VOREN E. STAJNKRAUS

UMETNIČKO STVARANJE I BOL

Mada smo potpuno svesni da su umetnička dela, kojima se redovno divimo, nastala kao posledica teškog i mukotrpnog 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 stvarajući dela kojima se estetski oduševljavamo. Ali mada ćemo možda bolje proniknuti 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. Štaviše, 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 prihvatimo opasku profesora Berndsona (Berndtson) da u drugom stavu Betovenove simfonije *Eroika* „mlada energija apsorbuje šaroliki bol i volja likuje u osvajanju".[1] 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. Sumnjivo 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. Prihvatamo Malroovo 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 ugnjetačkim političkim uslovima kroz koje prolaze umetnici, jer su svi ljudi opterećeni takvim ograničenjima i okolnostima.

Mogući činilac u umetničkoj proizvodnosti je i mentalna teskoba, strepnja — čak nešto što se približava mučenju samog sebe. U svom delu *Poreklo umetnosti,* Irje Hirn (Yrjő Hirn) primećuje: „Ima neospornih slučajeva koji dokazuju da su rane i akutna oboljenja vršili snažan, pobuđujući 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; Torkvato 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 Ficdžerald, Sinkler Luis, Meksvel Bodenhajm (Maxwell Bodenheim), Edna Sent Vinsent Milej (St. Vincent Millay), Isidora Dankan, H. L. Menken (Mencken), Tuluz-Lotrek, Šervud 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 kompozitori 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* (Čaša 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 najoštroumniji umetnički kritičar mogao da predvidi samoubistva jednostavnim proučavanjem dela tako nesrećnih ličnosti kao što su bili književnici — Hajnrih fon Klajst, Tomas Četerton, Hart Krejn, Virdžinija Vulf, Ernst Hemingvej, Ingeborg Bahman, Pol Selan (Paul Celan), Džon Dejvidson (John Davidson), Džek London, Adelbert Štifter i Džon Berimen (John Berryman); slikari — Van Gog, Ernst Kirhner (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 Mensfild je nastavila da piše iako je bila veoma pogođena otkrićem da ima neizlečivu tuberkulozu.

Politički uslovi prinudili su slikara Maksa Ernsta da provede dve godine kao najamni radnik u jednoj fabrici; 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 Frensisa Tompsona (Francis Thompson) je bilo rečeno da „naučio kroz patnje ono što je propovedao kroz pesme". Jedan savremeni 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 Barbare 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 Ničeovo tumačenje bola *(Volja za moć* i *Rađanje 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." Čitamo 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 sudaraju.' 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 opšteg 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 prodru 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]) Berndtson, *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 tuđih prijatnih iskustava. Međutim, kao što smo primetili, umetnici obično prikrivaju sopstvenu patnju u svojim delima. Treba uroniti 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 stvaralac, 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. Šopenhauer, 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 doživljava mučne trenutke. Lepota mora da bude rezultat radosti, bez učešća ikakvog bola. Pri kraju svoje *Odbrane poezije* Šeli kaže: „Poezija je zapis o najboljim i najsrećnijim trenucima najsrećnijih i najboljih umova." Stranicu pre toga piše: „Pozivam velike pesnike današnjice da kažu nije li greška 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 jadni 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 uzdisali tražeći reči, ili da su Bah ili Mocart iskusili ikakav bol dok su grozničavo i veličanstveno komponovali. Pa ipak, sigurno su bivali fizički zamoreni jednostavno naporom da ispišu stihove drame ili detaljnu 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 leđima 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 poentilističke 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 lepog), 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 oluje na moru, Terner (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 nađemo 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 nacrta. 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 Betovenove muzike „za koju bi se sa sigurnošću moglo reći da nije bila ispravljena bar desetak puta".[19] U svojoj opčinjujućoj 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 gospođa 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. Rodžer 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. Kolingvud (Collingwood) uopštenije ukazuje da umetnik mora da se navikne da prima udarce. Niko ne voli da se njegove podsvesne emocije izvlače u svetlo svesti, „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 izvođače. Glumac, pevač, igrač ili muzičar mora da bude dovoljno veliki debelokožac 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 oštre prema umetnicima čija avanturistička 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 stvaralačkih 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 nađu 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 nametnuta neaktivnost zadaje aktivnim duhovima", i pominje „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 pređe na razmatranje bola u izvođačkim umetnostima, odjednom se pojavljuje jedna nova dimenzija. Za čoveka koji želi da postane glumac, baletski igrač, muzičar ili operska 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 žrtvuje 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 neprijatnostima 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 veštinu 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 prilagođavaju 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 prvobitni period obuke, još uvek postoji potreba za daljim časovima, usmeravanjem i vežbanjem. Jednog dela mučnog posla čovek može da se oslobodi, ali mora da očuva gvozdenu disciplinu. Komentarišući igru istaknute balerine Ane Pavlove, Džordž Amberg je rekao: „Njen život van scene, gvozdena disciplina i stalan neumoran rad, predstavljali su samo dugu, neprekinutu pripremu za izuzetne efemerne pokrete u predstavi."[31] Izvođač mora da sačuva i održava svoju veštinu. 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 disciplinovano, 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 mukotrpnog 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 nađu 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 ponekad uvredljive reči nezadovoljnog impresarija, isto kao što i košarkaši ćutke prelaze preko oštrih 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 „naređenja". 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, ponekad 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, neprijatnosti. 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 iskrvavljenim 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 dovede 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 prećutno prihvatiti. Njihovo reagovanje na bol može ih ili potpuno uništiti, ili ih podići do neslućenih visina.

(S engleskog preveo
BOŠKO ČOLAK-ANTIĆ)