
Dr MILAN RANKOVIĆ

UMETNOST I NAUKA*

Uticao nauke na umetnost

NOVE REALNOSTI I NEVEROVATNOST
MOGUĆEG

Od industrijske revolucije do danas naučno-tehnički razvitak sve intenzivnije menja sliku sveta. I umetnost, kao najsenzibilnija rezonanca čovekovog stvaralačkog duha, ne ostaje izvan ovog procesa. Na specifičan način i ona učestvuje u proširivanju granica i umnožavanju dimenzija stvarnosti koje obavlja nauka. Mnogi umetnici su svojim imaginativnim vizijama gotovo direktno anticipirali onu novu sliku sveta i one prividno neverovatne, ali nesumnjivo egzistentne realnosti koje je otkrio poslednji skok naučno-tehničkog razvitka čovečanstva.

Književnost i likovne umetnosti među prvima su izrazile ovu tendenciju. Žil Vern i H. Dž. Vels preteče savremene naučne fantastike, nagoveštavaju mnoge izmene realnosti koje donosi nauka. Kroz naučnu utopiju imaginacija postaje racionalnija, zamenjujući religijom opterećenu, praznovernu fantastičnost prethodnih vekova¹⁾. Čudnovato se otkriva u samoj realnosti. Međutim, naučna fantastika bogatstvo svoje tehničke imaginacije devalvira siromaštvom psihološke i emotivne imaginacije, koja je često infantilna. Sličan metod otkrivanja novih realnosti u ovoj našoj običnoj, svakodnevnoj realnosti prisutan je i u francuskom »novom romanu«. Kako uočava Alberes, njegovi predstavnici ovu vrstu mašte ne primenjuju na neobično i kosmičko, već na svakodnevno²⁾. Međutim, dosledno primenjen, ovaj metod vodi u manje-više složenu, ali zamornu deskripciju predmetnosti postojećeg. U poređenju s rezultatima »novog romana«, daleko je dublja i humanistički osmišljenija Kafkina imaginativna kreacija čudesnog u banalnoj svakidašnjici.

* Iz knjige „ Umetnost i nauka“.

¹⁾ Rene-Maria Alberes: Istorija modernog romana, Svjetlost, Sarajevo, 1967, str. 364.

²⁾ R. M. Alberes, isto, str. 374.

Iako ponekad može da se učini najudaljenijom od neposredne stvarnosti savremenog života i sveta, moderna likovna umetnost je u mnogim svojim komponentama ne samo nesumnjivo bliska osobenostima toga sveta i života već je njima duboko i direktno uslovljena. Jedan od najplodnijih napora moderne umetnosti, koji je još u toku, sastoji se u nastojanju da se za estetski doživljaj osvoji sve ono što je u okviru uobičajene doživljajne realnosti doneo naučno-tehnički razvitak, iako ovu tendenciju prati hipertrofiranje, pa i mistifikovanje mašinsko-mehaničkih i drugih tehničko-anorganskih oblika.

Naučno-tehnički razvitak čovečanstva omogućio je prevazilaženje nasleđene, zdravorazumske, tradicionalne definicije životne stvarnosti. Međutim, sprovođenje analognog postupka u revidiranju tradicionalne umetničke definicije stvarnosti nailazilo je na veliko nerazumevanje i uporni otpor. Čini se kao da je ljudima bilo teže da prihvate umetničke reperkusije koje je sugerisala naučna izmena slike sveta nego samu tu izmenu. S druge strane, apsolutnost slobode subjektivnih likovnih vizija bila je često samo prividna: na osnovu izvesnih komparacija iznenada uviđamo da slike, koje nam se čine vrhunskim produktima apsolutno slobodne imaginacije, u ne malom broju slučajeva drastično podsećaju na fotografske snimke koji otkrivaju nove oblike strukture materije, nove dimenzije i aspekte one stvarnosti koju je otkrila nauka³⁾. Naravno, značajna slikarska dela te vrste nisu proste kopije ove naučne slike sveta, već su ponekad i njena rana anticipacija.

Stvarnost se obogaćuje makrokosmičkim i mikrokosmičkim pejzažima. Neposredni uvid u unutrašnju strukturu materije postaje opsesija čitave jedne slikarske struje. Atomistika i vasionški letovi raspaljuju kreativnu maštu do neslućenih razmera. Ali ponekad čak ni veštački stimulisana imaginacija ne uspeva da dostigne neverovatnost mogućeg. Pojavno uočljiva, tradicionalna površinska slika stvari postaje ne samo predrasuda već u određenom smislu i laž u odnosu na naučno viđenje unutrašnje strukture atoma. Intimni sukob velikog dela umetničke publike sa novim realnostima koje donosi moderna umetnost, iznutra sadrži u stvari *sukob sa neverovatnošću mogućeg*, i to one oblasti u mogućem čiju je egzistentnost nauka već do-

³⁾ Značajna uočavanja paralela između osnovnih naučno-tehničkih dostignuća i nekih strujanja moderne umetnosti pruža knjiga Ota Bihalji-Merina „Prodori moderne umetnosti“ („Nolit“, Beograd, 1962). Između značajki odabranih i u pomenutom smislu karakterističnih reprodukcija, posebno se ističe inventivno ostvareni ciklus „Probljanje vizuelne barijere“, gde su suočene ubedljive paralele između naučne i likovne vizije sveta.

kazala. Dok ostaje samo u domenu naučne svesti, neočekivanost novih realnosti, prikrivena velom stručnosti i ezoteričkim jezikom matematike, ne dopire u potrebnoj meri do svakodnevne svesti šireg kruga ljudi, prima se poludogmatski, prihvata se najčešće bez dubljeg shvatanja. Ta neočekivanost postiže svoj šokantni intenzitet tek kad se prelije preko granica specijalizovane naučne svesti i navre sa jedne umetničke slike posredstvom vizuelne komponente čovekove doživljajnosti. Umetnička slika koja predstavlja likovnu analizu strukture materije, smeštena na zidu, okružena svakodnevnim stvarima i pojavama, direktno ukazuje na nаметljivu protivrečnost između onoga što je njena suština i onoga što donosi uobičajena, navikom utvrđena vizuelna slika sveta. Rendgen, mikrofotografija, makrofotografija i elektromikroskop predstavljaju jedan deo tehničke osnove i pretpostavku ovog skoka oslobođene vizuelne doživljajnosti u domene novih stvarnosti, ili tačnije — novih dimenzija ove naše stare, već tako odavno i neposredno prisutne, ali nikad dovoljno poznate i ispitane neorganske i organske, materijalne stvarnosti. Tu dakle, nije reč o otkrivanju irealnih sfera, već o produbljivanju realnosti. Zbog toga imaju jednako pravo na učešće u svetu umetnosti i nove dimenzije stvarnosti, kao i one koje smo upoznali na osnovu tradicionalnih tehničkih sredstava.

Jedna od najčešćih primedbi koja je sa sociološkog stanovišta stavljana modernoj umetnosti sastojala se baš u tvrđenju da moderna umetnost predstavlja napuštanje realnosti. Tako je jedno specifično, dublje približavanje novim vidovima realnosti koji prevazilaze domen njene tradicionalno uočljive pojavnosti, dobilo u prizmi ovakve teorijske devijacije privid udaljavanja od realnosti uopšte. Udaljavanje od jednih vidova realnosti da bi se približilo drugim, novim njenim vidovima predstavlja nužnost u progresivnom hodu čovekovog osvajanja realnosti. To osvajanje, osim nauke, na sebi svojstven način vrši i umetnost. Pravac interesovanja savremenih umetnika obeležava ne samo misaono-apstraktni već i konkretni, vizuelno-doživljajni prodor u suštinske veze i odnose koje realnost uopšte sadrži. Dok je proces navikavanja na one istine realnosti koje se mogu uočiti na osnovu apstraktno-racionalnih operacija ljudskog uma već uglavnom uhodan, proces navikavanja na vizuelno-doživljajno primanje ovih istih istina nailazi na otpor klišetiranih oblika uobičajenog, dosadašnjeg vizuelnog viđenja sveta. Zbog toga dublje i šire prihvatanje umetničkih rezultata inspirisanih naučnim otkrićima zahteva i jedan duži proces perceptivno-doživljajne transformacije savremenog čoveka.

POJAVNI I SUŠTINSKI UTICAJ

Naučno-tehnički razvitak savremene civilizacije vrši na umetnost dvostruki uticaj: pojavni i suštinski.

U okviru pojavnog uticaja najuočljiviji je razvoj umetničkih tehnika. Raznovrsnost izražajno-tehničkih sredstava kojima savremena umetnost raspolaže, neposredno proističe iz primene opštih tehničkih dostignuća različite prvobitne namene na oblast umetničkog stvaralaštva. Bez određenih tehničkih pronalazaka ne bi bila moguća jedna od najpopularnijih umetnosti — film. Radio umnožava mogućnosti plasmana literarnih, muzičkih i pozorišnih dela, a televizija — gotovo svih umetničkih vrsta. „Optičko slikarstvo” zasniva se na vizuelno-perceptivnim laboratorijskim eksperimentima. Calderovi »mobili« i čitava »dinamička skulptura« maštovito se koriste vizuelno efektnim kinetičkim dosetkama. Kinetičko slikarstvo usavršava vizuelnu iluziju i realizuje nepredvidljivu mnogostranost senzornih utisaka. Napredak elektronike omogućuje elektronsku muziku. Iza mnogih dela savremene umetnosti sve češće staju uspesi prirodnih nauka. Bez tog razvitka svet umetnosti bio bi daleko siromašniji u svojim pojavnim oblicima. Međutim, iako ovo bogatstvo umetničkih tehnika omogućuje potencijalno proširenje oblasti u kojoj se estetski stvaraočev doživljaj opredmećuje, ono nije samo po sebi estetska prednost.

Suštinski uticaj naučno-tehničkog razvitka na umetnost ostvaruje se posrednijim i dalekosežnijim putem. Umetnost se vezuje za nauku ne samo u rastućoj sumi tehničkih inovacija koje umetnosti stoje na raspolaganju već i spremnošću stvaraočeve imaginacije da se u većoj meri nego u ranijim epohama koristi elementima i rezultatima naučnog mišljenja. Naučna otkrića ne doprinose samo porastu materijalnih vrednosti savremene civilizacije, već posredstvom sredstava masovne komunikacije i organizovanim sistemom školovanja unose ogromne količine podataka prvenstveno u svest urbanog čoveka. Ova neprekidno uvećavana suma sve raznovrsnijih informacija kojima je čovek obasut, ugrađuje se u njegovu sliku sveta, prerastajući u neizbežni element njegovog intimnog bića, izazivajući u njemu snažnu doživljajnu reakciju, koja se izražava i u umetnosti.

Složena naučna vizija sveta atomske ere rastvara naivnoromantični senzibilitet. Brojnost i tehnička raznovrsnost senzornih utisaka stimulišu preceptivni dinamizam koji usavršava čovekove perceptivne moći. Menjaju se uobičajene vizuelne, plastične i zvučne predstave. Svako-

dnevna agresija zvuka i slike (radio, film i televizija) uvežbava čula da podnesu izvanredno veliku količinu raznovrsnih senzacija u relativno kratkom vremenskom periodu. Spontana percepcija sve češće i organizovanije ustupa mesto specijalizovanoj percepciji. I estetsko doživljavanje pretpostavlja jednu vrstu specijalizovane percepcije, čije se varijante razlikuju od jedne do druge umetničke vrste.

AGRESIJA ANORGANSKOG U MODERNOJ UMETNOSTI

Suštinski uticaj naučno-tehničkog razvitka na umetnost obavlja se i putem agresivne stimulacije anorganskih oblika realnosti, koji potiskuju dotada dominantni organski tip viđenja sveta. Kao što orijentacija na organske oblike realnosti ne garantuje automatski humanistički pristup, tako i orijentacija na anorganske oblike nije a priori nehumana. Iako je u okviru obe stvaralačke orijentacije moguć različit intenzitet humanističke poruke, umetnička praksa je pokazala da anorganski tip estetskih sadržaja češće nego organski tip sadrži ahumani (ne nehumani) pristup. U onim slučajevima kad ahumanost prelazi u nehumanost, prelazi se i ona kritična granica koja umetnost deli od neumetnosti i pseudoumetnosti.

Opsednutost anorganskim ispoljava se na različite načine u nizu umetničkih vrsta i pravaca. Geometrijska apstrakcija, svedena na kombinacije linija i površina, nastoji da se oslobodi i poslednjih asocijacija na ljudsku figuru, pejzaž, predmet, svega što predstavlja na uobičajeni način očovečene delove sveta. Elektronska muzika odbacuje tonalni sistem da bi se prepustila nehumanizovanom haosu zvučne stvarnosti. »Novi roman« napušta koncepciju psihološkog razotkrivanja intimnog lika junaka romana i logičnog razvoja događaja u strukturi fabule, svodeći se na perceptivnu deskripciju pojavne realnosti, u okviru koje primarno mesto zauzima ahumanizovana predmetnost. Arhitektura gradi virtuozne »mašine za stanovanje« od armiranog betona i stakla, u kojima se čovek, uprkos njihovoj hladnoj blistavosti, oseća zarobljen i izgubljen. »Mobili« — te pokretne tehničke igračke za odraslu decu koje nastoje da prevaziđu statičnost skulpture, to njeno klasično sudbinsko ograničenje, — sadrže često i ironičan odnos prema tehnici i mašinizovanom svetu. Dok je svaka mašina obično strogo utilitarna, »mobili« su mašine oslobođene usko i jednosmerno određene praktične svrhe. Oni su rezultat specifične sinteze u kojoj umetnik od deteta pozajmljuje bezazlenost imaginacije, a od odraslih — veštinu praktične realizacije zamišljenog.

Umetnost nije zainteresovana za svet tehnike samo u njegovom superiornom, pozitivnom i osvajajućem vidu, već ona gradi i jedan *tehnički antisvet*. »Pop-artisti« materijal za stvaranje nalaze na otpadu, tom haotičnom groblju tehnike, oživljujući njene anorganske oblike, nudeći im uporno novi smisao, često komičan, ponekad tragičan, ali u uspelim delima uvek nužno humano asocijativan. Nužnost asocijacija na humane sadržaje koje se ostvaruju usred totalnog debakla već ahumanizovanog tehničkog groblja, pruža mogućnost za rekreaciju tragičkog efekta. Međutim, kad god ahumani oblici bivaju prestrukturisani samo tako da svedoče o drugim ahumanim oblicima, tj. kad ahumano ne prevazilazi samo sebe, estetski efekat izostaje. Tako, Arabalovo »pozorište panike« usred automobilskog groblja sa napadnom simbolikom raspinje čoveka na starome biciklu.

Iako je tačno da i anorganski oblici i sadržaji mogu da izazivaju estetski doživljaj, pogrešno je apsolutno ih suprotstaviti organskim oblicima i sadržajima. I jedni i drugi dobijaju estetsku dimenziju jedino kad se, ma i indirektno, humanistički osmisle. Iz istih razloga ne bi bilo osnovano očekivati da naučno-tehnička civilizacija dovede do potpunog smenjivanja organskog tipa estetskih sadržaja anorganskim tipom.

Agresija anorganskog u modernoj umetnosti ipak nije radikalno pobednička. Ona nije jedino osnovno obeležje savremene umetnosti, jer u okviru koegzistencije različitih orijentacija umetničkog stvaralaštva postoje i razvijaju se mnoge ne manje značajne, a ipak bitno drukčije orijentisane struje. Agresija anorganskog obuhvata samo onaj deo sveta umetnosti u kome je naučno-tehnički razvitak izvršio najdirektniji i najdublji uticaj. Međutim, neophodno je imati u vidu da je ovaj uticaj mogao da bude tako efektan i često dominantan samo zato što je bio sinhronizovan sa nizom drugih društveno-ekonomskih uticaja, kao što je, na primer, opšti uticaj odnosa otuđenja i postvarivanja u savremenom industrijalizovanom društvu.

Razlike između umetnosti i nauke

STVARALAČKA IMAGINACIJA U NAUCI I UMETNOSTI

I umetnost i nauka svoja najviša dostignuća baziraju na onoj duhovnoj sposobnosti koja se najčešće naziva stvaralačkom imaginacijom. Već Bodler je u pismu A. Tusnelu (1856) formulisao misao da je imaginacija »najnaučnija od svih čovekovih sposobnosti«, jer ona omogućuje shvatanje sveopšte srodnosti pojava. Međutim, stvaralačka imaginacija ne sastoji se jedino u

sposobnosti uočavanja srodnosti između pojava, niti je to uočavanje njen bitni efekat. Uočavanje ne samo srodnosti, već i suprotnosti, protivrečnosti i njihovog dijalektičkog jedinstva, takođe spada u efekte koje je ona sposobna da ostvari.

Tačno je da se i naučno i umetničko stvaralaštvo baziraju na imaginaciji kao specifičnoj čovekovoju moći, koja nije kod svih ljudi ista, iako su potencijalne psihičke osnove za njen razvitak prisutne u svakom zdravom duhu.

Međutim, utvrđivanje ove polazne osnove naučnog i umetničkog stvaralaštva otvara prostor za sledeće suštinsko pitanje: da li postoje razlike između funkcionisanja imaginacije u okviru naučnog i u okviru umetničkog stvaralaštva? Po mome mišljenju, postoje, i u tome je sadržana jedna od bitnih teškoća za određivanje odnosa između umetnosti i nauke.

Psihologija i sociologija naučnog istraživanja uočile su neke od najopštijih karakteristika naučnog stvaralačkog postupka. Taj postupak najčešće sadrži ove osnovne faze:

a) koncentraciju pažnje na određeni predmet istraživanja, u kome se uočava određeni problem;

b) sakupljanje, sređivanje i upoređivanje činjenica koje se na taj problem odnose;

c) period dužeg ili kraćeg »sazrevanja« problema, u okviru koga se obavljaju mnogi neistraženi podsvesni ili polusvesni procesi; u ovoj fazi kombinuju se postojeći podaci i vrši izbor različitih mogućih varijanti rešenja;

d) naučnik kao da privremeno zaboravlja problem koji ga toliko muči; problem napušta oblast neposredne svesne koncentracije, ali aktivnost podsvesne koncentracije ne prestaje, čak ni u snu;

e) rešenje se često javlja iznenadno, prividno slučajno, u situacijama koje na prvi pogled nemaju mnogo veze sa suštinom problema; taj trenutak stvaralačkog obasjanja, to Arhimedovo »Eureka!«, kao finale otkrivalačkog procesa, donosi subjektivno razrešenje unutrašnje psihičke napetosti, a objektivno — stvaralački produkt;

f) eksperimentalna, praktična verifikacija može biti obavljena odmah, ali i tek posle dužeg vremenskog perioda, ako uslovi, kojima naučnik raspolaže, kao i objektivni stepen tehničkih dostignuća ne omogućuju momentalnu verifikaciju.

I u umetničkom stvaralaštvu tokom relativno dužeg vremena (koje zahteva stvaranje romana, simfonije, poeme) ili kraćeg (stvaranje lir-

ske pesme, sonate, krokija) stanje unutrašnje psihičke napetosti, akumulacije i prestrukturacije doživljajnih sadržaja prethodi fazi rasterećenja, koje se dostiže finalnim činom stvaralaštva — procesom objektivacije unutrašnjih doživljajnih sadržaja. Ako termin »nadahnuće« oslobodimo balasta mistifikacije koja proističe iz nekadašnjeg religijskog koncepta stvaralaštva kao aktivnosti koja sadrži elemente božanskog porekla, onda ono ostaje kao dragoceni trenutak unutrašnjeg psihičkog obasjanja, u kome kao da sve što je dotada bilo u neorganizovanom i neshvatljivom haosu — iznenada staje na svoje mesto, a rešenje teškog stvaralačkog problema zablista neočekivanim sjajem, kao vrednost oduvek poznata, dugo naslućivana, ali nikad dokučena.

Nadahnuće je kritični trenutak razrešenja, plod dugog i nesvesnog rada. Međutim, ne samo nesvesni već i svesni, svakodnevni rad priprema i omogućuje nadahnuće. Ovaj element naglašava i Bodler, jedan od pionira u otkrivanju iracionalnog u modernoj poeziji. Svesni rad povlači i aktivnost podsvesti. Rezultati svesnog rada sele se u podsvest i metodima koji su još neuhvatljivi za diskurzivnu svest, bivaju dalje vođeni, sve do rešenja. Kada pobornici radne discipline ustaju protiv koncepcije nadahnuća, ističući, kao na primer Flober, da u stvari ne postoji nadahnuće, već samo navika da se svakodnevno uzima pero u isti čas, on, za račun jedne poluistine, zapostavlja drugi deo istine. Nadahnuće je plod sistematskog rada, ali nije bukvalno identično s tom osvešćenom sistematičnošću. Ono je i kvalitet više, trenutak prelaska kvantiteta u kvalitet, čvorni moment stvaralačke sinteze u kome se dotle heterogeni doživljajni elementi stapaju u jedno novo biće. I umetnici i naučnici grozničavo beleže rešenja na kutijama od cigareta, na marginama novina, tržu se iz najdubljeg sna ozareni otkrićem, koje kao da je došlo niotkud. Taj privid odsustva porekla rešenja do koga dolazi u nadahnuću, prirodan je, jer se svešću ne mogu jasno sagledati podsvesni sadržaji. Trenutak kad rešenje izroni iz tame podsvesti u svest, pošto je već ranije materijal potreban za rešenje utonuo iz svesti u podsvest, tako je uzbuđujući da zamagljuje i potiskuje u drugi plan stvaraočevu svest o poreklu tog rešenja. U tom se smislu kreću i primeri koje navodi Jan Parandovski u »Alhemiji reči«. Tako, na primer, Gete na ovaj način slika stvaralački proces: »Mi samo slažemo drva na lomaču i trudimo se da budu suva, a kada dođe taj čas, lomača se sama pali — na naše najveće iznenađenje i čuđenje¹⁴⁾».

¹⁴⁾ Jan Parandovski: *Alhemija reči*, Kultura, Beograd, 1964, str. 97.

Dok je, prema nekim poznavacima sociologije i psihologije naučnog stvaralačkog procesa, »tipičan istraživač... u oblasti prirodnih nauka« čovek koji, između ostalog, ima »odvratnost prema lično obojenim kontroverzama« i »jači interes za ideje i stvari nego za lica«⁵⁾, tipični umetnik je raspet protivrečnostima, pokretan emocionalnom ambivalentnošću, zanet interesovanjem za ličnosti, sav subjektivno pristrasan, što mu u određenom smislu i omogućuje originalno viđenje sveta.

RAZLIKA IZMEĐU UMETNOSTI I NAUKE U PRODIRANJU U SUŠTINU STVARNOSTI

Đerđ Lukač u knjizi »Prolegomena za marksističku estetiku« nastoji da osobenosti »umetničkog odražavanja« stvarnosti razjasni na osnovu suprotnosti koja postoji između »naučnog i umetničkog odražavanja«⁶⁾. Prema njemu, umetnost »unapred i principijelno mora odustati od reprodukcije ekstenzivne beskonačnosti sveta«⁷⁾. Nužnost ovog odustajanja je za Lukača jedan od bitnih razloga koji uslovljava okretanje estetskog odraza ka posebnosti, i dalje ka tipičnosti.

Međutim, samo mimetička teorija u estetici, koja još od Platona umetničko stvaranje vidi kao dupliranje stvarnosti, pretpostavlja kao nužan odnos prema gore pomenutoj nemogućnosti. Shvatanje umetnosti kao odraza, a odraza kao kopije stvarnosti postavlja sebe u odnos prema nemogućnosti da se umetnošću dostigne stvarnost. Pošto ekstenzivna beskonačnost sveta ne može biti duplirana, svet umetnosti nikada ne može posati DRUGO JA sveta stvarnosti. Svet se, dakle, u umetnosti ne može savladati naporom koji je usmeren na obuhvatanje njegove beskonačnosti, jer pretpostavlja *contradictio in adjecto*: obuhvatanje neobuhvatljivog, sabijanje beskonačnog u konačno. Međutim, suština sveta nije ekstenzivno beskonačna kao opšta svakodnevna pojavnost stvarnosti. U tom smislu ima šansu prava umetnost, a prava je umetnost ona koja prodire u suštinu sveta. Svet se, dakle, može savladati umetnošću jedino prodiranjem u njegovu suštinu.

Međutim, problem odnosa između umetnosti i nauke sastoji se u tome što i nauka ima istu (ili bar u osnovi istu) pretenziju: prodiranje u suštinu sveta. Da li to znači da je razlika između umetnosti i nauke samo u načinu na koji se cilj postiže, a ne i u samom cilju? Ili se ra-

⁵⁾ J. A. A. van Leent: Sposobnost naučnog stvaralaštva, Univerzitet danas, br. 5, 1968, str. 66.
⁶⁾ Đerđ Lukač: Prolegomena za marksističku estetiku, Nolit, Beograd, 1960, str. 201.

⁷⁾ Đ. Lukač, isto, str. 200.

zlika u načinu postizanja cilja projektuje delimično i u određenom smislu i u kvalitet samog cilja? U ovom drugom pitanju leži i deo odgovora koji ćemo nastojati da obrazložimo.

Sušтина sveta viđena okom umetnika nije bukvalno ista ona suština koju vidi oko naučnika. Sa apstraktno-objektivnog stanovišta — i u prvom i u drugom slučaju radi se o jednoj istoj suštini sveta. Međutim, ta suština je ista samo u krajnjoj liniji, u onom smislu do koga može doći najviši stepen apstrakcije. Ona ne ispoljava iste osobenosti i kvalitete u odnosu na bilo koji čovekov stav prema njoj. Saznajno prodiranje u suštinu stvarnosti nije identično stvaralačko-umetničkom prodiranju, i pored toga što se i racionalno-diskurzivno saznanje u svojim vrhovima može okarakterisati atributom: stvaralačko.

RAZLIKA IZMEĐU UMETNOSTI I NAUKE NA PLANU DOŽIVLJAJA

Naučna metodologija, nastojeći da uhvati opšte u posebnom i pojedinačnom, teži ka što je moguće većoj objektivnosti u saznanju. Takva objektivnost postiže se onim metodama koje u što je moguće većoj meri isključuju istraživačevu subjektivnost u ostvarenom rezultatu, a u eksperimentalnim situacijama potvrđuju ili odbacuju naučne hipoteze izražene u skladu sa pojmovno-diskurzivnim logičkim zakonitostima. U tom smislu, iako naučno istraživanje može biti spontano začeto usred neke životne situacije, a njegovo ostvarivanje podsticano usko subjektivnom doživljajnom energijom, ono dorasta do statusa naučne istine eliminisanjem ove subjektivne doživljajnosti, izražavanjem jednog objektivnog odnosa među pojavama u apstraktno-pojmovnoj sferi, njegovim analitičko-sintetičkim ispitivanjem. Tako naučni postupak, iako često pretpostavlja određeni doživljaj, iako je praćen intenzivnom racionalno-emotivnom napetošću, ponekad i strasnom uznesenošću razbuktales imaginacije, ipak sve ove elemente naučnikove psiho-doživljajne ličnosti ne uzima kao svoju suštinsku karakteristiku, jer ih ne ugrađuje u rezultat. Ono što je suštinsko u naučnom rezultatu, vansubjektivnog je karaktera. Svođenje na opštost, bez koje nema naučnog mišljenja, uvek pretpostavlja osiromašenje doživljaja, ili njegovo privremeno potiskivanje.

Međutim, svi gore pomenuti elementi psiho-doživljajne ličnosti kod umetnika se ugrađuju u rezultat. Umetnikova subjektivna projekcija pulsira u ritmu rečenice romana, u dinamici sekvencija jednog filma, u liniji melodije. Estetski doživljaj je suštinska osnova umetnosti, jer se pojavljuje istovremeno i kao izvorište umetničkog dela i kao učešće njegovog delovanja.

I poreklo i namena, i rađanje i ostvarenje umetničkog dela nezamislivi su bez estetskog doživljaja i van njega. Umetnost pretpostavlja doživljaj i doživljajem je pretpostavljena. Doživljaj je stvorio delo, delo stvara doživljaj. Umetnost je bitno doživljajnog karaktera, dok je nauka bitno racionalnog karaktera. Dok estetski doživljaj istovremeno sadrži i racionalnu i emocionalnu komponentu, naučni sud, istinit ili lažan, dokazan ili hipotetički, sadrži isključivo racionalnu komponentu.

Subjektivnost umetnosti i objektivnost nauke njihove su suštinske karakteristike, iz kojih i proističe jedna od osnovnih razlika između njih. Umetničko delo uvek je neposredni izraz umetnikove subjektivnosti, dok naučnik nastoji da ostvari što objektivniji uvid u stvarnost. Naučnik teži da svoje saznanje u što je moguće većoj meri desubjektivizuje, da ukloni sebe iz posmatrane pojave, da stvari vidi onakvim kakve su one po sebi, van uticaja koji vid i viđenje imaju na viđeno. Ovu bitnu tendenciju ne može da ospori ni činjenica nemogućnosti da se dostigne apsolutna naučna objektivnost; takva objektivnost je samo ideal, hipotetička konstanta, koja ima stimulativnu i usmeravajuću funkciju, ali koja se ne može u čistom vidu realizovati čak ni u prirodnim naukama, gde, inače, stepen egzaktnosti dostiže najveću meru; tako, na primer, ako naučnik hoće da posmatra mikrostrukturu nekih elemenata, talasi svetlosti upotrebljeni da omoguću to posmatranje utiču na odnose u mikrostrukturi koja se istražuje, onemogućujući jedno čisto vansubjektivno viđenje.

ONTIČKA SPECIFIČNOST UMETNIČKOG DELA

Prilikom upoređivanja umetnosti i nauke, često se gubi iz vida sledeća elementarna razlika između njih: umetničko stvaranje proizvodi umetnička dela kao objekte posebne realnosti, koji imaju svoju specifičnu ontičku suštinu, čija je funkcija da uvek ponovo uspostavljaju odnos sa doživljajnim svetom umetničke publike. Rezultati naučnog rada u ovom smislu nisu ontički specifični objekti. Iako i jedna naučna istina, kada je izražena grafičkim znacima na papiru, dobija određeni vid svoje materijalizacije, ona nikada nije materijalno i čulno ovaploćena u onom smislu u kom je to jedna slika ili skulptura, film ili melodija. U ovom vidu njene materijalizacije ne sastoji se bitni deo njene sazajne suštine, dok se u čulnoj dostupnosti materijalizovanog umetničkog dela sadrži bitni deo njegove estetske suštine. Materijalizovano biće dela je zaokrugljeni, od stvaraoaca osamostaljeni egzistencijalni totalitet, koji nastavlja da živi svojim samostalnim životom, iako odnosi deo

egzistencijalne suštine umetnikovog subjekta. Jedna naučna istina više je sredstvo nego cilj, dok je umetničko delo istovremeno i cilj i sredstvo: cilj umetnikove stvaralačke aktivnosti, a sredstvo izazivanja estetskog doživljaja u umetničkoj publici. I naučna istina je bila naučnikov cilj: svojim istraživanjem on teži ka njoj, i ostvarujući je, postiže stvaralačko zadovoljstvo. Međutim, smisao u kome se ona pojavljuje naučniku kao cilj, drugi je od onoga smisla u kome se delo pojavljuje umetniku kao cilj, iako realizacija u oba slučaja donosi blaženstvo rastećenja, samopotvrđivanja, potpunosti. Naučna istina je mogla da bude naučnikov cilj upravo zbog toga što je njena suština da bude sredstvo za ostvarivanje određenog vida savlađivanja prirode, za postizanje određenog stepena čovekove moći. A ta moć ne sastoji se u samoj činjenici realizovane naučne istine, već u njenoj praktičnoj primeni. Prava materijalizacija naučne istine nije njen grafički izraz na papiru, već njena primena u bitno drukčijem medijumu. Od zabeležene ideje do mašine u čijoj materijalnoj egzistenciji je ta ideja prisutna — put je veoma dug. Taj put je obeležen i mnogim drugim stvaralačkim otkrićima u postupku praktične primene te ideje.

U tom kontekstu umetničko delo ima bitno drukčiji status. Kao cilj umetnikove delatnosti, ono ne zahteva dalju aktivnost na svojoj primeni. Ono je već kao sredstvo — cilj, jer njegova egzistencija već u prvoj transmisijski ostvaruje svoju suštinsku funkciju samim svojim materijalizovanim postojanjem koje omogućuje delovanje na publiku. Delo je utoliko sredstvo ukoliko je namenjeno drugom. Međutim, u istom tom odnosu samo u drugoj relaciji delo se ispoljava i kao cilj, jer estetsko uživanje u delu okrenuto je egzistencijalnoj strukturi dela. Doživljalac se ispunjava delom, on se zanosi egzistencijalnim bićem dela, dodajući delu svoj doživljaj i rađajući svoj doživljaj delom.

SAZNAJNO I DOŽIVLJAJNO

Nezajazljiva intelektualna radoznalost nesumnjivo predstavlja jedan od osnovnih psihičkih pokretača naučnog stvaralaštva. Naučnik želi da sazna, a umetnik da stvori novo biće. Time se ne tvrdi da i umetnik ne želi da sazna. Međutim, on *saznaje doživljavanjem*; stvaranje novog bića privremeno gasi i njegovu sazajnju žed. Dok je naučnikova strasna radoznalost u osnovi sazajno locirana, umetnik je šire doživljajno zainteresovan. Naučnik u pojedinačnom traži opšte, dok umetnik otkriva višeznačnu egzistencijalnost pojedinačnog. I umetnik i naučnik su zainteresovani za život, društvo, čoveka. Međutim, umetnikovo interesovanje je hu-

manistički totalno čak i kad je tematski parcijalno. Totalna činjenica života u svojoj vibrirajućoj pojedinačnosti i neiscrpivoj konačnosti jeste ono što privlači umetnika čak i kad je orijentisan na estetsku objektivaciju jednog događaja, jedne emocije, jedne želje, u pripoveci, sonati i sonetu.

Parcijalizovanost naučnikovog interesovanja uslovljena je specijalizacijom naučnog znanja, a ta specijalizacija — diskurzivnom prirodom ljudskog saznanja i beskrajnom raznolikošću postojećeg. Racionalni um mora da razloži da bi saznao. Lenjin je u »Filozofskim sveskama« tačno obeležio granice pojmovnog saznanja kad je isticao da svaki pojam umrtvljuje živu procesualnost, zaustavlja kretanje i razlaže ga na elemente, koji kao izdvojeni ne čine datu pojavu, već je čini samo njihovo živo procesualno jedinstvo. U tom smislu estetski doživljaj je u specifičnoj prednosti (koja se, naravno u drugom smislu, ispoljava i kao nedostatak), jer samo doživljaj može da spontano i intuitivno obuhvati procesualni totalitet pojava — a da istovremeno ne ukine njihovu egzistencijalnu individualnost. I pojam može biti obuhvatan na visokom nivou apstrakcije, ali nikada bez osiromašenja i sakaćenja egzistencijalne totalnosti pojava koje treba da označi, od čijih izdvojenih elemenata je i izgrađeno racionalno biće njegove strukture. Estetski doživljaj je intuitivno sintetički — bez diskurzivne analitičnosti. I umetnik prodire do opšteg, ali ne putem analitičke apstrakcije, već intuitivno sintetičkim obuhvatanjem egzistencijalnog totaliteta situacije, ličnosti ili pojave.

ORIGINALNOST U UMETNOSTI I NAUCI

I u nauci i u umetnosti postoje originalna stvaralačka rešenja. U naučnom otkriću sadrži se suočavanje jednog prirodnog ili društvenog zakona, ali ne i opredmećenje originalnog kvaliteta naučnikove ličnosti. Originalnost u nauci najčešće je vezana za način na koji se ostvaruje jedno naučno otkriće, dok originalni stvaralački postupak u umetnosti pretpostavlja i sadrži dvostruki nivo; originalnost u načinu stvaranja i originalnost umetničkog dela kao rezultata toga stvaranja. Originalni kvalitet kao proizvod i izraz umetnikove individualnosti nije samo sredstvo koje karakteriše put do dela, već je i jedan od bitnih konstitutivnih elemenata dela. Originalnost dela kao izraz individualnosti umetnikove ličnosti omogućuje da delo svedoči i o samoj ličnosti, o njenoj neponovljivoj doživljivosti. Naučni rezultat svedoči o naučnikovoj ličnosti samo posredno, načinom na koji se do njega došlo, a ne suštinom svoje prirode. Naučnikova strast, upornost, pronicljivost, sistematičnost, logičnost, originalnost misli itd. jesu

kvaliteti bez kojih naučni rezultat ne bi bio moguć. Međutim, oni se, kao psihički kvaliteti ličnosti, ne sadrže u naučnom rezultatu. Naučni rezultat ne svedoči o specifičnoj subjektivnosti naučnikove ličnosti, već izražava zakoniti odnos između određenih pojava u prirodi ili društvu. Dok umetničko delo otkriva umetnikov doživljajni svet, pa tek njime i društvo i prirodu, naučni rezultat neposredno otkriva prirodu i društvo. U tom se smislu ličnost naučnika ne prenosi u naučni rezultat, iako ga omogućuje, dok se ličnost umetnika i prenosi u njegovo delo i to delo omogućuje. Ličnost naučnika ne može se razaznati u naučnoj istini, sudu, eksperimentu, zakonu. Ličnost originalnog umetnika prepoznatljiva je već posle prvih strofa, prve melodije, prvog pasusa, prve sekvence. Vrednost umetničkog dela proističe i meri se (između ostalih osobenosti) i originalnošću kao produktom umetnikove ličnosti, dok se istinitost naučnog suda ne meri karakteristikama ličnosti naučnika, već objektivnim eksperimentom, ili društvenom praksom. Umetničko stvaralaštvo karakterišu ne samo individualnost stvaraoca kao pojedinca, već i osobenosti nacije i društvene grupe kojima on pripada. U jednoj Ajnštajnovoj jednačini — nema njegove ličnosti. U naučnom rezultatu apstrahuju se sva lična obeležja. Naučni rezultat je apstraktno univerzalan, dok je estetski rezultat konkretno univerzalan.

JEZIK UMETNOSTI I JEZIK NAUKE

Razlike između umetnosti i nauke najočevidnije su na planu jezika. I Eli For, koji prenaglašava srodnost između umetnosti i nauke, piše: »U nauci nije bezličan njezin duh... bezličan je njezin jezik«¹⁾. Naučni jezik ne obuhvata samo sisteme specijalizovanih simbola, kao što su hemijske formule, matematičke jednačine, već i reči na kojima se bazira jedna od najpopularnijih umetničkih vrsta, literatura. Baš tu gde izgledaju najbliže, zanimljivo je razmotriti razliku između naučne i umetničke upotrebe reči. U okviru estetske upotrebe reči, pesnički jezik je najspecifičniji. Pesnički jezik razvija pluralitet semantičkih funkcija, dok naučni jezik karakteriše semantička uniformnost. Naučni jezik nastoji da uhvati opšte u individualnom, dok pesnički jezik insistira na individualnosti individualnog. Naučni jezik je bezličan, pesnički jezik je izraz ličnosti.

U poeziji reč nije samo sredstvo, kao u nauci, već i cilj. Reč je i telo pesme, a ne samo most do smisla. Sadržaj pesme ne postoji bez i van jezičkog oblika u kome se on prenosi. Dok na-

¹⁾ Élie Faure: *Povijest umjetnosti. Duh oblika*. Naprijed, Zagreb, 1959, str. 185.

učni jezik nastoji da što više sebe potisne da bi preneo nešto drugo što nije on, dotle pesnički jezik, dajući i ističući sebe istovremeno daje i sve to drugo što jezik i doživljaj, udruženi, sobom nose. Specifična psihčka struktura estetskog doživljaja nije kvalitet koji postoji nezavisno od strukture jezičkog medijuma pesme u kome je izražena, dok je određeni red objektivnih činjenica koje naučni stav izražava primarno nešto drugo i kvalitativno različito od onoga što taj naučni stav predstavlja sam sobom. Pesnički jezik nastoji da sugerise polivalentnost značenja, uzetih u živom, procesualnom i varijabilnom sklopu, pa time u maksimalno mogućoj meri (u slučaju uspeh pesama) dočarava nesvodljivost stvarnosnog procesa doživljajnog životnog iskustva. Naučni jezik nastoji da se suzi na monovalentno značenje koje omogućuje maksimalno efikasnu upotrebljivost datog stava u praktičnoj akciji. U osnovi, odnos između naučnog jezika i jezika umetnosti sadrži sukob između logičke diskurzivnosti i procesualne difuznosti.

