva. Kao što kaže Kolingvud, svaranje se obavlja dobrovoljno i odgovorno. Ali kome je odgovoran stvaralački podsticaj? To ne može biti unapred zamišljeni cilj, osim u smislu opšte vrste — vrste slike, recimo, Madone, soneta ili simfonije. (Kolingvud bi čak i to osporio). Nema nikakvog unapred utvrđenog cilja sagledanog u specifičnosti koja će prikazati buduću originalnost ishoda. Za sada još nema originalnosti koja se može prepoznati i koja bi bila određujuća za način na koji će se razvijati stvaralački proces. Pa ipak, stvaralački podsticaj je izazvan nečim za šta je odgovoran. On je izazvan mogućom, odlučujućom, novom pojmljivošću, mada ne može shvatiti pojmljivost koju treba stvoriti; on nema na raspolaganju načela ili formu u svojoj specifičnosti, koji bi poslužili kao uzor. Stvaralač je onda istovremeno i odgovoran i nije odgovoran za specifično, konkretno dostignuće koje se trudi da ostvari.

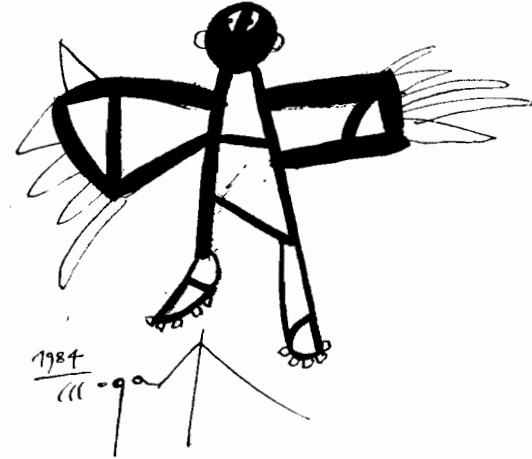
6.

Odgovornost koja se pripisuje stvaraocu pokreće ranije izneto gledište o potrebi za vrednošću. U stvari, funkcija nečega što je još uvek neodređeno u stvaralačkom procesu sugeriše zbog čega postoji unutrašnja vrednost u kreaciji. Podsticaj na ishod koji će se postići može se okarakterisati kao uslov nečega što treba da bude. Što se tiče onoga što treba da bude, budući ishod mora obećavati vrednost i povezanost sa normativnim uslovom. Ovaj uslov je ono što treba da bude, a što je relevantno za postojanje svega što ima ili može da ima vrednost. To je mogućnost idealna koji bi se manifestovao ili predstavio u ishodu; to je mogućnost aktualizovanog predstavljanja idealna u ishodu. Međutim, u slučaju kreacije potreban uslov je prisutan, a da nije dovoljno određen da bi ukazivao tačno kako treba da izgleda budući ishod. Stoga to ne može biti isključivo instrumentalna vrednost. Ona još uvek nema ništa u odnosu na ono na što bi trebalo da bude instrumentalna; ona čak nema ni specifičnost koja bi kvalifikovala prvobitno ostvarenje. Dok Đoto nije ostvario svoj novi način slikanja u odnosu na jedinstvenost ishoda, nije imao nikakav specifičan cilj kojim bi se rukovodio. S obzirom da se vrednost ishoda ostvaruje prvi put, ona se mora ostvariti u okviru jedinstvene, specifične artikulacije. Stoga, ona mora biti povezana sa unutrašnjim poretkom ishoda jedinstvenom integracijom. Ona mora biti sastavni deo ili inherentna ishodu pre nego što može biti instrument bilo čega drugog. Vrednost Đotove novine u

slikarstvu je davanje potrebnog uslova bez presedana ili kvalifikacije onome što je on postigao. Tek tada je to postalo uzor za evo-luciju renesansnog slikarstva.

U zaključku, dozvolite mi da se vratim na nešto na šta sam ukazao, ako ne i jasno izneo, na početku. Bez obzira da li se moja merila prihvataju ili se odbacuju, mislim da postoji jedan uslov koji ne treba da bude prihvacen — da nam razjašnjavanje „stvaralaštva” daje formulu dovoljnu za prepoznavanje pojedinačnih primera. Ipak, kao što sam pokušao da pokazujem, razjašnjavanje „stvaralaštva” treba da obezbedi jednu otvorenu shemu koja bi, aко se uzme ozbiljno, mogla da nam pomogne da ne skrenemo na pogrešan put kada pred-lažemo da se proučava stvaralaštvo. Ukratko, ova shema se može karakterisati na sledeći način. „Stvaralaštvo” u najjačem smislu, odnosno povezano sa genijem, odnosi se na uslov ili osobinu koja ima status potencijalnosti ili stvarne mogućnosti. Ako se to aktualizuje, to mora dovesti do pojave koja se sastoji od de-latnosti koja vodi naročitoj vrsti ishoda a i delatnost i ishod moraju odraziti vrednosnu originalnost. Dalje, „vrednosna originalnost” sama po sebi podrazumeva niz specifičnih uslova: (1) delatnost mora da bude primer i spo-natanosti i odgovorne kontrole; (2) zbog ove spontanosti i odgovornosti, delatnost mora da sadrži bar minimum napetosti ili nesaglasnosti u odnosu na svoju sadržanu vrednost; (3) de-latnost mora dostići vrhunac u ishodu koji predstavlja primer Čiste Novine, što znači da mora predstavljati strukturu koja je novopo-jmljiva; (4) i pošto je struktura nova pojmlji-vost, ona mora sadržavati nesaglasne ili anti-podalne komponente; (5) i, konačno ona mora biti inherentno i instrumentalno vrednosna.

(S engleskog preveo
BOŠKO ČOLAK-ANTIĆ)



ŠANDOR RADNOTI

STVARALAŠTVO IZMEĐU NISKE KULTURE I VISOKE UMETNOSTI*

Kriza legitimizacije umetnosti i njena borba za emancipaciju su dve strane iste medalje. Ovaj složeni proces je u modernoj umetnosti doveo do dihotomije između visoke i niske, popularne i elitne umetnosti, kiča ili masovne kulture i umetnosti *sui generis*. Emancipacija umetnosti označava dinamično umnožavanje načina viđenja i estetskih stilova — slobodu izbora, povećan obim umetničke aktivnosti, sve šire mogućnosti samoodređivanja u sferi mera i vrednosti, kao i kritičko preispitivanje tradicije. Mnoštvo umetničkih dela koja slobodno prekoračuju granice postavljene merilima moguće je, međutim, tek u odnosu na neku homogenu pozadinu te je nastajanje ove mnoštvenosti neodvojivo od procesa uobličavanja jedne jedinstvene koncepcije umetnosti. Otuda je borba za emancipaciju umetnosti spoj dva toka: partikularizacije umetničkih dela — čija umetnička originalnost sve više postaje funkcija umetnikovih unutrašnjih pravila a sve manje vanjskih odredenja — i integracije umetničkih dela u jedinstveno i opšte shvatanje umetnosti.

Tako se različite nepovezane oblasti podvode pod jedinstven pojam umetnosti, a isti proces dovodi i do novog odnosa prema tradiciji. Tokom druge polovine XVIII veka univerzalne

* Ovaj tekst je pisan kao prilog za *Telos* 45 posvećen Leventalu; zbog zakašnjenja se nije mogao pojaviti s ostalim prilozima. Na engleski su ga s mađarskog preveli Ferenc Feher i Džon Fekete.

koncepcije postepeno potiskuju kanone pojedinih umetnosti, žanrova i konvencija, kao i, takozvane, prirodne sisteme lepote izvedene iz njih. Premda su se te nove koncepcije ponekad poistovećivale s prečišćenom tradicijom i polagale pravo na to da predstavljaju jedinu i jedinstvenu definiciju realne umetnosti, one su, jednovremeno, pokazivale i suprotnu tendenciju — da se osamostale u odnosu na pojedinačna umetnička dela, a nekad čak i da im se nadrede kako bi zadobile veću opštost. Na ovom stupnju metafizička misija umetničkih dela oslobođenih metafizike iziskuje samoodređenje; njega svako umetničko delo pojedinačno ostvaruje ali u tome počinje sudelovati i filozofska kontemplacija umetničkih dela koja ih, neizbežno srađujuje s postulatima izvedenim upravo iz takvog posmatranja.

Prvi umetnički pokret koji je jedinstvenim univerzalnim shvatanjem umetnosti, kao nezavisnim entitetom, objedinio nekoliko raznorodnih tokova bio je nemački Romantizam, odnosno čuvena Šlegelova *progressive Universalpoesie*.¹ Emancipacija, kako umetnosti tako i individualnih umetničkih dela, podjednako je vidljiva i u prvim filozofijama umetnosti. Šelling postulira slobodu onoga što stvara genije, to jest, polazeći od slobode pojedinačnog umetničkog dela, dolazi do jednog opštег pojma umetnosti koji isključuje ne-slobodna dela. On odvaja estetske od običnih umetničkih proizvoda: „...svako estetičko proizvodjenje (je) u svom principu apsolutno slobodno, budući da umjetnika može nagnati na nj, doduše, samo neko protivurečje, ali samo takvo koje leži u onome najvišemu njegove vlastite prirode, dok se svako drugo proizvodjenje prouzrokuje nekim protivurečjem, koje leži izvan onoga što zapravo producira, a prema tome svako takvo proizvodjenje ima i svrhu izvan sebe. Iz one nezavisnosti od vanjskih svrha proizlazi ona svetost i čistoća umjetnosti, koja ide tako daleko da odbija ne samo svaku srođnost sa svime što je samo osjetilni užitak, a tražiti od umjetnosti osjetilni užitak pravi je karakter barbarstva; ili s korisnim, što može tražiti od umjetnosti samo doba, koje najviše napore ljudskog duha stavlja u ekonomijske pronalaske, nego čak i srođnost sa svim što pripada moralitetu...”² Iz ovoga nužno sledi nezavisni

¹ Poezija je, za Novalisa, bila absolutna stvarnost u kojoj je svaka individualnost učestvovala srazmerno svojoj poetičnosti. Bokao je u trenutku uključivanja njegovog dela u *Phantasus* bio Tiko model. Ovde se umetnička dela javljaju kao odeliti fragmenti jednog razgovora koji učesnici vode međusobno se poigravajući datim umetničkim delima; u međuvremenu se sam okvir, koji više nije priča već pre shvatanje umetnosti, pretvara u način života, ne bi li zbog svoje opštosti zamenio neki viši stupanj realnosti.

² F. V. J. Šeling, *Sistem transcendentalnog idealizma* (prev. Viktor D. Sonnenfeld), Zagreb, Naprijed, 1965, str. 266.

pojam umetnosti zasnovane na slobodi. Nemoće je da jedan jedini pesnik stvori novu mitologiju — potreban je novi ljudski rod za koji bi moglo postojati više od *jednog jedinog pesnika*.

Da je ikada stvorena nova integralna mitologija za kojom je romantizam toliko žudeo, prestala bi postojati i autonomna umetnička dela i ontološki pojmovi autonomne umetnosti. Sva univerzalna shvatanja umetnosti, nesumnjivo, poseduju ovaj element samoukidanja i 'tiranije slobode', odnosno želju da se podrede ili ponište sva druga shvatanja umetnosti, uprkos činjenici da je njihov fundamentalni značaj upravo u tome da potvrđuju slobodu i mnoštvenost umetničkih dela. Sloboda i mnoštvenost ukazuju i na to da naš odnos prema umetničkoj aktivnosti više nije neposredan. Zbog toga je kriza legitimizacije samo druga strana emancipacije umetnosti. Univerzalno shvatanje umetnosti, njeno jedinstveno poimanje, trebalo bi da reši krizu opravdavajući umetničku aktivnost. Realnost ovakvog shvatanja jednaka je praktičnoj realizaciji koja opstaje ili pada sa svakim umetničkim delom i svakim činom recepcije. U isto vreme praktična realizacija svakog umetničkog dela opstaje ili pada zavisno od realnosti odgovarajućeg shvatanja. Otuda različita opšta poimanja umetnosti vazda poseduju i izvesnu nezavisnu supstanciju, pa, samim tim, i neku vrstu prioriteta unutar datog umetničkog pokreta, tradicije i kulture u odnosu na pojedinačna umetnička dela.

Ova 'pra-ideja' koju nazivam 'voljom za umetnost' je, razume se, znatno šira od njene konceptualizovane i ideoološke komponente — nezavisnog i univerzalnog pojma umetnosti. Međutim, baš ta komponenta — pojmovna integracija različitih volja za umetnost — predstavlja osnovnu odliku moderne umetnosti. No, univerzalni pojam, kome moderna umetnost tako predano teži, nikad se ne može ostvariti, kao što se ni njegov prioritet nikad ne može većno fiksirati ni u jednoj formi. Taj pojam nikad ne može postati singularan — sa stanovišta istorije kulture, univerzalni pojam umetnosti može postojati jedino u pluralu. Već dvesta godina održava se dinamični proces u kojem je stalno obnavljana potreba legitimizacije zamnila čvrstu legitimnost; taj proces je umesnije smatrati načinom postojanja nego krizom. Pojedinačna umetnička dela obznanjuju svoju slobodu ne samo u odnosu na nekadašnji ne-autonomni status umetnosti već i u odnosu na sve univerzalne pojmove umetnosti izvedene iz filozofije istorije ili metafizike, kao i na one zasnovane na tradiciji, pokretima, ili pak, na drugim umetničkim delima. Ne bude li urodila jednim novim shvatanjem umetnosti, ova objava nezavisnosti sveče se na

puku arbitarnost i relativizam. Spor između datog poimanja umetnosti i pojedinačnog umetničkog dela nije ni protivrečje teorije i prakse — kako se često pogrešno misli — ni metodološki sukob deduktivnog i induktivnog tumačenja, ni borba svesnog i spontanog, već pre napetost između dva fundamentalna sastavka estetike u procesu emancipacije, te otud i napetost inherentna svakom umetničkom delu i svakoj interpretaciji.

Univerzalizacija te dinamike je, na određen način, povezana i s preobražajem strukture same recepcije. Oliver Goldsmith primećuje da je „zaštitu moćnih“ zamenilo pokroviteljstvo publike³, a istorija kulture svedoči o velikoj raznovrsnosti tipova recepcije od kojih se svaki da definisati egzaktnim sociološkim pojmovima; nasuprot njima, 'publika' je apstraktna a njen sastav heterogen i fluidan. Upravo ta nje na apstraktnost emancipuje umetnika — premda ne na herojski (makar i preuvečan) način o kojem govore priče iz života renesansnih umetnika — pošto podrazumeva nepredvidivost njene orijentacije. Svetom praktičnog rizika dominira ideal predvidivosti i, sam po sebi — kao posrednik između umetnika i publike — dokazuje da taj odnos više nije neposredan i da zadobija sve apstraktniji karakter.

Ovde je sasvim primerena analogija sa slobodnim najamnim radnikom koji svoju radnu snagu prodaje na tržištu. Sa tog stanovišta je Leo Leventhal analizirao englesku osamnaestovековну kulturu, opisujući nastajanje tržišta kulturnih dobara s umetnikom — kao proizvođačem — i publikom — kao potrošačem — te razvitak posredničkih ustanova: izdavača, knjižara, pozajmnih biblioteka i časopisa koji usmeravaju i formiraju ukus. Ovakvo stanje stvari je od umetnika koji su stvarali u prelaznom razdoblju — i pod pokroviteljstvom publike i pod zaštitom moćnih — iziskivalo korišćenje i izumevanje različitih umetničkih stilova.⁴

I umetnost i kulturnii odziv *publike* jesu tržišni mehanizmi; načelo njihove organizacije se ne razlikuje od tržišnog i podjednako je apstraktно jer se subjekti kreacije i recepcije slobodno suočavaju, izvan svojih tradicionalnih konteksta, u koncentrisanim masama. Publika se uvek pojavljivala, i pre kapitalizma, naporedo s razvojem tržišnih mehanizama. Slobodni najamni rad kulturnog tržišta doneo je umetnosti i jednu drugačiju vrstu slobode — slobodu — ne-učestvovanja u takvoj proizvodnji. Uvođenjem

³) Navedeno u Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society* (Književnost, popularna kultura i društvo), Englewood Cliffs, N. J., 1961, str. 6.

⁴) Hogart je najbolji primer; on se, prema Frederiku Antalu, u zavisnosti od predmeta i tipa publike, svesno opredeljivao za neko od oružja umetničkog arsenala: za manirizam, barok, rokoko ili klasicizam.

razlikovanja između umetničkih dela i proizvoda masovne kulture — 'proizvedene umetnosti' — ovo odbijanje je, jamačno, znatno doprinelo nastanku univerzalnog pojma umetnosti.

Najpoznatiji lik moderne umetnosti jeste lik umetnika raspetog između iskušenja tržišta i naloga vlastitog nadahnuća. Umetnik je neko ko kaže 'ne' svetu jer u njemu ne prepoznaće svoj dom; umetnik je onaj koji može reći 'ne' svetu jer je on stvaralač novog sveta. Shvatanje umetničkog dela kao odelitog 'sveta' jeste moderna ideja. Na pitanje kome taj svet pripada — da li je on milenijarno obećanje carstva u koje svi mogu ući strpljivom kultivacijom, zemaljski raj izabrane i umorne manjine, ili pak, isključivi domen genija-zakonotvoraca — mogući su različiti odgovori. Jedno je, ipak, izvesno: taj svet, kao odbijanje postojaćeg pripada zapravo samo manjini. Kao odelit svet umetničko delo je nagoveštaj novog svetozara, predskazanje estetičkog stanja ili dokaz postojanja estetičke kaste — rečju, utopijski dom čovekov, dom ljudskog roda, demokratski ili aristokratski određen, a ipak smestiv u ličnost samog umetnika.

To utopijsko zdanje, umetničko delo kao zaseban svet, tvore univerzalizacija shvatanja umetnosti i sve veća individualizacija umetničkih dela. I veliko jedinstvo umetnosti i umetničkih dela je objedinjavanjem čitavih epoha i mnogih naroda, uz to praćeno izdvajanjem totaliteta umetničkih dela, u određenoj meri poremetilo njihove uzajamne hermeneutičke odnose i isisalo unutrašnju bit izolovanih umetničkih dela. Moderno shvatanje i iskustvo po kojem je umetničko delo forma — čija intelektualna konstrukcija sledi pre iz same estetske prirode no iz njegovog bitnog opredeljenja i usmerenja — omogućilo je, kao nova vrsta slobode, da estetičko uživanje postane nezavisno od svoje

⁹) Kritika koja se oslanja na Marks-a i pre svega vodi računa o potčinjenosti umetnosti i kulture tiraniji tržišta, na jednoj, i romantična ideja koja umetnost shvata kao otpor i suprotnost tržišnim iskušenjima i običnom životu, vulgarnosti i prozaičnom buržoaskom načinu života, uopšte (i pored elitističkih sklonosti ove druge), na drugoj strani, nisu toliko radikalno suprotne kako drže neki teoretičari — recimo, Davidov, u svojoj analizi odnosa umetnosti i elite. Pre bi se reklo da su ekonomski i romantično stanovalište komplementarni. Tome su dokaz ne samo nedavne sinteze obe tradicije u delima Adorna, Benjamina i Markuzea nego i Marksove Teorije viška vrednosti: „Na primer Milton, koji je napisao *Izgubljeni raj* i dobio za to pet funti sterlinga, bio je neproizvodan radnik. Naprotiv, pisac koji radi za svoga izdavača proizvodan je radnik. Milton je proizveo *Izgubljeni raj* iz istog razloga iz koga svilena buba proizvodi svilu. Bilo je to delanje njegove prirode.“ (Karl Marks, *Teorija viška vrednosti*, I /prev. Mara Fran/, Beograd, Prosveta, 1978. str. 306.) Ma kako poimanje umetničke aktivnosti kao prirodne bilo stvaro, njeno protivstavljanje 'društvenoj prirodi' je bez sumnje, čisto romantična ideja. Umetnost je ono što nije proizvedeno — to je osnovna teza gornje Marksovog navoda.

ideološke adaptacije i, u tom smislu, nezainteresovano. Forma se okreće protiv svakidašnjice i umetnička pojava mora pobediti tako što će, kako se nadao Šiler, i sama postati stvarnost.

Svaki autonomni univerzalni pojam umetnosti podrazumeva neki estetski univerzum. Ma kako se tumačila stvarnost, nju i umetnost razdvaja ponor rođen iz radikalnog 'ne' umetnosti. Razlikovanje umetničkog dela i 'artefakta' (kao 'dela umetnosti u realnosti') najjasnije ukazuje na način kojim umetnost sebe odvaja od stvarnosti. Šelingovo teorijsko razdvajanje estetskog proizvoda i običnog umetničkog proizvoda — kao i pet godina starije Šlegelovo razlikovanje slobodnih racionalnih i mehaničkih umetnosti koje služe zadovoljavanju potreba (u formi 'korisnog' i 'ugodnog') — ukazuju na oštru sučeljenost visoke i niske umetnosti. Obojica tu pojavu smatraju odlikom moderne umetnosti. Šlegel piše: „Posve ravnodušna prema bilo kakvoj formi i željna jedino umetničkog *materijala*, čak i profinjenja publike, traži od umetnika jedino *zanimljivu ličnost*. Pod uslovom da je nešto efektno i da je taj efekat dovoljno *jak* i *nov*, publika jednakom marni kako za manir i kontekst dela tako i za jedinstvo tog jednog učinka i celine. Umetnost se, sa svoje strane, trudi da zadovolji ove potrebe. Kao na estetičkoj buvlioj pijaci, jedna kraj druge nude se *Volkspoesie* i *Bontonpoesie*, a čak ni metafizičar neće zalud tražiti ono što mu je po volji. Tu su nordijske i hrišćanske legende — za one koji vole severnjačku mistiku; kanibalske ode za ljubitelje; grčki kostimi za obožavaoce starine; viteške priče za ljubitelje heroja; tu je čak i *Nationalpoesie* za početnike u germanstvu. No, zalud vam je skupljanje svih ovih voda na jedno mesto — bure ostaje večno prazno. Sa svakim zadovoljenjem jača želja, sa svakim užitkom rastu zahtevi, a nada u konačno zadovoljenje slabii. Novo postaje staro, izuzetno se pretvara u opšte место, čarolija tamni.”⁶

Koliko se ovaj opis razlikuje od narednog? „Ali ako su gledaoci dvojaki, jedni slobodni i obrazovani, drugi neobrazovani, sastavljeni od zanatlija, robova i drugih, onda i takvima treba pružiti nadmetanja i predstave radi njihova odmora. I kao što su njihove duše odstupile od prava puta, tako postoje odstupanja od harmonije i grube i pogrešno obojene melodije. A svakome zadovoljstvo pruža ono što mu po prirodi odgovara, pa stoga takmičarima treba dopustiti da se pred takvima slušaocima služe takvom vrstom muzike.”⁷

⁶ Friedrich Schlegel (1795), *Über das Studium der Griechischen Poesie* (*Seine prosäische Jugendschriften*, vol. 1), Beč 1906, str. 91.

⁷ Aristotel, *Politika* (prev. Lj. Stanojević-Crepajac), Kultura, 1960, 1342a, str. 275.

Razlika je, pre svega, u mirnom i pouzdanom uverenju u postojanje niže umetnosti, ali je ona, možda, najnezanimljivija jer čitalac još ne zna kakvo je *stvarno* Aristotelovo stanovište: neposredno pre toga, on oštro odbacuje svaku popustljivost ove vrste. No, da li je slična struktura ovih razlikovanja? Publika, ta tržišna apstrakcija modernog doba, kod Aristotela je od samog početka podeljena na dva odvojena društvena sloja, dve nezavisne grupe korisnika dva različita tipa umetnosti. U datom primeru izmenjena varijanta vokalno-instrumentalne muzike odgovara 'prostoj gomili', premda su u njoj još uvek prepoznatljivi i prvobitni umetnički karakter i prirodni zakoni muzike. Možuće je da u drugim razdobljima istorije kulture, o kojima do nas nisu doprli nikakvi zapisi, među umetnostima⁸⁾ dveju grupa nije bilo nikakve sličnosti i da obrazovanima nije padalo na um da bi i proste razonode neobrazovanih i zabave varvara, isto tako, mogle biti umetnost.

Kod Aristotela, međutim, nema nikavog univerzalnog shvatanja umetnosti. On, doduše, uspostavlja izvesne analoške veze među različitim — mada ne svim — umetnostima, ali uopšte nije sklon misaonom razdvajajući *Herausreflektiern* kako bi rekao Gadamer — umetnosti od njenog konteksta — sadržine i utiska. Muzika se, tako, u navedenom odlomku javlja u kontekstu dokone zabave, kultivisane razonode, ugodnog 'tračenja vremena' i obrazovanja građana.⁸⁾

⁸⁾ Očito je nemoguće dati kratak pregled predistorije razlikovanja između 'nijske' i 'visoke' umetnosti: istorija kulture nudi bezbrojne varijacije. Sporno je čak da li se uopšte može govoriti o 'predistoriji' pošto delo, kao takvo, već prepostavlja teleologiju i izvesnu linearnu evoluciju kulturne istorije o kojoj nemamo nikakvih podataka. U različitim razdobljima srednjovekovne kulture 'visoko' i 'nisko' mogla su biti određena kulturnih statusa nejednakih a ipak nezavisnih staleža ili nediferenciranih vođa za umetnost koje odgovaraju različitim receptivnim slojevima; ili, možda za suprotnost između neke regionalne kulture, lišene istorije i sećanja, i tada prevladajuće međunarodne latinske kulture. Međutim, sva takva shvatanja nemaju ništa zajedničko s modernim razlikovanjem niske i visoke umetnosti. Uopšte se nije neophodno opределiti u pitanju toga da li je srednjovekovna kultura (ili jedno od njenih razdoblja) bila integralna celina i pored svih svojih različitih strana, ili je legitimno govoriti o postojanju dve, odnosno možda i više kultura u osnovi međusobno različitih i nezavisnih u srednjem veku. Takođe nije nužno zauzeti stav oko toga da li je srednjovekovna kultura objedinjavala komplementarne — feudalne i urbane, crkvene i sekularne — kulture, ili joj je jedinstvo poticalo iz nastojanja da integrise ili marginalizuje razne tipove *ars barbariae*. Kako god da je bilo, u ovoj kulturi (ili kulturama) su pojedine umetnosti — i u njihovim okvirima različite tradicije, žanrovi i umetničke tehnike — razdvojeni entiteti i u tom periodu ne postoji nikakav zajednički, generički pojam umetnosti koji bi obuhvatao sve umetnosti i isključivo njih. Opšte je poznato da umetnost ne predstavljaju takav pojam. U tom svetu ne postoji jedna umetnost — postoje samo umetnosti, pa nema ni nečeg što bi stajalo nasuprot umetnosti kao umetnosti.

Tek se u moderno doba kao odvojeni i protivstavljeni delovi iste pojmovne celine sučeljavaju visoka kultura i industrijska masovna kultura; one se javljaju tek tada kao dve nezavisne, posebne a ipak međusobno povezane složene pojave. Odnosno, kako sažeto kaže Levental: „Umetnost je ono što je suprotno popularnoj kulturi.”⁹ Obe su, pak, izdanci iste buržoaske, epohe: jedno 'da' i jedno 'ne' kao odgovor istorijskog mehanizmu iz kojeg je nastala masovna kultura i kulturna industrija. U nastanku svih modernih umetničkih dela ideološke implikacije univerzalnog shvatanja umetnosti, bez sumnje, imaju svog udela. To shvatanje — u tragičnoj, mesijanskoj, klasicističkoj ili naturalističko-obrazovnoj formi — vazda sadrži i elemente socijalne utopije. Radikalnu kritiku i utopijska merila tog elementa ne bi trebalo žrtvovati ni istorijsko-materijalističkoj ni hermeneutičkoj rekonstrukciji.

Radije bih obrnuo smer tumačenja i vratio se već pominjanoj ideji. S tog stanovišta, problem homogenizacije pojma masovne kulture ne uspeva da razreši tržišna interpretacija masovne kulturne proizvodnje i kulturne industrije. Ta se homogena pojmovna celina, koju uvek iznova srećemo u svakoj novoj definiciji, ne da objasniti isključivo *proizvodnjom* za tržište i to zato što je tržište ovde uzdignuto do celovitog sistema, a njegovi mehanizmi do apsolutnih načela racionalnog objašnjavanja društva. Pretpostavka o jedinstvu masovne kulture isto je toliko ideoška konstrukcija koliko je to i apsolutna generalizacija tržišta, a nužna je za narednu ideošku konstrukciju — za samoodređenje pojma umetnosti. Posredi je distopija, negativna strana pozitivne utopije. Leventalova izreka bi se mogla obrnuti: masovna kultura je ono što je suprotno umetnosti.

Dakle, nije samo umetnost ta koja negirajući je objašnjava masovnu kulturu, već i obratno. Sudeći po navodu iz Šlegela, isti obrazac slede i ogromno obilje potreba i neograničena raznovrsnost interesa, zabave i užitaka. Ako uzmemo u obzir da u Nemačkoj krajem XVIII veka još nije postojala kulturna industrija a da se tada prvi put jedna drugoj suprotstavljaju visoka i niska umetnost, onda je legitimno smatrati da pojам visoke umetnosti nije toliko teorijski odraz kulture u procesu kapitalizacije, ni prosta reakcija na prilagodavanje umetnosti i njenu racionalizaciju shodno načelima sticanja profita — premda je ovaj pojam bio i to — koliko je bio pojmovna integracija tih mehanizama kao preduslov unifikacije 'slobodnih racionalnih umetnosti'.

Vredi logički ispitati dihotomiju visoka-niska umetnost, polazeći od hipoteze da je upravo visoka umetnost bila ta koja je fetišizirala ma-

⁹) Lowenthal, *nav. delo*, str. 4.

sovnu kulturu. Kako i zbog čega se to dogodilo? U momem tumačenju tržišni mehanizmi će imati određenu ali nešto drugačiju ulogu u genezi društva. Vratio bih se tezi da je borba za emancipaciju moderne umetnosti i modernih umetničkih dela bila nužna usled toga što je umetnička aktivnost prestala biti neposredna. Bila je to atmosfera slobode, ali pomalo razređena atmosfera: funkcija umetničkog dela u životu postala je umnogome neodređenija ili odrediva na različite načine, dok je uloga umetnika u životu bivala sve apstraktnija. Niz kadrova iz *Rublijeva* Andreja Tarkovskog, po meni, najbolje ilustruje to iščezavanje neposrednog karaktera umetnosti: paradioks njene jednovremene slobode i apstraktnosti. Slikar Rublijev, na vrhuncu krize u koju je zapao tudeći se od tradicije, svojim od rose vlažnim prekrivачem pokriva beli zid namenjen svetim slikama po unapred određenim kanonskim formama. Bezoblična tkanina — u praznini i slobodi — pred našim očima postaje umetnička forma.

Apstraktnost ne iščezava ni u otvorenosti umetničkog dela, ni u autonomnosti njegove sadržine, ni u pluralitetu mogućnosti njegovog razumevanja i doživljavanja; ona je prisutna i u univerzalnom shvatanju umetnosti koje je i samo uvek, na određen način, apstraktno. Apstrahujući sebe od materijalne kulture i iskoraciujući iz svog prvoobičnog lokalnog konteksta, kultura prerasta u univerzum onih intelektualnih vrednosti koje se mogu relativno slobodno i svesno birati, postajući mogući domen odvojenosti od neposrednih životnih odnosa i njihove realnosti. Kultura, umetnost i umetničko delo uzdižu se do vrednosti po sebi; sada sama kultura, za razliku od drugih razdoblja u istoriji kulture, postaje vodeća kulturna snaga.

U takvoj situaciji referentni okvir umetnosti se ljušta; nove tačke oslonca više se ne mogu tražiti u životu i tradicionalnim odnosima — umetnost mora da prihvati novu dinamiku s one strane te vezanosti. Samoodređivanjem i pojmovnim razlikovanjem umetnost postaje vlastiti referentni okvir. Noyo i staro, visoko i nisko su parovi pojmovea kojima se postiže ovo pojmovno razlikovanje i određivanje. Staro se izjednačava sa antičkim, arhaičnim (folklornim), s monumentalnošću, s naivnim i prirodnim; novo sa ne-aktualnim, sa istraživanjem, predanim traganjem, sa žudnjom. Novo će, s manje ili više uspeha, otkrivati neodvojivost starog od večnih izvora umetnosti i na tim osnovama ga, ili uzimati za vlastitu meru (od proste imitacije do uzdizanja starog do najopštijeg metafizičkog merila), ili ga se odricati i okretati se zadovoljavajući nižih potreba.

Ovaj pojednostavljeni prikaz rađanja univerzalnog shvatanja umetnosti, uspostavljanja novih tačaka oslonca, stvaranja merila i izvođenja

iz same umetnosti novih kontrarnih pojmova, određivanja moderne umetnosti prema staroj i umetnosti u odnosu na pseudo-umetnost, postaje, naravno, neuporedivo složeniji onog časa kad se uvede dinamika i kad se pokaže da izvedeni univerzalni pojmovi umetnosti nisu medusobno nezavisni. I parovi pojnova su međusobno protivrečni što, takođe, doprinosi većoj dinamici procesa. Kada se uvodi razlikovanje pravog i lažnog, visokog i niskog, onda u njegovoj osnovi moraju biti vrednosti originalnog, individualnog i novog. S druge strane, antiteza staro-novo je takve prirode da tu staro mora biti, na neki način, paradigmatično. Ako je pak tako, onda je opet reč o novom jer parigma ne sledi neposredno već iz izabrane tradicije. Iznova su otkriveni *edle Einfalt, stille Grosses* tj. plemenita jednostavnost, grčka umetnost, narodna umetnost, homogena pre-rafaelitska umetnost hrišćanske Evrope, nacionalna arhaična umetnost, primitivna umetnost.

Međutim, ovakva ponovna otkrića su istovremeno i konstrukcije. Oslanjanje na izabranu tradiciju uvek je problematičniji i nasilniji proces od njenog neposrednog nasleđivanja. U takvom procesu staro se može preobratiti u starnodno i zastarelo, plemenita jednostavnost izvrći u praznu kanonsku zapovest klasicističkog akademizma, popularne forme i homogena kultura mogu prerasti u iracionalni mit, šilerovkska naivnost u duhovno siromaštvo, a kult prirodnosti u slepo poverenje u naučno zasnovani naturalizam. Brzo smenjivanje univerzalnih doktrina umetnosti vodi uzdizanju pukog radikalnog odbacivanja starog do umetničke vrednosti po sebi i najvažnijeg kriterijuma umetnosti.

Očito da je strategija *avangarde* (ili modernizma) umnogome prethodila nastanku same reči i odgovarajuće samosvesti pokreta. U osnovi te strategije jeste poistovećivanje svake doktrine koja se smatra zastarem sa niskom, masovnom umetnošću i kićom. Većina novih umetničkih doktrina gurnula je svoje prethodnice u suprotni tabor i to tim radikalnije što su same većma insistirale na vlastitoj novini.¹⁰

U međuvremenu je nastajala kulturna industrija za masovnu proizvodnju umetničkih novotarija. Kao obuhvatnija i osnovnija kategorija od kulturne industrije i moda, na sličan način, postaje *prenosilac* najsvežijih originalnih umetničkih novina. Tako, dakle, svako novo univerzalno shvatanje umetnosti u trenutku svog nastanka zatiče već dovoljno gotovog

¹⁰ Pri tom je nebitna brojnost i širina njihove publice: nije se u Nićevom rečniku bajrojska elita pretvorila u bajrojsku gomilu zbog kvalitativne promene te publike koja bi bila srazmerna drugačioj oceni, već zato što se promenilo Nićeovo shvatanje umetnosti.

spram kojeg se određuje i od koga se razlikuje i može se razlikovati sve do tle dok je u stanju da ga potiskuje u sferu niske ili masovne kulture.

Smenjivanje zastarelog i novog i stalno utapanje nekad visoke umetnosti u nisku (iako i iz nekad niske umetnosti može izrasti nova visoka umetnost, kao što je pokazao Timianov u *The Literary Fact* /Literarnom delu/) predstavlja samu potku zbivanja u poslednjih 150 godina. U tom procesu vidljiva je tržišna orientacija, odnosno zadovoljavanje stalne potrebe tržišta za novim proizvodima. Novina u umetnosti postala je toliko premoćna da je potisnula, pa čak i isključila, druge umetničke vrednosti — lepotu, sklad, proporcionalnost, celovitost i objektivnu formu. Tržišna orientacija se, pri tom, ipak ne može svesti isključivo na činjenicu da je kultura postala jedan od sektora ekonomije. Nije sva istina samo u tome da industrijska organizacija, kao opskrbljivač masovne potrošnje, na određen način sili umetnike na beg iz masovne kulture u sferu stalno novog i da ih prisiljava da na sopstveni rizik eksperimentišu s novim koje će, potom, apsorbovati masovna kultura. Ne sporim da takva manipulacija zaista postoji, niti da je ona moguća; samo ukazujem da je svako svodenje celine procesa isključivo na ovu, kao na određujuću tendenciju, jednostrano.

Umetnički pokret i izolovano umetničko delo su, moglo bi se reći, dva najvažnija vida artikulacije moderne umetnosti. Primetno je da avangardna kritika uzima za merilo izdvojena umetnička dela. Kritičar konstruiše vlastitu antitezu staro-novo i novo sučeljava s katalogom izolovano (van konteksta tradicije kojoj pripadaju) uzetih starih remek-dela. Tada se pokazuje da ovaj kriterijum zadovoljavaju isključivo retka, stvarno izolovana savremena umetnička dela i to samo utoliko ukoliko 'idu protiv struje'. Po toj logici je i modernistička avangarda, takođe, deo glavne 'struje', one pseudo-estetičke sfere niske kulture, zajedno sa svim onim delima koja nesvesno ili nenamereno većma služe svetu no što mu se suprotstavljaju.

Ne ulazeći u kritiku ideologije, ukazao bih na strukturu koja je obema stranama zajednička. U široko kulturnom a ne tek u svedeno ekonomskom značenju, tržište utiče čak i na najizolovanija umetnička dela i to u meri u kojoj svako delo računa na odziv nepoznate i heterogene publike i ističe vlastitu različitost globalnim protivstavljanjem svakom drugom aktualnom ili potencijalnom načinu ostvarivanja datog umetničkog učinka. Tako ovaj oslonac na nepoznatu publiku postaje egzistencijalnom osnovom univerzalnog poimanja umetnosti. Kao širenje umetnosti preko granica jedne zatvo-

rene zajednice i jednog homogenog skupa ideja, univerzalnost je nerazlučivo vezana uz postojanje jednog jedinstvenog autoriteta koji vrednuje i jednog merila vrednosti koje je primenljivo na čitavi univerzum. Taj univerzum je deo materijalnog tržišta i tek unutar njega kao takvog, razlika između nevrednog i vrednog umetničkog dela dobija svoj smisao. Pojedina umetnička dela i pokreti stupaju na tržište kao 'imovina': originalnost, shvatanje forme, osobit izbor materijala, novo poimanje umetnosti su, ili privatno vlasništvo određenog umetnika, ili kolektivna grupna svojina nekog pokreta, odnosno grupe. (Kao što kaže Simon Vajl, anonimnost autora je razumljiva jedino u svetu u kojem umetnost nema vrednosti po sebi i u kome ne postoji opšteprihvaćeno univerzalno shvatanje umetnosti.) U ovoj situaciji razmenska vrednost se izjednačava s vrednošću univerzalnog prihvatanja, premda ova razmena — za razliku od materijalne — nije sveotvorno ograničena te čak može biti i imaginarna pošto, razume se, ne postoji kvantitativno merilo univerzalnosti.

Tek je u ovom kontekstu moguće razumeti fundamentalnu vrednost novog i prerastanje niske kulture u kontrarni pojam. Sva umetnička dela računaju na odziv publike — to očekivanje je element strukture samog dela. Da ponovimo: umetnost buržoaske epohe računa na apstraktну (otvorenu) i slobodnu recepciju koja je, barem načelno, u stanju da objedini korisnike iz posve udaljenih i različitih kulturno-intelektualnih sredina. Pošto se ne iskazuje otvoreno, ovu apstraktnu kalkulaciju moguće je jedino negativno odrediti: njenim *ne*-svakodnevnim i *ne*-ovosvetovnim karakterom, grotesknošću, čudnovatošću i neslaganjem s recepcijom.

Svako moderno umetničko delo rada napetost između ukusa i ideje forme, napetost čiji je istinski pokazatelj istorijski razlaz i udaljavanje umetničkog ukusa i percepcije kvaliteta. Pošto se novo umetničko delo *ne* konfrontira samo s *jednom* zajednicom ukusa već, načelno, sa svim prethodnim zajednicama ukusa, svako novo vrednuje se u apstraktном smislu, kao takvo, a svaka pojedina zajednica ukusa javlja se kao protivnik svakog autonomnog umetničkog dela i svakog univerzalnog shvatanja umetnosti. Svaka pojedina zajednica ukusa postavlja se neprijateljski prema umetničkom delu koji polaže pravo na univerzalnost: zajednica u kojoj je delo nastalo jer se opire ekspanziji; druge zajednice jer se njihove tradicije opiru mešanju. Tako se univerzalnost ne pokazuje toliko u naslaganju dela s *jednom* određenom zajednicom ukusa (sem utoliko što ona simbolično predstavlja sve druge), koliko u tome što ono sve zajednice ukusa jednovremeno svrstava u kategoriju niske kulture. Ovaj proces ubrzan je slabljenjem pojedinih zajednica ukusa i po-

javom svetske zajednice bezukusa. Tendenciji univerzalizacije ne suprotstavlja se samo 'loš' ukus. Uostalom, ona zapravo i postoji kao napetost u odnosu na sve postojeće konvencije ukusa. Druga strana istog procesa je pretvaranje umetničkog dela u ostrvo, odelit svet, monadu.

Ako bismo radikalno, ali opravdano, zaključili da je univerzalizacija pojma umetnosti u sukobu s ukusom, to bi bilo u skladu s iskustvom koje nam kaže da visoka umetnost našeg doba nije kulturotvorna umetnost. Obožavanje uvek novog, uzdizanje ostrvske individualnosti umetničkog dela, kao i posledično obezvredivanje uživanja i stvaranja koje se drži poznatog (o čemu svedoči stav prema kategorijama kakve su epigonsko i diletantsko) baš ne pospešuju i onako spor proces kulturne evolucije. Odredenije: ako je Valter Benjamin s pravom smatrao da je Bodler, očekujući da ga prihvati umorna i rastrojena publika željna zabave, proračunato pribegavao šok-efektima; ako su najveća moderna umetnička dela doista rođena iz „cette longue querelle de la tradition et de l'invention“ (Apoliner); ako je čuvena izjava Majakovskog („udarićemo šamar važećem ukusu“) samo nehajna i krajnje izazivačka formulacija inače tipičnog ponašanja modernog umetnika, tada je visoka umetnost našeg doba zaista na paradoksalan način kulturotvorna — time što stvara vlastitu suprotnost, masovnu kulturu. Visoka umetnost stvara živu kulturu da bi se potom spram nje i u njihovoј uzajamnoj napetosti i sama mogla artikulisati.

Danas je publika opredeljena za visoku umetnost u posebnoj situaciji — nemoguće ju je odrediti drugačije osim negativno i ekskluzivno, tj. njenim odbijanjem masovne kulture. Stoga je ona, i ne bez osnova, uvek sumnjičena za snobizam. S druge strane, visoka umetnost — svojim stalnim sukobom s vlastitom zajednicom ukusa, kao i sa svima ostalim — i kulturna industrija — svojim mehanizmima koji daju stvarnu moć visokoj umetnosti — zajednički vode tome da uživaoci visoke kulture, kao zajednica ukusa, postaju integralni, konstitutivni element niske, odnosno, masovne kulture.

Do sada sam govorio o emancipovanoj visokoj umetnosti i njenoj samointerpretaciji ukorenjenoj u formi i načinu njenog postojanja. Kao univerzalno poimanje umetnosti, ta samointerpretacija ima dvostruku strukturu. Ona je, s jedne strane, *tendencija* koja se realizuje prema sredstvom moderne volje za umetnost, tj. kroz život umetnosti i umetničkog dela. Kao ideološka utopija čija bi materijalna aktualizacija protivrečila samoj sebi, ona je, s druge strane, *posledica*. Do sada sam govorio o recepciji kao integralnom delu forme i umetničke intencije.

Aktualna recepcija, međutim, otvara nove probleme. Ako se uzme da samointerpretacija umetnosti pripada sferi visoke kulture, postavlja se pitanje da li uopšte postoje univerzalni kriterijumi koji, van te samointerpretacije, dečarstvo umetnosti na dva dela.

Eko se u ogledu „Struktura rđavog ukusa” bavi velikom menom umetnosti i postulira dijalektički odnos između *avangarde* i *kiča*. „Kič nastaje u takvom kulturnom kontekstu u kojem se umetnost ne smatra inherentnom tehnologijom nego oblikom svesti koji se rada iz čina stvaranja forme radi forme i, samim tim, omogućava nezainteresovanu kontemplaciju.”¹¹ Nameđljivi, industrijski proizvedeni efekti i napor da se reprodukuju efekti svojstveni umetnosti predstavljaju odlike kiča i rđavog ukusa: „...kada u opštijoj i popularnoj kulturi više nemaju produ umetnička dela nego njihovi učinci tada umetnici reaguju kretanjem ka suprotnom polu i usredsredovanjem, ne više na izazivanje utiska i samo delo, već na stvaralački proces kao takav.”¹² Kič, dakle, poseduje određeno shvatanje umetnosti i omogućava njenu nastajanje. „Antropološka situacija masovne kulture je određena dijalektičkim odnosom između nagovestaja novog i njegove prilagodbe; prvo stalno izmiče drugom jer većina publike koja uživa u drugom zapravo veruje da uživa u prvom.”¹³

Moja se koncepcija, očito, ne razlikuje od Eko-ve. Njega, pri tom, prevashodno zanima nastanak strategije avangarde kao reakcija na kič koji uzima maha, što će reći njeni formirani pod određujućim uplivom 'zlorabljenja umetnosti' koji vrši tržišna ekonomija. Eka ne zanima to što je i relativni prioritet koji se uspostavlja između avangarde i kiča takođe dijalektički. On se drži samo njihovog dijalektičkog odnosa što, pomalo, pragmatički pojednostavljuje čitav problem. Iz okvira masovne kulture Eko strogo izdvaja komunikaciju poruka kao i sve ono što niti nosi neko poimanje umetnosti niti polaže pravo da jeste umetnost, pa onda kritikuje preostalo.

Taj ostatak možemo nazvati kičom i poistoveti ga s rđavim ukusom, kao što čini Eko, no tad i dalje ostaje nerešen veoma važan problem — odnos između rđavog ukusa i odsustva svakog ukusa.

S jedne strane, Ekovo skeptičko-realističko stanovište unapred isključuje sve programe i ideje koji bi smerali promeni stanja odsustva ukusa u masovnoj kulturi, izmeni njene pot-

¹¹) Umberto Eco, „La Struttura del Cattivo Gusto”, u: *Apocalitici e Integrati*, Milano 1985, str. 72.

¹²) Isto, str. 74—75.

¹³) Isto, str. 78.

pune ravnodušnosti prema ukusu i stvaranju jedne kulture u kojoj bi se objekti, 'poruke' i svakodnevna razonoda odlikovali dobrim ukusom i svrhovitim formama. Eko, na drugoj strani, nekניתно razdvaja život i umetnost što ni malo ne čudi jer je on upravo jedan od onih teoretičara koji su u toku poslednje decenije najuspešnije sažimali iskustva dvovekovne borbe umetnosti za emancipaciju. Njegova čuvena fraza 'otvoreno umetničko delo' (uporedi Geteovo oft gerundet, nie geschlossen) označava onu sposobnost umetničkog dela da preseče sve veze koje bi ga jednoznačno vezivale uz ma koji određeni referentni okvir i ma koju zajednicu korisnika. U modernoj recepciji se ista stvar dogada i antičkim umetničkim delima pošto u njihovom slučaju sama činjenica recepcije već ukazuje na njihovu otvorenost, ili određenije u formulaciji unekoliko drugačijoj od Ekove, na njihovo 'stanje otvorenosti'. Iskustva moderne recepcije klasičnih umetničkih dela veoma su relevantna razmatranje problema postojanja jednog univerzalnog kriterijuma za razlikovanje niske i visoke umetnosti.

Opšte je poznato da neka klasična dela bivaju uključena u masovnu kulturu i da padaju na nivo kiča. Adorno govori o tome u studiji. „O fetiškom karakteru muzike i regresiji slušanja navodeći primer nekih Betovenovih simfonija. Po Ekovom mišljenju, u ovakvim slučajevima iščezava otvorenost: raznolike recepcije ne bogate jedna drugu, već jedan način recepcije postaje shematičan i toliko premoćan da delo gubi gotovo svu svoju višežnačnost. U tom se procesu iscrpljuju 'stilistički potencijali' dela i ono što preostaje je kič.

To je uverljivo objašnjenje, ali se postavlja pitanje da li je moguće i obrnut proces u kojem bi 'zatvoreni' kič bio otvoren i prihvачen kao umetničko delo (Ernst Bloch je, recimo, 'otvorio' Karla Maja probivši tvrdi omotač i ispitujući ono ispod njega; pri tom je, ipak, branio 'hepiend' i *colportage* književnost). Na ovo pitanje Eko mora odgovoriti negativno, jer za njega otvorenost nije subjekt-objekt relacija nego objektivna struktura, potencija ukorenjena u čvrstoj objektivnosti. On piše da se kič, koji je po definiciji 'stanje iscrpljenosti', „zasniva na relaciji između iznenadenja i neочекivanog, koja bi u uživaocu trebalo da podstakne zanimanje za datu strukturu poetske poruke. Danas je, u stvari, komunikacija u krizi ali to, ni na koji način, nije od uticaja na strukturu poruke koja, objektivno (tj. ako se ukloni istorijski situirani uživalac) mora ostati nepromenjena. Poruka uvek mora sadržavati komunikacijske mogućnosti koje je u nju stavio njen tvorac imajući u vidu idealnog primaoca.”¹⁴⁾

¹⁴⁾ Isto, str. 102.

To je, međutim, dvostruko nemoguće. Istorijski situirana recepcija se ne da ukloniti ni iz naše sopstvene recepcije ni iz umetnikovog 'idealnog uživaoca'. Da bismo, polazeći od kič-Đokconde, 'iznova otvorili' Leonardovo delo, ne možemo pobeći od istorije njegove recepcije koja je život umetničkog dela, epizoda njegove transformacije u kič. (Termin 'epizoda' je već sam po sebi vrednosni, polemički i ukazuje na izabranu perspektivu.) Nesumnjivo postoji — u značenju drugačijem od Ekovog — i vanvremena recepcija, uskršnuće umetničkog dela, njegov trajni život naporedo s njegovom u vremenu određenom recepcijom; druga nužno vodi prvo. No, ta nadvremenost nije nikakvo objektivno ili metafizički 'utvrđivo' *a priori*, jer ovde se radi o eliminisanju vremena proteklog između nastanka dela i trenutka u kojem uživalac živi, a ne o apstraktno fiksiranom aktualnom momentu geneze umetničkog dela. Nadistorijski pristup ne uklanja konkretni, neponovljivi trenutak istorijskog vremena u kome se odvija ova eliminacija. Već reč uskršnuće ukazuje na to, a ono što je u delu uskršlo uvire istorijski u sam njegov život. Svojstva idveju vrsta recepcije mogla bi se sažeti na sledeći način: prva je trajna prisutnost umetničkog dela u kulturi; druga je individualno (stoga i uvek iznova i različito tumačeno) ponavljanje njegove geneze.

Otvoreno i zatvoreno nisu univerzalna merila. Delo je otvoreno sve dok ga neko ne 'otvori'. Emancipacija umetnosti logički nužno vodi priznavanju nepostojanja umetničke vrednosti po sebi. Kao što smo već videli, vrednost dela kao specifično umetničko jestе vrednost za sebe koja se kao takva *postavlja*; to, međutim, podrazumeva prethodno postuliranje autonome univerzalne vrednosti umetnosti (pošto univerzalni pojam umetnosti prepostavlja vrednost: stavljući se nasuprot ne-vrednosti, masovnoj kulturi). Kao činovima individualne slobode, obe ma prepostavkama manjka univerzalnost prosto zato što su i individualna recepcija i postuliranje drugih univerzalnih vrednosti podjednako slobodni činovi. Ako je život umetničkog dela isto što i istorija njegove recepcije, onda otkrivanje neke objektivne vrednosti strukture, koje bi bilo van okvira recepcije, nikako ne može biti kriterijum razlikovanja ispravne od pogrešne recepcije. Takav kriterijum nikada neće postojati, postojeće jedino vrednosni sporovi — rasprave o tome šta je niska a šta visoka umetnost. Proces emancipacije umetnosti i nije ništa drugo do raspra oko vrednosti.

Dokle je ta raspra stigla? Najvažniji činilac je sve veća otvorenost umetničkih dela. Ovde se neću upuštati u razmatranje mogućih granica te otvorenosti, u dezintegraciju referentnih okvira, niti u problem osiromašenja u muzici, pozorištu, filmu, poeziji i lepim umetno-

stima. Izgleda, pri svemu tome, nesporno da se čitav proces svodi upravo na stratešku integraciju univerzalne slobode recepcije u umetničko delo kao takvo, odnosno drugačije rečeno, na priznanje nemogućnosti da se ta integracija namerno izvede. Umetnik prihvata hipotezu da je čak i njegov odnos prema vlastitom delu tek jedna od mogućih recepcija te, uglavnom, odustaje od svoje uloge onoga koji već stvaralačkim činom utire put budućem tumačenju. Malo je verovatno da će novi pravci koji se ponekad nazivaju neo-avangardom (ili post-modernizmom) dovesti do rađanja jednog novog velikog stila. U svakom slučaju, njihov stav je izuzetno kritičan prema univerzalnosti koja je u osnovi svakog traganja za velikim stilom, a uz to, kao neegzaktan ili pogrešan, osporavaju i same nazive nova avangarda i post-modernizam. Pri tom se pozivaju na činjenicu da se podsmehom ili askezom odustalo od tendenciozno terorističke energije svojstvene modernističkoj avangardi.

To odustajanje negativno utiče na univerzalnost pojma umetnosti: prvo, takav stav podrazumeva smanjeno zanimanje za to da li je neko delo zaista umetničko (igra, eksperiment, dokument i akcija su kao vrednosti za sebe postale takmaci umetničkog dela); i drugo, iz prvoga sledi odgovarajuća ravnodušnost prema univerzalnosti vrednovanja ovih proizvoda kao takvih, odnosno prema njihovoj univerzalnoj prihvaćenosti. To nikako ne protivreči već rečenom o namernoj integraciji univerzalne slobode recepcije; time se, jednostavno, priznaje nešto što i samo spada u slobodu recepcije, naime, činjenica da mnogi uopšte ni na koji način ne žele da prihvate datu stvar. Krajnja konzekvenca bi mogla biti gotovo potpuno izjednačavanje umetničke i životne aktivnosti, što bi značilo da samo onaj koji je nešto doživeo može u tome i uživati pa bi reference načina života počele zamjenjivati reference umetničke forme, zbog čega bi i strateška integracija nepoznatog uživaoca postala izlišna. Takva se introverzija već očituje u stavovima nekolice modernih umetničkih pravaca. U ovakvim okolnostima nestaju autonomija umetnosti i života, umetnosti i njenog univerzalnog pojma, povlačeći sobom i dezintegraciju mita o univerzalizaciji niske kulture.

Da li bi time bila razrešena dihotomija niska *kultura-visoka umetnost*? Da li bi tako nestala autonomna i univerzalna shvatanja umetnosti a sama umetnost bila razbijena na bezbrojne, raznovrsne i opet neposredne umetničke aktivnosti malih grupa i podkulturna koje se uzajamno ignorisu ili tolerisu? I da li bi, u odustvu hijerarhije u odnosima između ovih grupa, na mesto univerzalne umetnosti mogao stupiti jedan stvaralački estetički univerzum slobode u kojem bi svako mogao biti umetnik

i gde bi estetička sfera — ni odvojena od života, ni transcendentalno mu protivstavljena — bila njegov immanentni etos? Zasnovana na postojećim tendencijama i njihovim inherentnim vrednostima i merilima, ova utopijska je važna — ali ne kao alternativa univerzalne umetnosti. Njeno odbacivanje znatno bi osiromašilo vrednosnu sferu. Nije nam potrebno uništenje umetnosti, nego reforma (ili reformatorski pokret) koja bi uklonila antitetičku komplementarnost umetnosti i masovne kulture a estetički etos malih grupa smatrala inovativnim doprinosom kulturi koja mora i dalje ostati predmetom kako kritike, tako i integracije određenih univerzalizujućih umetničkih vrednosti što ih taj etos nosi.¹⁵

¹⁵⁾ Takva kritika, koja je u interesu reforme univerzalnog poimanja umetnosti, uvek mora voditi računa o tome da li su se male umetničke stvaralačke grupe doista odrekle univerzalnog pojma umetnosti, ili su u stvari avangarda s pogrešnom sveštu čija su unutrašnja otvorenost i vanjska zatvorenost (zatvorenost, ne u aristokratskom nego u defanzivnom smislu) puki ideološki prividi. Imam u vidu dve osnovne mogućnosti. U prvom slučaju, grupe se nisu odrekle prava na stvaranje vlastitog univerzalnog pojma umetnosti, a što se činilo odustajanjem bilo je, zapravo, samo nastavak postojeće dinamike, novi diskontinuitet koji provokativno uzdiže nešto iz niske u visoku kulturu. Ako kritičko ispitivanje pokaze da je to posredi, otito je da iznova imamo dihotomiju nisko-visoko, premda njeno postojanje nema neposrednih implikacija na vrednost date umetnosti.

U drugom slučaju, stvarno se odustalo od pojma umetnosti, ali su, uz sav asketski i ravnodušni stav borbe univerzalizujuće težnje ostale prisutne. I takav stav ima svoje duboke korene. Pomenuo bih Bertolda Brehta, čije ime jedino ostaje na tabli — u Godarovom filmu *La Chinoise* — nakon što je mala anarchistička grupa s nje izbrisala sve ostale gorostase visoke kulture. Breht je smatrao nepodnošljivom suprotnost između života i iluzionističke umetnosti te je odustao od autonomije umetnosti zarad njene korisnosti i primenljivosti umetničkog dela u životu. Tako je mogao da se približi masovnoj kulturi; ili određenje, on nije niskom kulturom smatrao ni prostu priču, ni *colportage* roman, ni 'krimić', kao ni egzotiku luka, kolonija i skitnice, kabare, džez, skarednu erotiku, komične i poučne učinke 'podumetnosti' karnevala i tržnica, već pre potpunu obuzetost visokom kulturom bez ikakvog uticaja na život. Traganje za neposredno životnim učincima umetnosti umesto za umetničkim (u čemu je Breht, razume se, dostigao besmrtnе umetničke vrednosti) bilo je nerazvojno od borbe doktrine koja je nosila 'pouzdano znanje' o determinisanom pravcu razvoja ljudskog društva, pa je i traganje za ovim životnim učincima delom htelo da obrazuje a delom da upućuje i vodi ljude u istom pravcu.

U ovom drugom slučaju, svakako neizbežno postoji neka doktrinarna pozadina i upravo je doktrina to što male umetničke grupe žele da šire i univerzalizuju, bez obzira na to što odbacuju univerzalno shvaćanje umetnosti. One mogu sasvim odbacivati visoku umetnost kao i sve vrednosti prošlosti kao nasledje vladajućih. (Valter Benjamin je Nićevu napomenu o suštinskom značaju ropstva za kulturu pretvorio kasnije u *Kulturkritik*.) Herbert Markuze je u *An Essay on Liberation* pisao: „Estetsko se, kao moguća forma slobodnog društva, javlja na onom stupnju razvoja... na kojem se visoka kultura — čije su estetičke vrednosti (njena estetička istina) monopolizovane i odvojene od stvarnosti — lomi i raspada na desublimirane, 'niže' i destruktivne forme na kojima se mržnja mladih pretvara u smeh i pesmu, smešu barikada i podijuma za igru, ljubavne igre i

Što se tiče budućnosti, držim da je sada nužno odustajanje od univerzalnog shvatanja umetnosti i okončanje *rata za emancipaciju umetnosti*. Poslednje poglavlje kasne Lukaćeve *Estetike* nosi naslov: „Rat za emancipaciju umetnosti“. Premda više ne delim filozofiju umetnosti moga učitelja, moram se vratiti njenim kategorijama. Pre svega, a to je jasno iz dosad izloženog, ovaj *rat za emancipaciju* smatram nespornom činjenicom, a kako umetnost ne može biti vrednost po sebi u religijskom univerzumu, prihvatišivo mi je i da je rat umetnosti za vlastitu emancipaciju i njegova samointerpretativna univerzalizujuća dinamika, prevašodno bio upravljen protiv religijskog univerzalizma, bar u određenom momentu geneze umetnosti. No ne slažem se s Lukaćevim stanovištem po kojem su estetička ovosvetovnost i religijska transcendentnost u toj meri suštinski kontradiktorne da se u svetu tog sukoba neka od najvećih razdoblja istorije umetnosti mogu pokazati tek kao 'protiv-pokreti' ili 'preliminarni stupnjevi' u razvoju estetike, a neko esencijalno zrno 'ovosvetovnosti' se može izvući i iz transcendentne religijske školjke Dantevog ili Čotovog dela. S druge strane, držim da je jedna od najbitnijih odlika i najznačajnijih postignuća emancipatorske umetnosti upravo u tome što kao nevernici — van određene zajednice ideja ili religijske svesti — možemo uživati u Dantevom i Čotovom delu.

Lukač dalje nalazi da je estetički stav modernističke avangarde podređen religijskoj svesti (religijskoj po strukturi) i religijskoj potrebi. Ako skrenemo naglasak s avangarde i umesto 'podređen' upotrebitimo reč 'zamenjen', onda bi ta ocena mogla, u izvesnom smislu, važiti za čitavu borbu umetnosti za emancipaciju. Lukač na jednom mestu kaže da su Gute i romanizam „bili preludij transformaciji religijske univerzalnosti orientisane ka objektu u religijsku potrebu vezanu za subjekt.“¹⁶ Univerzalna i ekskluzivistička shvatanja umetnosti doista zadovoljavaju religijske potrebe i predstavljaju supstitut za religiju, ali to nije svojstveno samo izvesnim problematičnim strujnjima u umetnosti, kako Lukač tvrdi, već je

heroizma.“ To oslobođenje je, pri tom, rušenje. Marikuze jasno sagledava budućnost i čak izvlači neprihvatišiv zaključak: ljudska se emancipacija mora ostvariti protivno volji i interesima velike većine ljudskih bića. U kulturnoj revoluciji malih grupa, u njihovoj borbenosti koja prelazi granice njihovih krugova, slobodna fantazija se preobražava u svoju suprotnost — fantaziju koja vrši prinudu — te ne-tragom nestaju i otvorenost i sloboda recepcije. Promena koja bi dokinula dihotomiju niska kultura-visoka umetnost neće se roditi iz „smeše barikada i podijuma za igru“.

¹⁶⁾ Georg Lukacs, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied i Berlin 1963, tom II, str. 872.

izvor neophodne energije u borbi za slobodnu autonomiju.¹⁷

Religijska potreba vezuje se uz izdvojenost, uz utopijanizam autonomne umetnosti, odnosno taj utopijanizam je delom uzrok kvazi-religijske strukture univerzalnih shvatanja umetnosti. Kant je smatrao da je sposobnost direktnog prisvajanja čulnih i estetičkih fenomena intuitivni a ne diskurzivni razum, jer „ide od onoga što je sintetički opšte (od opažaja celine kao takvog sintetički opštег) ka onome što je posebno, to jest koji ide od celine ka delovima; koji, dakle, kao i njegova predstava celine, ne sadrži u sebi slučajnost povezanosti delova da bi omogućio određenu formu celine koja je potrebna našem razumu“.¹⁸ Ovo se odnosi i na intuiciju celine božanske teleološke svesti (one koja je uredila prirodu) i na teleološku svest umetničkog genija (one koja stvara remek-delo). Očito je da je neposredna, estetička ‘prisvojivost’ umetničkog dela, uz njegovu disfunkciju — manju strogost, pluralizaciju i postojanje njegove uloge i prava u svakodnevici — preduslov autonomije i univerzalnosti pojma umetnosti.

U procesu svoje emancipacije umetnost je pooprimala religijske odlike i reproducivala kategorije milosti, misterije, božanskog obećanja, spasa, proročava, otkrovenja i apsolutnog. Arnold Šenberg, piše 1946. godine Oskaru Kokoški povodom jednog od slikarova poštovalaca: „...i on na žalost, poput mojih poštovalaca koji se jednak, ili čak više no meni, dive i Hindemitu, Stravinskemu i Bartoku — ima previše bogova. A, ipak ‘ne imajte drugog Boga osim mene’...“¹⁹ Izabrao sam ovaj neobični dokument, jer on nedvosmisleno pokazuje granice do kojih umetnost može zadovoljavati religijske potrebe — granice koje se, uz to, rađaju kad i te potrebe. To su: sloboda drugih umetnika da univerzalizuju sopstveno shvatanje umetnosti, sloboda uživaoca da ga prihvati ili da preimućstvo da ‘drugim bogovima’ i, najzad, već dva veka sta-

¹⁷) Nakon kanonizacije različitih umetnosti usledila je kao njena zamena, autonomna estetička kreacija umetničkih normi te je emancipovana normativno-teleološka struktura estetičkog entiteta u izvesnoj meri ponavljala primarnu teleološku strukturu koja je u ranijim religijskim kulturama obuhvatala čitavi svet. Otuda i ključna uloga estetike u klasičnoj i romantičnoj nemačkoj filozofiji — kao posrednika (Kant, Flinte), vrhunca i organona čitavog sistema (Seling), jemca ljudske individualnosti i univerzalnosti (Slegel), ili pak skrivenog struktuirajućeg načela sistema (kod Hegela, u čijoj filozofiji istorije univerzalnu istoriju gradi spekulativni dijalektički um i gde je umetničko delo kao stvoren totalitet — svrhovito stvoren svet, jednovremeno organski, ‘prirodan’ i samom sebi svrha — model ili ponavljanje stvaranja sveta, no, u svakom slučaju ‘drugi svet’, različit od postojećeg).

¹⁸) Immanuel Kant, *Kritika moći sudjenja* (prev. N. Popović), Beograd, BIGZ, 1975, par. 77, str. 288.

¹⁹) Arnold Schoenberg, *Briefe*, Mainz, 1958, str. 254.

ra situaciona specifičnost univerzalizacije koja umetnika primorava da traži potvrdu univerzalnosti iznoseći svoje delo na tržište duhovnih dobara i pristajući da ga izloži različitim kontekstualizacijama nepoznatih uživalaca. Pluralizam u umetnosti podstiče pojmovnu unifikaciju, ali u isto vreme onemogućava njeno dovršenje; on je, dakle, nepremostiva prepreka konačne pobeđe ma koje od suparničkih konceptacija umetnosti.

Još od 40-tih godina ovog veka prisutan je u shvatanju umetnosti jedan od uslova neophodnih za uspešno okončanje *rata za emancipaciju umetnosti*. Mislim na univerzalnost koja izvire iz individualnosti i koju je opravданo smatrati univerzalnom upravo zbog njenе individualnosti. Da bi se ostvario istinski čin emancipacije, nužno je da slobodna komunikacija, Markuzeova slobodna fantazija — lišena svog samoukidajućeg elementa — kao *solidarnost* u slobodi stupi na mesto borbene, čak tiranske, slobode. Individualna univerzalnost u solidarnosti predstavlja po svojoj prirodi (a ne po sadržini), uz druge individualne 'slučajeve' univerzalnosti i činove individualne recepcije, određeno ograničavanje, ali nikako i uništenje estetičke univerzalnosti. Nasuprot ideji neograničene univerzalnosti i večne vrednosti i besmrtnosti umetničkog dela, ona podvlači konačnost — utoliko što u svakoj epohi, svakom ljudskom činu recepcije ne vidi neki nastavak većnog života umetničkog dela, nego njegov novi život koji se rada. U svetu ove konačnosti i uvek novog početka recepcija postaje ko-konstitutivna.

To bi, međutim, podrazumevalo uklanjanje ideje savršenstva iz sadržine univerzalnosti. Ne mislim, razume se, na kanonsko savršenstvo od koga se odavno odustalo, nego na uverenje (izraženo na različite načine) da se vrednost umetničkog dela i slučajni karakter njegovih sastavnih delova uzajamno isključuju. No, da li je moguće iz predstave celine koju konstituiše intuitivni razum iskuljučiti slučajnost? Doista biva da u činu recepcije iščeozne slučajnost; to bi se moglo nazvati vrhunskim estetskim doživljajem. Ali on zbog svoje retkosti ne može iscrpljivati čitavi univerzum estetike, niti zbog svoje konačnosti biti uzdignut na stupanj večne objektivne vrednosti, nezavisno od datih uživalaca. Postoji, doduše, izvestan stepen njebove solidifikacije, ali ne u činu aktualne umetničke recepcije koji uvek iznova daje život umetničkom delu, već pre onde gde delo živi svoj stvarni život — u kulturi.

Tako smo došli i do drugog uslova neophodnog za uspešno okončanje rata umetnosti za emancipaciju. Autonomi i univerzalni pojam umetnosti u suštini uzima u obzir jedino umetnosti s vrha hijerarhije. S tog stanovišta se

očekuje da umetničko delo — koje je adekvatno pojmu umetnosti — izaziva vrhunski doživljaj, ima katarzički učinak i menja život uživaoca. Legitimno je praviti hijerarhije kao što je legitimna i Rilkeova utopijska nada, ali odavanje vrha hijerarhije od ostatka lestvice rada konfrontaciju između visoke kulture — korpusa velikih dela — i niske kulture — homogenizovanog korpusa drugih umetničkih aktivnosti i proizvoda međusobno veoma različitih. Cilj reforme univerzalnog poimanja umetnosti ne bi trebalo da bude nepomirljivo isključenje svih ne-univerzalnih umetnosti (umetnosti koja se ne vrednuje kao vrednost po sebi; regionalne ili još prostorno ograničenije umetnosti; ne-predmetne umetničke aktivnosti; one koja je dekorativna, zabavna, didaktička ili utilitarna po svojoj prirodi; umetnosti konzervativnih epigona, koja čuva i održava postojeće vrednosti; diletantizma i slično).

Pojam umetnosti ne bi trebalo da isključuje ove raznolike načine ispoljavanja volje za umetnost ni zbog toga što im manjka individualnost (klišei, serije, ne-individualizovane tradicionalne forme, varijacije neke teme ili imitacije), ni zato što im manjka univerzalnost (jer su referenti samo za jednu tradiciju, zajednicu, grupu ili pojedinačni entitet). Van pojma umetnosti ne bi trebalo da ostanu ni proizvodi ma koje autonomne ideje niti ma koja forma zbog nedostatka ukusa, kao ni široko polje kulture koje nas upravo i vodi navise ka individualno-univerzalnom umetničkom delu. I to, takođe, podrazumeva solidarnost — solidarnost s ljudskom potrebom za umetnošću koja stoji iza svih ovih proizvoda i ljudskih aktivnosti.

Ovakva rekonstrukcija kulture — proširenje pojma umetnosti i drugačije shvatanje univerzalnosti — ne bi, međutim značila ni obnovu organskog shvatanja kulture, tj. prevashodno opredeljenje za umetnost-čuvara i nastavljača tradicije iz koje izrasta, ali ni stvaranje radicalno nove kulture koja prekidajući kontinuitet začinje jednu posve novu tradiciju. Ovaj argument, naravno, nije nikakva zabrana; on je jednostavno izraz teorijskog uverenja u to da su obe varijante nemoguće i da bi svaki pokušaj njihovog doslednog ostvarivanja vodio protivrečnom ishodu. Jaz između niske i visoke umetnosti ne može se premostiti, ali je ovu fragmentaciju moguće nastaviti do tačke na kojoj bi niska kultura bila defetišizirana a poimanje univerzalnosti na odgovarajući način izmenjeno.

Na kraju krajeva, okončanje *rata* za emancipaciju nije isto što i ništenje onoga što je u tom ratu izvojevano. Okončanje rata ne može poništiti ono što je Gadamer nazvao otuđenjem estetičke svesti: „Nikada umetnik religijski živih

kultura prošlosti nije, stvarajući svoje delo, imao na umu ma šta drugo osim prihvatanja tog dela posredstvom onoga što ono stvarno znači i predstavlja i njegovog nalaženja mesta u jednom svetu u kojem ljudi žive zajedno. Svest umetnosti — estetička svest — uvek je sekundarna u odnosu na istinonosnost koja neposredno sledi iz umetničkog dela. Utoliko se od nas, kad god umetničko delo prosuđujemo sa stanovišta njegovih estetičkih kvaliteta, otuduje nešto što nam je neuporedivo bliže. Kad god se povučemo i zatvorimo za neposredne zahteve doživljaja dolazi uvek do ovog otudivanja u sferu estetičkog suđenja. Jedno od polazišta mojih razmatranja u *Istini i metodi* bilo je i da suverenitet estetike na koji ona polaže pravo u doživljaju umetnosti zapravo predstavlja otuđenje u poređenju s autentičnim doživljajem koji imamo u neposrednom susreту s umetnošću.”²⁰

Nastojao sam da ispitam ovaj problem i pokazem kako se novo *smanjivanje distance* između života i umetnosti može pojmovno shvatiti. U dinamičnim društvima je *ukidanje* ovog otuđenja ne samo nemoguće nego i nepoželjno, i to zato što bi ekskluzivni karakter zahteva za priznavanjem — kao pripadnost svetu — ponijatio kritičnost prema svetu koja je svojstvena umetničkom delu. Ova bi kritičnost nestala pošto je sam razlog *mogućnosti njenog postojanja* (i njenog *postojanja* u svakom novom činu recepcije) kao trajne i univerzalne, upravo ono što u delu jeste trajno i univerzalno; njegov estetički karakter je sekundaran u odnosu na istinu koju delo neposredno iskazuje, u odnosu na njegovu potrebu da direktno zahvati stvarnost — zato ono i može uvek usisati i prisvojiti svaku novu realnost. Određivanje vrednosti umetničkog dela, kao stalni pratičac prakse njegove recepcije, na neki način počiva na strukturalnim odlikama samog dela: na tome da delo ne polaže neposredno pravo na ono što stvarno poseduje tj. na tome što je njegova 'iskustvena realnost' (*Erlebniswirklichkeit*) otvorena ili može biti 'otvorena'. To je izvor utopijskog kara-ktera umetnosti i to kako najznačajnijih umetničkih dela pluralističkog dinamičnog sveta, tako i istorijski gledano svih velikih dela prošlosti.

Ali, kritičnost i utopijski poriv prepoznatljivi su i u ne-univerzalnoj i niškoj umetnosti. Oni su, uostalom, inherentni samoj volji za umetnost, samoj potrebi za umetnošću. Svaki tip umetničkog stvaralaštva nam nudi za to primere stvaranjem nečeg *novog*; izuzetak nije ni regresivna potrošnja kroz san i nemirno maštanje, eskapizam, slavljeništvo i slavljenje, uzburkana osećajnost, privid lepote, žudnja za srećnim završetkom, vedrina, distributivna pra-

²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley, 1976, str. 405.

vda, očišćenje, igra i snaga. Razume se da nikako ne treba gubiti izvida da kulturna industrija postoji radi mehaničke masovne proizvodnje svega navedenog i da je uvek izložena raznim vrstama samokritike. Baš u njihovim mehanički, masovno proizvedenim oblicima, ove želje i volja postaju potrebe. Upravo u ovom kontekstu nastaju mitologije masovne kulture koje je na primeru biografija analizirao Levental a Roland Bart ih ilustrova mnogim i raznovrsnim primerima. Vredi pomenuti da Bart o mitologijama govori u množini što, samo po sebi, ukazuje na suštinsku razliku u odnosu na jedinstvenost mitologije starih kultura. Nove mitologije su slabe jer ne formiraju život, već služe kao kompenzacija za njega. Pokazuje se da je neosnovan kontrast između visoke kulture koja se protivi svetu, i niske koja stoji sred njega: čak i masovna produkcija niske kulture teži stvaranju drugih *svetova*. Ona to čini bilo tako što podvlači da su njeni proizvodi iluzije da bi ih kao dopunu ili kompenzaciju stavila spram života; bilo tako što svoje iluzije meša sa životom, podstiče na njihovo doživljavanje da bi ih reproducivala kao životno stvarne. Istinske suprotnosti su, zapravo, univerzalne i otvorene ideje forme u visokoj kulturi, na jednoj, i univerzalne (integrisane festiširano-mitologizirane *i kao takve* potrebne) zatvorene ideologije niske kulture, na drugoj strani. Izvor slabosti niske kulture je upravo u trajnoj, nepomirljivoj protivrečnosti unutar nje same: između zatvorenosti i univerzalnosti, te između života i supstituta za život. Ta slabost i omogućava individualizaciju, fragmentaciju njene univerzalnosti bez uništenja niske kulture. Masovna kultura je jedna zatvorena ideologija koja je u svakom individualnom resepcijском kontekstu 'otvoriva' i odvojiva od datog konteksta.

(S engleskog prevela
VERA VUKELIĆ)



UMETNIČKO STVARANJE I BOL

Mada smo potpuno svesni da su umetnička dela, kojima se redovno divimo, nastala kao posledica teškog i mukotrpнog rada, retko shvatamo bol koji može pratiti čitav postupak stvaranja. Možda se zaista umetničko stvaralaštvo ne može u potpunosti razumeti ukoliko ne shvatimo i sav bol koji umetnik doživljava stvaraјуći dela kojima se estetski oduševljavamo. Ali mada ćemo možda bolje promiknuti u sam stvaralački proces ako razmotrimo ulogu koju igra bol, mora se odmah reći da samo umetničko delo nećemo više i bolje ceniti ako smo svesni bola koji je učestvovao u njegovom stvaranju. Staviše, možda je i jedan od zadataka umetnika upravo da prikrije bol koji je osećao stvarajući svoje delo. To svakako važi za izvođačke umetnosti, naročito za igru. Čovek ne može da uživa u lepoti ako je neprekidno svestan bola koji je uložen u njeno ostvarenje. Ljubitelj umetnosti želi proizvod, a ne postupak stvaranja. Pa ipak, ocenjivanje umetničke delatnosti zahteva da razmotrimo ulogu bola sa biografskog i empirijskog stanovišta.

Poznavanje činjenice da bol izgleda da vreba u pozadini većine umetničkog stvaralaštva ne može da se stekne jednostavnim proučavanjem samih dela, jer su zasnovana upravo na prikrivanju tog bola. Teško možemo da prihvativamo opasku profesora Berndtsona (Berndtson) da u drugom stavu Betovenove simfonije *Eroika*, „mlada energija apsorbuje šaroliki bol i volja likuje u osvajanju“. Reći zajedno sa Malroom da je Goja najveći predstavnik patnje koji je ikad postojao u Evropi, ne kaže nam ništa o Gojinom ličnom stvaralačkom postupku. Svakako da možemo naći nagoveštaj patnje u toku stvaranja ako proučimo rukopise i nacrte književnih ili muzičkih kompozicija — sa brisanjima, oznakama, ispravkama i promenama. Međutim, ovi podaci nam samo pokazuju da umetnik teško bira iz svog skladišta emocija i ideja. Možda bi rendgen ukazao na

¹⁾ Arthur Berndtson, *Art, Expression and Beauty* (Umetnost, izraz i lepota), N. Y.: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1969, str. 221.

slične izmene na slikama, a moguće je da arheološka proučavanja dovedu i do otkrivanja unutrašnjih trudova neimara. Sumnjičivo je međutim da bi bilo koje završeno vajarsko delo neposredno ukazivalo samo sobom agoniju koju je možda preživljavao umetnik stvarajući ga. Prema tome, u traženju mesta bola u umetnikom stvaralaštvu, naš izvor moraju biti autobiografski zapisi, postojeća prepiska, ili možda biografski materijal koji su o umetniku prikupili njegovi prijatelji. Prikvatamo Malraovo upozorenje: „Mada prepiska može dati sliku o čoveku, ona nikad nije slika umetnika.”² Ovde nas interesuje čovek. Ne možemo mnogo da zaključimo iz čitave gomile podataka o teškoćama, razorenim brakovima, mračnom društvenom poreklu, ili ugnjatačkim političkim uslovima kroz koje prolaze umetnici, jer su svi ljudi opterećeni takvim ograničenjima i okolnostima.

Mogući činilac u umetničkoj proizvodnosti je mentalna teskoba, strepnja — čak nešto što se približava mučenju samog sebe. U svom delu *Poreklo umetnosti*, Irje Hirn (Yrjö Hirn) primećuje: „Ima neospornih slučajeva koji dokazuju da su rane i akutna oboljenja vršili snažan, pobudujući uticaj na određene umetničke temperamente.”³ Ali ne može se tvrditi da je uvek tako, jer postoji mnogo slučajeva patnji koje su dovele do potpunog zaustavljanja umetničke delatnosti. Slikar Edvard Munk živeo je u ludnici; Torkvatom Taso je patio od manije gonjenja; Gi de Mopasan je umro u ludilu posle dva pokušaja samoubistva; Kafka je živeo pod očevom čizmom, a imao je i tuberkulozu; Modiljani je umro od tuberkuloze i alkoholizma. Zaista, alkoholičara je veoma mnogo, i među njih se mogu ubrojati Modest Musorgski, Džek London, Hart Krejn, F. Skot Fidžerald, Sinkler Luis, Meksvel Bodenham (Maxwell Bodenheim), Edna Sent Vinsent Milej (St. Vincent Millay), Isidora Dankan, H. L. Menken (Mencken), Tuluz-Lotrek, Servud Anderson, Judžin O'Nil, Dilen Tomas, i mnogi drugi.⁴⁾ Dante Gabriel Roseti je bio narkoman. Slikar Sutin je živeo pod stravičnom nervnom napetošću. Čajkovski je osećao veliku mentalnu teskobu i dva puta je pokušao samoubistvo, kao i Robert Šuman. Vajar Roden doživeo je mentalnu debilnost; slikarka Serafina Lui umrla je u ludnici, kao i kompozitor Smetana i Hugo Volf. Helderlin je bolovao od

²⁾ Andre Malraux, *The Voices of Silence* (Glasovi tišine), (prevod Gilbert), Garden City: Doubleday, 1953, str. 342.

³⁾ Yrjo Hirn, *The Origins of Art* (Poreklo umetnosti), London: Macmillan, 1900, str. 40.

⁴⁾ Za studiju o posledicama alkohola na umetnike, naročito pisce, vidi Upton Sinclair *The Cup of Fury* (Caša besa), London: Arco, 1957.

šizofrenije; Žeriko je pokušao da izvrši samoubistvo i jahao je divlje konje dok nije pao i povredio kičmu.

Obično ne možemo da otkrijemo takve lične teškoće u ostvarenjima ovih umetnika, mada bi se moglo reći da dela — kao što su Munkov „Krik” i Kafkina „Metamorfoza”, uključujući i neka nadrealistička i dadaistička dostignuća — nagoveštavaju mogućnost da su ih stvarale poremećene ličnosti. Nije teško zaključiti iz pojedinih Ničeovih dela da je i on bio poremećena ličnost. Čovek mora da razmišlja da li je Platon bio u pravu kada u svojoj *Fedri* kaže da su ludaci bili uspešni pesnici.

Teško da bi čak i psihoanalitički najoštroumiji umetnički kritičar mogao da predviđa samoubistva jednostavnim proučavanjem dela tako nesrećnih ličnosti kao što su bili književnici — Hajnrich fon Klajst, Tomas Četerton, Hart Krejn, Virdžinija Vulf, Ernst Hemingvej, Ingeborg Bahman, Pol Selan (Paul Celan), Džon Dejvidson (John Davidson), Džek London, Adelbert Stifter i Džon Berimen (John Berryman); slikari — Van Gog, Ernst Kirchner (Kirchner), baron Gros, Nicolas de Stel, Mark Rotko (Rothko), i vajar Lembruk (Lehmbruck).

Stvaralačke ličnosti sa drugim vrstama nedostataka, nisu dozvoljavale da to utiče na njihove umetničke delatnosti. Tradicija tvrdi da je Homer bio slep, pa ipak je napisao veličanstvene stihove. Džon Milton je oslepeo petnaest godina pre nego što se pojavio *Izgubljeni raj*. Edgar Alan Po se posle smrti svoje supruge potpuno fizički i emocionalno izmenio, ali je ipak stvorio neka od svojih najboljih dela. Bodler je bio mentalno potpuno uzdrman sudskom presudom, ali je nastavio da piše dok se nije paralizovao. Nacisti su ugušili stvaralaštvo Misa van der Roea (Mies van der Rohe) u arhitekturi, ali je on uspeo da se povrati. Balzak je skoro umro od gladi na jednom pariskom tavanu u svojim mladim danima, a ser Volter Skot je pisao romane po porudžbini da bi opstao. Turgenjev je patio pod tiranskom čizmom svog oca; Dostojevski je izdržao četiri godine robije i dobio hroničnu padavicu, ali je nastavio da piše. Renoar je patio od svraba kože i mišićnih bolova što mu je stvaralo velike smetnje i činilo rad sa četkicama bolnim. Kompozitor Frederik Delius je poslednjih meseci svog života bio skoro potpuno oduzet i slep, ali je neumorno diktirao svoje hvalospevne kompozicije svom vernom prepisivaču Eriku Fenbiju. U njegovim delima nema ni najmanjeg nagoveštaja bola. Hajne je doživeo moždani udar koji ga je paralizovao 1848, tako da je bespomoćno ležao u postelji punih osam godina. Jedan kritičar je primetio da je „tokom

tih godina patnje Hajne razvio svoj genije, koji je postao jasniji, prefinjeniji i duhovniji.⁵ Mada je devet godina bio teško bolestan od raka na debelom crevu, Debisi je nastavio da komponuje svoju izvanrednu kamernu muziku. Ketrin Mensfield je nastavila da piše iako je bila veoma pogodena otkrićem da ima neizlečivu tuberkulozu.

Politički uslovi prinudili su slikara Maksa Ernsta da proveđe dve godine kao najamni radnik u jednoj fabrići; svoje uspomene iz tog perioda bacio je docnije na platno. Zaista, mnoge umetničke ličnosti prošle su kroz period krajnjih neprijatnosti, bolesti, isključenosti iz društva i praktičnih nedaća. Neke su se preobrazile i prevazišle svoja bolna iskustva kroz umetničko potvrđivanje. Koncertna pijanistkinja Lili Kraus provela je tri godine u japanskom zarobljeničkom logoru na osnovu lažne optužbe, razdvojena od svoje porodice. Iskoristila je to vreme da bi u glavi ponavljala svoj koncertni repertoar, nalazeći nova rešenja i nove podsticaje. Nedavno je ispričala da je shvatila, kad je stigla u logor, da postoje samo dva puta kojima može da ide: „ili ću crći, pretvoriti se u životinju, ili ću izvući ogromnu pouku.“⁶ Za pesnika Frensa Tompsona (Francis Thompson) je bilo rečeno da „naučio kroz patnje ono što je propovedao kroz pesme“. Jedan savremenih slikar je primetio da je za Van Goga „velika ljubav prema stvarima i ljudima i neverovatna patnja... bilo ono što je omogućilo njegovu umetnost i učinilo njegovo ludilo neizbežnim.“⁷ Najbolji stihovi Oskara Vajlda, „Balada o zatvoru Reding“, napisani su posle njegovog puštanja iz te kaznionice u kojoj je proveo dve godine na prinudnom radu. Ako bi čovek prihvatio definiciju Tomasa Mana da je umetnost spoj patnje i želje za formom, dobio bi kratku sliku života Dostojevskog. Alfred Kazin tvrdi da je Dostojevskom njegova sposobnost „da iskoristi i iskupi svoja najbolnija i najsramnija iskustva“ omogućila da se spase i prođe kroz sve muke, dajući mu novu viziju kao romanopiscu.⁸

Možemo li, međutim, zaključiti bilo šta o prirodi umetničkog stvaralaštva priznajući da su

⁵) John Drinkwater (red.), *The Outline of Literature* (Pregled književnosti), London: Geo. Newnes Ltd., 1930, str. 576.

⁶) Citirano u članku Barbara Kober „The Indomitable Spirit of Lili Kraus“ (Neukrotivi duh Lili Kraus), *Ovation*, tom 2, br. 10, Novembar 1981, str. 18.

⁷) Ben Shahn „The Biography of a Painting“ (Biografija jedne slike) u V. Tomas (red.) *Creativity in the Arts* (Stvaralaštvo u umetnostima), Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1964, str. 28.

⁸) Alfred Kazin, „Fjodor Mihajlovič Dostojevski“ u L. Kronenberger (red.) *Brief Lives* (Kratki životopisi). Bostn: Little Brown, 1965, str. 236.

mnogi umetnici doživeli najraznovrsnije patnje, koje uglavnom nisu sami izabrali? Da li se iz takvog priznanja može izvući metafizika ili estetika bola? Artur Berndson, imajući u podsvesti Ničevo tumačenje bola (*Volja za moć i Radanje tragedije*), smatra da je bol preduslov vrednosti, moći i zadovoljstva, jer volja za moć može biti spolja izražena samo nasuprot otporu. „Bol, kao inhibicija volje za moć, prema tome je normalna činjenica, normalni sastojak svakog organskog dešavanja.”

Citamo zatim dalje:

Niče je primetio da se kod čoveka stvaraoca, 'embriona čoveka budućnosti', mogu naći sve snage oblikovanja usmerene ka budućnosti, pa u skladu s tim i sukob snaga i bola. 'To je najdublje tumačenje patnje: snage koje se stvaraju, međusobno se sudađaju.' Tu veliko dobro stvaranja pretpostavlja bol iz izvora unutar samog stvaraoca.⁹

Mada ovo tumačenje bez sumnje ima izvesnog uticaja na estetiku tragedije i na mišljenje do koga publika može doći uživajući u delu, ono je suviše nespretno i neempirijsko da bi usmerilo naša razmišljanja u shvatanju opštег odnosa između bola i stvaralaštva umetnika u raznim vidovima umetnosti.

Jasan dokaz je da umetnici, koje okolnosti ponekad prinuđuju da trpe bol, retko dozvoljavaju — ako se to uopšte nekad i desi — da njihovi lični odgovori i reagovanja prođu u njihova umetnička dela. Sopstvene strepnje, sopstveni bol, čak i početno ludilo, ukoliko postoji, prigušuju se i prikrivaju. Teško da se može naći neki stav u Šumanovim pesmama, kamernoj muzici ili simfonijama koji bi davao i najmanji nagoveštaj mentalnog nemira. I ko bi se usudio da tvrdi da bilo koji deo Mocartove muzike odslikava lične smetnje i muke koje je proživljavao? Njegov genije i energija dejstvovali su nesmanjenom žestinom. Sposobnost da se čovek uzdigne iznad lične tragedije i patnji izgleda skoro uobičajena među stvaraocima. Možemo navesti kao primer toga delić prepiske Anrija Matisa: „Uvek sam pokušavao da prikrijem sopstvene napore i želeo sam da moja dela imaju lakoću i radost proleća, i da ne dozvole da neko i pomisli kakvih me je muka to stajalo.”¹⁰

Da li nam budistička analiza patnje dozvoljava da na neki način steknemo uvid u to? Prva od Budinih Plemenitih Istina naglašava univerzalnost patnje i potrebu razvijanja svesti o činjenici prikrivene patnje da bi čovek mogao

⁹) Berndson, *nav. delo*, str. 238.

¹⁰) U R. Friedenthal (red.), *Letters of the Great Artists* (Pisma velikih umetnika), Tom II, New York: Random House, 1963, str. 237.

da se duhovno razvija. Sledbenik Gautame mora da prepozna ne samo očevidan bol, već i onaj koji može biti u pozadini sopstvenih ili tudi prijatnih iskustava. Međutim, kao što smo primetili, umetnici obično prikrivaju sopstvenu patnju u svojim delima. Treba urediti u biografski materijal da bi se otkrio bilo kakav trag bola koji je umetnik, možda, doživeo, jer se on može retko naslutiti iz samog dela.

Moramo odmah da dodamo da umetničko delo koje ni najmanje ne ukazuje na bol koji je iskusio njegov stvaralač, ne može da se podvede pod budističko učenje, jer, bez obzira šta je u krajnjoj liniji cilj umetnosti, ona sigurno ne postoji kao sredstvo podsticanja etičke osetljivosti. Budista bi mogao da kaže da naš stav prema umetniku čije sopstvene patnje mogu biti prikrivene u njegovom delu, mora biti stav ličnog sažaljenja. Naši pogledi na umetnička dela koja on stvara su drugačijeg reda i na drukčijoj razini. Ljudsko osećanje prema samom umetniku nije ništa više povezano sa njegovim estetskim ciljem nego što je naša briga za lično blagostanje pekara motivisana zadovoljstvom zbog kvaliteta njegovog hleba. Schopenhauer, jedan od malobrojnih zapadnih filozofa koji su se pozivali na budistička učenja, pisao je „Čovek koji proučava umetnost i razmišlja o njoj, nije više pojedinac, već samo slobodan naučnik, oslobođen želje, bola i vremena.”¹¹

Veoma je poučno svedočanstvo samih umetnika o bolu koji dobrovoljno i svesno doživljavaju u svom stvaralačkom radu. Mali broj izgleda da tvrdi da je umetnost stvar inspiracije, da delo ne može estetski da zadovolji svoju publiku ako umetnik to smatra mukotrpnim radom ili doživljjava mučne trenutke. Lepota mora da bude rezultat radosti, bez učešća ikakvog bola. Pri kraju svoje *Obrane poezije* Šeli kaže: „Poezija je zapis o najboljim i najsrećnjim trenucima najsrećnijih i najboljih umova.“ Stranicu pre toga piše: „Pozivam velike pesnike današnjice da kažu nije li greska tvrditi da su najlepši delovi poezije proizvod muke i rada.“ Međutim, poznati dokazi protiv ovog samouverenog romantizma ubedljiviji su od Šelijevih reči.

Kolridž za svoju pesmu *Kristabel* kaže: Svaki stih stvorio sam uz velike muke... Smuči mi se i dobijem vrtoglavicu kada se setim truda koji sam uložio jednostavno da bih izbegao i ispravio nesavršenosti, koje ni jedan u deset hiljada ljudi ne bi primetio.¹²

¹¹) Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (Svet kao volja i ideja), Odeljak 34.

¹²) Iz J. L. Lowes navedeno u B. Blanshard, *The Nature of Thought* (Priroda misli), Tom II, London: Allen & Unwin, 1939, str. 198.

Stivn Spender piše: Strepim od pisanja poezije, pretpostavljam, iz sledećih razloga: pesma je stravično putovanje, bolan napor koncentrisanja mašte: ...pre svega, pisanje pesme suočava čoveka sa sopstvenom ličnošću, sa svim njenim dobro poznatim i nespretnim ograničenjima... U poeziji, čovek se rve sa Bogom.¹³

Stefan Malarme je bukvalno patio kada je trebalo da zapiše svoju poeziju. Nije želeo da svojim rečima isprlja prvobitno belu stranicu, koja je u izvesnom smislu bila čistija od njegovih sopstvenih proizvoda. Flober je smatrao svoj zadatak nalaženja „prave reči” i tačno odgovarajuće rečenice kao mučenje. U pismu Žorž Sand on kaže: „Nemate pojma šta znači sedeti ceo dan sa glavom među rukama, mučeći jedni mozak da nađe jednu reč.”¹⁴ Žak Mariten (Jacques Maritain) skreće pažnju na jedno Šopenovo pismo u kome raspravlja o odnosu između rada i inspiracije, i priznaje: „Đavolski se mučim nad svakim delićem.”¹⁵ Gilson nas podseća da pisanje smešnog pozorišnog komada samo po sebi nije ni malo smešno.¹⁶ Toro je jednom rekao: „Moje priče nisu duge, ali trebalo mi je dugo vremena da ih učinim kratkim”. Govoreći uopšteno, Pol Vajs je primetio da je stvaranje umetnosti „mukotrpan posao u kome se čovek suviše mnogo bavi sredstvima: njegova priprema ponekad zahteva jednostavno taljiganje.”¹⁷

Međutim, šta je sa neosporno velikim umetničkim genijima koje svet poznaje? Teško je zamisliti da su Šekspir ili Gete ili Dante uzdali tražeći reči, ili da su Bah ili Mocart iskusili ikakav bol dok su grozničavo i veličanstveno komponovali. Pa ipak, sigurno su bivali fizički zamorenji jednostavno naporom da ispišu stihove drame ili detaljnju partituru za mnogo instrumenata. Zaista je to mukotrpan posao, čak i kada su ideje brže od prstiju koji to treba da zapišu. Svakako da je Mikelanđelo osećao fizički bol dok je ležao na ledima na skelama, slikajući čuda na tavanici Sikstinske kapele. I Praksitel je morao da oseća zamor dok je dletom odbijao delić po delić čvrstog mermernog bloka da bi stvorio zadivljujućeg Hermesa. Može li čovek da shvati mukotrpan rad Seraa u stvaranju poetiliističke slike *Nedeljno po-*

¹³) Stephen Spender „The Making of a Poem” (Stvaranje pesme) u Tomas, *nav. delo*, str. 47.

¹⁴) Navedeno u Drinkwater, *nav. delo*, str. 526.

¹⁵) Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry* (Stvaralačka intuicija u umetnosti i pesništvu), Cleveland: World Publishing Co., 1954, str. 186.

¹⁶) E. Gilson, *The Arts of the Beautiful* (Umetnost le-pog), New York: Scribners, 1965, str. 37.

¹⁷) Paul Weiss, *The World of Art* (Svet umetnosti), Carbondale: S. Illinois Press, 1961, str. 14.

podne? Koliko je samo hiljada tačkica boje čudovišno stavio na to veliko platno? Neki umetnici su se čak svesno izlagali neprijatnostima i bolu da bi ispunili stvaralački cilj. Pripremajući se za izradu slike oluće na moru, Turner (Turner) je nagovorio neke mornare da ga vežu za katarku broda, gde je proveo četiri časa izložen besu oluje, koju je zatim dao na svom platnu.

Postoje i drugi vidovi bola koji izgledaju jedinstveni za delatnost stvaralačkog umetnika. Jedan od njih je bol u pravljenju *izbora* iz raspoloživog materijala, bol odluke. Što je bogatija sadržina čovekovog uma, to je teže odlučiti koju od raspoloživih mogućnosti treba iskoristiti. Dokaze ovakve vrste bola možemo da nademo pregledajući rukopise i prve koncepte dela umetnika, kao što je Dilen Tomas, čije su nežne lirske pesme bile podvrgnute mnogim izmenama. Stiv Spender govori o znoju, mučenju pri ispravljanju, posle prvog crta. On otvoreno kaže:

Patim od viška ideja i slabog osećanja za formu. Za svaku pesmu koju počinjem da pišem, imam u glavi bar još deset koje nikad ne napišem. Za svaku pesmu koju napišem, imam još sedam ili osam koje nikad ne završim.¹⁸

Ser Džordž Grouv (Sir George Grove) kaže nam da jedva da postoji i jedna nota Beethovenove muzike „za koju bi se sa sigurnošću moglo reći da nije bila ispravljena bar desetak puta”.¹⁹ U svojoj općinjujućoj raspravi o „Biografiji jedne slike”, Ben Šan razmatra izbor kao „postupak prihvatanja i odbacivanja — umetnik plus unutrašnji kritičar... prisutni su i u najsitnijem deliću onoga što umetnik stvara.”²⁰ Kenet Klark nas obaveštava da je jedan od Engrovih modela za portret, izvesna gospoda Reze; „često čula Engra kako stenje i plače u susednoj prostoriji; toliko bolan je za njega bio pokušaj da kombinuje istinu sa stilom.”²¹

Postoji isto tako bol *razotkrivanja sopstvene ličnosti*, bol što čovek mora da obelodani svoje najintimnije misli i osećanja kroz umetničko delo. Za stidljivije umetničke ličnosti, to zaista može biti veoma teško. Teško da se, međutim, to može zamisliti za Šekspira ili Rembranta. Roder Fraj na interesantan način skreće pažnju na Sezanov „strah od moguće invazije na njegovu ličnost i njegovo osećanje nemoći u liku

¹⁸⁾ Spender, *nav. delo*, str. 37.

¹⁹⁾ Navedeno kod Blanshard, *nav. delo*, str. 197.

²⁰⁾ Shahn, *nav. delo*, str. 25.

²¹⁾ Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion* (Romantična pobuna), New York: Harper & Row, 1973, str. 136.

sila njegovog života". Ono što mu je smetalo i izazivalo uznemirenje, dodaje Fraj, „bila je njegova nesposobnost da izrazi svoje „čuvstvo" na takav način da bi njegovo značenje bilo očevidno svetu.”²² Mariten skreće pažnju na ideje T. S. Eliota o tome koliko umetnik kao čovek pati. Eliot piše: „Napredak umetnika predstavlja stalno samožrtvovanje, neprekidno gušenje ličnosti.”²³ R. G. Kollingvud (Collingwood) uopštenije ukazuje da umetnik mora da se navikne da prima udarce. Niko ne voli da se njegove podsvesne emocije izvlače u svetlo svjeti, „i u skladu s tim često postoji jak bolan element u jednom zaista estetskom doživljaju i snažno iskušenje da se to odbaci”.²⁴

Blizak tome je i rizik odbacivanja koga svaki umetnik mora da bude svestan. Spender govori o „tajnoj gorčini pisca” ukoliko neki odbijaju da shvate njegovo delo.²⁵ To naročito važi za umetnike izvodače. Glumac, pevač, igrač ili muzičar mora da bude dovoljno veliki debelo-kožac da bi prihvatio odbacivanje kod publike u vidu zvižduka i uzvika negodovanja, jer inače neće nikad imati uspeha.

Ukoliko se umetnik nađe u za njega otuđenoj sredini, recimo društvenoj ili političkoj, bol usled odbacivanja može da dovede do progonstva, pa čak i mučenja i smrti. Mnogi su doživeli takvu vrstu bola za vreme nacizma. Neki su to čak izdržali u zatvoru. Drugi su izabrali nove domovine i radili pod prinudom da bi ponovo stekli priznanje. Totalitarne države su naročito oštре prema umetnicima čija avanturička nezavisnost predstavlja porugu za neosetljivu i neuniformnu krutost režima. Umetnice su iskusile bol društvenog neodobravanja čak i u kulturama koje ponosno tvrde da su „slobodne”. Borba protiv konvencija i društvenih ograničenja često izaziva bol kod stvara- lačkih ličnosti.

Možemo da zapazimo još jedan vid bola koji se često povezuje sa umetničkim ličnostima. To je bol *prigušenih emocija*. Čovek odjednom utvrdi da ne može da izrazi svoja umetnička htenja, da nije u stanju da oslobodi svoja umetnička osećanja. Kandinski govori o „zahtevima unutrašnje potrebe” o kojima umetnik mora da vodi računa i da ih sluša.²⁶ Međutim, ako osobe ne mogu da stvore okolnosti ili da nadu načine da zadovolje unutrašnje potrebe,

²²⁾ Roger Fry, *Vision and Design* (Vizija i projekt), London: Penguin Books, 1937, str. 210.

²³⁾ Naveo Maritain, *nav. delo*, str. 313.

²⁴⁾ R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Načela umetnosti), New York: Oxford-Galaxy, 1958, str. 314.

²⁵⁾ Spender, *nav. delo*, str. 48.

²⁶⁾ W. Kandinsky, „Concerning the Spiritual in Art” (O duhovnom u umetnosti) u Tomas, *nav. delo*, str. 53.

bol prerasta u mučenje. Komentarišući korišćenje poezije, T. S. Eliot primećuje „da pesnika prvenstveno muči potreba da napiše pesmu”.²⁷ Hirn primećuje da je „pesnička književnost puna strasnih pobuna protiv muka koje nametnutu neaktivnost zadaje aktivnim duhovima”, i pominiće „patetične primere patnji onih čija je intelektualna aktivnost skrenula sa spoljnih ciljeva na unutrašnju analizu”.²⁸ Šan iznosi da je u sopstvenoj umetnosti našao „neku vrstu stvarnog oslobođenja za sebe”.²⁹ Da li to ukazuje da je umetnička delatnost neka vrsta terapije? Kenet Klark ističe da je slikar Terner bio najbolji „kada je bio potpuno oslobođen svih ograničenja i obaveza... kada je slikao da bi zadovoljio sebe i nekolicinu prijatelja”. Sve što je naslikao u jednom od takvih perioda, „odiše srećom slobode”.³⁰

Kada se prede na razmatranje bola u izvodačkim umetnostima, odjednom se pojavljuje jedna nova dimenzija. Za čoveka koji želi da postane glumac, baletski igrač, muzičar ili operска zvezda, koncentrisan, disciplinovan rad potreban je još od ranog detinjstva. Osim za dramske glumce ili pevače, koji mogu da razviju svoj talent i kao mladi odrasli ljudi, čovek jednostavno ne može da postane violinista ili baletski igrač ukoliko ne šrtvuje neke od radosti detinjstva. Čvrsta upornost je neophodna čak i za izuzetno darovite. A agonija neprekidnog vežbanja, često u samoći, predstavlja neizbežnu potrebu. Svakako da slikari, vajari i arhitekte moraju da se podvrgnu disciplini i pratećim nepriyatnostima akademskog učenja tehnike i veštine, ali uz put imaju mogućnosti da izlažu svoje radove. Izuzev u veoma retkom slučaju čuda od deteta, talentovani baletski igrač, ili muzičar, mora da savlada majstorstvo na jedan način koji obično onemogućava preuranjeno prikazivanje ili izvođenje. Svakako da se može reći da cirkuske akrobate i potencijalni olimpijski takmičari moraju isto tako da se podvrgnu intenzivnom vežbanju i disciplini još od rane mladosti. Međutim, razlika postoji ne samo u stepenu, jer oni koji se bave umetnošću moraju da budu neuobičajeno osećajni, već i u načinu. Umetnički izvođač mora da učini mnogo više nego samo da nauči veštinstu ili tehniku; mora da se podredi gotovim stvaralačkim delima drugih. Oni koji se takmiče u plivanju, klizanju na ledu, i sličnom, rade u propisanim granicama, ali često mogu da prave sopstvene programe ili da sebi prilagodavaju programe drugih. Muzičari moraju da se podrede Bramsu ili Mocartu, a baletski igrači Balanšinu (Balanchine) ili Demilu (DeMille),

²⁷⁾ Eliot, navedeno kod Maritain, *nav. delo*, str. 331.

²⁸⁾ Hirn, *nav. delo*, str. 38.

²⁹⁾ Shahn, *nav. delo*, str. 31.

³⁰⁾ Clark, *nav. delo*, str. 256.

glumci Šekspiru ili Šeridanu, a operski pevači Verdiju ili Vagneru.

Kada se prođe prvo bitni period obuke, još uvek postoji potreba za daljim časovima, usmeravanjem i vežbanjem. Jednog dela mučnog posla čovek može da se osloboди, ali mora da očuva gvozdenu disciplinu. Komentarišući igru istaknute balerine Ane Pavlove, Džordž Amberg je rekao: „Njen život van scene, gvozdena disciplina i stalni neumoran rad, predstavljali su samo dugu, neprekinutu pripremu za izuzetne efemerne pokrete u predstavi.”³¹ Izvođač mora da sačuva i održava svoju veštinsku. Od njega se isto tako traži da se u potpunosti preda poslu koji je izabrao. Mada svaki umetnik izvođač može svom radu da dâ pečat svoje ličnosti, on ipak mora da radi u okvirima koje je neko drugi odredio, kompozitor ili dramski pisac. Pored toga, izvođač mora disciplinovan, ponekad bolno, da se pokorava željama i namerama reditelja ili dirigenta, koji su zaduženi za predstavu. To znači probe, a probe znače duge časove ponavljanja napora, dok osoba koja rukovodi ne klimne zadovoljno glavom. Pa i tada, takođe, treba prigušiti sopstvenu individualnost za uspeh celine. Što je neko veća zvezda, to ima više mogućnosti za individualno izražavanje. Ali sloboda se doživljava tek posle mukotrpнog šegrtovanja.

Lav Tolstoj je pokazivao naročitu osećajnost za muke koje izvođači treba da izdrže dok pripremaju predstavu. Priča kako je prisustvovao jednoj probi na kojoj je, u toku jednog časa, čuo bar 40 puta reči kao što su „budale”, „glupani”, „idioti” i „svinje”, upućene muzičarima i pevačima. Zatim dodaje: „I nesrećni pojedinac, koga tako uvredljivo nazivaju — flautista, trubač, ili pevač — fizički i mentalno demoralisan, uopšte ne odgovara, već čini ono što se od njega zahteva.”³² On se pita nije li posao umetnosti toliko značajan da reditelji ne mogu da nadu vremena da razmotre ličnosti i osećanja izvođača, već moraju da besne i budu grubo surovi. Da li je umetnost toliko značajna „da se takve žrtve mogu učiniti zbog nje?”³³ Svako ko je prisustvovao javnom izvođenju nekog komada, baleta, opere ili koncerta zna šta Tolstoj ima na umu. Svakako, međutim, da i on preteruje. Iskusni muzičari su odavno naučili da ne obraćaju pažnju na temperamentnog dirigenta koji ih naziva „kretenima”, a operski pevači da ne reaguju na po-nekad uvredljive reči nezadovoljnog impresarija, isto kao što i košarkaši čutke prelaze preko oštih reči emotivnih trenera. Iskusni

³¹) Georg Amberg, *Ballet*, New York: New American Library, 1949, str. 24.

³²) Lav Tolstoj, *What is Art? (Šta je umetnost?)*, (prevod Aylmer Maude), London: Oxford, 1950, str. 77.

³³) Isto, str. 79.

izvođači shvataju, i to u najboljem smislu, da reditelji teže nekoj vrsti savršenstva, pa stoga i prelaze preko ličnih uvreda. Izvođenje i postavljanje neke drame zajednički je napor. Jednoj osobi mora se privremeno dati pravo da sudi i daje uputstva, pa čak i „naredenja“. Ta osoba kritikuje pojedinca ako mora, ali samo za dobrobit celine i u cilju njene konačne vrednosti. Ako se takav odnos postigne, nema zle krvi niti uvređenih ličnosti. Pa ipak, po nekad dolazi do suza i stvarnog bola, naročito među neiskusnima.

Izvođači isto tako doživljavaju bol mentalne i fizičke iscrpljenosti na jedinstven način. To prati svaku predstavu. Glumci i operski pevači postaju nervozni i veoma umorni, ali to ne pokazuju u toku predstave. Muzičari mogu osetiti grčenja mišića i druge, prave fizičke, nepriyatnosti. Balerine pokazuju potpunu kontrolu pokreta i izvanrednu lakoću pri izvođenju, ali napuštajući scenu mogu teško da povrate dah i docnije promene vatu u vrhovima svojih cipelica dobro natopljenih iskravljjenim vrhovima prstiju. Uprkos tako specifičnom fizičkom bolu i povremenom mentalnom nezadovoljstvu usled spoljašnjih problema ili bolesti, izvođači pokazuju svoju srčanost. Uvek su „na visini zadatka“ i predaju se širem cilju, što im omogućava da sačuvaju perspektivu i status, i odgovore svrsi.

Možemo da primetimo da je bol isto tako sastavni deo doživljaja gledaoca ili učesnika i u pregledanju umetničkih dela i u njihovom posmatranju. Da bi čovek mogao da uživa u najvećem i najboljem, mora da razvije moć koncentracije i mora da razvija strpljenje. Ali to je druga tema.

U zaključku, ne možemo da kažemo da je bol neophodan činilac u umetničkom stvaranju, mada je njime sve prožeto. Mali broj umetnika, kao što su Mendelson i Koro, izgleda da je bio potpuno lišen onih vrsta bola o kojima smo raspravljali. Ali to su retki izuzeci. Bol se pojavljuje u raznim vidovima i na različitim razinama, stvaralačkog umetničkog iskustva čoveka, ali je obično prikriven. On može ponekad predstavljati izazov, može biti podsticaj za stvaralački maštovitog umetnika, ali može isto tako da doveđe do preuranjenog kraja stvaralačkog talenta i duboke lične tragedije. Kao što je to u životu i u umetničkom stvaranju bol ima svoju ulogu. On može biti iskupljen i preobražen u nekim oblicima umetnosti, recimo tragediji. On se ne može uništiti. Umetnici mu se mogu suprotstaviti, ili ga prečutno prihvati, njihovo reagovanje na bol može ih ili potpuno uništiti, ili ih podići do nesluženih visina.

(S engleskog preveo
BOŠKO ČOLAK-ANTIĆ)

EMERGENCIJA* I KREATIVNOST

Čim se zapita o prirodi kreativnosti, čovek oseti potrebu da izbegne mnoga preterivanja. Praktično uputstvo se, dakako, isključuje. Otkriće stvaralačke formule je malo verovatno. Možda i nema nikakve stvarne veze s opšteprihvaćenim shvatanjima originalnosti, duhovne čistote ili inteligencije. Problem se pre tiče onoga što bi trebalo podrazumevati pod pojmom (kreativnosti) imajući pri tom na umu njenu retkost ali i sveprisutnost, njenu osobenu ljudskost ali i duboku vezanost za čitavi živi i neživi svet. Reč je o tome da se predloži jedna paradigma ili strateška nit za organizovanje obilja raznolikog iskustva i da bude promišljena tako da osvetli bar neke istaknute i nesporne slučajeve. U ovom nastojanju svi polazimo od Božjeg stvaranja *ex nihilo*, od novorodene dece, od evolucije novih vrsta, od prve pojave živih formi iz organskih ali neživih tvari, od pronalaska točka i pluga, od remek-dela umetnosti, Ajnštajna ili Darvina; potom se nasumice krećemo kroz podatnost bliskih, kućnih improvizacija dnevnog govora i činovničkog života.

Neke spekulativne strategije su, bez sumnje, pogrešne i obmanjujuće; njihovo ispravljanje je, međutim, često problematično i teško uobičljivo. Leri Briskman (Larry Briskman) je recimo nedavno odbacio „mekanistički pristup kreativnom procesu“; „daleko od toga da čini kreativnost mogućom“, veli Briskman, (on) „je, u stvari, isključuje“: „Mehanist nastoji da sve prirodne procese sagleda... kao odvijanje prema zakonima; uveren je da ako postoji neka stvar (ili stanje stvari) *S* u vremenu *t*, da su onda morale postojati *prethodne* stvari

*) „Učenje o emergenciji ponekad se izražava kao teza o hijerarhijskoj organizaciji stvari i procesa i, prema tome, o pojavljivanju svojstava na „višim“ nivoima organizacije, svojstava koja se ne mogu predvideti na osnovu svojstava nađenih na nižim nivoima. S druge strane, ovo učenje se ponekad izlaze kao deo evolucijske kosmogonije, prema kojoj jednostavnija svojstva i oblici organizacije koji već postoje doprinose „stvaralačkom usavršavanju“ prirode time što radaju složenje i „nesvodljivo nove“ oblike i strukture. Ernest Nejgel, *Struktura nauke* (prev. A. Kron), Nolit, Beograd, 1974, str. 325.

(ili stanja stvari) u ranijem vremenu to, koje su, uz ove zakone, odgovorne za pojavu S ".¹ Briskman prihvata zakone verovatnoće kao dopunu, ili zamenu za determinističke zakone. No, model opštih zakona podrazumeva „algoritam za rešavanje problema”, a to isključuje „i samu mogućnost stvaranja transcendentnih proizvoda (tj. onih koji ‘transcendiraju tradiciju iz koje izviru’).”² Briskman veruje da se rešenje zagonetke kreativnosti nalazi „u ‘daruvinističkom’ procesu varijacije i selekcije, koji je i sam pod oblikovnom kontrolom ali ne još nestvorenog transcendentnog proizvoda, nego već realizovane ideje takvih proizvoda.”³

Poteškoće Briskmanove pozicije upućuju nas ravno u središte našeg problema. Briskman, pre svega, ne objašnjava da li je, po njemu manifestna kreativnost uopšte podredena kauzalnim procesima i, ako jeste, na koji način. Čak i ako odbacimo induktivizam i esencijalizam, ako prirodu shvatimo kao neprozirnu za „krajnje objašnjenje” a sve kauzalne zakone tretiramo tek kao aproksimativne hipoteze (koje, pri tom, mogu bivati sve adekvatnije) — kao što čini Karl Popper (Karl Popper) kome je Briskman očevidno sklon⁴ — još uvek ostaje da bi priznavanje kauzalnih procesa, unutar ponudenog modela, sobom povuklo odgovaraće primicanje „algoritmu za rešavanje problema”. Ako je tako, onda je Briskman osuden na nekauzalni model kreativnosti. No, on očito ne želi da zauzme tako ekstremno stanovište. Kao što kaže „stvaralač, naučnik ili umetnik, kao pojedinac je i proizvod date tradicije ali i proizvođač dela koje transcendira tu tradiciju... u krajnjem, njega samog.”⁵ Izgleda po svemu da, ili je nešto nalik „mehanističkom” objašnjenju (shvaćenom na Poperv ili sličan način) tačno, ili nam je potreban alternativni model naučnog objašnjenja u kome kauzalnost i nomologičnost nisu tako pojmovno vezane da prva jednostavno podrazumeva drugu.⁶ No, ni

¹⁾ Larry Briskman, „Creative Product and Creative Process in Science and Art” (Stvaralački proizvod i stvaralački proces u nauci i umetnosti), u Denis Dutton i Michael Krausz (ured.) *The Concept of Creativity in Science and Art* (Pojam kreativnosti u nauci i umetnosti), The Hague: Martinus Nijhoff, 1981, pp. 145.

²⁾ Loc. cit.; cf. p. 144.

³⁾ Ibid., p. 150.

⁴⁾ Karl R. Popper, *Objective Knowledge* (Objektivno znanje), Oxford, Clarendon, 1972, „The Aim of Science” (Cilj nauke).

⁵⁾ Op. cit., p. 150.

⁶⁾ Ideju konceptualne nezavisnosti uzročnosti i nomologičnosti pokušao sam da razvijem u nekoliko tekstova: vidi, na primer, „Puzzles about the Causal Explanation of Human Actions” (Zagonetke uzročnog objašnjenja ljudskih akcija) u: Larry Laudan i Adolf Grünbaum (ured.) *Explanation and Evaluation in Psychiatry and Medicine* (Objašnjenje i vrednovanje u psihijatriji i medicini), Berkley, University of California Press, u štampl.

u kom slučaju ne možemo prenebregnuti činjenicu da objašnjenje kreativnosti neizbežno počiva izravno na samoj teoriji nauke.

Drugo, posve je moguće da je tzv. mehanističko stanovište pogrešno ali da ono, zapravo, ne isključuje kreativnost već da je reinterpretira. Jedino je potrebno prihvati da mogući algoritam (ili neka njegova heuristička aproksimacija) normalno nije — možda i načelno ne može biti — u domenu voljne, svesne kontrole pojedinačnih ljudskih čimilaca. On bi, primerice, mogao funkcionišati na nekom submolarnom ili homunkularnom nivou ili u nekom (permanentno) podsvesnom „delu” molarnog domena. Prvo stanovište zastupa, na primer, Daniel Denet (Daniel Dennett); drugo Džeri Fodor (Jerry Fodor)⁷. Što se tiče našeg pitanja nema suštinske razlike: kreativnost može biti nova, originalna, jedinstvena u kom hoćemo smislu, ali se nastalo dâ objasniti uz pomoć algoritma, saglasnog s nekom vrstom modela opštег zakona. Briskman jednostavno previda da se svaka „kreacija” koju kao takvu vrednujemo *na molarnom nivou*, mora porediti *sa onim što nam je već znano na istom molarном ниву*; na tom nivou ništa ne treba da remeti ni Denetov ni Fodorov „mehanizam” — bez obzira na moguće teškoće.

Fodorovo stanovište, koje predstavlja jedan od najviše osporavanih novijih kognitivnih modела, u stvari je krajnje neuverljivo; upravo nas stoga (i jer je to, u ovom trenutku verovatno, najčistije „mehanističko” shvatanje saznajnih procesa) sama njegova slabost nužno vodi jednoj kontroverznijoj teoriji kreativnosti. Denetova teorija otpada jer su, kako s njegovog, tako i s nezavisnog stanovišta, homunkularni procesi shvatljivi jedino kao funkcionišanje submolarnih delova nekog delujućeg molarnog sistema; a Denet bi, ipak, eliminisao molarno u korist homunkularnog⁸. On, uz to, kognitivne mogućnosti homunkularnih sistema sagledava samo kao delimični do- prinos molarnom delu.

Fodorova teorija je očito modernizovana verzija Platonove teorije reminiscencije, formulisana jezikom savremenog nativizma; tj. ona postulira — većma na osnovu pojmovne nu-

⁷) Daniel Dennett, *Brainstorms* (Moždane bure), Montgomery, Vt.: Bradford Books, 1978; Jerry A. Fodor, *The Language of Thought* (Jezik mišljenja), New York, Thomas Y. Crowell, 1975. Teškoće ovih stanovišta su izrazite. Vidi, na primer, Joseph Margolis *Persons and Minds* (Ljudi i duh), Dordrecht, D. Reidel, 1978; *The Trouble with Homunculus Theories* (Nevolje s teorijama homunkulusa), u *Philosophy of Science*, XLVII, 1980, i *Philosophy of Psychology* (Filozofija psihologije), Englewood Cliffs Prentice-Hall, u štampi.

⁸) Daniel Dennett, *Content and Consciousness* (Sadržaj i svest), London, Routledge and Kegan Paul, 1978.

žnosti a manje s nadom u empirijsku konfirmaciju — da je učenje objašnivo isključivo kao primena — kombinovanjem i sećanjem — genetički fiksiranog repertoara pojmove⁹ na sve novo, u kognitivno relevantnom smislu, s čime nas vanjski svet suočava. Teškoće Fodorove teorije su dvojake. Pre svega, ne postoji ni jedan odeljen adekvatan skup osnovnih pojmoveva ma koje priklastno razgraničene vrste za koji bi bilo moguće pokazati da iz njega nastaju svi pojmovi jednog kulturnog čoveka. Uostalom, ne postoji ni jasan smisao po kome bismo razdvajali pojmove i proveravali obim njihove primene: funkcionalni model istine za koji se opredeljuje Fodor (idući za Devidsonovim (Davidson) proširenjem poznate (semantičke) teorije Tarskog, kojoj je i sam Tarski odričao moguću primenu na prirodne jezike) do sada se nije pokazao ni kao zadovoljavajući u primeni na prirodne jezike a ni kao sposoban da empirijski potvrdi tezu konceptualnog nativizma. Postoji još jedna teškoća. Fodorova tvrdnja da nativistička teorija učenja nema alternative samo je odlučna potvrda nativističkog tumačenja onoga što Briskman naziva mehanističkim stanovištem — i, jednostavno, je pogrešna.

Nije ni kontradiktorno ni nekoherentno shvatanje da kauzalni procesi nekog početnog sistema proizvode posledice takvih svojstava koje je, prema našim najboljim teorijama (a) nemoguće opisati predikatima adekvatnim početnom sistemu; ili (b) nemoguće objasniti pojmovima koji odgovaraju objašnjenjima pojave početnog sistema. Ovo su, u stvari, osnovna tumačenja doktrine *emergencije* u kontekstu nauke.¹⁰ Možda je *emergentizam* (b) pogrešna teza ali je nemoguće pokazati njenu nekonzistentnost, a možda je kao teza neporeciv. No, čak i ako je redukcionizam (kao negacija emergencije u ma kom od dva značenja) načelno odbranjiv, još uvek ostaje otvorena mogućnost njegove nepotvrdljivosti u uslovima stvarnog vremena. Ako je tako, moglo bi se pribeci emergentičkim objašnjenjima bez aktualnog odbacivanja redukcionizma. Već bi ovo bilo dovoljno da učini spornom Fodorovu tezu. Međutim, i više od toga, emergentizam, na nivou objašnjenja, smatra da se jedan sistem može smatrati uzročno nastalim u procesima nekog prethodnog sistema a da ga, ipak, pri tom, nije moguće

⁹) Jerry A. Fodor, „On the Impossibility of Acquiring ‘More Powerful’ Structures” (o nemogućnosti sticanja „moćnijih” struktura) u Massimo Piattelli-Palmarini (ured.) *Language and Learning: The Debate between Jean Piaget and Noam Chomsky* (Jezik i učenje: spor Žana Pijažea i Noama Čomskog). Cambridge, Harvard University Press, 1980.

¹⁰) Herbert Feigl, *The “Mental” and the “Physical”*; *The Essay and a Postscript* („Mentalno” i „fizičko”: rasprava i postskriptum). Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967; Mario Bunge, „Emergence and the Mind” (Emergencija i duh). *Neuroscience*, II, 1977.

objasniti iz tog prethodnog sistema; tj. da fenomeni na emergentnom stupnju, identifikovani i opisani predikatima inicijalno primenjenim na tom emergentnom stupnju, mogu, kao takvi, ulaziti u kauzalne odnose koji se ne daju objasniti (ni načelno ni u uslovima realnog vremena) osim pojmovima suštinski vezanim za deskripcije ili odgovarajuće substitute iste emergentne vrste. Ova ideja — da pojave mogu uzročno nastati procesima koji ih ne mogu, u isto vreme, u potpunosti i na zadovoljavajući način objasniti — na izgled je paradoksalna zagonetka svih oblika emergencije. To je, da tako kažemo, rod (genus) kreativnosti, osim ako, naravno, ne želimo da upotrebu ovog pojma tako proširimo da obuhvati sve oblike emergencije kao takve.

Mario Bunge je ostvario umnogome valjan spoj emergencije i redukcije u okviru jedne koherentne teorije nauke i u domenu prirode koju nauka treba da objašnjava. Polazeći od toga da je „emergentna stvar (ili samo emergentno) ona koja poseduje svojstva koja ni jedan od njenih sastavnih delova ne poseduje“ Bunge drži da su „neka svojstva svakog sistema emergentna“; premda je takođe po Bungeu)“ svako emergentno svojstvo nekog sistema objašnjivo iz svojstava njegovih komponenti ili njihovog udvajanja.¹¹ „Složene stvari“ su (tvrdi on) prepoznatljive kao takve na nekom „stupnju“ organizacije i „svaka složena stvar koja pripada datom nivou sastavljeni je od stvari s prethodnog nivoa.“ Ipak, kao što je i sam Fodor jednakо valjano dokazivao, „bit redukcije nije prevashodno u pronaalaženju odgovarajućeg vrsnog fizičkog prirodnog predikata iste dimenzije za svaki vrsni predikat posebne nauke. Ona se pre sastoje u ekspliranju fizičkih mehanizama po kojima se dešavanja odvijaju saglasno zakonima posebnih nauka.“¹² *Zakoni* posebnih nauka (koji se odnose na emergentne fenomene) ne treba da budu, a možda i nisu izvodivi iz zakona osnovnih nauka, bez obzira na to što su emergenti fenomeni uzročno nastali iz elemenata nekog prethodnog stupnja; *zakoni* na kojima počivaju objašnjenja ne treba da se protežu na istodimenzionalna područja determinisana relevantnim predikatima odgovarajućih posebnih i osnovnih nauka. Ovde je jaz koji se lako previda. Bungeovo lično uverenje je čvrsto, ali ne postoji nijedan nepobitan, nužan, razlog s koga bi objašnjenje *svih* emergentnih fenomena trebalo da bude moguće kao „samosloženih od stvari s prethodnog stupnja“, ti. objašnjivih, u krajnjem, zakonolikim relacijama koje važe između elemenata nižeg nivoa.¹³

¹¹) Fodor, *The Language of Thought*, p. 19.

¹²) Loc. cit.

¹³) Donald Davidson, „Mental Events“ (Mentalna zbiranja), u Lawrence Foster i J. M. Swanson (ured.)

Bunge jednostavno previđa „postojanje otvorene empirijske mogućnosti da ono što odgovara vrsnim predikatima redukovane nauke može biti heterogena i nesistematska disjunkcija u nauci koja se redukuje.”¹⁴ Verovatnoča obeležava neodređenost same emergencije.

Ova distinkcija obuhvata dobar deo onoga što obično podrazumevamo pod kreativnošću u neživoti i živoj prirodi izvan svesnog čovekovog napora. „Kreativno” u prirodi najčešće označava emergentno (bar u Bungeovom smislu) ili emergentno za koje nije, ili se pokazuje da nije, moguće reduktivno objašnjenje (takođe u Bungeovom značenju).

Briskmanu očito ne uspeva da reši ove složene probleme. Da bi spasao kreativnost on se priklanja kauzalnosti. On, bi zapravo trebalo da insistira na jednoj ili na obe teze: (a) kreativnost pretpostavlja emergentizam; (b) da uzročnost ne mora biti zakonolika čak i ako nužno ispoljava opštu pravilnost. Prva, (a), jednostavno je posledica Fodorove tvrdnje o zakonima redukcije; druga, (b), je nesumnjivo heterodoksna, mada nije ni očevidno pogrešna ni nekoherentna, ali ni potpuno nesporna. U svakom slučaju, mnogo je teže — možda u krajnjem i nemoguće — smatrati kreativnost kontrakauzalnom.

Iako svojom argumentacijom pokazuje koherenciju mogućnosti dvaju uslova — (1) kompatibilnost emergentizma i kauzalnosti i (2) moguću istinitost „mehanizma” (u Briskmanovom značenju) *na emergentističkom nivou* — Fodor zapravo ne dokazuje da nativizam *jeste* ili da *mora* biti istinit. Posve je moguće, da je zapravo, učenje na molarnom nivou svesnog ponašanja (što je osnovno Fodorovo područje istraživanja) *kao takvo emergentističko u odnosu na svaki prethodni stupanj saznanja*. Drugim rečima, Fodorov osnovni argument u prilog tezi (1) zauzvrat pokazuje da (2) ne povlači sobom nužnost ili neizbežnost nativizma (tj. mehanizma u odnosu na pojmove). Briskman, naravno, greši. No, ni Fodor nema pravo kad tvrdi da se „poduhvat pojmovnog učenja ne može koherentno interpretirati kao poduhvat u kome se pojmovi uče”, da „je jedini koherentni smisao koji se može pridati modelima učenja kakvim trenutno raspolažemo, upravo onaj što im ga pridaje veoma ekstremni na-

Experience & Theory (Iskustvo i teorija), Amherst, University of Massachusetts Press, 1970; takođe, Joseph Margolis, „Prospects of an Extensionalist Psychology of Action” (Budućnost ekstenzionističke psihologije akcije), *Journal for the Theory of Social Behavior*, II, 1981.

¹⁴) *The Language of Thought*, p. 20.

tivizam.”¹⁵ Žan Pijaže (Jean Piaget) je, na primer, godinama razvijao shvatanje da sazajni razvitak male dece — u onome što je suštinski ovisno od uvežbavanja učenog i što konstituiše same forme učenja — zapravo podrazumeva razvoj kroz različite stupnjeve rastuće i nove pojmovne moći, od kojih je svaki prethodni nivo „nužan” za (ali, ne povlači nužno sobom) svaki naredni. Pijaže izričito određuje misaone mogućnosti učenja kao dve protivstavljene hipoteze (da bi se suprotstavio Noamu Čomskom (Noam Chomsky) ali i Fodoru): „problem je... izabrati jednu od dve hipoteze: autentična konstrukcija sa stupnjevitim otvaranjem novih mogućnosti, ili, pak sukcesivna aktualizacija skupa mogućnosti *koje postoje od početka.*”¹⁶

Pijaže možda greši, ali je sigurno da nekoherencija ili nemogućnost njegove teze nije očevidna: ono što nam, u stvari, nudi predstavlja psihološki ili kognitivni analog evolucionih mogućnosti biološke mutacije. Možda je Fodorov nativizam (pod pretpostavkom da je analiza složenih pojmoveva na osnovne pojmove smislen postupak) istinit. Utoliko se mehanizam, kada je reč o manifestnoj kreativnosti, ne može *a priori* odbaciti; ali se ne može ni prihvati *a priori*. Ironija je da, iz donekle sličnih razloga, ni Briskman ni Fodor nisu u pravu. No, čak ni vrsta emergencije kojom se bavi Pijaže u potpunosti ne pokriva ono što nam je obično na umu kad razmišljamo o paradigmama ljudske kreativnosti. Pijažeove kategorije više se odnose na izvesni strukturi-rani, jasno nepromenljivi sled sazajnih stupnjeva koji se završava u jednom relativno ranom životnom dobu pre no što se normalno ispoljavaju najjasnije osobene inovacije naj-

¹⁵) Loc. cit. U tekstu „On the Impossibility of Acquiring ‘More Powerful’ Structures”, moglo bi se reći (unekoliko dvosmisleno) da Fodor bliže određuje svoj argument tvrdeći da „je nemoguće naučiti bogatiju logiku na osnovu slabije, ako je ono što podrazumevate pod učenjem stvaranje i konfirmacija hipoteza. Ipak ponavljam da učenje mora biti nedemonstrativno zaključivanje; nema šta drugo da bude. A jedini model nedemonstrativnog zaključivanja koji je ikad igde iko predložio jeste stvaranje i konfirmacija hipoteza”. (pp. 148–149). Čak i ovde izgleda da Fodor spaja dve tvrdnje: prvo, da „stvaranje hipoteza i konfirmacija“ (učenje) ne mogu — logički ne mogu — podržati emergentizam u učenju pojmoveva; drugo, da učenje mora biti — ne može a da ne bude, na neki način — ništa drugo do stvaranje i konfirmacija hipoteza. Prva tvrdnja ukazuje na neadekvatnost Briskmanove teze; druga je jednostavno pogrešna, kao što pokazuje Žan Pijaže upravo u istom kontekstu u kome je Fodor tvrdi; Pijaže učenje pojmoveva *ne* shvata kao stvaranje i konfirmaciju hipotezi — njegovo stanovište nije niti je dokazano da jeste, nekoherentno ili nemoguće (osim ako ne prihvati Fodorovu sumnju tvrdnju). Jean Piaget, „The Psychogenesis of Knowledge and Its Epistemological Significance“ (Psihogenezu znanja i njen epistemološki značaj), u Piattell-Palmarini, op. cit.

¹⁶) Ibid., p. 25 Jean Piaget, *Structuralism* (Strukturalizam).

kreativnije vrste. Ipak se mora priznati da razgraničavanje ove dve stvari postaje sve teže što unekoliko pokazuje da se približavamo našem cilju.

U ovoj tački argumentacije pokazaće se kognitivnim pomeranje fokusa. Razmotrimo drugu spekulativnu strategiju koja je jednako pogrešna i obmanjujuća u pogledu prirode kreativnosti. U svom mnogo osporavnom tekstu, objavljenom pre petnaestak godina, Monroe Berdsli (Monroe Beardsley) na pitanje „od kake je važnosti za naš odnos spram umetnosti to što kreativni proces shvatamo na ovaj ili onaj način?“ odgovara da „to nije ni od kakvog značaja“. I dodaje: „Mislim da bi, po sebi, bilo zanimljivo saznati, ako je moguće, kako deluje duh umetnika, no ne vidim da bi to imalo ikakvih posledica po vrednost onoga što on stvara. Jer je ta vrednost nezavisna od načina na koji je proizvedena, čak i od toga da li je delo stvorila životinja, kompjuter, vulkan ili prosuta prljava voda.“¹⁷ Malo šta bi bilo eksplicitnije i, istovremeno, dalje od istine. Pri tom se Berdslijev iskaz lako pogrešno shvata. On ne smatra da je kreativnost irelevantna već da „istinsko mesto kreativnosti nije genetski proces koji prethodi delu, nego samo delo onako kako živi u iskustvu uživaoča.“¹⁸ Ovaj iskaz sad zvuči razložno, ali njegova plauzibilnost proističe iz dve sumnjičive doktrine: prvo, da je umetničko delo na neki način jedan objekt relativno fiksirane, postojane i nezavisne vrste čija svojstva možemo neposredno utvrditi; i, drugo, da to „kako umetnikov duh deluje“, proces kojim je na neki način nastalo sada nezavisno delo, treba shvatiti tek kao puki psihološki problem (u pejorativnom značenju), odnosno kao problem posve primereno ograničen na izvesna potpuno lična, u kauzalnom smislu prethodna, stanja duha.¹⁹ Tako Berdsli razdvaja stvoreno delo i umetnika-stvaraoca. Ako, pak, umetnička dela poseduju svojstva neprepoznatljiva neovisno od osobenosti kulturno-istorijske sredine i načina na koji daroviti umetnici utiču i menjaju tu kulturu, onda su oba Berdslijeva stava sasvim neprihvatljiva. Umetnička dela — sa stilskim i žanrovskim odlikama, tipičnim, ekspresivnim, simboličkim i srodnim svojstvima — ne mogu se, poput fizičkih objekata, meriti nezavisno od intencionalno složenih procesa koji povezuju ta svojstva i umetnikovu veštinu. Pro-

¹⁷⁾ Monroe Beardsley, „On the Creation of Art“ (O stvaranju umetnosti), *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIII, 1965.

¹⁸⁾ Loc. cit.

¹⁹⁾ Ovo se sasvim dobro uklapa, na primer, u čuvenu doktrinu „The Intentional Fallacy“ (Namerne pogreške) Williama K. Wimsatta, u W. K. Wimsatt, J. r The Verbal Icon (Verbalna ikona), Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

mišljanje o svojstvima umetničkog dela *neodvojivo* je od promišljanja o konceptualnoj usmerenosti datog umetnika. Suditi da je jedno delo kreacija, podrazumeva istovremeno suditi da je umetnik delao na kreativan način. Razume se da nije moguće prodreti ni u jedno od unutarnjih umetnikovih mentalnih stanja; no, i kad bi bilo, teško da bismo došli do ikakvih (bitno) novih otkrića van onih koja su nam već dostupna u činu obraćanja umetničkom delu. Obraćanje umetničkom delu, pak, nije *obraćanje jasno odeljenom objektu nevezanom za intencionalne pobude koje istovremeno osvetljavaju kako umetnikovu veština tako i njome oblikovano.*²⁰

Berdsli je utoliko u pravu što mesto kreativnosti nalazi u samom delu; međutim, greši kad pretpostavlja da usredsređivanje na to isključuje razmatranje procesa imaginacije i koncipiranja koji su manifestovani u svojstvima tog dela. Činiti jedno *isto* je što činiti drugo. Mi, sasvim prirodno, iščitavamo stvaralački proces unatrag kao „genetički proces koji prethodi delu“. No, fokus pažnje, ono što čini uživalac — čitalac, slušalač ili gledalač — dok procenjuje umetničko delo obuhvata nastajanje svesti o tome šta bi umetničko delo moglo biti kroz uobičavanje uvida u inventivnu inteligenciju koja ga je stvorila. Drugog puta nema.

Kreativnost umetnika (naučnika ili ma kog drugog stvaraoca) nije tek ono što rađa ili uzrokuje nastanak „dela“: *ona se manifestuje u samom delu*, odnosno u njegovim svojstvima. Ovo nam objašnjava zašto je čisto intelektualni pristup potpuno pogrešan, ali i zbog čega psihološki (pristup) nikada nije primeren celine ponašanja, veštine, dela ili, u stvari, samim proizvodima ljudskih npora.²¹ Razumeti ili interpretirati ono što ljudi prave ili čime upravo znači shvatiti nešto od oblikujuće inteligencije koja to aktualno stvara. Očevidnu ilustraciju ove neračlanjivosti pruža nam uvidanje nemogućnosti razumevanja onoga što ljudska bića aktualno kazuju u *govoru* ako odvojimo nastale *rečenice* (kao sada, na neki način, nezavisne objekte) od čina njihovog izricanja u svetu ljudske razmene, prebogatom intencionalnošću. Ironiju Berdslijeve pozicije predstavlja to što on sâm, razvijajući vlastito shvatanje književnosti,²² insistira na nečem što se

²⁰) Ovim se problemom bavio na mnogim mestima, a najiscrpljnije u *Art and Philosophy* (Umetnost i filozofija), Atlantic Highlands, Humanities Press, 1980.

²¹) Vidi, na primer, Arthur Koestler, *The Act of Creation* (Stvaralački čin), New York, Macmillan, 1964. i Silvano Arieti, *Creativity* (Kreativnost), New York, Basic Books, 1976.

²²) Cf. Monroe, C. Bearsley, *The Possibility of Criticism* (Mogućnost kritike), Detroit, Wayne State University Press, 1970.

odskora naziva govor-čin modelom. (Teza se kao gotova primenjuje na sve umetnosti i na sva dela s kulturnim značenjem.) Taj model je, međutim, protivan *svakom* operativnom razdvajaju nastalog objekta od čina njegovog nastanka. Otuda Berdšli protivreći samom sebi kad kaže da je *sasvim* nevažno da li je određeno „delo“ stvorila životinja, „vulkan ili, pak, prljava voda“. Nesporno je da — kao u slučaju onog beskrajno strpljivog majmuna koji reprodukuje sva Šekspirova dramska dela — *fizičke znake što ih mi tumačimo kao (neku vrstu) prenosilaca /nosilaca/ umetničkog dela* mogu slučajno proizvoditi nežive ili nedovoljno inteligentne sile. No, to bi značilo da *naše* prepoznavanje interpretativnih mogućnosti takvih znakova pre *potvrđuje* nego poriče suštinsku relevanciju kreativnog procesa; to što činimo izlažući, primerice, komade drveta nadene na obali („umetnost obala“), u stvari je asimiliranje takvih predmeta u postojeću tradiciju čiji standardni primerci jesu konstruisani potpuno primereno našem poimanju umetnikove veštine. Ovde smo jednostavno suочeni sa ontološkim osobenostima kulturnih fenomena.²³ Čak i ako problem kreativnosti ostavimo po strani, kulturni domen je *u svakoj svojoj pojedinosti* neshvatljiv *izvan* odnosa spram intencionalnih karakteristika ljudskog života — u najmanju ruku, spram psihološki osobenog svojstva „odnosnosti“, sveprisutne kolektivne istorije i posredovanja značenjski bogatog jezika. Načini na koje ove karakteristike boje naše poimanje svakog artefakta nesvodi su na usko mentalno ili lično, premda su, u isto vreme, neodvojivi od psihološkog. Nema kulturnog fenomena koji nije i psihološki: bilo stoga što je poput svakog ljudskog ponašanja ili napora — intelligentan, svestan ili svrhovit; bilo zato jer je kao proizvod, rad ili rezultat takvog ponašanja i napora upravo time stekao svoje osobeno značenje. Uostalom i ne postoje razvijeni ljudski racionalni ili saznajni procesi koji su bili kulturno neoblikovani i istorijski nepromenljivi. Ako se ovo prihvati, mora se definitivno odbaciti Berdšljevo razdvajanje inteligibilne umetnosti od našeg razumevanja umetnikovog stvaralačkog procesa i poreći njegova teza o opštoj irelevanciji mentalnih stanja umetnika i naučnika.

Ovo nije mesto na kome bismo pokušali iscrpnu analizu suštinskih svojstava ljudske kulture; dovoljno je da priznamo da su paradigme kreativnosti očevidno izvedene iz delâ koja, na neki način, manifestuju interes i saznajnu orientaciju određenih kultura. Tako nam kritika stanovišta kao što je Berdšljevo olakšava

²³⁾ Joseph Margolis, „Nature, Culture and Persons“ (Priroda, kultura i ljudi), *Theory and Decision* (Teorija i odluka), u štampi 1981.

određivanje „differentiae specifcae“ kreativnost unutar roda emergencije. Posredstvom tipografije i u okvirima umetnosti može se, kratkoće radi, ontološka osobenost ljudske kulture odrediti kao *Intencionalno*, tj. kao svojstvo poнаšanja, rada ili njihovih rezultata ili proizvoda koje ih čini prepoznatljivim isključivo u intenzionalnim kontekstima (nastalim na osnovu istorijski uslovljenih pravilnosti određenog društva) gde se pokazuje njihova karakteristična intencionalnost ili „odnosnost“ iskaza na posredstvom razvijenih jezičkih mogućnosti. Tada se *Intencionalno* javlja kao intencionalno (u aktivnosti ili proizvodu) posredstvom intenzionalne jednoobraznosti istorijski promenljive prakse.²⁴

Biće, dakako, spora oko određivanja karakteristika kulturnih fenomena. Izdvojimo li, na primer, Rembrantov opus u kome se srazmerno konvencionalna praksa nizozemskog portreta toga doba javlja u takvom obliku (ne samo kroz sjajno usavršenu Rembrantovu tehniku svetlo-tamnog, već i kroz njegovu pažnju usredsređenu na ozbiljnost i dostojanstvenost novih trgovaca-savremenika) da je ta posve nova vizuelna konцепција svetovnih modela ljudske vrednosti potisnula i zamenila italijansku renesansnu viziju lične lepote i ljupkosti i konцепciju zvaničnog dvorskog portreta (posebno španskog) — verovatno čemo se složiti da bi teorija kreativnosti trebalo bar to da objasni. Tako Rembrantov tretman skrivene ali fiziognomski vidljive zrelosti i misaone ozbiljnosti muškaraca, čija su statusna obeležja uglavnom uklonjena, a tela tako odevena da je vizuelni šarm nerelevantan, objedinjuje ono što ovde nazivamo *Intencionalnom distinkcijom* njegove umetnosti. Posmatrano sa stanovišta celokupne istorije zapadnog slikarstva ovo predstavlja jedno dostignuće koje na novi i odlučujući način boji potonji razvitak portreta i studije ljudskog lika, a istovremeno je i sažeta potvrda premoći tehnička nizozemskog slikarstva. U ovom smislu reč je o jednom od najozbiljnijih kandidata za paradigmu kreativnosti.

Ako smo o svemu ovom saglasni, možemo doista lako pristupiti formulisanju onoga što podrazumevamo pod kreativnošću. Mogli bismo reći da je kreativnost dvostruko emergentna. Ona je, pre svega, emergentna u smislu u kojem su *Intencionalni* (kulturni) fenomeni emergenti u odnosu na fizičke i biološke.²⁵ I, drugo, emergentna je na takav način da na stupnju na kojem se pojavljuje u prvom smislu nije „mehanistička“ ni u Briskmanovom ni u Fodorovom značenju: nije objašnjiva, na

²⁴) Ova pitanja opširnije su data u *Art and Philosophy* i u „Nature, Culture, and Persons“.

²⁵) Vidi, *Persons and Minds*.

vlastitom nivou emergencije, ni posredstvom modela opštih zakona ni pomoću nativističkog modela (koji je, dakako, posebna vrsta modela opštег zakona o čemu je već bilo govora). Jasmačno je moguće da mehanizam u ma kom od ova dva značenja postoji. Ni jedan nije nekoherentan. No, ukoliko i jedan od njih postoji, kreativnost bi morala biti fenomen sveden samo na način pukog pojavljivanja stvari u ljudskom sudjenju na molarnom nivou — na kome ljudi imaju ograničen uvid u okolnosti aktualnog nastanka onoga o čemu sude. Tada je kreativnost jednostavno epitet procesne koji obeležava stanovita epistemološka ograničenja. U suprotnom, ukoliko kreativnost poseduje dublje ontološko značenje zbog svoje isključive intenzionalne prepoznatljivosti, pokazala bi se nužnom radikalna revizija teorije uzročnosti. To ni najmanje ne iznenaduje, ukoliko, kako se čini da sledi iz prethodnih raznaka, *kauzalni konteksti ne deluju nepromenljivo ekstenzionalno*.²⁶

Nema potrebe da ovde pokušamo da rešimo ovaj problem. Bitno je shvatiti poseban način na koji prihvatanje kreativnosti dovodi u pitanje standardna ekstenzionalistička objašnjenja nauke — *kako* reduktivne programe fizičizma tako i programe poput Fodorovog nativizma koji fenomene ljudske spoznaje shvataju kao emergentne (u prvom od dva upravo specifikovana značenja). Za sad je dovoljno da podvučemo da su paradigmе kreativnosti izvedene iz određenog područja sazajno usmernede delatnosti ljudskih društava. To će biti ona dela koja nas se, na molarnom nivou komparativne procene, doimaju kao karakteristično originalna — i kao nova i kao dela koja poseduju stanovitu meru vrednosti. Zamislimo, na primer, pokušaj utvrđivanja osobnosti ranih centralnoazijskih Buda u odnosu na ono što duguju helenističkim modelima koje su donela Aleksandrova azijska osvajanja: u helenističkom svetu nepoznati su pokušaji skulpturalne prezentacije Budine ozbiljnosti u formama koje bi se malo razlikovale od klasičnog modela. No, nastojimo li *razumeti* ove statue u ma kom smislu u kojem bi objašnjenje u istoriji umetnosti moglo nalikovati objašnjenju u osnovnim naukama, trebalo bi da objasnimo kako je budistička invencija koristila forme i tradiciju klasične skulpture i kako su one na

²⁶) Ovo direktno protivreči, recimo, jednoj od najstrašnije iznošenih Davidsnovih tvrdnji — zapravo, tvrdnji koja je u osnovi čitavog pokreta jedinstvene nauke. Vidi, D. Davidson, „Actions, Reasons and Causes“ (Akcije, razlozi, uzroci), *Journal of Philosophy*, LX, 1963; „Causal Relations“ (Kauzalni odnosi), *Journal of Philosophy*, LXIV, 1967; „Mental Events“. Takođe, Joseph Margolis, „Action and Causality“ (Akcija i uzročnost), *Philosophical Forum*, XI, 1979; i „Mayer Schapiro and the Science of Art History“ (Mejer Šapiro i nauka istorije umetnosti), *British Journal of Aesthetics*, XXI, 1981.

nju uticale. A čineći to, morali bismo se suočiti s dvostrukosću emergencije o kojoj je već bilo reči.

Tako, na neki način, naše prepoznavanje *povjave* kreativnosti parazitira na samom postojećem predmetu. Kreativnost ćemo, na nivou procenjivanja i vrednovanja našeg doživljaja stvari, pripisati onim objektima gde nam se učini da postoji raspon razlika između pukog emergentnog (u Bungeovom značenju) i dvostruko emergentnog koje upravo nastojimo da odredimo. Kreativnost u onofološki centralnom smislu odnosiće se na fenomene koji (a) poseđuju kulturno značenje; (b) koje su stvorili ljudski činioци delajući namerno relativno saglasno namenjenom im značenju; (c) koji nisu nastali primenom algoritma ili njegove aproksimacije koje bi činilac bio svestan; (d) koji nisu nastali primenom algoritma ili njegove aproksimacije za koje bi bilo moguće empirijski dokazati da je delovala na nekom homunkularnom ili nesvesnom (molarном) nivou; i (e) koji se ne mogu potpuno objasniti (u Bungeovom smislu) isključivo pomoću kauzalnih relacija elemenata nekog „prethodnog stupnja”.

Najkontroverzniye ograničenje je ocigledno (d) i ono se, bar iz dva razloga, mora pažljivo formulisati. Pre svega, da se razložno dokazivati da, pošto je već analiziran, svaki složeni kulturni fenomen može nastati, bar heuristički, primenom algoritma — ili je, jednostavno, kao takav stvoriv. Kao što kaže Hilari Putnam (Hilary Putnam): „Sve je probabilistički automat shodno nekoj deskripciji.”²⁷ No, iz toga ne sledi osnovanost uverenja da je sve nastalo prema registru nekakve mašine idealno prilagođene ovim fenomenima, a pogotovo ne sledi da umetnička dela ili naučna objašnjenja aktualno nastaju primenom nekog algoritma infrapsihički aktivnog na izvesnom homunkularnom ili nesvesnom molarном nivou.²⁸ Drugo, danas je tehnički moguće konstruisati efektivni algoritam za, recimo, deonice Bahove ili Mocartove muzike i za detaljne ali nove faksimile te vrste muzike. Abraham Mol (Abraham Moles) izričito misli da „kazati da je muzika umetnost znači reći da se ona pokorava pravilima... Umetnost se upravo definiše skupom pravila koji sledi.”²⁹ Iz konteksta je jasno da Mol ima ovde u vidu radikalno ekstenzionalni smisao a ne, na primer, radikalno intenzionalni

²⁷⁾ Hilary Putnam, „The Nature of Mental States” (Priroda mentalnih stanja), u *Philosophical Papers*, Vol. 2, Cambridge University Press, 1975.

²⁸⁾ Joseph Margolis, *Philosophy of Psychology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, u štampi.

²⁹⁾ Abraham Moles, *Information Theory and Aesthetic Perception* (Teorija informacija i estetička percepacija), prev. Joel E. Cohen, Urbana, University of Illinois Press, 1966, p. 105.

koji je postao čuven s Vitgenštajnovim *Filozofskim istraživanjima*. To je smisao u kome su, u odnosu na prirodne jezike i prirodne socijalne prakse (one koje se od detinjstva uče unutar stvarnih socijalnih grupa), pravila idealno (i različito) projektovane regularnosti, nikad posve zatvorene spram svog pravog obima primene (koji vazda ispoljava dijahronične promene) i nikad, u principu nisu nužni ili dovoljni kriterijum — na metanivou — aktualne poželjnosti praksa koje bi da regulišu.

Vitgenštajnovo shvatanje pravila, u stvari, savsim je primereno prikazu pojavljuvanja dvostruko emergentnih fenomena koji sledi: pojava svakog inventivnog ili originalnog proširenja postojeće prakse, samim prepoznavanjem i društvenim prihvatanjem, menja meru mogućih pravila koja se, nakon toga, projektuju za otvoreni i promenljivi skup instancija. Tako se uspostavlja kompatibilnost kreativnog i pravilima regulisanog koja ukazuje na prisutnost kreativnih procesa čak i u jednoličnoj rutini socijalnog življenja. Pjer Bourdieu (Pierre Bourdieu) to poučno formuliše (doduše u posve drugom ključu): „Pošto je habitus [u stvari, naučene prakse vitgenštajnovske „životne forme“, ili pokretna snaga te prakse prilagođena istorijskim uslovima socijalne egzistencije u kojima se stiče] neiscrpana mogućnost stvaranja proizvoda — misli, percepcija-izraza, akcija čije su granice odredene istorijski i socijalno situiranim uslovima njihovog proizvođenja, uslovljena i uslovna sloboda, koju obezbeđuju, podjednako je udaljena kako od kreacije nepredvidljivo novog, tako i od proste mehaničke reprodukcije početnih uslovnosti.”³⁰

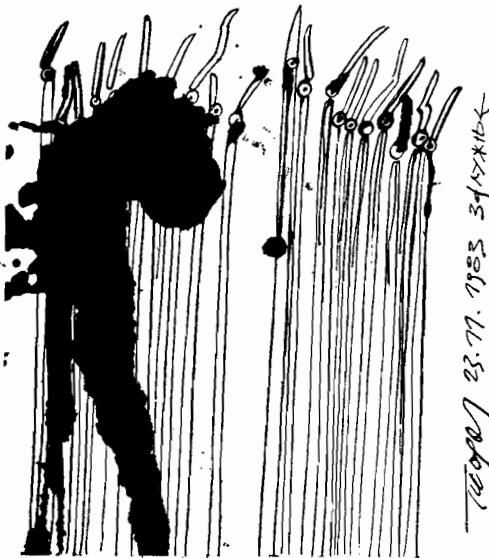
Odavde je tek korak do poimanja izlišnosti određivanja kreativnosti u strogom smislu a isključivo unutar infrapsiholoških tvoračkih procesa. Kada shvatimo da „pravila“ aktualne kulturne prakse ne mogu biti zatvorena — *a fortiori*, psihološki se ne mogu internalizovati kao zatvorena — uvidećemo da su pravila koja se čini da tu praksu regulišu, zaista u pravom smislu, tek misaone idealizacije te iste *promenljive* prakse, ili privremene retrospektivne projekcije izvedene iz nje. No, ako je tako, osnovano je objašnjenje kulturno emergentnih fenomena na osnovu opštih zakona smatrati artefaktima našeg prethodnog identifikovanja tih fenomena na Intencionalno bogat način.

Kreativno je, dakle, isto tako, i funkcija kolektivnog života društva u celini, premda težimo (iz dobrih razloga) da joj bliži izvor nademo u produktivnom radu određenih ličnosti. Takođe je karakteristično da je pripisivanje

³⁰ Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, prev. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 95.

kreativne sposobnosti, funkcija *potonjih* Intencionalnih interpretacija aktualno stvorenih artefakata; odnosno apsolutno je nerazložno pretpostavljati da objašnjenje kreativnih svojstava tumačenih artefakata mora biti (ili da može biti) identično s onim što bi se osnovano moglo uzeti za operativnu ideju s kojom je umetnik ili činilac *prethodno* stvarao taj artefakt — osim, naravno, ukoliko se njegove kreativne snage same tako ne predstavljaju u izlaganju toga što on stvara. Zamislimo, recimo, da je stvaralačka promena u arhaijskim *kurosima* u odnosu na egipatsku religijsku skulpturu iz koje su se razvili, bar delimično, shvatljiva iz poznatog nam načina na koji je grčka skulptura vodila helenističkim modelima i kako su ovi, potom, uticali na obnovu u italijanskoj renesansi onoga što je smatrano klasičnim stilom. Tim obilaznim procesima možda prvi put uspevamo da *sagledamo* potresnu životnost koju smatramo za važni stvaralački pomak u razvoju grčke umetnosti. Ovo reći, znači prihvatići suštinu savremene hermeneutičke teorije. No, čineći to, približavamo se objašnjenju paradoksa s kojim smo počeli: da fenomeni mogu kauzalno nastajati procesima kojih, ipak, ne pružaju mogućnost adekvatnog objašnjenja tako nastalog; a to, sa svoje strane, olakšava prihvatanje realne mogućnosti onoga što smatramo centralnim slučajevima kreativnosti.

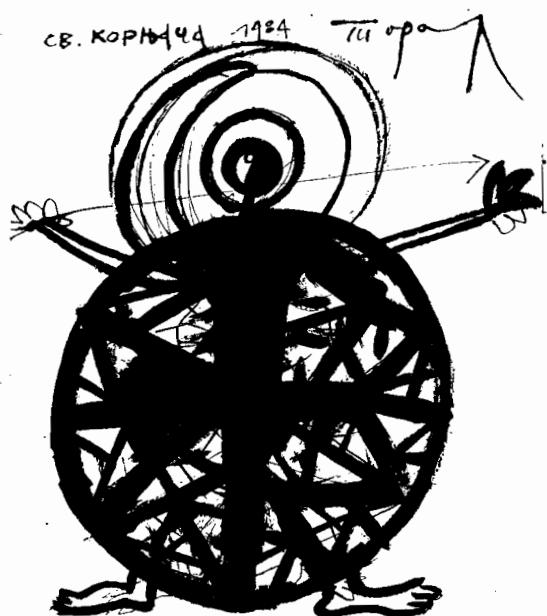
(S engleskog prevela
VERA VUKELIĆ)





II DEO

PRIKAZI



VUJADIN JOKIĆ

MOGUĆNOSTI SOCILOGIJE UMETNOSTI

MILAN RANKOVIĆ: OPŠTA SOCIOLOGIJA
UMETNOSTI, „SVETOZAR MARKOVIĆ”
BEOGRAD 1983.

Knjiga *Opšta sociologija umetnosti* podeljena je na sledeća poglavlja: Predmet opšte sociologije umetnosti, Metod opšte sociologije umetnosti, Marks i Engles o umetnosti, Društvena uslovljenost postanka umetnosti, Trajnost delovanja umetničkih dela, Nejednaki odnos između razvoja društva i razvoja umetnosti, Umetnost i otuđenje, Umetnost u rođenonovčanim odnosima, Pseudoumetnost, Originalnost umetnosti, Univerzalnost umetnosti, Promene u umetnosti dvadesetog veka, Umetnička avangarda, Promene opšteg odnosa umetnosti i društva u dvadesetom veku, Dehumanizatorske tendencije u savremenim društvima i umetnosti, Opšti odnos umetnika i društva, Umetnost kao kritika društva i Uticaj umetnosti na društvo.

Ova poglavља najpre, svedoče o tome da je sadržajno dato sve ono najvažnije što se danas može podrazumevati pod nazivom „opšta sociologija umetnosti”. Ona, dalje, kazuju da je klasični pojam opšte sociologije umetnosti obogaćen proširivanjem nekih aspekata, u odnosu na do-sadašnji nivo shvatanja, kako onih koje je do-stigla savremena građanska misao, tako i onih koje zahteva napredna socijalistička misao. Ona kazuju i to da su sadržaji sledili logičko-istorijske i pedagoške zahteve jednog udžbenika, ali i da moraju predstavljati opšti interes, vezan za širu intelektualnu radoznalost. I nadalje, nesumnjivo je da je reč o knjizi čiji autor želi da po-kaže lični sistem viđenja jedne nauke, koja je, odmah valja reći, ovde postavljena u interdisciplinarnom, tj. internaučnom sklopu.

Poglavlje „Predmet opšte sociologije umetnosti” određuje ovu nauku kao samostalnu nauku, daje joj mesto među ostalim dodirnim naučnim pod-

ručjima, i istorijski kroki njenog konstituisanja kao nauke. Tu se govori i o granicama ove nauke koje su odredene pre svega specifičnošću predmeta kojim se ona bavi. Ono najteže i ono najlakše za svaku nauku — da se predmetno odredi, ovde je dato na način koji je veoma prihvatljiv za moderno filozofsko mišljenje. Naime, predmet ove nauke se zaokružuje ali i ostavlja otvorenim, priznajući granice konačnosti ljudskog duha i proširivanje među-odnosa u dejstvu jedne nauke kalkva je sociologija umetnosti. Prema autoru, „sociologija umetnosti proučava umetnost sa društvenog aspekta, kao deo društvenog života, ali i društvo sa stanovišta umetnosti, kao i one efekte koje je umetnost proizvela u društvu. Ona proučava i ono što je društveno u umetnosti, i ono što je umetničko u društvu. Umetnost rada i održava odredene oblike društvenosti, kao što i društvo rada i održava odredene umetničke oblike. Aktivan odnos između umetnosti i društva prepostavlja istovremeno delovanje u oba smera: i uticanje društva na umetnost, i uticanje umetnosti na društvo“ (str. 64).

Poglavlje „Marks i Engels o umetnosti“ pokazuje, čini mi se, ono najvažnije, a to je: da je autor obuhvatio bitnu misao ovih autora koja je relevantna za sociologiju umetnosti, izbegao uobičajena vulgarizovanja i dao veoma značajne interpretativne doprinose. Pri tom treba imati u vidu da je on, veoma često, posle interpretacije prelazio na izlaganje svojih rešenja razmatranog problema, što je, inače, karakteristika čitave ove knjige. Poseban akcenat autor stavlja na Markssovu humanističku koncepciju umetnosti. Autor je potvrdio svoj stav da se „marksistički pristup umetnosti ne može razvijati ako ostane u sferi proste reprodukcije Marksovih stavova o umetnosti“ (str. 135).

Poglavlje „Društvena uslovjenost postanka umetnosti“ rešava jedno od odavno razmatranih pitanja. Dajući vrlo sažeto ali i dovoljno, pregled dosadašnjih rezultata u istraživanju ovog problema, Ranković inovira viđenja kako tematima, tako i premeštanjem značenja i značaja pojedinih elemenata društvene uslovjenosti postanka umetnosti. Posebno je originalno njegovo razlikovanje teorija koje su umetnost objašnjavale radom u užem i širem smislu. Dok one prve vode vulgarizacijama, ove druge pružaju osnovu za plodnija rešenja. Ranković posebno ističe ulogu nastanka oruđa za rad, svesti, jezika i očevećenja čulnosti kao uslova bez kojih umetnost nije mogla nastati, a zatim ukazuje na ulogu društvene podele rada u razvoju umetnosti u klasnim društvima.

Poglavlje „Trajnost delovanja umetničkih dela“ pokazuje autorov zaokret ka modernom komponovanju ove nauke. Poznato Marksovo stanovište je uzeto za misao vodilju, ali je obogaćeno ličnim uviđanjima i ličnom istraživačkom prak-

som. Ranković ističe da „unikatnost doživljavanja opštelijudskih problema, problema u kojima se na najpuniji i najdublji način izražava suština ljudske egzistencije — predstavlja jedan od suštinskih faktora koji obezbeđuje trajnost delovanja umetničkih dela” (str. 206). On zatim zaključuje da svako veliko umetničko delo istovremeno a) izražava svoje vreme i društvenu sredinu, b) prevazilazi ih, izražavajući opštečovečanske probleme i vrednosti, i najzad, c) sadrži originalne karakteristike koje su rezultat unikatnog doživljaja sveta (str. 206).

Poglavlje „Nejednaki odnos između razvoja društva i razvoja umetnosti” nastavlja sa Marksovim upozorenjem na taj nejednak odnos, ali ga argumentuje novim primerima i izvlači potpuno originalne zaključke. To su primjeri koje je sam autor knjige istražio i proučio. Ovde se veoma dokumentovano i stručno razbija svako mehaničko tumačenje Marksove misli o bazi i nadgradnji. Pronadjeni su relevantni momenti i za umetnost i za društvo, u njihovoj međuzavisnosti kao socio-civilizacijskih tvorevina. Na kraju analize Ranković utvrđuje četiri osnovna faktora koji uslovjavaju nejednakost odnosa između razvoja društva i razvoja umetnosti: to su ekonomski faktor, odnos društva prema umetnosti, kontinuitet kulturnoumetničkog razvoja i faktor umetničkog talenta. Značajno je diferencirano sagledavanje međusobnog odnosa svakoga od ovih značajnih faktora. Tako, na primer, autor ubedljivo pokazuje kako ekonomski faktor, iako čini materijalnu osnovu razvoja umetnosti, ipak nema neposredni, pa ni odlučujući uticaj na razvoj kvaliteta umetničke producicije. Veoma je korisno autorovo razlikovanje kvantitativnog i kvalitativnog razvoja umetnosti. Ekonomski faktor utiče u svim slučajevima na kvantitativan razvoj umetnosti, dok povoljan odnos društva prema umetnosti u najvećoj meri od svih ostalih faktora utiče na kvalitativni razvoj umetnosti (str. 248a). On ukazuje na to da je umetnost dosegla više stvaralačke domete u manje ekonomski razvijenim, ali slobodnjim društvima, nego u bogatim društvima, u kojima je umetnost bila neslobodna.

Poglavlje „Umetnost i otuđenje” takođe je zasnovano na Marksovoj teoriji otuđenja, ali je osavremenjeno novim momentima, koji bitno ulaze u ovu teoriju. Ukazano je i na neke protivrečne uticaje otuđenja na umetničko stvaralaštvo, što je svojevrstan doprinos poimanju ovog problema. Posebnu vrednost čini analiza nekih vidova odnosa umetnosti i otuđenja u socijalizmu, što je u ovoj nauci ređe razmatrano.

Poglavlje „Umetnost u robno-novčanim odnosima”, uz istorijski pregled ovih odnosa, dalo je i neke dopunske analize. Sagledan je posebno elemenat individualnog, a posebno elemenat

društvenog u umetničkom proizvođenju, naročito u vezi s procesom razmene roba, ali i apstrahovanja estetske specifičnosti. Ukazano je na niz mogućnosti pretvaranja umetnosti u robu načrto u modernom svetu proizvođenja roba. Analizirane su neke sasvim nove, današnje pojave, što je svakako veoma značajno, posebno ako se ima u vidu da će knjiga poslužiti i kao udžbenik, dakle mladim ljudima.

Poglavlje „Pseudoumetnost“ određuje, tematizuje, raščlanjuje i razobličuje sve one lažne oblike koji se žele pokazati kao umetnost. Analize se sagledavaju uzročno-posledično i sa stanovišta društva, i sa umetničkog stanovišta, ali i sa stanovišta samog individualnog čoveka, ličnog. Vrlo je značajno što su primjeri uzeti i iz naše stvarnosti. To su primjeri koji su lično otkriveni, a nisu preuzimani iz tih istraživanja. Tako, na primer, autor obavlja analizu kiča u arhitekturi, što je ređe u literaturi, a posebno ubedljivo kritikuje soliteromaniju, ukazujući i na to da gigantizam u arhitekturi ima svoje složene socio-ideološke korene. Mesto pseudoumetnosti u potrošačkim društvima je produbljeno ispitano. Originalno je i autorovo razlikovanje značenja kiča i šunda.

Poglavlje „Originalnost umetnosti“ ukazuje, rečko bih, na sve društvene elemente koji bi, posredno i neposredno, mogli doprineti stvaranju originalnih dela umetnosti. Tu je veoma jasno izdiferencirano nekoliko termina koji bi mogli uvoditi pojmovnu zbruku, kao što su: originalno i individualno; originalno i konvencionalno; originalno, novo, spontano. Jasno se napokon, preciziraju tri osnovna aspekta originalnosti: originalnost kao svojstvo umetničkog stvaranja, originalnost kao osobina već stvorenog dela, i originalnost kao estetički kriterijum.

Poglavlje „Univerzalnost umetnosti“ daje slične sociološke relevancije koje bi umetnost mogle učiniti i čine je univerzalnom. Pojave integracije kulture, kulturnog imperializma, unifikacije i tehnizacije umetnosti autor veoma precizno analizira.

Poglavlje „Promene u umetnosti dvadesetog veka“ je posebno interesantno i značajno. To je ono što zbilja ovu knjigu čini posebnom u odnosu na neke druge slične. Knjiga odgovara i na najsvremenije pojave u umetnosti i time postiže pravu i punu aktuelnost znanja. Ali time autor zadovoljava onaj pravi i puni interes svakoga koga današnjica intrigira, a to smo svi mi. Zadovoljen je i naučni, i širi intelektualni interes. Nesumnjivo je da će to imati veoma veliko značenje i za izdavačev komercijalni efekat.

Sa stručne strane gledano, ovde je važno što je dat pregled i analiza svih promena u svim klasičnim vidovima umetnosti: književnosti, likov-

nim umetnostima, muzici, pozorištu, filmu. Ovo je zbilja dragoceno poglavlje za svrhe jednog naučnog dela. U njemu su sagledane, izdvojene, analizirane i upoređene one promene u umetnosti dvadesetog veka, koje čine njenog bitno obeležje, pomoću kojih se ona razlikuje od tradicionalnih vidova umetničkog stvaranja.

U poglavlju „Umetnička avangarda” autor razmatra veoma interesantnu problematiku, relativno retko ispitivanu u marksističkoj sociološkoj misli, nastojeći da izvrši njenu teorijsku revalorizaciju. Polazeći od tipologije Renata Podolija, autor posle toga razvija potpuno originalne analize umetničke avangarde, u kojima utvrđuje i njene socijalno-istorijske koordinate, ali i estetske osobenosti. Tu se ističu analize odnosa umetničke avangarde prema publici, protivrečan futuristički karakter umetničke avangarde, odnos umetničke avangarde, društvene revolucije i radničke klase. Ranković zaključuje da su ciljevi avangardista bili veoma ambiciozni, obuhvatajući zahtev za korenitom izmenom ne samo umetnosti, već i društva; iako zbog toga nisu bili najvećim delom ostvareni, oni su ipak izmenili umetnost dvadesetog veka. Umetnička avangarda je ne samo izborila pravo na radikalni eksperiment, već je umnožila mogućnosti umetničkog izraza. Ona je dovela u pitanje i dotadašnje granice umetnosti.

Poglavlje „Promene opštег odnosa između umetnosti i društva u dvadesetom veku” počinje sažetom analizom osnovnih društvenih promena u svetu u ovom veku. Ukažujući na osnovne od tih promena, one koje naš vek čine osobnim, autor ih dovodi u vezu sa promenama u umetnosti. Pošto je u prethodnom poglavlju analizirao promene u umetnosti, on sada istražuje one promene koje su ostvarene u odnosu između savremenih društava i savremene umetnosti. Tu autor posebnu pažnju obraća na položaj umetnosti u represivnim društvima, kao i na pojave vezane za omladinsku kontrakulturu. Zatim izvodi neke veoma značajne zaključke, kojima se na nov način osvetljava opšti odnos između umetnosti i društva u našem veku.

Poglavlje „Dehumanizatorske tendencije u savremenim društvima i umetnosti” bavi se pitanjima koja su veoma aktuelna i svakodnevno prisutna. Rastuće pojave nasilja u svetu na osoben način bivaju prezentirane u sredstvima masovne komunikacije, a utiču i na komercijalizaciju teme zločina. Autor u ovom poglavlju veoma smelo, ali i veoma elastično, na ubedljivim primerima, izvodi neke zanimljive zaključke o uticaju načina na koji se tretiraju teme nasilja u sredstvima mas-medija na čoveka, posebno na mladog čoveka, ili na dete.

Poglavlje „Opšti odnos umetnika i društva”, posavši od sažete istorijske analize, razmatra raz-

ličite odnose umetnika i društva. Autor tačno zapaža da se tokom istorije razlikovao položaj umetnika u društvu, od položaja umetnosti u društvu. Autor utvrđuje i analizira tri osnovna odnosa umetnika i društva: a) odnos saglasnosti umetnika sa društvom, b) odnos suprotstavljanja umetnika i društva, i c) ambivalentan odnos umetnika prema društvu.

Posebno su originalna poslednja dva poglavlja u knjizi. Ranković je prvi u našoj sociološkoj nauci o umetnosti ovako sistematski analizirao kritičku funkciju umetnosti i uticaj umetnosti na društvo.

Poglavlje „Umetnost kao kritika društva“ daje sistematsku i preglednu analizu društvene kritike koju umetnost ostvaruje, kao i razudenu tipologiju te kritike. On razlikuje implicitnu i eksplicitnu, svesnu i nesvesnu, totalnu i fragmentarnu, konstruktivnu i destruktivnu, jednostavnu i ambivalentnu kritiku društva koja se ostvaruje u umetnosti. Sve ove tipove kritike autor potkrepljuje ne samo ubedljivim, već i zanimljivim primerima, uzetim iz raznih umetnosti. Značajno je što autor ne nalazi kritičku funkciju umetnosti samo u istoriji, ili u kapitalističkim društvima, već i u socijalističkim društvima. Socijalistička društva nisu idealna, pa zbog toga i ne mogu biti imuna na kritički odnos. „Ako se kritički stav umetnika prema socijalističkom društvu u načelu osporava, ili se tvrdi da je on netipičan za umetnika u socijalizmu, onda se objektivno stimuliše apologetski odnos umetnika prema socijalističkom društvu“, s pravom ističe autor.

Poglavlje „Uticaj umetnosti na društvo“ veoma precizno analizira aktivističku funkciju umetnosti. Dok je u dosadašnjem razvoju sociologije umetnosti preovladivalo proučavanje uticaja društva na umetnost, autor nastoji da skrene pažnju na zanemarenju, a ne manje važnu oblast proučavanja — ispitivanje uticaja umetnosti na društvo. Autor polazi od stava da je „suština umetnosti... aktivistička. Stvaralaštva nema bez izmene stvarnosti.“ Autor je najpre sažeto analizirao uticaj umetnosti na sopstveni razvitak, a zatim je utvrdio da se uticaj umetnosti na društvo može proučavati a) u odnosu na društvenoistorijski kontekst u kome se taj uticaj obnavlja, b) u odnosu na društvenu strukturu, c) u odnosu na prirodnu sredinu i d) u odnosu na ličnost pojedinca. Svaku od ovih mogućnosti autor je sažeto istražio. Ovo poglavlje, po svome značaju i unutrašnjim mogućnostima, moglo bi biti dovoljna osnova za posebnu knjigu (takov je slučaj sa još nekim poglavljima u ovoj knjizi, na primer, poglavljem „Promene u umetnosti dvadesetog veka“). Posmatrajući umetnost i kao sredstvo socijalizacije, autor ukazuje na specifičnost te socijalizacije, koja je nenasilna, već se obavlja kroz estetsko zadovoljstvo. Promene koje umetnost vrši u društvu i pojedincima su složene, često posredne.

ali dalekosežne. Život bez umetnosti je velikim delom obesmišljen, zaključuje autor.

Nakon ove skice sadržaja svih poglavlja knjige i zaključnog ukazivanja na njenu stručnu i širu vrednost, želim da skrenem pažnju i na činjenicu koja je veoma značajna za udžbeničku, ali i drugu literaturu, koja pretenduje na visoku stručnost, a to je što Ranković svaki pojam za koji bi se pretpostavilo da bi mogao izazvati nesporazume, odredi, definiše. To doprinosi olakšanom čitanju ove knjige i njenoj stručnoj korektnosti. Osim toga, značajno je što je autor koristio na funkcionalan način veoma obimnu literaturu, tako da njen navodenje ne opterećuje već ilustruje autorovo izlaganje problema.

Dodao bih i nešto što mi se čini da je autor mogao izbeći a da stručno ne okrnji strukturu knjige. Naime, čini mi se da je autor mogao sažeti dati poglavlja koja pripadaju drugoj nauci: psihologiji umetnosti. Ti delovi su, čini se, opširni za svrhe jedne opšte sociologije umetnosti.

*

U jugoslovenskoj stručnoj literaturi iz ove oblasti, a i šire, ova knjiga predstavlja značajnu novinu. I to s obzirom na obim pitanja i problema koje je obuhvatila, i s obzirom na kompoziciju kojom su problemi i pitanja razmatrani. Određenije, u ovom su delu obuhvaćeni svi relevantni problemi koji se odnose na sociologiju umetnosti u najširem smislu reči. Svaki problem pomaosob je doveden (svojim obuhvatom) do poslednjeg nivoa saznanja u ovoj naučnoj oblasti. Svi obrađivani problemi postavljeni su u potpunu uzročno-posledičnu vezu i suglasje. Materija je razvijena po sistemu logičnog proširivanja saznanja i činjeničnih elemenata problema. Iz ovog aspekta posmatrano, knjiga dr Milana Rankovića predstavlja potpuno nov, naučno zasnovan doprinos.

Knjiga je komponovana kao sistematsko delo zato što je obuhvatila sve probleme, ali i po svojoj arhitektонici. U knjizi su obuhvaćena relevantna saznanja o problemu odnosa umetnosti i društva iz više nauka. U pojedinim delovima analize Ranković se približio otkriću nekih novih zakonitosti u ovoj nauci, a nesumnjivo je utvrdio neke važne tendencijske pravilnosti u odnosu umetnosti i društva.

Iako je pisana kao samostalno naučno delo, po obuhvatu ključnih problema, načinu obrade, ova knjiga ima sve elemente potrebne za udžbenik; međutim, ona znatno prevazilazi klasičan udžbenički postupak, u kome preovladuje interpretacija: Ranković u knjizi dolazi do originalnih naučnih rešenja mnogih osnovnih problema koje razmatra.

VUJADIN JOKIC

Najveći deo socioloških analiza umetnosti u svetu i kod nas pisan je sa stanovišta jedne umetnosti, dok je Rankovićeva knjiga bazirana na svim osnovnim, klasičnim vrstama umetnosti, pa je i u tom smislu ona zaista *opšta*, a ne samo po obuhvatnosti problema.

Pošto sam predavao u više univerzitetskih centara, i imam uvid u nedostatak ovakve literature, mogu da potvrdim da je ova knjiga neophodna svima koji žele da steknu sistematsko znanje o odnosu umetnosti i društva.

Imajući sve ovo u vidu, smatram da knjiga prof. dr Milana Rankovića, bez ikakvih preterivanja, predstavlja kapitalno delo u ovoj oblasti. Ona ne obogaćuje samo našu marksističku misao o umetnosti, već i šire od toga.

Knjiga ima i neposrednu, i posrednu relevantnost za jugoslovensku kulturnu politiku, ali i za promišljanje o položaju i sudsbi umetnosti u čitavom savremenom svetu.



DOBROSLAV SMILJANIĆ

REVOLUCIJA I KULTURA

MILADIN ŽIVOTIĆ: REVOLUCIJA I KULTURA,
FILOZOFSKO DRUŠTVO SRBIJE, BEOGRAD
1982.

Semantička i konotativna varijabilnost teorijskog pojma i empirijskog udesa revolucije mirabooovski je adut za nove revolucije, za kontinuitet prekidâ in infinitum, uz neosigurani rizik ponovnog njihovog pada na ono što odbacuju, na dolap „večnog vraćanja istog”, uprkos ideološko-eshatološkom i utopijsko-transcendirajućem „hemijskom” čišćenju i pročišćavanju i samog pojma i ruševnog istorijskog iskustva koje nikad ne dobija dovoljnu regulativnu snagu da bi sasvim sprečilo prelaženje već pređenog i preseće onu žilavu naviku istorije da pretvara, čudnom nekom ovidjevskom metamorfozom, oslobođilački i agonički smisao revolucije u prinudu, a prinudu u smisao i agoniju revolucije. U kontekstu uzajamnog osvetljavanja i osvećivanja filozofskog pojma i neutratičnog, protivrečnog, fragmentovanog, obećavajućeg i samoproždirućeg istorijskog praksisa, pitanje odnosa revolucije i kulture postaje, ili bi bar moralo postati, krucijalnim pitanjem istinske demokratske alternative. U modernom vremenu, kada revolucije neuporedivo ređe bivaju naknadno uništene ili pak u nastajanju osujećenje, negoli što same od sebe, po nekom nepisanom pravilu, obolevaju, kada bezmalo svi ključni vidovi njihovog teorijskog zasnivanja i praktičnog efektuiranja, i odnošenja, podležu preispitivanju, svaka knjiga, poput ove Životićeve, koja sadrži kritički napor da se produktivne emancipatorske energije savremenosti orientišu u skladu sa fundamentalnim humanističkim načelima, dobrodošla je kao izazov i doprinos promišljanju naše današnje krize.

Knjiga Miladina Životića sistematski je razuđena kritika ideologija i ideoški krojenih sistema koji modeluju i konfekcioniraju stanje savremene svesti, i precizna analiza njihovih empirijskih ishodišta i artikulacija. Niz najznačajnijih pitanja epohe pretresen je sa kritičko-transcendentnim autorskim stavom.

Tematski front je golem. Iluzija je, na stegnutom prostoru, učiniti ga prezentnim, a kamoli izvršiti legitimnu metakritičku inspekciju Životićevih kritičko-teorijskih analiza.

Svaki odeljak knjige (ima ih ukupno pet) kao izdvojeni idejni krug, sadrži po četiri posebno naslovljene glave, pa struktura knjige daje utisak alikvotno komponovane celine.

Osobenost Životićevog stila je reska aforistička pregnantnost i lapidarna definicijalnost. Napregnutom sažetošću misao više dobija u snazi negoli u plastičnosti.

Životićeva metoda je dvojaka kategorija iznošenja na videlo onog najbitnijeg u ideoškim i filozofskim stavovima relevantnim za predmet o kome je reč, s detekcijom immanentnih granica od kojih počinje produktivno istraživanje.

Kritika je *terminus a quo* Životićevog postupka. U kritičku vizuru on stavlja pozitivno-naučne teorije kulture koje uzimaju kulturu kao fenomen *sui generis*, ravnopravan sa drugim vidovima realnosti. Time je zadatak kulturologije definisan: istraživanje i opisivanje objektivnih veza i odnosa tih fenomena putem sistematskih diskurzivnih praksi, bilo u kauzalnom, strukturalno-genetičkom, dijahromijskom i/ili sinhronijskom ključu. Deficitarnost ovih teorija je očigledna, ona proističe iz previđanja korozivnog logosa postvarenja, koji nagriza i kulturu; tehnički um potiskuje imaginativno i doživljajno iskustvo, paralizuje traganje za vlastitim identitetom, ličnim projektom i autonomijom odluke, za svestranim ontološkim potvrđivanjem bića. Intelektualna tehnologija prevodi čovekov svet u sistem kodiranih informacija, spontanitet subjektivnosti u programirano ponašanje, san o budućnosti u inžinjeringu produžene sadašnjosti.

Kriza samosvesti prikriva, ali i denuncira rascep subjekta i objekta u identičnosti koja je prapostulat ideoške inkarnacije. Rascep identičnosti nošen je dijalektičkim telosom praktičnog mišljenja koje se uzajamnim afinitetom sreća sa svojim predmetom — ovoga puta na nivou prakse *à la hauteur des principes*, to jest revolucije. Nema dakle istinskog čovekovog samorazumevanja bez razumevanja one ontološke diferencije između objektiviranog sveta i neostvarenih ljudskih mogućnosti koje tek treba dovesti do reči.

Na toj razlici Životić insistira fundamentalni heterološki kriterij: čovekove generičke mogućnosti merilo su njegove samorealizacije i napredovanja u slobodi. Taj kriterij sadrži zahtev za prevrednovanjem svih vrednosti u kulturi kao čovekovom delu, u kojoj se sam delatnik na protivrečno dvoznačan način potvrđuje i postvaruje.

Dva pitanja se ovde međusobno iznuđuju. Najpre pitanje o mogućnosti aktiviranja emancipatorskih potencijala savremene kulture nasuprot desupstancijalizaciji i slegom zapadaju u funkcionalnu priručnost pozitivitetu, a potom, zadatak humanističke kritike kulture u sklopu revolucionarne izmene globalne strukture društva. Drugim rečima, emancipatorski duh utopije svijen u jezgru kulture ne osnažuje se perverznim konsekventiranjem prosvetiteljskog optimističkog mita o neogramičnom robno-eksploatačkom podjarmljivanju prirode i eksplozivnim trendovima apstraktног, naučno-tehnički organizovanog nužnog rada zbog rada, nego radikalnom izmenom represivno formalizovanih institucija društva i ideoloških funkcija duhovne kulture.

Ono što humanističkoj kritici kulture daje legitimitet istinskog stava i zahteva svakako je pronicanje u mogućnosti prevladavanja ambivalentnog položaja ideološki surogirane i osujećene kulture koja ipak čuva istinu o zabranjenom, i naše kažnjivo i neiskupljeno sećanje na budućnost. Pronicanjem u bit činjenica — a pronicanje je već kritika — ova kritika daje sebi valjanost. Radikalna, ona ne zahteva promenu na postojećem, nego promenu postojećeg i novi rezon egzistencije u povesti kao povesti velikog iznenadnja imaginacije na vlasti. Horizont za takvo razumevanje kulture otvara se sa stanovišta socijalne revolucije kao stanovišta budućnosti naspram planetarnog gospodstva rada i nivelerajuće duhovne bede konzumentske ekonomije izobilja. To stanovište je kriteristička dominanta u Životićevom nekanonskom teorijskom „brevijaru“. Ona čini vidljivom hijatus između ultimativno reduciranoj opstanka — koji više i nije ljudski — i uprposa koji je još čovekova mogućnost. Zaborav te razlike duboko je ukotvljen u metafizici. Kritika metafizički etabriranog status quo-a mora stoga da počne od ukočenog lika vremena. Apsolut klasične metafizike, oličen u vrhovnoj instanciji, uprkos gradanskoj sekularizaciji i Marksovom kopernikanskom preokretu, „progredirao“ je u moderno kategorijalno božanstvo — rad spregnut sa redom — u apstraktnog demiurga, koji se, kao totalitarni ideologem vrline, empirijski nudi umešto slobode. Imperijalni nihilizam volje za moć koja hoće sebe samu radi moći, bešašćem sveopšte instrumentalizacije čini da se duh i telo čovekovo susreću u interesno proračunatim intervalima upotrebe.

Životićeva kritika pozitivističkog humanizma (i antihumanizma) poravnanog sa postojećim, gde u pozitivitetu znanja čovek iščezava kao predmet mišljenja i subjekt istorije, polazi od teze da se humanum ne može do kraja objektivirati i pretvoriti u fakticitet, bez ostatka, koji se uvek vraća kao greška u računu. Taj ostatak je zapravo rezidualni višak mogućnosti da se prekorače ideološke i empirijske granice danosti u ko-

joj je kultura prisiljena da abdicira pred super-tehnologizovanim varvarstvom.

Revolucionarni humanizam, po Životiću, mogućan je samo kao hermeneutika istinskog bivstovanja, kao „totalitet razvoja ljudske prirode u pojedincu“ (Marks), s onu stranu ideologije koja je uvek tamo gde se istina o bivstovanju ne poistovećuje sa svešću ljudi (društvenih grupa, epohe) o sebi i društvenim odnosima.

Samо kritička samosvest anticipira istinski život u vremenu i otkriva ljudska merila opstanka. No ukidanje ideologije izvršno je tek onda kad „ideološki višak“ bude izboren i nivo egzistencije, ili još bliže, kad se ukidanjem radne fragmentacije humanuma u svetu objektivacije raskine lanac otuđujućeg načina proizvodnje života. Taj raskid je revolucija. Ona je, ako je ONA, najviši čin povesnog razumevanja. Povesnica kulture, pak, posvedočuje, kroz razdrtost svog predmeta, *najpre*, i genuino u umetnosti, o onom nadživljajućem sloju, najčešće duboko zatomljenom, punom odziva onostranosti i emancipatorskih energija odbijanja i žudnje, gde je ukořenjena utopija, i *zatim*, o onom drugom, pritisknutom, da bi i sam pritisikao, prividno trajnom, a trajno bez tradicije. Prvi sloj se reprodukuje iz vlastitih izvora, drugi ponavlja prilagođavanje represivnom principu realnosti. Ovaj sloj ideologizovane kulture („kulture rada“, „političke kulture“, „masovne kulture“ i sl.) koji namiču zupčanici kulturne industrije, pada u polje uzročnosti i rada. Rad kao „čista apstraktna delatnost... ravnodušna u odnosu na individuum“ popeo se u ideološkom katehizisu zemalja tzv. empirijskog socijalizma u vrh aksiološke leštvice kao tenor sreće u novokomponovanom šlageru na staru temu. Anahrona lozinka „oslobodenje rada“ indicira pad ispod nivoa istorijskih tekovina građanstva, budući da slobode nema bez slobodnog čoveka. Rad je medijum otuđenja, a sloboda a priori stvaralaštva i razotuđenja intersubjektivnosti. Oslobodenje je revolucija. A revolucija umire bez demokratije, bez istorijski samosvesne komunikativne prakse u kojoj ravnopravno i autonomno učestvuju svi članovi društva u kome se odnosi mere principima slobode.

Preciznom kritikom Lenjinovih i Lukačevih stranačko-autoritarnih, totalitarno-hegemonističkih koncepata slobode i demokratije, koji će se u svojoj drugoj operacionalnoj varijanti praktične staljinističke redukcije na poznat način efektuirati, Životić sasvim eksplicitno rezimira raspravu: „Razvoj demokratije je cilj i sredstvo socijalne revolucije.“

Ako je smisao socijalizma sloboda, onda je socijalizam delo isključivo slobodnih ljudi. A slobodan čovek je, govoreći sa Marksom, čovek bez društvenog merila.

Možda danas nema sasvim izvornih misaonih sistema (da li su u našem vremenu uopšte mogući) nego samo novih deskripcija i tumačenja istog, budući da živimo i doživljavamo jednu misaono prokaženu epohalnu situaciju — i već smo se napili vode u kojoj plivamo. Pitanje je kako misaono i praktično isplivati. Kako kritički redefinisati i praktično rešavati epohalni inventar pitanja koja istorijski ulaze u *citatio à l'ordre du jour*.

Knjizi Miladina Životića nisu potrebne pohvale. Ona očigledno predstavlja most preko zapenušanog potoka nereflektirajućih, kvazinaučnih, a praktično probitačnih egzaltacija kulturnim, naučnotehničkim, urbanim i futurološkim revolucijama koje — zamenom glavnog za sporedno — imenom revolucija — vrše eksnominaciju nepromjenjene paradigme krijumčarene u netranscendentnom progresu što se zbiva u krugu istog. Naravno, bitne uvide najbolje može da pruži čitanje same knjige. Dijalog sa njom može da teče u znaku produktivne upitnosti i neslaganja. Ali joj se krajnji zaključci teško mogu osporiti. Najmanje „naučnošću”, dirigovanim istraživanjem, statistikama progrusa. Ona sama ne računa s tim, jer nišani preko toga. Ona, imajući sve to na umu, računa s onim iznad toga — s filozofskim razumevanjem.

U rezervi joj još стоји, pored ostalog, neiscrpan dokazni materijal — umetnost, koja, govoreći sa Adornom, predstavlja „najverniji istorijski seismograf”.



RADOSLAV ĐOKIĆ

SOCIOLOŠKO ZASNIVANJE KULTURE

ANTONINA KŁOSKOWSKA: *SOCJOLOGIA
KULTURY*, PWN, WARSZAWA 1981.

Poljska sociologija kulture ima svoju bogatu tradiciju na koju se u celini oslanjaju savremena sociološka istraživanja kulture. Od Florijana Znanjeckog, Ludviga Kšivickog, Stefana Čarnovskog, preko Stanislava Osovskog, Bogdana Suholanskog, Juzefa Halašinskog do Stefana Žulkjevskog, Kažimježa Žigulskog, Zigmunda Baumana, Antonjine Kłoskowske odvija se temeljiti istraživački postupak čiji su predmet najraznovrsnije kulturne pojave i činjenice. Stvaralački opus Antonjine Kłoskowske zauzima važno mesto u savremenoj poljskoj sociologiji. Njene obimne studije: *Masovna kultura*, *Istorijska i sociologija kulture*, *Društveni okviri kulture* i konačno *Sociologija kulture* predstavljaju izuzetno uspele preglede, analize i kritičko osvetljavanje, dakle bogato istraživačko iskustvo na području savremene sociologije i teorije kulture.

Poslednja knjiga Antonjine Kłoskowske spada u red onih studija koje na celovit i temeljiti način pristupaju izuzetno složenoj problematiki, kao što je sociologija kulture koja je još uvek nedovoljno razvijena i nedovoljno zasnovana nauka. Ona „istovremeno može biti shvaćena i kao rezultat procesa spajanja užih i specijalizovanih sfera socioloških istraživanja i konцепцијa koje se odnose na: umetnost, nauku, zabavu“. Sociologija kulture je, dakle, deo grana sociološke teorije i razlikuje se od teorije kulture koja je bliža grupi filozofskih disciplina, a razlikuje se i od kulturne antropologije mada sa njom ima neke zajedničke crte. Zajedničko se u prvom redu ogleda u prolažnoj poziciji što je uslovilo da se u prvom delu knjige oslonac traži u antropološkoj i etnološkoj literaturi, a to se delimično čini i u ostalim delovima knjige. U svom delu se autorka ne bavi celinom kulture jer ostavlja po strani neke njene važne oblasti: organizaciju kulturnog života, pla-

niranje kulturnog razvoja, kulturne potrebe i niz drugih kulturnih činilaca koji spadaju ili u domen kulturne politike ili kulturne propedeutike.

U celini gledano knjiga Antonjine Kloskovske označava kontinuitet u razmatranju one problematike koja je sadržana u njenoj ranijoj knjizi *Masovna kultura*. U *Sociologiji kulture* Kloskovska je znatno više iskoristila neka empirijska istraživanja u kojima je i sama učestvovala ili njima neposredno rukovodila. Otuda deo knjige obuhvata analizu pojma kulture i kriterije koji je diferenciraju od ostalih disciplina kao i veze kulture s društvenom strukturu.

Jedan od ciljeva koji je sebi postavila A. Kloskovska jeste da izdiferencira, da napravi razliku između sociologije kulture i pojma kulture i u tom smislu se oslonila na bogato teorijsko i empirijsko iskustvo i došla je do zaključka da je na području opšte kulture moguće i celishodno izdvajati posebne kategorije kulture. Ona je ovde najbliža Kreberovom shvatanju kulture pri čemu posebnu pažnju obraća poslednjem članu njegove trijade — simboličkoj kulturi koji se u ranijoj filozofskoj literaturi i u svakodnevnom govoru označava kao duhovna kultura.

Uzimajući pojam simboličke kulture Kloskovska je pošla od uverenja da se njime može izbeći moguća metafizička interpretacija pojma duhovna kultura. Ovo stanovište se zasniva na osnovi unutarnjeg jedinstva simboličkih pojava i njihove osobnosti u odnosu na druge kategorije kulture. Prema klasifikaciji Kloskovske simbolička kultura obuhvata umetnost, saznanja neinstrumentalnog karaktera i brojne pojave zabavnog karaktera. Jedinstvo ovih sfera čovekove delatnosti kao i njihovu različitost od drugih sfera određuju dva kriterija raščlanjavanja simboličke kulture. Jedan od tih kriterija jeste semiotički kriterij koji Kloskovska posebno razmatra oslanjajući se na teorijska dostignuća E. Kasirera, S. Langer, Č. Morisa kao i sovjetskih semiotičara. Osim ovog, kao drugi javlja se aksiološki kriterij jer u sferu simboličke kulture ulaze vrednosti autoteličkog karaktera.

Posebno mesto u knjizi zauzimaju razmatranja koja se odnose na pitanje kulturne integracije. Kloskovska ovde polazi sa marksističkog stanovaštva jer „marksistička teorija razvoja koncentriše pažnju na promene koje se vrše u okviru samog sistema i koja su rezultat immanentnog procesa podređenog opštem zakonu koji je istorijski izdiferenciran. U skladu sa principima dijalektike ona ipak prihvata otvoreni karakter sistema povezanih različitim uticajima“. O integraciji kulture ne može se govoriti a da se posebno ne istakne prostorni aspekt kulture i kulturnih pojava jer je „prostorni kontinuitet obično uslov kulturnog zajedništva ali nije njen jedini kriterij. Ne predstavlja čak ni nemihovan uslov ako se raz-

matra zajedništvo kulture koje se oseća i koje trenutno funkcioniše, ma koliko da je neminovan uslov sa stanovišta nastanka raznovrsnih i trajno integrisanih kulturnih celina". Ovim se ne završava složen proces kulturne integracije i sa stanovišta marksističke konцепције ovaj proces obuhvata i sve difuzione pojave koje nastaju usled premeštanja mesta elemenata koji zauzimaju različita mesta u društveno-kulturnoj strukturi. S tim u vezi je zaključak Kloskovske da se „elementi nadgradnje, a naročito onog dela kulture koji odgovaraju društvenoj svesti, lakše se prenose i traže manje adaptivnih promena nego elementi, a naročito čitavi kompleksi, povezani s osnovnim procesima proizvodnje i sa regulisanjem proizvodnih odnosa".

Antonjina Kloskovska je učinila poseban napor da utvrdi odnos između društva i kategorija kulture pri čemu je pošla od najrazličitijih shvatanja društva i društvenih pojava. Ta shvatanja se najjasnije kristalizuju u konцепцијама Čarnovskog, Znanjeckog, Osovskog, a od stranih teoretičara Parsons, Krebera, Levi-Strosa, Moša, Vebera, posebno Marks.

Poseban deo u knjizi predstavlja problematika koja se odnosi na modele i funkciju simboličkog komuniciranja pri čemu valja voditi računa da teorije masovnog komuniciranja imaju interdisciplinarnu osnovu. Ovde najvažniju ulogu igraju sociologija i lingvistika jer se istraživanja masovnog komuniciranja odnose na razmatrane pojave takozvane globalne društvene strukture i empirijski su usmerena uz primenu kvantitativnih metoda. Međutim teorije koje proističu iz lingvistike formulišu konstataciju koja ima viši stepen opštosti. Kloskovska ovde najviše uvažava stanovište Romana Jakobsona, Umberta Eka, Abrahama Mola i drugih.

Nastojanja Kloskovske da dosledno sproveđe stav o simboličkoj kulturi ne nailaze na opšte prihvatanje ni u Poljskoj ni u svetu. Razmimoilaženja su najvidljivija sa predstavnicima pansemiotizma kao i onih teoretičara koji inkliniraju strukturalizmu. Međutim, ona je svesna da veliko značenje imaju i ostali aspekti — sociološki i semiotički. Ovi aspekti se ispoljavaju u svojevrsnim interakcijama. Sve to opet vodi ka zasnivanju jedinstvene nauke — sociologije kulture čiji je prvenstveni zadatak da odredi socijalnu uslovljenost i okvire funkcionisanja simboličke kulture. Ovde se u prvom redu ističu tri osnovna elementa ovog okvira, zapravo tri socijalna sistema kulture. Jedan od tih sistema sastoji se u neposrednoj komunikaciji neformalnog karaktera jer se institucionalni sistem ostvaruje u neposrednim ali formalizovanim kontaktima. U toj neposrednosti se ogleda drugi sistem. Treći sistem, sistem medija ostvaruje se posrednim kontaktima. U jednom delu knjige ova tri sistema se posebno objašnjavaju sa dijahronog i sinhronog sta-

novišta — prvobitna i narodna kultura, kultura malih grupa, institucije kulture, masovna, popularna kultura.

Pomenuti sistemi, međutim, ne iscrpljuju određenja društveno uslovljene simboličke kulture. Otuda se Kloskovska posebno bavi odnosom između socijalne strukture i simboličke kulture u njenim najrazličitijim vidovima. Ove stavove Kloskovska ilustruje sopstvenim empirijskim istraživanjima kao i materijalima drugih istraživača. Suprotnostavljujući kulturnu kartu predratne i posleratne Poljske poslužilo je Kloskovskoj kao reljefna ilustracija razlike između dva kulturna modela koji pripadaju istoj istorijskoj tradiciji. Od stranih istraživača autor koristi rezultate istraživanja Pjera Burdjea u Francuskoj koji spadaju u red najpotpunijih socioloških analiza simboličke kulture. Ovde se osporava kolektivni i distributivni pristup klasnoj kulturi.

Kad je reč o sociološkoj analizi kulturnih pojava ona se uglavnom odnosi na procese percepcije, tim pre ako se pode od stanovišta da se simbolička kultura ispoljava u procesu komunikacije. To znači da kulturna ostvarenja ne treba odvajati ni od sistema prenošenja određenih poruka ni od načina interpretacije određenih kulturnih vrednosti. Potvrdu ovih stanovišta Kloskovska nalazi u estetičkim istraživanjima Romana Ingarden, Umberta Eka, Rolana Barta i sovjetskih semiotičara. Autorka ovde uvodi poseban pojam sustvaralaštva, rekreativne da bi preciznije objasnila proces potpune percepcije.

Sociološka analiza kulturnih vrednosti ne može se valjano izvršiti ako se ne uspostavi njihova hijerarhija što za sociologa nije lak posao s obzirom na to da on izbegava arbitralne ocene i nastoji da kriterije za tu hijerarhiju nađe u širem društvenom iskustvu. Istraživanja pokazuju na mnogobrojne složenosti koje se javljaju u savremenim društvima kad je u pitanju hijerarhija vrednosti.

Navedena pitanja samo su deo složene problematike koja se tretira u knjizi Antonjine Kloskovske. U odgovoru na pitanje da li postoji i kako opстоji sociologija kulture ona je prošla naporan i neravan put temeljitog istraživača koji svaku činjenicu pažljivo razlaže i interpretira kako bi je iskoristio za ilustraciju svojih osnovnih stanovišta. Osnovni metodološki pristup Kloskovske je marksistički sa uvažavanjem brojnih dostignuća koja su se kretala po izvanmarksističkoj ravni. Na taj način ona je pouzdano odgovorila na osnovna pitanja o postojanju i mogućnosti zasnivanja sociologije kulture kao otvorene naučne discipline. To što je posebna pažnja obraćena simboličkoj kulturi ne znači da je zatvoren put i drugim oblicima kulturnog ispoljavanja i složenog sistema kulturnih potreba i vrednosti koji nisu obuhvaćeni pojmom simboličke kulture.

COSPODARI DUHA - ANATOMSKI PRISTUP¹

Sociologija intelektualaca — stvaralaca ideja sa-
stavni je deo opšte sociologije saznanja. Saznavanje
njihovog društvenog porekla, načina i puteva
opšteg i profesionalnog obrazovanja kao i meha-
nizama koji intelektualnu karijeru čine uspešnom
(i unosnom) — sve su to problemi kojima se bavi
sociologija intelektualaca. Ali kada se istraživanjem u ovoj oblasti — makar ono bilo bes-
prekorno obavljenzo — bave novinari koji pre sve-
ga vole činjenice: imena ljudi i nazive institu-
cija, onda knjiga koja je nastala kao završni
produkt istraživanja zadobija pomalo ukus skan-
dala. Knjiga *Intelokrate — pohod među vrhun-
sku inteligenciju* bila je najpre najavljena kao
jedno od izdanja „Sej“-a (Seuil) jedne od vodećih
pariskih izdavačkih kuća. Kada su urednici
dobili konačnu verziju rukopisa i videli da se
poimence pominje i previše njihovih saradnika
„uhvaćenih na delu“, jednostavno su odustali od
objavljuvanja. To autore nije sprečilo da nađu
drugog izdavača — onog istog u čijem izdanju
se već pojavila razorna analiza francuskog inte-
lektualnog establišmenta, studija Režisa Debrea
Intelektualna moć u Francuskoj.²)

Možda upravo zbog te predistorije autori smatraju potrebnim da naglase da im je stran svaki antiintelektualizam i da knjigu nisu napisali da bi obelodanili prljavi veš francuske intelektualne elite već da im je namera da razjasne skrivene mehanizme njenog uspostavljanja i funkcionisanja. To im u dobroj meri polazi za rukom te njihova objektivnost katkad zazući kao okrutnost.

Što se metodološkog pristupa tiče on je koliko sociološki toliko žurnalistički. U identifikaciji pripadnika vrhunske inteligencije posli su od

¹) Hervé Hamon et Patrick Rotman, *Les Intellocrates — expédition en haute intelligentsia*, Editions Ramsay, Paris, 1981.

²) Regis Debrey, *Le pouvoir intellectuel en France*, Ramsay, 1979.

imena koja se javljaju na popisu univerzitetskih nastavnika, članova redakcionalih odbora izdavačkih preduzeća i redakcija časopisa, žirija za dodelu najznačajnijih književnih nagrada kao i imena stalnih saradnika vodećih dnevnih listova i nedeljnika. Došlo se tako do liste od oko 120 imena koja se javljaju u raznim svojstvima na više pretходno navedenih spiskova. Sa svakim od tako izabranih pojedinaca obavljen je intervju koji je doticao pitanja njihovog društvenog porekla, opštег i profesionalnog obrazovanja, itinerera javne i univerzitetske karijere kao i ličnu proceduru vodeće intelektualne konstellacije francuskog društva tj. njenih vodećih činilaca — pojedinaca i institucija. Na osnovu rezultata dobijenih anketiranjem i analizom sekundarne grade obrazovane su kartice (*les fiches signaletiques*) za svakog pojedinca — pripadnika vrhunske inteligencije. Iz tih kartica može da se razazna veličina uticaja svakoga od njih u tri relevantne oblasti: na univerzitetu, u sredstvima masovnog opštenja i u oblasti izdavaštva. Na kraju knjige (Prilog I) objavljene su kartice sa podacima za 25 pojedinaca koji poseduju najveću „vatrenu moć“ kako to autori kažu, odnosno imaju najviše uticaja u sve tri oblasti uzete zajedno.

Upravo to prepitivanje uticaja u više oblasti duhovne proizvodnje predstavlja središnju činjenicu za razumevanje deontologije vrhunskih intelektualaca. Svi oni, bez izuzetka su kumulari (*cumulard*) — dakle osobe koje istovremeno obavljaju dve, tri ili čak više profesionalnih aktivnosti u oblasti intelektualne proizvodnje i razmene. Ta se kumulacija teško može da plamira već je najčešće kombinacija sreće, sposobnosti, marljivosti i specifične „opruge“ koja treba da u pogodnom trenutku lansira do tada anonimnog pojedinca. Može to biti prijateljstvo iz mladosti, drugarstvo iz studentskih dana, bavljenje istim sportom ili sličnost političkih pogleda. Da bi lansiranje vrhunilo u uspešnoj intelektualnoj karijeri potrebne su stvarne sposobnosti. „Intelektualni uspeh pripada ranoraniocima. Tu uspeh prepostavlja odricanje od svetovnih zadovoljstava i prepostavlja askezu“ (p. 26). Skeptici će na to reći: oni su askete zato što to sami žele, ne treba ih još i sažaljevati. To je svakako istina, no pitanje je šta ih motiviše na odricanja. Je li to pre svega novac? Na početku karijere sigurno nije. Napor i odricanja su tada, izvesno je, veći od dobitaka. Možda je to želja za društvenim priznavanjem u zemlji i inostranstvu ili pukim pojavljivanjem u javnosti? U nekoj meri sigurno jeste, ali ne igra odlučujuću ulogu. Ostaje, najzad, još jedan mogući motiv: moć. Umnožavati funkcije znači povećavati moć donošenja odluka o drugima. Tako je univerzitetski profesor koji uređuje neku ediciju u izdavačkom preduzeću u privilegovanim položaju u odnosu na svog kolegu koji tu želi da objavi knjigu. Ali ta gradevina moći je lomljiva, dovoljno je da jedan njen zid napukne

da bi se čitava srušila. Zato je kumular prinuđen da stalno grabi funkcije i položaje — zatečen je u ulozi dобра koji stalno dograđuje svoju branu u strahu da će je prvo povećanje vodostaja razbiti u paramparčad. Izvesno je, pri tom, da postoji nešto što bi se nazvalo crnom berzom intelektualnog uticaja — ekonomije zasnovane na trampi — koja je toliko razgranata da нико не može biti siguran da joj neće kad-tad pribeci, makar i nenhance. Ali nju nije jednostavno sagledati jer ne otkriva lako svoje trikove i lukavštine. Pri tome to nisu zloupotrebe koje dovode do direktnih novčanih koristi već više do stvaranja određenih klika, nevidljivih grupa za podršku koje polaze od vanintelektualnih kriterija afirmacije, na primer jedne knjige, zamenjujući princip vrednosti *ad rem* onim *ad hominem*.

Objavljanje, na primer, jedne knjige je neophodan ali ne i dovoljan razlog za njeno posvećenje kao intelektualnog proizvoda. O njoj treba i da se govori. Knjiga mora da dobije status *dogadaja* da bi uopšte postojala. A tu je već bitna uloga kritičara koji su profesionalne egzegeze stvaralačkog čina. Njihovo interesovanje za određenu knjigu ima legitimacijsku vrednost — ono potvrđuje pisca kao takvog. Naravno, proces je inverzan, kritičar se autolegitimiše ako zapazi vredno delo ili doprinese legitimaciji budućeg značajnog autora. Kritika predstavlja, u prafrazi Sartra, prelaz dela (i autora) iz esencije u egzistenciju (p. 117).

No, nije uopšte svejedno gde će inicijalni čin kritike biti obavljen. Postoje tzv. *okidači*, mediji koji započinju proces kritike i inaugurišu knjigu kao objekt koji je u orbiti intelektualne javnosti. Glavni „okidač“ francuske kritike je pariski „Mond“ čiji je književni dodatak četvrtkom u stvari „službeni list“ inteligencije. „Knjiga o kojoj „Mond“ ne piše, ne postoji, tvrdi uvaženi René Remon“ (p. 96).

Rečeno jezikom artiljerijskog učilišta, neophodna je sasređena paljba da bi se pogodio cilj — puni publicitet. No to pravilo je jednostavnije formulisati nego praktično primeniti. Naime, najpre sâm izdavač obavlja prethodnu selekciju unutar svih knjiga koje je već odlučio da objavi i upravo na taj uži izbor usmerava pretežen deo publiciteta koji uopšte može da si priskrbvi. Reč je o takozvanim „knjigama-lokomotivama“. Izbor — koji je za mnoge izvor frustracije i jala, — vrši se na osnovu lako prepoznatljivih kriterijuma: ugleda autora, prodaje njegovih ranijih knjiga, prepostavljenog interesovanja za temu knjige koja je u pitanju. Tako odabranu knjigu, dok još postoji samo kao štamparski otisak — izdavač „poverljivo“ dostavlja na nekoliko bitnih adresa — kritičarima vodećih dnevnika i nedeljnika. Time se istovremeno postižu dve stvari: šire se najpre glasine o „Knjizi godine“, „bombi koja tek što nije eksplodirala“ koje kruže intelektualnim

krugovima ali jedva dodiruju šиру javnost. Tu je, zatim, još jedan oprobani postupak — objavljanje u novinama i časopisima delova knjige koja će se tek pojaviti. No, tu je neophodan oprez — objavi li se previše takvih delova može se desiti da to razori kasniju tražnju, jer će publika biti uverena da je knjigu u nastavcima — već pročitala.

U trenutku kada se knjiga pojavi u izlozima knjižara sve je spremno za glavnu kampanju, već pomenutom metodom „sasredene vatre“. Više nisu dovoljni pojedinačni članci već čitava salva prikaza koji će grunuti iz što većeg broja novina, sa radija i televizije. Pri tome nije uopšte svejedno ko te prikaze potpisuje. Ime koje sledi iza kritičkog teksta mora da bude dokaz kvalitetā autora dela koje je prikazano. Zato ovaj nikako neće pristati da njegovu knjigu prikazuju kritičari koji zauzimaju neko od nižih mesta na implicitnoj hijerarhiji intelektualnih veličina. Tako svaki filozof priželjkuje Mišela Fukoa, politikolog Morisa Diveržea a sociolog Pjera Burdjea kao vrhunske marke u svojim oblastima čiji pečat — prikaz posvećuje njihove knjige tj. označava ih kao vredna dela duha (p. 132).

Ali, trka za priznavanjem se tu ne zaustavlja. Ovaj put je reč o trci sa preprekama na koju pohod na nagrade neodoljivo podseća. Za razliku od bitke za što veći broj prodatih primeraka, kada razlike između pojedinih autora jesu čisto kvantitativne: nekoliko stotina ili koja hiljada više prodatih primeraka — ovde su te razlike odsečne. Nagrada je ili dobijena i dobitniku pripadaju sve počasti i privilegije ili nije dobijena te se tone u anonimnost bezbrojnih kandidata koji nisu i laureati. Upravo pobeda donosi slavu koja znači publicitet koji sa svoje strane osigurava prodaju knjige u dotad neslućenom broju primeraka. A to je interes izdavača. Zato velika trojka (Galimar, Grase, Sej) čini sve da njihovi autori osvoje što je moguće veći broj najznačajnijih književnih nagrada kojih je ukupno pet: Gonkur, Medisis, Femina, Interali i Renodo. Zna se tačno koliki tiraž svaka od njih garantuje izdavaču. (Gonkur oko 300.000 primeraka, Femina 100.000, Interali i Renodo preko 50.000 dok je Medisis samo nešto ispod te brojke.) Zato i jeste zanimljiv podatak da su ta tri velika izdavača u periodu 1970—1980. dobila ukupno 82% od svih dodeljenih nagrada dok su svi preostali dobili samo 18%. Pri tom je ta „tročlana banda“ (kako ih inače zovu) izdala samo oko 20% od ukupnog broja naslova u oblasti književnosti. Ta statistika je itekako poznata piscima koji kalkulišu: objaviti knjigu kod Galimara, Grasea ili Seja znači realnu mogućnost da se sa zaista kvalitetnim rukopisom dobije neka od nagrada koja pisca čini olimpijskim duha — lišava ga zemaljskih briga za duži period i omogućava da bira izdavača, a ne više izdavač njega. Kako ti izdavači uspevaju da nagngrade pripadnu baš njihovim knjigama? Kva-

litetom dela koji objavljuju? Sigurno, ali to nije dovoljno. Kupovinom članova žirija? To je pre-jak izraz — ispravnije je reći: njihovim uslov-ljavanjem. Kako ta metoda funkcioniše? Na pri-mem tako što se članu žirija ili pak verovatnom budućem članu (to se zove dugoročna investicija), budući da se profesionalni kritičar, omogući da piše predgovore, pogovore ili pravi izvore iz dela klasika pa se taj posao platí, daleko iznad njegove stvarne cene. A to će već kritičar koji je u pita-nju umeti da ceni kada bude mogao da bira iz-među podjednako vrednih knjiga više izdavača. Ne čude zato povremeni zahtevi za ukidanjem svih nagrada kao što je ovaj objavljen u „Monda”: „Gde naći članove žirija — prave poštene čitaocе — čija bi nezavisnost bila garantovana. Pisci zavise od izdavača koji ih objavljuju. Kri-tičari su kod njih zaposleni kao urednici ili re-daktori. Opravданo ili ne, optužba koja se ponav-lja nakon svake dodeljene nagrade glasi: nagrade se ne daju knjigama već izdavačima koji pak kontrolišu žirije.” (p. 134).

No, napisati knjigu ili za nju dobiti nagradu samo po sebi puno ne znači. Tu činjenicu mora da sa-zna što šira publika, ona koja daleko nadmašuje okvire intelektualne „Leve obale”. Za to je potreban medij koji pokriva čitavu zemlju — a to je televizija. No za razliku od klasičnih sredstava opštenja (knjiga, novine) čijom su prirodom in-telektualci ovladali uglavnom u svoju korist — televizija kao da im bitno izmiče iz ruku: pred kamerama je kralj uvek iznova go. Univerzitetski profesor koji se „prošetao” stranicama „Monda” i briješao u „Nuel Observateru” je u tv-studiju uvek iznova ranjiv. Svakom svojom pojavom na TV prinuđen je da brani doktorsku tezu, i što je najgore da ponekad u tome ne uspe, budući da je voditelj emisije često nemilosrdniji od njegovih univerzitetskih kolega. Rizik se, ipak, isplati: pojava na televiziji donosi mnogo više od bolje prodaje knjige o kojoj se govorilo, ona je naprosto agens obrta koji privatnu ličnost pretvara u javni fenomen. Ona vizuelno, „glavom i bradom” potvrđuje da je neko pisac ili naučni autoritet i to kako za javnost uopšte, tako i za primarnu javnost: susede, rodake, prijatelje čak i za čla-nove vlastite porodice. Nasuprot tome se ističe teza njihovih podrugljivih kolega sa univerzitetom i institutom koji se nisu medijski posrećili, koja glasi: pojavljivanje na televiziji je samo završna faza evolucije intelektualca od savetnika prin-čeva, preko pisca tiražnih knjiga do deklasiranog TV-klovna koji dopušta da ga voditelj vuče za nos pod jednim jedinim uslovom — da se taj nos i pojavi na ekranu (p. 189).

U kojoj je meri ta tvrdnja zasnovana? Jesu li vodeći intelektualci svoj položaj zadobili pojav-ljivanjem na televiziji ili su se tamо pojavili zato što imaju šta da kažu? Pišu li oni manje vredne knjige nekog vlastitog medijskog posvećenja?

Odgovor je u oba slučaja negativan. Štaviše, televizija veoma malo ili nimalo ne doprinosi njihovom intra-univerzitetском статусу, ali zato bitno obogaćuje njihov ekstra-univerzitetski, javni ugled.

Medij u kojemu ljudi od nauke dokazuju svoju intelektualnu vrednost je časopis. U njima se izlažu nova saznanja, predlažu nove naučne paradigmе, valorizuju rezultati istraživanja u oblasti koja je u načelu uska, ako ne i hiperspecijalistička. Sadržaj nekoliko brojeva jednog takvog časopisa predstavlja ličnu kartu čitave jedne naučne discipline ili samo pojedinog pristupa u okviru nje. Osnovne odlike ove vrste publikacije su: mali tiraž i ogroman uticaj koji se za razliku od sredstava masovnog opštenja ne širi horizontalno već vertikalno — od „pape“ jedne nauke do istraživača početnika. To pisanje za članove nučne „porodice“ nužno vodi hermetičnosti, zatvaranju u eruditsku, naučno-specijalni žargon koji je za široku publiku apsolutno nerazumljiv.

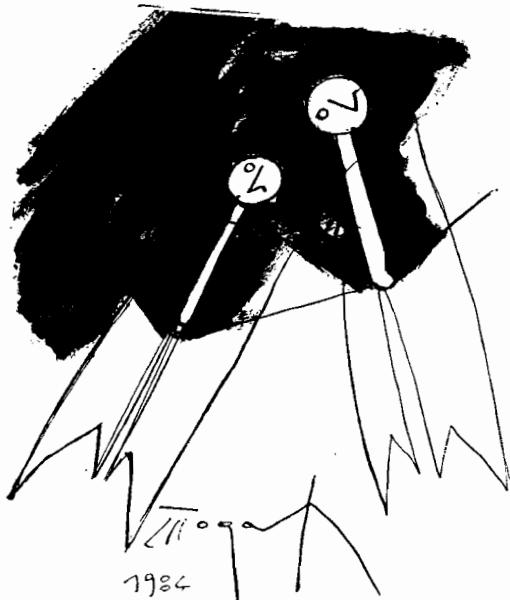
Tu je od bitnog značaja uloga *intelektualca-posrednika* koji opštoj intelektualnoj javnosti posreduje rezultate posebnih naučnih disciplina prevodeći hermetični diskurs pojedine nauke u obrazovnoj publici razumljiv intelektualni traktat. Prilično često su intelektualac-proizvođač i intelektualac-posrednik ideja sjedinjeni u jednoj osobi koja sa jedne strane teče uspešnu naučnu karijeru, a sa druge saopštava svoje ideje i ideje svojih kolega na način koji je istovremeno popularan i inteligenatan tako da zadovoljava očekivanja šire, intelektualno obrazovane javnosti. A ta javnost u Francuskoj ima samo jedan središnji medij intelektualne artikulacije — nedeljnik „Nuvel Observateur“ za koga pisci ove knjige kažu: „On je istovremeno agora i parohijalni letak pariske, znači i francuske inteligencije. On je njenо srce, jezgro, ognjište, osa, centralno sedište i pupak.“ (p. 232).

Ulogu „antena“, hvatača duhovnih signala obavlja čitav niz ljudi sa Univerziteta koji se povremeno javljaju u ovom nedeljniku. U njihovom središtu raspoznaje se jezgro stalnih saradnika u koje spadaju najznačajniji intelektualci Francuske. No, ni to jezgro nije homogeno već se unutar njega mogu razlikovati najmanje tri kategorije. To su najpre *super-zvezde*, vrhunski intelektualci čiji tekstovi predstavljaju dogadjaj i koji su sama srž ugleda nedeljnika. Zatim su to *zatočnici*, uvodničari koji govore u vlastito ime ali su i deo uredivačkog tima. Oni tekstove objavljaju samo kada to zaista nađu za shodno, te ovi predstavljaju oblik intelektualnog i političkog angažmana *par excellence*. Najzad su tu i *savetnici* specijalističkog ili opštег tipa koji se javljaju onda kada treba rasvetliti neki problem ili razjasniti neku kontroverzu. Ova tipologija je naravno provizorna — sasvim je moguća i povremena zamena

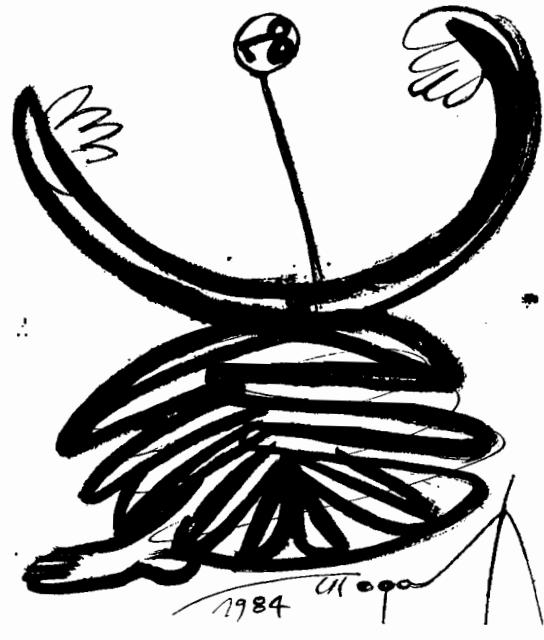
uloga ali uvek odozgo nadole, na primer tako da se super-zvezda pojavi u ulozi savetnika, nikako obrnuto. Reda mora da bude!

Kako se uopšte može pretendovati na pripadanje vrhunskoj inteligenciji? Istraživanje pokazuje da se u biografiji većine njenih pripadnika javlja jedan zajednički moment: pohađanje pripremnog kursa-godine za upis u *L'Ecole normale supérieure*. To da li su prošli ili ne prijemni ispit za tu elitnu visoku školu je od drugostepene važnosti — to je već naknadna distinkcija između pripadnika elite koja se već bitno izdvojila iz *vulgarus-a*. Na toj pripremnoj godini se zapravo i ne stiče nikakvo specifično znanje već pre svega prefijnen osećaj pripadanja i nekoliko neizrecivih ali vladajućih pravila ponašanja koja to pripadanje označavaju. Tako pripadnici i zagovornici i sasvim različitih idejnih sistema i suprotstavljenih političkih opredeljenja imaju zajedničko mesto: instituciju koja ih povezuje predstavljajući čvorišnu tačku njihovih kasnijih biografija.

Najzad, ne zvuđi li možda, prejako navod iz Novog zaveta koji стоји u zagлављу čitave ove knjige: „Teško vama književnici i fariseji licemjeri što čistite spolja času i zdjelu a iznutra su pune grabeža ili nepravde.“³⁾



³⁾ Jevangelje po Mateji, XXIII, 25. Prev. Vuk, Stef. Karadžić.



CONTENTS

THEMES

<i>Robert Ginsberg</i> CREATIVITY AND CULTURE 8
<i>Charles Hartshorne</i> CREATIVITY AS A VALUE AND CREATIVITY AS A TRANSCENDENTAL CATEGORY 17
<i>Michael H. Mitias</i> CREATIVITY AND AESTHETICS 27
<i>Marija Golaševska</i> THE ARTIST IN AN AESTHETIC SITUATION 39
<i>Michael Krausz</i> PRODUCT AND PROGRESS IN ARISTIC CREATIVITY 64
<i>Carl Hausman</i> ORIGINALITY AS A CRITERION OF CREATIVITY 71
<i>Sandor Radnoti</i> CREATIVITY BETWEEN LOW CULTURE AND HIGH ART 89
<i>Warren E. Steinkraus</i> ARTISTIC CREATIVITY AND PAIN 113
<i>Joseph Margolis</i> EMERGENCE AND CREATIVITY 125

REVIEWS

Vujadin Jokić

POSSIBILITIES OF THE SOCIOLOGY OF ART

142

Dobroslav Smiljanić

REVOLUTION AND CULTURE

150

Radoslav Đokić

SOCIOLOGICAL UNDERSTANDING OF CULTURE

155

Branimir Stojković

MASTERS OF MIND — THE ANATOMIC APPROACH

159

KULTURA

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

TEMATSKI BROJ

STVARALAŠTVO

I

KULTURA

ROBERT GINSBERG, ČARLS
HARTSHORN, MAJKL H. MITIAS,
MARIJA GOŠEVSKA, MAJKL KRAUS,
KARL HAUSMAN, ŠANDOR RADNOTI,
VOREN E. STAJNKRAUS, DŽOZEF
MARCOLIS

64

'84
