

ПРОБЛЕМ КРЕАТИВНОСТИ
зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ПРОБЛЕМ КРЕАТИВНОСТИ

зборник радова

Издавач

Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача

др Мирко Зуровац

Уредници

Ива Драшкић Вићановић
Уна Поповић
Марко Новаковић

Штампа

Зухра, Београд

Тираж 250

ISBN 978-86-903729-6-6

Штампање овог зборника помогло је
Министарство просвете и науке
Републике Србије

ПРОБЛЕМ КРЕАТИВНОСТИ

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2012.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Проблем креативности* представља скуп радова који су настали као резултат излагања и дискусија на истоименом XXXI редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп одржан је 22. и 23. новембра 2011. године у Београду, у просторијама Завода за проучавање културног развитка.

Истраживање теме *Проблем креативности* представља још један од доприноса Естетичког друштва Србије развоју естетике код нас преко тематизовања централних естетичких проблема и тема. Ова тема тако подразумева осветљавање историјско-филозофских и историјско-естетичких развоја категорије креативности, њене умрежености са другим филозофским и естетским категоријама. Напредо са тим, ова тема обезбеђује и да се анализирају употребе категорије креативности у различитим областима духовности, попут науке, културе, уметности, технике и слично. Напокон, анализа категорије креативности може се сагледати и из перспективе проблема односа уметничке продукције и рецепције, као и с обзиром на проблем одређења критеријума у оцени квалитета уметничког дела.

Главне теме које су акцентоване на скупу, али и у зборнику под насловом *Проблем креативности* обухватају следећа питања: *иновативност* – да ли уметничко стварање треба да се одликује иновацијама, како може да их постигне и да ли су оне нужне да би се неко дело издвојило као уметничко; *новина и оригиналност* – постоји ли разлика између ове две категорије, да ли неки стари, већ виђени уметнички мотив или поступак може бити освежен, а

Проблем креативности

да не изгуби на релевантности, може ли се неко уметничко дело накнадном уметничком обрадом изнова или на други начин учинити актуелним; *однос креативности и вредности* – на који начин креативни аспекти уметничког дела утичу на процену његове вредности, да ли постоје специфично уметничке вредности и да ли су и оне подложне критеријуму креативности; *однос природе и креативности* – да ли је и природа креативна, или само стваралачка, да ли је процес уметничке креативности природни дар или ствар обуке и образовања; *однос креативности и технике* – проблем примењене уметности, разлика уметничке креативности и техничког понављања и копирања, модел технике као доминантан за савремено друштво и њему паралелни захтев за креативношћу; *креативност као производ* - у смислу разлика између уметничког дела, научног открића и техничког изума; *креативност као специфичан процес* - припрема, инкубација, илуминација, верификација, итд. Од значајнијих филозофских позиција и епоха посебно су наглашени Кантово одређење оригиналности као карактеристике рада генија, ренесансно откривање могућности људског креативног делања, наспрам средњовековног приписивања креативности искључиво божанском стварању, одређење уметничке креативности код Хајдегера и Хосе Ортеге и Гасета, преобликовање схватања проблема креативности унутар савремене уметности и савремених информационих технологија.

Зборник је подељен на два дела, *Креативност као теоријски проблем* и *Филозофске перспективе*. Први део обухвата радове који тематизују одређење и смисао креативности као естетичке категорије уопште: унутар ових радова тематизује се однос уметничке продукције и друштвеног контекста, савремени медији и информационе технологије, савремена уметност, померања значења категорије креативности. Други део зборника, под називом *Филозофске перспективе*, обухвата низ радова који проблем креативности преиспитују с обзиром на поједине филозофске позиције и перспективе, од античких до савремених филозофа.

Зборник *Проблем креативности* поред радова који представљају научне доприносе анализи овог естетичког проблема, садржи и део предвиђен за посебне прилоге. У овом делу зборника, који је подељен на *Есеје* и *Прилоге*, понуђено је неколико текстова за које је уредништво зборника сматрало да су од значаја за објављивање: у питању су два есеја презентована на самом скупу (С. Ристић-Стојановић и Л. Прошић у рубрици *Есеји*), као и два прештампана новинска чланка (Ж. Бодријар и И. Фохт у рубрици *Прилози*). Есеј Л. Прошића *Андрић и Хајдегер* обележава педесет година од доделе Нобелове награде Андрићу: аутор варира мотиве филозофије Хајдегера и Андрићеве књижевности у покушају да овим поступком боље осветли оба ствараоца и њихово дело. Есеј С. Ристић-Стојановић *Проблем оригиналности и новог у уметности* тематски је везан за зборник и скуп, где је и изложен, а својом формом и позицијом приступа теми наглашава мултидисциплинарни карактер који одликује рад Друштва од његових почетака. Бодријаров текст *Завера уметности* баца светло на проблем уметничког стварања и деловања у савременим околностима комерцијализације уметности, а текст Ивана Фохта, једног од наших најпознатијих естетичара, осветљава проблеме савремене уметности из перспективе проблематизације тезе о крају уметности.

Зборник започиње радом Мирка Зуровца „*Проблем креативности*”, који представља разраду уводног предавања на истоименом скупу. Овај рад на један систематичан и прегледан начин представља проблем креативности у различитим важењима и трансформацијама ове естетичке категорије, позиционирајући тако саму тему у контекст једне естетичке анализе. Аутор представља проблем креативности путем комплексне мреже аналитичких поступака, који се крећу од терминолошке и појмовне анализе, преко историјско-филозофских рефлексива, све до сучељавања савремених естетичких разматрања овог проблема.

Други рад у зборнику, „*Уметничка креативност у онтолошком и вредносном кључу*” Сретена Петровића, проблем креатив-

Проблем креативности

ности тематизује из перспективе анализе различитих могућих објективација људске креативности, односно њиховог међусобног односа и позиционирања. Ауторова теза је да су сви посебни облици објективације креативног процеса онтолошки и вредносно истоврсни, односно да реферирају натраг на конкретно, фактичко и историјски оријентисано деловање самог креатора – човека.

Рад Бошка Телебаковића *„Стваралаштво и слобода”* поставља проблем креативности на тло уметничког стварања и његових инхерентних одлика. Теза аутора је да је процес уметничког стваралаштва нужно везан за категорију слободе, односно да он не сме споља бити ограничен било каквим условима који не произилазе из самог процеса. Ипак, ова слобода није апсолутна, већ уметнички процес креације подразумева и варирање и одбацивање различитих могућности, односно и своју супротност – уништавање.

Рад Драгана Жунића, *„‘Ово није уметност’: стваралаштво и истраживање у уметности и новим уметничким праксама”*, посвећен је анализи проблема стваралаштва у контексту различитих његових дефинисања у оквиру нових уметничких пракси. Аутор наглашава везу између појмова стваралаштва и естетских идеја, као неизоставних аспеката уметности, насупрот поменутиим тенденцијама редефинисања уметности изван ових категорија.

Оглед *„Проблем креативности: парадокс нашег доба”* Дивне Вуксановић посвећен је анализи начина на који се у савременом друштву шири и преобликује значење естетичке категорије креативности. Централни пример ове промене представља феномен креативних индустрија, усмерених на грађанина-конзумента, подржаних од стране савремених информационих технологија, те развијаних од стране „креативне класе”: за своју последицу она има стандардизацију креативности, односно стандардизацију укуса.

Рад Александра М. Петровића под насловом *„Социјални положај уметности и идеје естетске креативности”* указује на међусобну условљеност историјског развоја друштвених форма-

ција и уметности, те естетских идеја. Аутор као динамички фактор развоја уметности, односно иновација и креативности, представља преиспитивање легитимности различитих мерила вредности. У том контексту социологија уметности треба да анализира границе овог процеса и отпоре који се јављају као његова последица.

Прилог Драгана Ђаловића „*Креативност у сајбер простору*” још једном доводи у везу савремене медије и проблем креативности, истичући позитивне аспекте ове ситуације и анализирајући однос продукције и рецепције дела у овом контексту. Сајбер окружење се тако сагледава као простор за уметничко деловање као отпор на претходно преобликовање уметничких стратегија у маркетиншку праксу.

Оглед „*Књижевни акт*” Љиле Илић теоријска промишљања проблема креативности допуњава погледом из перспективе самог уметника – књижевника. Ауторка представља идеју књижевног акта као реторички статус уметничког дела уопште, постављајући тако језик у центар уметничког дела и уметничке креативности. Ова идеја представљена је варирањем позиција низа уметника и мислилаца.

Други део зборника, *Филозофске перспективе*, представља тематизације различитих конкретних филозофских погледа на креативност. Тако овај одељак хронолошки започиње радом Душана Пајина под насловом „*Уметност и стварање – у кинеској и индијској традицији*”, у ком аутор представља низ естетичких и других категорија ове две источњачке традиције везаних за питања производње, смисла и улоге уметности. Широка лепеза категорија и примера допуњена је паралелама и поређењима са појединим филозофским позицијама запада.

Рад Николе Танасића, „*Прометејски мит и проблем стварања из перспективе класичне антике*”, истраживање проблема креативности враћа у контекст античке културе. Поредети три верзије мита о Прометеју, аутор фокусира везу стваралаштва и трансценденције, тумачећи је као елемент хибриса са једне, те напредовања културе са друге стране. На тај начин проблем креативности доводи

Проблем креативности

се у блиску везу са мотивом самопревазилажења човека, чиме рад осветљава корене неких познијих тематизација овог проблема.

Рад Марице Рајковић *„Креативност и мимезис“* представља античко виђење уметничког процеса: варирајући позиције Платона и Аристотела, ауторка представља тезу да се управо на појму мимезиса – као појма који у античком периоду има функцију коју ће касније појам креативности заузети – ове две естетичке позиције показују у свом правом светлу. Платонова критика мимезиса тако се представља као критика неуспелог мимезиса, што оставља простор за један аутентични мимезис, док се на примеру Аристотелове *Поетике* показује да је естетика могућа само као филозофска дисциплина.

Ренесансно схватање креативности приказује Ива Драшкић Вићановић у раду под називом *„Бихевиорални аспект стваралаштва“*. Ауторка анализира бихевиоралну ренесансну технику *sprezzatura*, којом објашњава начин на који је хуманистичко усмерење ренесансе свој израз нашло у креативном самообликовању појединца. Овај антрополошки аспект креативности истовремено се показује и као естетички релевантан, као извесна естетика сопства.

Ренесансни проблем креативности обрађује и Уна Поповић у раду *„Ното Faber: проблем креативности у ренесанси“*. Овај рад представља преобликовање античких и средњовековних разумевања уметности и уметничког стваралаштва у њихове савремене облике, фокусирајући у том контексту ренесансно схватање човека као ствараоца и креатора. У центру анализе је проблем сазнања као релевантан како за идејно, тако и за техничко остварење уметничког дела.

Рад Марка Новаковића *„Креативност у уметности и науци. Оглед о проблему генија у естетици Канта и Церарда“* представља проблем креативности из перспективе Кантове филозофије, посебно наглашавајући проблем одређења генија и његову везаност за уметничко стварање. Аутор доказује могућност примене категорије генија и у сфери науке, заступајући тако Церардову позицију.

Рад Небојше Грубора, под називом „*Хајдегерово схватање вајарства*”, проблему креативности приступа из перспективе Хајдегеровог тумачења вајарства као уметности, у оквиру чега аутор посебно наглашава однос уметника и уметности, односно везе тубивствовања и уметности. Поредићи неколико Хајдегерових радова везаних за ову тему, аутор нуди и занимљиво тумачење развоја Хајдегеровог третирања проблема уметности, полазећи од *Извора уметничког дела* као његовог основног естетичког списка.

Оглед под називом „*Уметничко стварање као произвођење аетиолошке диференције*” Саше Радовановића такође је посвећен анализи Хајдегеровог схватања уметничког произвођења, полазећи од његовог *Извора уметничког дела*. Аутор посебно наглашава Хајдегерово схватање односа између истине и уметности у њиховом повесном преображавању.

Последњи рад овог дела зборника, рад Милоша Ћипранића „*Култура и уништавање*”, анализира уметност преко односа креативности и уништења на позадини филозофије Хосе Ортега и Гасета. Ова анализа допуњена је алтернативним важењем креативности као спонтанитета, који представља могући начин односа према свету и потенцијални излаз из кризе уметности и културе уопште.

Уредници

Ива Драшкић Вићановић

Марко Новаковић

Уна Поповић

**КРЕАТИВНОСТ КАО
ТЕОРИЈСКИ ПРОБЛЕМ**

Мирко Зуроџац

ПРОБЛЕМ КРЕАТИВНОСТИ

Апстракт: Главна тема ове расправе је проблем и појам креативности. Аутор тумачи процес настанка и усвајања овог појма да би утврдио његов прави смисао. Појам креативности стоји у изворној вези са појмом креације, која се може схватити или као стваралачки чин, или као створено дело. Креативност није ни на једном од тих планова. Креативност уопште не креира: она је априорна могућност човека.

Тако схваћена, креативност означава људску способност и склоност произвођењу нових ствари. Највиша људска потреба је стваралачка активност, која је утемељена у самој структури људског бића. На тој основи почива модерно схватање човека као стваралачког бића. На истој основи аутор разматра човекову способност других стваралачких способности: креацију, иновацију, инвенцију, откриће, оригиналност, природни дар, генија.

Поред креативности схваћене као природне способности и генетске диспозиције, важну улогу има васпитање и образовање. На основу тога аутор закључује да код човека постоји једно „субјективно језгро”, које се не може извести из околности и тако објаснити, али се под повољним условима може развити и тако естетизовати. Зато посебну пажњу посвећује педагогији инвенције, методама стимулације креативности и факторима чије деловање дозвољава да се објасни креативност.

Кључне речи: креативност, креација, „субјективно језгро”, педагогија инвенције, стимулација креативности

Појам креативности је један од најфасцинантнијих и истовремено најлошије одређених појмова који постоје. Као такав, он је инспирисао мноштво истраживања веома различитог квалитета, али им није успело да скину вео са тајне коју именује ова заводљива реч. Процес настанка и усвајања овог појма је различит – а можда и обрнут - од процеса настанка и усвајања већине других општих појмова.

Јер обично, када је један научни појам раширен и широко прихваћен, то јест када прелази од уске групе специјалиста у ширу популацију, он тада обично губи своја својства једнозначности, одређености, стабилности и строгости. А у овом феномену треба гледати не ефекат „деградације“ или „испразне“ акумулације алеторне деструкције, већ добро привилеговано сведочење промене интелектуалног система: ту логичко мишљење, научно и индивидуално, замењује специфичност „друштвеног мишљења“. Уколико је одређена веровањима, сазнајним и посебним интересима, свака група треба да схвати и интерпретира елемент сазнања према свом властитом референцијалном хоризонту, па тада присуствујемо сложену процесу *асоцијације*, то јест истовремено интеграције и трансформације. Тако се појам, који је постао „општи“, не раствара у индиференцији универзалности и не своди се на заједнички називник непостојаности: он је увек властити појам једне епохе или једне групе. Ова виртуелна вишезначност појма, ова одређена и значењска пластичност прихватања, конкретно се манифестује преко различитих наглашавања, па често присуствујемо успостављању једне нове стабилности: појам поново налази уједначеност и правилност употребе, или, још прецизније, меру „дистрибутивне једнозначности“, за одређену индивидуу, одређену групу, одређени друштвени слој или одређену културу.

Тако, обично, тече процес усвајања „општих“ појмова. Обрнут процес се запажа када је у питању појам креативности: он се најпре јавља као „општи“ појам, па суштински проблем остаје да се од њега направи специјалистички појам, то јест да се правилности учине гипким и да се превазиђу наглашавања која га сада вежу за једну културу или под-културу.

Реч креативност је новијег датума. Изгледа да је била коришћена у енглеском (*creativity*) и италијанском (*creativita*) пре него што је почела да се употребљава у француском. Још је нема ни код Литреа, ни код Робера, али се налази у *Enciclopédie Quillet* и у *Ларусу XX века*. Због недостатка погодног облика речи, која би могла да преузме и пренесе сва значења речи креативност, у српском језику се одомаћила ова туђица, па могући српски адекватни више служе као њено објашњење него као дослован и прецизан превод. То је, како у нашем језику, тако и у страним језицима из којих је преузета, један неологизам изведен из придева *креативан*, који је такође новијег датума. Реч „креативност“ је изведена из придева „креативан“, а овај упућује на креацију („стварање“), која даје и омеђује значење и једној и другој речи. Појам креативности, дакле, стоји у изворној вези са појмом креације, која је дуго времена схватана као божански принцип по коме је створен читав свет и сам човек, па је било потребно много времена да би се коначно пробила идеја о томе да је човек креативно биће. Зато, сваки пут кад разматрамо појам и проблем креативности, морамо имати у виду изворно значење речи креација: појмови креације и креативности иду скупа, па је потребно имати у виду и разјаснити њихов однос. Сходно томе, треба имати у виду теолошке и психолошке претпоставке речи „креативност“ да би се схватио прави смисао онога што она означава и на што упућује.

Креација је увек креација *hic et nunc*. Другим речима, креација је увек креација нечега. Ову формулу, која подсећа на феноменолошку концепцију свести, не треба схватити као неопходност и прихватање феноменолошког приступа проблему креације. Јер, доиста, када кажемо да је креација увек креација нечега, ми тиме једноставно желимо истаћи непобитну чињеницу да се креација увек показује преко креиране (= створене) ствари. Створено дело – без обзира на то да ли се ради о ликовном или музичком или неком другом уметничком делу или људском делу уопште – увек упућује на креацију, која, опет, са своје стране, уопште не може постојати без створеног дела.

У том погледу модерна феноменологија не оставља никакве недоумице: она је савладала извесне дуализме свдећи постојеће на

низ појава које га манифестују. Феноменално биће се манифестује: оно манифестује како своју суштину и тако и своје постојање и није ништа друго до добро повезан низ ових манифестација. Биће се не одређује више унутрашњом тајном природом коју прикрива његов спољашњи изглед. Пошто нема ништа иза појаве, она може да буде подржана само својим властитим бићем. Појава не скрива суштину: она је открива; она *јесте* сама суштина, а суштина је овом или оном својом страном појава. Циљ је био да се савладају извесни дуализми који су вековима збуњивали стару метафизику. Тако је дошло до укидања дуализма бити и појаве, унутрашњег и вањског, моћи и чина. Тим путем иде модерна феноменологија да би показала како је могуће опажање суштина (чувено Хусерлово *Wesensschau*). За нас је најинтересантнији овај последњи дуализам. Сартр је потпуно уверен у могућност његовог укидања па у том смислу пише: „Сила, на пример, није метафизичка намера непознате врсте која би се скривала иза својих ефеката (акцелерације, девијације, итд.): она је скуп ових ефеката. Исто тако, електрична струја нема тајно наличје: она није ништа друго до скуп физичко-хемијских деловања (електролиза, усијаност угљене нити, померање игле на галванометру, итд.), која је манифестују.“¹ Ниједно од ових деловања није у стању да је само открије, па ипак оно не означава ништа што би било иза њега самог: оно означава себе сама и читав низ појава. Суштина постојећег није више својство уроњено у његову дубину, па Сартр даје за право Диему што Поенкареовом номинализму, који физичку стварност (електричну струју, на пример) одређује као суму различитих манифестација, супротставља своју властиту теорију која је од појма начинила *синтетичко јединство* ових манифестација.

Иза појаве, дакле, не постоји никаква скривена природа, нити иза чина постоји нека непозната моћ. Појава је постала легитимна за бит која се појављује, а чин за моћ која делује. И то што важи за физичку стварност, треба да важи у истој – или готово истој – мери и за психичку стварност, па Сартр скоро с одушевљењем наставља ову феноменолошку идеју: „Истовремено, нестаће и дуализам

¹ Sartre, J.-P., *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943, стр. 11

моћи и чина. Све је у чину. Иза чина не постоји ни моћ, ни „*exis*“, ни својство. Одбацићемо, на пример, да под „генијем“ подразумевамо – у смислу у ком се каже да је Пруст „поседовао геније“ или да је „био“ геније – посебну моћ стварања извесних дела, која се не би исцрпљивала у његовом стварању. Прустов геније није ни дело посматрано изоловано ни субјективна моћ да се оно створи: то је дело посматрано као скуп манифестација једне личности.“²

Тиме се на веома заоштрен начин оставља проблем креативности: ако креативност постоји, она треба да се покаже у креирању новог дела. Нема другог начина да се докаже да је неко био креативан. Креативност има потребу да креира да би се појавила и потврдила у свом постојању, али то још увек не значи да ће свака особа, у свим приликама и под свим условима, успети да оствари свој креативни потенцијал. Добро је познато да нека личност може имати способности, таленат и друге особине потребне за стваралачки подухват, али да те особине, услед недостатка других потребних услова, остану неискориштене, па се мора претпоставити, бар теоријски, да неке личности не успевају да искористе сав свој креативни потенцијал, да се креативни процес понекад може започети, а да се не доврши, као и да исте особе или исте друштвене заједнице у повољним околностима и уз подршку креативнијих културних политика, могу у већој мери да пласирају и остваре свој креативни потенцијал него што би то учинили у мање повољним условима.

То нам говори да креативност није на истом плану на који се смешта креација. Креацију можемо схватити као стваралачки чин или као створено дело. Креативност није ни на једном од тих планова: она се одмах смешта на један други план, који треба прво открити, а затим истражити. Креативност изгледа да премашује креацију у оба њена главна вида која смо управо навели. Како онда, након свега, треба разумети креативност? То је нешто као *Spielraum* – да употребимо овај хајдегеровски термин - који омогућује креацију. Креативност, дакле, садржи нешто у смислу априорног изворишта креације: она претходи креацији и чини је могућом. То је оно претходно тло

² *Ibid.*, стр. 12

које нам посредује свако ново искуство и захваљујући којем можемо успоставити однос према новом, али и преко кога, обратно, то ново створено може уопште деловати на нас. Узмимо, на пример, једну реченицу: „Једно уметничко дело је једна ствар.“ Шта нам казује ова реченица? Она нам даје провизорно одређење уметничког дела које називамо креацијом. Креација налази свој конкретан израз у створеном делу, а креативност изгледа да измиче овом одређењу. Креативност уопште не креира: она само омогућује креацију и претходи јој као њено априорно извориште. Чим креативност почне да креира, она постаје креација, прво у виду стваралачког процеса, а затим као створено дело. Она је дата човеку само као могућност.

А оно што свему претходи, што је изворно и првобитно дато, није ништа друго до сама могућност да се креира (ствара). Да бисмо схватили овај однос, можемо поћи од основног пара појмова *dynamis* и *energeia* (односно: могућност и стварност), које сусрећемо код Аристотела. Аристотеловска шема преласка од могућности на стварност поставља многа важна питања у домену уметности. Актуелно у уметности није нужно уметничко дело. Оно се уздиже из могућности *par excellence*, а оно што је у могућности није ништа друго него способност да се ствара. Ту способност и склоност да се ствара (креира) називамо креативношћу. Креативност, дакле, припада сфери могућности која тек треба да се покаже у стварности стварањем уметничког дела, јер, доиста, ако се креација уздиже из могућности, сама креативност лебди на крилима стваралачког чина који могуће претвара у стварност и тако производи ново дело. Креативност, заправо, изражава чисту могућност. Ако креација постоји, то је зато што јој на неки начин претходи креативност као могућност стварања. Ова могућност, која је формални и стварни услов креације и њене мисливости, постаје делатна сила која има моћ да сама себи даје свој закон, која свом закону даје посебну снагу, моћ да се коначно самопроизведе у суштаствену стварност дела. У тој тврдњи има нечег изненађујућег, јер ако се ово генерално прихваћено мишљење подвргне продубљенијем испитивању, постаје очигледно да оно што се уздиже из могућег није ништа друго до

само уметничко дело, које није нужно ни само по себи ни за себе: уметничко дело је сирови израз могућег, а креативност, као могући услов његовог настанка, пребива у акту, то јест у могућности. Зато што постоји креативност стваралачке могућности, уметничко дело слободно изражава сваку могућу форму. Као чист израз могућег, оно је своја властита истина.

Било би погрешно претпоставити да данас располажемо кохерентним корпусом знања о креативности. Централни проблем остаје проблем статуса овог појма. Шта означава реч „креативност“ и шта карактерише „креативни процес“? Све се догађа као да реч „креативност“ означава једну менталну способност посебне врсте, повезану са способношћу произвођења „нових“ ствари, или, бар, које људи сматрају да су нове у датом моменту њиховог друштвеног развоја. Једни, ослањајући се на теолошко веровање, тврде да су нека бића „обдарена“ овом способношћу већ од свог рођења, због чега могу да се поносе својом властитом способношћу да покажу своју обдареност и захтевају услове да је култивишу. Други, позивајући се на одважнију тезу једнакости, проповедају да је свако биће по природи „креативно“ и допуштају искуству моћ да ту способност развија или, напротив, да је кочи и спутава у њеном развоју. Као привилеговани поседници божанске тајне, први су природно наведени да прописују нормативна правила како да се добро ствара, нарочито кад се ради о уметничкој производњи, док се други, мудрији и забринутости истовремено да сачувају своју властиту „креативност“, задовољавају тиме да деле савете опрезности. Првој тези се може приговорити да она, независно од избора и естетике који тај избор намеће, дозвољава да „креативност“ може бити добро остварена у једном духу, а да не буде праћена видљивим ефектима, пошто је ова делатност, на изванредан начин, независна од самог чина „стварања“. Таква концепција одмах елиминише могућност научног говора у прилог теолошке херменеутике, а ниједан научник се очигледно не може одлучити на једну такву жртву. Друга теза има недостатак због њој својствене конфузије, јер она посматра „креативност“ наизменично или као узрок извесних квалитета произведених предмета или као

ефекат самих ових квалитета, а да није у стању да одреди која јој од ове две дефиниције иде у прилог. Осим тога, ако смо сви „обдарени“, то би могло да буде правило, уместо да се сматра изузетком. Ако смо сви „обдарени“, то значи да је теолошки проблем „дара“ елиминисан и да га не треба постављати.

Истина је да данас идеја креације није довољно одређена у појму креативности таквом какав се обично употребљава. Фактори иновације и оригиналности, које она подразумева, нису довољно разјашњени. Ту се, нарочито, узима у обзир чин реализације (остварења) одређене замисли, понекад без процене резултата, али уз вредновање самог извршеног чина, а понекад са тачним вредновањем резултата тог чина и смионог процењивања спонтаности. Људско биће је бескрајно богато и различито. Људски потенцијал укључује огромну количину могуће креативности, обиље потреба које чекају да буду задовољене, велике могућности заједничког живота са другим људима. Тако се показује да наше потенцијално биће није просто дато и фиксирано простим генетским диспозицијама, већ да се оно може превазилазити и даље обликовати сопственим креативним напорима. Пластична основа генетске грађе људског бића може бити уобличена друштвеним условљавањем на хиљаде различитих начина, а самореализација постајати све свеснија и истински аутономна – све док конзервативни телос очувања и умножавања врсте не буде замењен потпуно новим основним пројектом: стварањем богате, разноврсне, све сложеније и лепше средине, самостварањем људи са све разноврснијим потребама. Потреба је општи појам који у свом почетку и апстрактном смислу карактерише све живе организме без изузетка, али једино човек има више потребе које нису уписане и унапред одређене у нагонској структури његовог организма, пошто има моћ и слободу да их мења и усмерава у једном правцу који сам себи одређује. А највиша људска потреба је стваралачка активност: она је утемељена у самој структури људског бића, у његовим генетским способностима да себе стави у питање и да се превазиђе према још неоствареним могућностима. Способност наше свести да заузме негативан став према себи, да себе узме за предмет критичког

испитивања, да превазиђе себе према могућем које без његовог залагања никада не би постало стварно – није нешто што се може научити: то је једна од општих способности људског бића из које израста могућност слобода за човека. Слобода је отвореност и непрестано потенцијално стваралаштво. Она је дата човеку само као могућност коју он може или да оствари или да изгуби, а може је остварити само непрестаним стваралачким залагањем које ће га довести у посед његових властитих могућности.

Чињеница је да ми имамо моћ да стварамо нове и лепе, јединствене и непоновљиве ствари, које изражавају оно што смо желели да изразимо. У том смислу може се говорити о емпиријском феномену чије проучавање зависи од психологије, познавања научне инвенције и естетске продукције. Тако, на пример, у лингвистици генеративна школа истиче нарочиту способност људског бића, која разликује човекову способност говора од онога што се може сусрести код животиња. Говорење се за људско биће не састоји у понављању научних секвенци, већ у његовој способности да породу нове реченице које никада раније није чуло. Отуда идеја да је способност говора коју теоретизира драматика заправо способност да се произведе бесконачно много реченица. У том случају сама драматика је одређени скуп правила која производе ову бесконачност реченица полазећи од ограниченог речника.

Чомски сматра да ове концепције, које претпостављају гледиште својствено граматички, долазе директно из картезијанског рационализма. Стратегија модерних рационалиста се састоји у њиховом настојању да покажу да је прелаз од појединачно опаженог до лингвистичке општости немогућ или бар није плаузибилан. У нормалној ситуацији учења, дете није довољно подстакнуто да би се тиме могла објаснити његова склоност да се служи говором. При том треба имати у виду да оно производи лингвистичке секвенце које никада раније није чуло. Разборит аргумент за то долази од Декарта: људско понашање претпоставља способност да се коректно одговори пред новим ситуацијама, а разум је универзални инструмент који то омогућује.

Својим изумом *De Arte Combinatoria* Лајбниц је понудио класичну идеју креативности на основу правила (тзв. *ars inveniendi*). Ради се о једном миту, утемељеном на представи рађања низа природних целина, које се налазе већ у идеји универзалног језика. Већ од класичног доба, математичка логика је донела одважне иновације: прво ширење појма рачуна (Boole), а затим, почевши од тридесетих година двадесетог века, дефиницију појма рачуна на основу Турнинга и опште рекурзивне функције, пошто су прорачунљивост и рекурзивност идентификоване тезом Черча (Church). Чомски је предложио једно једноставно средство да би учинио „прорачунљивом“ граматику природних језика. У томе се састоји његов допринос који намеће јака ограничења појму „граматичких правила“: она требају, у главним цртама, да одговарају алгоритмима поновног писања.³

Свођење граматичких правила на алгоритме потврђује, на извештан начин, интуицију класичара која се односи на важност аритметике у рационалним активностима. Ипак, користити речи не значи ништа друго до говорити о инвенцији или креацији. Наравно, ја могу произвести нешто ново и целовито полазећи од нуле, али инвенција није произвођење потпуно новог, већ, на пример, произвођење нечег ирационалног. У том погледу постоји битна разлика између човековог бића и свих врста робота и рачунара. Декарт је предвиђао могућност изградње таквих механизма, али је био потпуно свестан њихових непрелазних граница: они никада неће имати језик, чак и ако буду у стању да производе поједине речи или спојеве речи. Декарт је допуштао могућност механизма који ће нас у понекој радњи премашити, али то може бити само за поједине радње, док је човеков разум „универзални инструмент“. Тако је поставио непрелазну границу читавом техничком развоју, а каснији убрзан развој роботике и рачунара није оповргао ову његову тврдњу. Ставите, на пример, рачунар у подрум, програмирајте га да конструише бесконачан низ целина, вратите се после хиљаду милијарди година, па ћете се уверити да он никада неће произвести један ирационалан број. То

³ Chomsky, N., „On the Notion 'Rule of Grammar'“, у R. Jakobson, *Structure of Language and its Mathematical aspects*, 1961

је, наравно, само једна обична претпоставка која нам открива праву природу вештачке интелигенције: електронски рачунар може сам и аутономно, без учешћа човека, да обави милионе операција у секунди, али он није у стању да изађе из оквира програма који је човек ставио и укључио у њега. Њему недостаје слобода стваралачког рада и функционисања: он не функционише по принципу стваралачког, па се по томе разликује од човека, који увек познаје више обичаја, укуса и стилова.

Осим тога, тумачење креативности помоћу рекурзивности изгледа да чини насиље над елементарним својствима природног језика. У том смислу било је примећено да оно претпоставља: 1) граматичност реченица неодређене дужине и 2) непроменљивост (постојаност) значења речи или, бар, његову независност у односу на делатност говорника. Аргумент који се позива на реченице неодређене дужине није можда нарочито добар, али наша способност да рачунамо добро одговара правилима способним да производе бесконачне формуле, што, онда, наравно, не претпоставља – и то с разлогом – да ми икада имамо потребу да то чинимо. Питање које се тиче колико говорног чина индивидуалног говорника, толико и историјског развоја језика јесте да се сазна одакле долази способност да се рађа „ново“. Ако се оптира за рекурзивност, рачунар чини предикабилну (прорачунљиву) иновацију, али долази под удар аргумента о јављању ирационалног. Као што је добро приметити Паркисон, „свака индивидуа има способност (...) да прошири значење било ког лингвистичког знака у функцији њеног доброг задовољства“.⁴ Тиме се указује на неспособност генеративног граматичара да објасни оно што су класичари називали „фигурама говора“. Очигледно, увек се може прибећи осећајности или естетској способности човека, као што то чине Хумболт или Кроче, али ако се не жели потонути у чисти и обични ирационализам, треба предложити неки други модел. Сосир је савршено схватио проблем лингвистичке инвенције и предложио једно сасвим прихватљиво решење: „С унутрашње стране (*sfère langue*), никада нема промишљања, нити чак мишљења, ре-

⁴ Parkinson, F., *Linguistic and mathematical infinity*, CFF, 1972, стр. 55-64

флексције о формама, изван акта (пригоде) говора живе речи (*parole*), осим несвесне и скоро пасивне, у сваком случају нестваралачке: активности класирања. Ако се све што се производи од новог ствара приликом говора, то значи истовремено да се све догађа са друге стране језика.⁵ У том случају лингвистичка креативност произлази из случајности индивидуалних чинова и друштвене интеракције. Другим речима, људско језичко понашање не одговара моделу који нам нуде формални језици, сходно томе, не подразумева урођени рационализам који проистиче из концепције коју нам нуди Ноам Чомски. Језичка способност човека је изворнија могућност од оне коју нам нуди мит утемељен у картензијанској идеји универзалног језика.

И то што важи за човекову способност говора, као нарочиту способност која на најсуштинскији начин обележава његову изворну природу, важи подједнако и за друге облике његовог креативног испољавања. Способност за спонтано и оригинално произвођење новог чини најизворнију могућност људског бића и његову највишу одлику. Она је садржана у његовим генетским диспозицијама, које су индивидуалне, посебне и општељудске. На тој основи почива модерно схватање човека као стваралачког бића. У том модерном смислу, реч креативност почиње да означава способност да се производи нешто ново, па је почела да се употребљава у све ширим и различитијим контекстима, све док на врхунцу своје популарности није доспела до тога да изгуби свако позитивно значење, јер оно што се примењује на све значајно се не примењује ни на што одређено. Тако је ова реч, постајући сувише општа, вулгаризована и лишена прецизног значења. Ако се под креативношћу подразумева тежња за стварањем и моћ да се ствара, тада је у питању емпиријски феномен чије проучавање, као што смо видели, зависи од психологије, научне инвенције и естетске продукције, па су многи истраживачи, нарочито они који долазе из психологије, покушали да утврде постојање тачне корелације између креативности и различитих црта личности или темперамента. Тако, на пример, међу многим ауторима, Мис-

⁵ de Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, ed. critique par R. Engler, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1968, fasc. 3, стр. 384

тенберг (Müstenberg) и Мусен (Mussen) налазе да уметници чешће показују јака осећања кривње него не-уметници, а њихову способност да стварају психоанализа објашњава као директну последицу сублимације потиснутих нагона, која је код њих израженија него код других особа. Критеријуми креативности често се траже у психолошким процесима продукције више него у својствима произведених предмета. При том као да се заборавља да продуктивна активност може бити иновативна у субјективном смислу, а да уопште не доведе до производње дела које је креативно у објективном смислу. Такво поступање је погрешно у лепим уметностима, као и у свим другим контекстима где се на адекватан начин примењује појам креативности. Оно „ставља кола испред коња“, пошто оно што нас интересује, оно што ми желимо да знамо, што нас води у нашем истраживању, није ништа друго до наша потреба да знамо како да разликујемо креативне продукте и, ако је могуће, који услови су потребни да би се они довели у постојање. Субјективна искуства „викенд“ уметника аматера нису довољна да би гарантовала њихово приступање у предворје славних. Зато наше истраживање психолошких процеса продукције мора бити усклађено са већ формираном разликом између креативних и не-креативних производа.

Нема, заправо, видљиве објективне разлике између психолошког механизма за произвођење креативне и некреативне уметности. Креативност смо одредили као способност и склоност да се производи нешто ново, али пошто нам природа ове нарочите способности изгледа неразумљива, морамо се вратити приметним манифестацијама које изгледа да оправдавају њено постојање. Какве су разлике између уметничког дела, научног открића, техничког изума или остварења једног бриколажа? Оне активности које су придају уметничком домену обично се називају „креацијама“, док се поводом науке и технологије најчешће говори о „инвенцијама“ или „открићима“. Али употреба ових термина најчешће је погрешна. Ако консултујемо неки добар и поуздан речник, сазнаћемо да *открити* значи „открити оно што је било скривено, па се, у том смислу, на пример, „открива злато“. *Измислити*, опет, значи „први открити нешто ново“. Што

се тиче *стварања*, оно значи „извући нешто из ништа“, „остварити нешто што раније није постојало“, као што се, на пример, ствара једна асоцијација. Ако се сада примене ови критерији на мање или више реалистичке нијансе речи „егзистенција“, тада ћемо видети да се на смислен начин може говорити о креатору злата или изумитељу Америке, а да ови изрази ипак неће промашати општи смисао.

Ми немамо објективно мерило за вредност у уметности. Најмоћније и највредније креативне иновације често изгледају као обична лудост већини њихових савременика. У том погледу ми се можемо ослонити једино на тест времена, као што је то тако моћно показао Ентони Савил (Anthony Savile) у својој књизи истог наслова (1982.), али можемо бар бити свесни опасности од олаког обожавања новине због саме новине. У својој језичкој употреби појам новине је доста неодређен, што, онда, ствара велике потешкоће теоријском мишљењу које је присиљено да се њиме служи. Основна потешкоћа је повезана са егоцентричним и битно променљивим својством новине. „Ново“ је у ствари оно што је ново *за мене*, то јест оно што се разликује од свега што сам ја већ опажао или онога што сам до тада познавао. Каже се да је свака „креација“ у уметничком делу по правилу нова. Пошто продуктивни чин, сваки пут, може дати места само *различитим* стварима, пошто увек производи другачије и различито. Али ова различитост се односи више на ирверзибилност времена него на сам процес који производи ствари, па рећи да је уметничка продукција креација значи само изговорити једну таутологију: то значи да се један догађај никада не може поновити на идентичан начин, па зато кажемо да је догађај, доиста, једна непоновљива посебност. Зар, уосталом, није било примећено да друштвена пракса признаје сваку уметничку продукцију као креацију и да се неслагања јављају само у погледу „уметничке природе“ производа? Ствари стоје потпуно другачије са науком која, као што је то тврдио још стари Аристотел, разматра само опште. Према његовом схватању, нема науке о појединачном: њени предмети су општи и универзални, што онда значи бар у принципу поновљиви. Управо ова универзалност научних појмова чини да оно по чему се наука темељно разликује од уметности, у том

смислу да њени појмови, будући универзални, дозвољавају контекстуалне варијације које уметнички производи не допуштају. Наука се ослања на језик који је присиљава на уопштавање. То јој омогућује да елиминира егоцентризам, што уметности једноставно није могуће.

Свим перспективним разликама истраживања на које смо се позвали и теоријским импликацијама које их прате остаје својствено да су усмерене на индивидуу, као личност или место једног механизма, и на оно што он производи. Први извор информација је прибављен личним исказима неких великих стваралаца. Велики број међу њима, нарочито међу научницима, упућују на спољашње и унутрашње прилике њихових великих открића. Међу најпознатијим су свакако признања Поенкареа, Адамара (Hadamard) и Ајнштајна. Њима би се могла додати многа друга, исто тако речита и веома поучна. Све те интроспекције доводе до закључка да ту постоји једна празнина: до открића долази, а да се не може свесно утврдити механизам његовог успостављања. Једна случајна прилика открива научнику идеју коју он тражи, па њему није потребно ништа друго него да је забележи, као да се ради о једном потпуно спољашњем прилогу. Тако постаје видљив близак однос који лично искуство одржава са „представама“ креативности. Феномен креативности остаје непрозиран и непробојан, па његово преношење на игру несвесних снага очигледно нема никакву експликативну вредност.

То потврђују бројна ислеђивања, која обухватају истовремено разноликост објективних варијабли и мноштво случајева, па могу донети интересантне поуке. Ова истраживања и њихова сведочења отварају једну психосоциолошку перспективу која нуди много више конкретних и инспиративних датости него сви покушаји интроспекције. Систематски попис услова који су пратили велики број открића може довести до тога да се боље схвати природа инвенције. Међу најзначајнијим радовима те врсте, описним и општим истовремено, важно место заузима онај Пикаров о Позитивним условима инвенције у наукама.⁶ Пикар разликује четири врсте факто-

⁶ Picard, J., *Essai sur les conditions positives de l'invention dans les sciences*, Bourg, Imp. Nouvele Victor-Berthod, 1928

ра чије истовремено деловање дозвољава да се објасне сва научна открића:

а) На првом месту треба узети у обзир стање развоја науке у датом моменту. Јер, доиста, инвенција се увек јавља у једном контексту знања, које је припрема и превазилази истовремено: она нужно произлази из радова који јој претходе и зависи од актуелних концептуалних и методолошких апаратура. На основу тога, то јест из истраживања које је спровео Пикар, као и закључака до којих је дошао, могла би се екстраполирати теоријска тврдња, важна без сумње за питање процене квалитета једне новине – да једна нова идеја никада није по себи добра или лоша, стерилна или плодна, већ да нужно добија своју вредност и често свој прави смисао упућивањем на контекст који јој је савремен.

б) Исто тако треба имати у виду да је сложени домен друштвених услова такође важан у јављању инвенције. Није у питању само потреба да се подсетимо да је наука по природи друштвено дело: преношење знања, комуникација међу истраживачима, директна или индиректна сарадња итд. Зато треба посматрати социолошке карактеристике групе научника, глобално стање друштва, његове потребе и његове кризе.

в) Психолошки услови су једнако важни у мери у којој је откриће дело једне индивидуе или, строго узевши, једног малог броја индивидуа. Међу овим условима, важну улогу игра, бар према Пикару, пре свега лични геније, али такође и скуп секундарних фактора чије суделовање изгледа неизбежно. Пикар их набраја редом: моћ пажње, посматрачки дух, способност памћења, асоцијација идеја, резонување и логика, афективни фактор, аутоматска активност, воља и несвесни фактор (чију улогу Пикар значајно минимализује). При том ваља имати у виду да је ова листа сачињена само на основу посматрања и спекулације, мимо сваког строгог емпиријског поступка.

г) На крају долази преостала категорија која такође делује у открићу и инвенцији: случај који се не може потпуно одбацити. Случај може да има важну улогу у долажењу до открића, али Пикар ипак примећује да се његова улога осетно смањује са развојем науке. Она

се смањује према нивоу општости на који се поставља истраживач: ширина његовог деловања не престаје да се смањује од открића чињеница до формулације хипотеза, од ове до конструкције закона и од конструкције закона до елаборације општих теорија.

То су фактори чије деловање дозвољава да се објасне сва научна открића, али се није разматрао властити домен уметности, вероватно зато што се претпоставља да су процеси који делују у производњењу уметничког предмета исти као они који су на делу у свакој хеуристичкој активности. Стваралачки процес увек покреће исте механизме, без обзира на то какав је предмет истраживања: технички, научни или естетски. Увек се ради о јединственој преради материјала, то јест о варијацији детерминизма на другом нивоу, па нема разлога да се за уметничку композицију резервише посебан статус и да се она сврста у целину лоше дефинисаних задатака. Али ствари нису тако једноставне. У основи свих човекових делатности је његова стваралачка способност, али се она испољава на веома различите начине. Те разлике се не смеју занемарити. Питање уметничке продукције није довољно разматрано, а још мање довољно разјашњено. Томе има више разлога, а основни лежи у његовој непрозирности за рационалну мисао и његово објашњење. Зато данас скоро да не постоје строги и напредни радови о том питању. Различита искуства и истраживања су дозволила да се закључи да су професионални уметници или студенти лепих уметности били више креативни од остатка популације, што је само пука таутологија или обичан труизам. Сам процес продукције није анализиран у његовим елементарним операцијама, нити у његовим суштинским артикулацијама. Како онда можемо утврдити разлику између психолошког механизма за производњење креативних и некреативних дела? Искуство нас учи да разликовање креативне имагинације од индивидуалне фантазије зависи од објективног вредновања њиховог продукта. У том смислу Стефан Моравски је написао у фусноти на 155. страници своје књиге *Истраживања основа естетике (Inquiries into the fundamentals of Aesthetics, 1981)*: „Нема сумње да уметничко дело најчешће чува извештан остатак уметничког искуства и да се и дело

и искуство морају суочити са условом извесног степена интензитета и интеграције. Ипак, ја не прихватам гледиште да се вредносни критеријуми уметности требају окренути вези уметничког дела са креативним процесом који стоји иза њега. Ако бих на то усмерио своју пажњу, ја бих морао да се обратим критеријумима креативних процеса, а не критеријумима уметничког предмета.“ То је очигледно само по себи: ми имамо посла са уметничким делима која трају генерацијама након што су њихови ствараоци умрли и заборављени, која ми вреднујемо чак и кад су њихови ствараоци потпуно непознати.

Важно је знати да потврду креативности можемо наћи само у створеним делима. Створена дела су једини критериј креативности, па га у њима треба тражити и препознавати. То је, на помало неспретан начин, демонстрирао енглески професор Д. Н. Перкинс у својој књизи *Најбољи рад ума (The Mind's Best Work, 1981.)*, иако ће га неки оптужити да бичује мртвог коња. Јер, доиста, ако се креативност доводи у везу са функцијом уметности као самоизражавања, као што се то често чини данас и већ поодавно, тада се ваља подсетити да вредност самоизражавања потпуно зависи од онога што се изразило. Као што је то добро показао Томас Манро у својој књизи *Оријентална естетика (Oriental Aesthetics, 1965.)*, ова истина је била основна читавој источној и европској естетичкој традицији све до раних година века. И то је доиста тачно ако се под оним што се изразило подразумева произведено дело са његовим естетским квалитетима. Тек квалитети произведеног предмета откривају природу процеса који га је произвео: процес је био стваралачки ако је спонтано произвео нешто ново што заслужује да буде вредновано и цењено.

Али у проучавању естетских производа, као и у тражењу одговора на лоше дефинисане проблеме, главна методолошка препрека остаје процена квалитета. Једноставно позивање на судије не решава тешкоћу, јер ова техника, више пројективна него евалуативна (процењујућа), најчешће мери и процењује нешто друго. На тај начин тешко се могу утврдити разлике између уметничког дела, научног открића и техничког изума. То је, на један општи начин, покушао Гиселин (Ghiselin) када је разликовао два нивоа извођења: један ниво

вишег квалитета на ком се налази ново створено јединство значења, нови значењски комплекс; и нижи ниво на ком се јавља само проширење или проширење примене већ успостављеног семантичког комплекса. Другим речима, понекад постоји креација шеме, а понекад само модификација већ постојеће шеме. Тако се успоставља дескриптивна хијерархија на нивоу произведених предмета, која представља очигледно само једну слабу оперативну вредност. Може ли се онда процењивати вредност једног „дела“ у најширем смислу речи?

Што се тиче креативности, која закупа све оне који се интересују за иновацију, она се често одређује у функцији оригиналности. Тако, на пример, према А. Мољу, креативност је „једна способност духа да реорганизује елементе поља перцепције на *оригиналан* начин и кадрог да потакне операције у било ком феноменалном пољу“.⁷ Тако оригиналност добија посебно значајно место у разумевању креативности. Али шта је оригиналност? При првој помисли појам оригиналности изгледа очигледан. Ипак, чим покушамо да прецизирамо његов садржај, ми се одмах налазимо у неприлици. Реч „оригиналност“ се односи на оно што нема заједнички извор са нечим другим. За једне, оригинално је „оно што изгледа измишљено“, то јест „нешто створено снагом духа“⁸; за друге, оригинално је „оно што изгледа да се не изводи ни из чега ранијег“.⁹ И у једном и у другом случају оригинално се одређује као нешто ако не идентично, а оно бар као блиско нечем новом, као нешто што се „по први пут појављује“.

Зато неки, пошто су се спотакли о ове таутолошке тешкоће, траже начин како да надмудре и заобиђу појам оригиналности, бирајући једноставан и конкретан пример на који се може применити експериментална процедура. Тако поступа, на пример, Матје Баш¹⁰ чија је намера да одговори на следећа питања:

⁷ Moles, A., *Methodologie. Vers une science de l'Action*, Gauthier-Villars, 1964, стр. 248

⁸ Littré, E., *Dictionnaire de la langue française*, том V, стр. 1129 и том IV, стр. 1134, Gallimard, Hachette, 1957.

⁹ Robert, P., *Dictionnaire alphab. Et anal. de la Langue française*, том IV, стр. 825

¹⁰ Mathieu-Batsch, „La notion d'originalité“, *Art et science: de la créativité*, Paris, 1972, стр. 210-211

Мирко Зуровац

- како одредити оригиналност?
- према којим критеријумима се процењује?
- колики је удео субјективности у процењивању оригиналности?
- у ком моменту се уводи ова субјективност?

Сва ова питања сугеришу могућност експерименталног проучавања креативности и оригиналности. Могућност мерења није искључена, али морамо знати о чему желимо да судимо: о креативности личности или оригиналности дела? То двоје је очигледно повезано: најкреативније личности су оне које су имале најкреативније идеје. Вилсон, Гилфорд и Кристенсен су назначили три стварно могуће мере креативности једног креативног производа.¹¹ Према њима може се сматрати:

1) Да је један одговор оригиналнији уколико је ређи у посматраној популацији;

2) Да је један одговор оригиналнији уколико је ингениознији (оштроумнији) према суду групе судија;

3) Да је један одговор оригиналнији уколико асоцира удаљеније елементе знања и искуства.

Ове технике мерења, нарочито прве две, често су биле кориштене у експерименталним проучавањима. Ипак им се може упутити више приговора: пре свега није очигледно да су креативност и оригиналност строго корелативни појмови; с друге стране, реткост у популацији није довољан критериј који дозвољава да се одвоје погрешни одговори; на крају, требало би исто тако узети у обзир и проценити представу коју једна група судија ствара себи о квалитету или ингениозности једног одговора. Што се тиче треће методе, она наилази на потпуно исте тешкоће као и претходне, па зато није до сада понудила ниједан поуздан поступак са озбиљним изгледом на успех.

Ова методологија полази од индивидуе која постоји тако што се сама мења. То је много више једна педагогија инвенције него методологија у правом смислу. Она налаже да најпре треба променити

¹¹ Wilson, R. C., Guilford, J. P. et Christensen, P. R., *The measurement of individual differences in originality*, Psychol. Bulletin, 1953, стр. 50

људе. Пошто су промењени, они су постали способни да нешто учине: треба, дакле, променити њихове наочаре, или, ако хоћете, променити њихов поглед. Радећи посао одређене врсте, ми се такође мењамо. Постоји, изгледа, појам вештине (умешности), који се може научно мерити: вештина да се црта, на пример, може се мерити интензитетом опажања нерава шаке. То није дар, већ је ова мануелна вештина нешто што је мање или више интензивно код индивидуа и што им дозвољава да се пуније изразе. Зато све методе за стимулисање креативности увек упућују, у својој основи, на врло прецизно психолошко знање. Асоцијација идеја се догађа било по аналогiji, било додиром, било према контрасту. Такође постоје извесна сазнања на плану памћења која омогућују да избију на површину различита сећања која фаворизују асоцијацију идеја. Да ли је, онда, могућа психологија креативности?

Асоцијационистичка концепција остаје једина која до данас нуди скоро потпун експликативни модел. Она се, у ствари, стално сусреће у историји проучавања мишљења, од енглеских емпиријских филозофа (Џ. Лок, *Оглед о људском разуму*, 1690.), па све до модерних бихејвиориста (Malzmann, 1955.; Crutchfield, 1961.; Mednick, 1962.). Ма какве биле модулације који су дали поједини аутори или породице аутора, овај модел почива на истим или сличним темељним уверењима. Према Меднику,¹² који је асоцијационистичкој теорији дао њену најпотпунију форму, постоје три главна начина да се достигне креативно решење:

1) *Случај*. – Два или више елемената се налазе здружени услед случајне прилике. Извесна научна открића су такве врсте где изгледа да случај игра велику улогу, бар на нивоу истицања нових чињеница, као, на пример, приликом сусрета Рентгена (Röntgen) и х зрака.

2) *Истоврсност*. – Елементи решења или креативног исказа су уједињени услед њихове истоврсности или услед истоврсности потицаја који их изазивају. Као пример за то може се навести поетска креација, која користи хомониме, асонанце, стил или, шире, све

¹² Mednick, S. A., *The associative basis of the creative process*, Psychological Review, 1962, vol. 69, бр. 3, стр. 220-232

Мирко Зуровац

уметности (сликарство, вајарство, музика), које се ослањају на игру кореспонденција.

3) *Посредовање*. – Евоцирање неопходних елемената овде се врши посредством заједничких елемената. Према Меднику, овај начин је од велике важности у доменима који користе систем симбола, ма какви они били.

И друге психолошке теорије нуде своја објашњења креативности. Једна од њих је гешталтистичка теорија чији је главни експликативни појам „интуитивна реструктурирација“. Такође постоји психоаналитичка интерпретација, са њеним енергетским и капиталистичким категоријама, које се нарочито односе на естетске производе. Према Фројду, креација подразумева механизам сублимације, то јест способност да се примарна сексуална финалност замени препознатом и признатом друштвеном финалношћу. Та способност је извор симболичких дарова, па се дело дешифрује као симптом или симбол. Једна таква теорија, дајући предност искључиво афективном на штету сазнајног, очигледно занемарује саме процесе продукције, па, у том смислу, она није упоредива са гешталтистичком концепцијом.

Треће приближавање креативности, још разноликије од претходних, нуди тзв. факторијална перспектива, за коју се везује име Ј. П. Гилфорда. Ту се стваралачка способност раставља у извештан број особина чије расподела у популацији дозвољава да се уоче индивидуалне разлике.¹³ Ради се о једној теорији способности која има намеру да опише интелектуалну структуру и да припреми усавршавање мерних инструмената. Према Гилфорду, креативност резултира из интегрисане комбинације шест примарних фактора: флуидност мисли, флексибилност или способност мењања гледишта, оригиналност или тежња идиосинкратичким одговорима, способност редефинисања материјала и семантичка елаборација.

Одредити креативност као личну способност различито расподелену у популацији значи прихватити циркуларно објашњење које је било карактеристично за хемијску науку у њеним почецима: као што тела горе више или мање зато што су више или мање напуњена

¹³ Guilford, J. P., *The nature of human intelligence*, New York, McGraw Hill, 1967.

флогистоном, тако индивидуе производе више или мање зато што су више или мање креативне. Упркос евентуалним привидима, инструменти који дозвољавају да се разликују „обдарени“ субјекти од мање обдарених доносе само тривијалну поуку из истих разлога. То је основни разлог што љубитељима науке изгледа познато да способности не постоје и да се показују само понашања, што, онда, доводи до примата понашања над хипотезом „менталних функција“. У том случају креативност ће се одредити као скуп понашања која се развијају у одговору на изванредан тип ситуације. Креативно понашање зависи од примарног нивоа различитих формалних услова, семантичких и когнитивних, које треба имати у виду: врста посла, садржај обрађиваних материјала, представе, норме производње итд. Њих такође карактерише употреба специфичних интелектуалних механизма као што су метафора и интуиција. Ова одређења и ови процеси, као што смо видели, могу бити проучавани експериментално и постепено довести до тачног сазнања креативног феномена. Конституција овог последњег се ипак не исцрпљује у сложенем деловању ових примарних одређења, па Мишел-Луј Рукет закључује „да се ова иновација, осим тога, нужно уписује у једну друштвену и историјску потку која јој даје њено право значење“.¹⁴ У том смислу, креација никада није тачан, аутономан и радикалан догађај: она се увек јавља кроз деловање контекста, па научно проучавање креативности, пошто се ради о једном најбоље истраженом домену, нужно упућује на историју наука и, још шире, на један тип истраживања који је недавно најавио, међу осталима, Derek J. De Solla Price: „науку науке“. Откриће и иновација су, дакле, схваћени не као случајни производи једне индивидуе, већ као еволутивни прелази једне сложене глобалне структуре. У том случају не ради се више о томе да се тако потврди нека теолошка нужност иновације, већ да се њено јављање схвати у заплету логичких, социолошких и историјских детерминација које истовремено одобравају и ограничавају већ поменуте примарне нивое.

Екстремна различитост теорија, чак само оних психолошких, указује на велику сложеност проблема креативности и недостатака

14 Rouquette, M.-L., *La créativité*, PUF, Paris, 1973, стр. 103

Мирко Зуровац

задовољавајућег решења овог проблема. Она није само сведочење о неоспорној сложености овог проблема, већ и знак темељне недовољности у његовом омеђивању. Сама ова недовољност, као што смо видели, јавља се као последица културних конотација и друштвене употребе појма креативност. Ова конотације и ова употреба, једанпут анализирани, очигледно треба да ишчезну из сваког научног настојања. Тада се нуди један често испробавани пут који обећава напредак: строго наставити проучавање креативности у бихејвиористичком оквиру, бележећи одговоре личности на објективно одређену ситуацију. Ово експериментално приближавање, чија стратегија може бити организована према раније поменутих примарним нивоима, треба да се допуни једном социолошком перспективом која покрива глобални контекст хеуристичких активности.

Ми нисмо ништа изван друштва у којем смо одрасли. Наш ментални развој је повезан са средином, са датим моментима наше егзистенције, са утицајем извесног броја „других“, који чине да ми постајемо оно што јесмо. Раније смо видели да само објективни квалитет произведеног предмета открива и потврђује праву природу производног чина: чин је био стваралачки само ако је произвео нови квалитет. Сада видимо да квалитет није независан од савременог друштвеног стања, јер критерији који га окружују и процењују нису ништа друго до производи сложеног историјског детерминизма. Зато, ако се жели стићи до систематских и практичних сазнања у погледу креативности, може изгледати нужно да се она схвати у терминима ситуације. И доиста, појам креативности је данас, по многим својим видовима, један *друштвени* појам: присутан у семантичком хоризонту различитих група, он интервенише у говору који му дозвољава да одреди властиту под-културу и да се ситуира у односу на друге групе.

Са прихватањем ове идеје, термин креативност улази у моду, јер одговара појму делотворне употребе. Отуда веома раширено мишљење у овом часу, које налази своју педагошку примену, да су сва људска бића, а нарочито деца, обдарена креативношћу, али да та исконска способност може да закржља ако не нађе корисну употре-

бу, те да је, стога, треба развијати одговарајућим вежбама. У мери у којој, код извесних субјеката, а нарочито код неке деце, постоји мање или више снажна воља да стварају, у истој мери спољашњи услови могу фаворизовати развој ове наклоности. Уплитање идеје способности овде ствара извесну потешкоћу која се огледа у томе што обесхрабрује да се истражи до које мере стваралачка делатност је способна за дијалектичко и рационално организовање, што би отворило врло интересантне перспективе у погледу колективне креативности. Неповољни друштвени услови у најранијим годинама живота могу угасити неке од најкреативнијих генетских диспозиција. У прилог томе Гарднер Марфи даје неколико добрих примера: „Дете открива, раније или касније задовољства употребе речи на начин који називамо поезијом. Али после неколико година оно се стиди јер му се смеју и оно крије своје песничке напоре баш у време кад би могло да буде најкреативније – у раној младости. Али ако му највеће задовољство пружа игра тоновима или бојама, оно се тиме бави док му неки учитељ не каже да, у поређењу с другима, оно нема талента. Тако се стваралаштво напушта и заобилази да би се постигло другоразредно социјално одобрење. Људске потенције се могу остварити само ако постоји одговарајући животни простор у коме се може слободно изразити свет одређене јединке у датом времену.“¹⁵

Међу факторима који коче очигледан развој креативности најзначајнији је без сумње онај који се може назвати „когнитивним конформизмом“: он се састоји у томе што се жели означити „реалистичким“ ставом сваки став који се труди да „види ствари онакве какве оне јесу“, то јест такве какве већина или ауторитети кажу да јесу. Такав став, заправо, подржава објашњење у оквиру најближих перспектива и тиме потврђује стабилност представе више него што подстиче на промену. Зато се догађа да огромну радозналост и стваралачке способности сваког детета блокирају и спутавају већ у породици и основној школи: *најпре* некомпетентни, презапослени, често ментално неуравнотежени родитељи, неспособни да воле своју децу и који би можда боље урадили да су никада нису одлучили да

¹⁵ Murphy, G., *Human Potentialities*, New York, The Viking Press, 1975, стр. 183-184

Мирко Зуровац

их имају, а *затим* недовољно образовани, слабо мотивисани, равнодушни и отуђени учитељи, којима није ни требало дозволити да постану васпитачи. У време кад појединац почне да остварује своје потенцијале, његове генетске диспозиције често већ нису тако богате и отворене као у раном детињству. Генетске диспозиције, ако нису остварене на одређеном ступњу развоја, гасе се и могу потпуно нестати. Најбољи пример за то је способност учења језика: деца веома лако и успешно уче језике ако одрастају у вишејезичкој средини. Исто важи и за машту, способност математичког мишљења, таленат за музику и општу способност за оно што је Сузана Лангер доста адекватно назвала „емоционалним резонанцама“.

Тако негативан аспект процеса социјализације у дескриптивном смислу каква се фактички обавља у модерном друштву уништава најдрагоценије, најкреативније и јединствене диспозиције детета, јер се дете учи, обликује и присиљава да постане послушни млађи члан породице, увежбан стручњак, лојалан грађанин и дисциплинован службеник. Њега мало охрабрују и припремају да буде слободна, аутономна, маштовита личност и креативан члан заједнице, због чега се ми, кад у процесу сазнања почнемо да истражујемо наше скривене и још неостварене способности, већ сусрећемо с једним потенцијалом који је битно сужен и оштећен. Неке од наших способности су добиле устаљени посебан облик, па на основу тога Михаило Марковић закључује у погледу матерњег језика и учења других језика: „Границе тог језика ће постати границе нашег света. Кад учимо неки други језик морамо добрим делом да га преводимо на наш матерњи језик, јер су само у њему многе речи асоциране с непосредним искуством (посебне врсте у некој посебној средини)“.¹⁶ Слично се догађа и са другим нашим способностима: ми учимо како се ради на изванредан одређен начин у датој цивилизацији, у датој структури друштвене поделе рада, која ограничава наше стваралачке способности, због чега оне постепено вену и закржљавају. Додуше, ми можемо, с великим напором, стећи друге навике и вештине,

¹⁶ Марковић, М., *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 218

али је то далеко тежи и неупоредиво мање плодан пут, па „што је већа дистанца између поља делатности којима припадају моје првобитне и накнадно стечене вештине, утолико више освајање једног новог подручја рада личи на поновно стварање једне изгубљене способности него на просте манифестације једне латентно присутне диспозиције“.¹⁷ Основно ограничење данашњег процеса социјализације, свуда у свету, састоји се у томе што нас она много више нагони да усвајамо готове резултате просте људске делатности него што поклања пажњу подстицању и систематском развоју постојећих дечијих универзалних способности за нову и слободну делатност. О томе речито говори признање Ане Хунвалд (Anne Hunwald), која верује у обдареност деце и није уверена да су сви једнако обдарени, па у том смислу каже: „Можда зато што сам ја крајње мало вешта и што су у мом детињству покушавали да се то исправи, уосталом узалуд, присиљавајући ме да радим све врсте мануелних вежби – можда зато ја верујем у појам обдареног детета чији дар заиста може бити толико поништен различитим врстама забрана да оно заборави све оно што је могло раније научити. Зато ја нисам уверена да је исправно рећи да је читав свет обдарен у истом степену, у истом домену.“¹⁸ Терет традиционалне културе спречава људе да разумеју нову музику и да уживају у њој, а у модерној ликовној уметности да развијају смисао за идеје потпуно различите врсте или неког удаљеног светског региона или историјске епохе, па је неопходно, на високом степену развоја самосвести, да постанемо свесни оклопа у који смо ухваћени и да уложимо потребан напор да се из њега пробијемо.

Млади људи, а нарочито деца, неће имати толико тешкоће ако им се на време омогући да развију своје генетске диспозиције и изворне могућности: ограничен период социјализације дозвољава им већи степен еластичности и отворености за ново и различито. Том задатку су посвећени васпитачи и педагошко кретање који се тру-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ове речи Ана је изговорила у расправи на колоквијуму посвећеном „Уметничкој и научној креативности“, који је одржан од 11. до 16. септембра 1970. године у *Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*. Види: *Art et science: De la créativité*.

Мирко Зуровац

де да „увежбавају“ и да „развијају“ креативност детета или руководиоци подухвата који покушавају да институционализују праксе иновације. Ради се о томе да се пронађу фактори који развијају креативност. Зато Осборн истиче неопходност да се охрабри слободна имагинација и фантазија у тражењу решења,¹⁹ а Гордон формулише исто правило у два потеза: треба се трудити, пре свега, да се блиско учини необичним, а необично блиским. Гордон предлаже да се одлучно прекине са свим митовима који збуњују, кроз традицију или идеологију, опажање инвентивног понашања. Његов најинтересантнији допринос састоји се у томе што је описао неке од механизма који омогућују ово преокретање. Сви ови механизми подразумевају супституцију предмета или појма, то јест употребу аналогија које могу бити различите. Према начину и садржају супституције, Гордон разликује четири врсте аналогија: лична аналогија, директна аналогија, симболичка аналогија и фантастична аналогија.²⁰ Метафора је такође погодно средство овог преображаја: плодна метафора треба да буде истовремено удаљена да би се показала интересантном и довољно близу да би остала разумљивом.

То значи да креативност није, или није искључиво, природна функција. Поред креативности схваћене као природна способност и генетска диспозиција, постоји још нешто што игра важну улогу у стваралачком процесу: постоји васпитање и образовање чија се улога не сме занемарити. Претпостављам да су многи уметници често посећивали Музеј модерне уметности, читали историју Баухауса итд. није тачно да ништа нису научили, или да су то све заборавили. То би било погрешно рећи. Те чињенице доносе извесно искуство доживљено у извесној епохи: његов утицај је непобитан. Хтели ми то или не хтели, проблем креативности се увек поставља унутар једне културе. Увек, дакле, постоји један културни допринос који се смешта у стечено искуство, па ће проблем бити, нарочито са гледишта педагогије, да се сазна да ли је могуће да се ослободимо

19 Osborne, H., „Creativity in art“, *The problem of creativity*, IX International Congress of Aesthetics, Dubrovnik, 1980

20 Gordon, W. J. J., *Synerctics*, New York, Harper and Row, 1961

укуса. Зато изгледа неуверљива свака аргументација која покушава да докаже да је могуће бити креативан или вежбати креативност изван свих научених ствари. Таква перспектива је мало забринута за своје емпиријске основе. То значи да је њен циљ мање сазнање него друштвена разлика и да, притиснута захтевима акције, није у стању да одложи своје последице. Тако постаје могуће да се чланови професионалних група поделе у две велике класе. Оне које занемарују, односно гуше, свој креативни потенцијал, и оне које себи постављају циљ да га увежбавају и да га користе. Понекад се формирају посебне групе ради експерименталног испитивања њихове креативности. Међу свим тим групама, састављеним од појединаца таквих какве их је формирала цивилизација и оданим пословима производње, обраде, борбе, културе, законодавства – инвентивна група се истиче као нови феномен зато што измиче свим законима традиционалне групе. И доиста, покушај креације је једна врста микрокосмоса у којем се човек, уместо да прихвати дата својства *tels quels*, традиционална понашања, текући морал, труди да креира, да би произвео иновацију и откриће – једна врста отвореног морала. Супротно ономе што се догађа у другим групама, читава инвентивна група, а не само појединац, постаје новатор.

Тако отворена расправа односи се не само на практичну ефикасност, већ, најчешће, на општу концепцију школе, подухвата или човека, а појам креативности постаје битан саставни део друштвене представе, што значи да функционише као саставни део једне идеологије. А што се тиче идеологије, она је доспела дотле да се појам уметности у њеној анализи потпуно распада. Снагом воље да се демистификује и дар, и лепо, и ружно, коначно се доспело дотле да нема више уметности. Јер објаснити даром неједнакост успеха у раду значи допустити да интервенише, у таквом објашњењу, аватар једне доста чувене идеје: идеје милости. То значи, заправо, ставити у игру две идеје: идеју дародавца и идеју непроменљиве судбине. Навикли смо да рад уметника тумачимо као „креацију“, која је потчињена посебном дару способном да изазове дивљење и штовање љубитеља, зато што уметник, захваљујући том свом необјашњивом „дару“,

Мирко Зуровац

може пружити задовољство људима. Али нема дара без дародавца, а судбина није личност, већ чини једно са случајем живота. Ко је, онда, прави дародавац? Ко обдарије изузетне појединце нарочитом способношћу за извесне ствари? Ко је толико милостив: драги Бог или добра Природа? Ако су толико добри, зашто су тако неправедни? Но било како било, објашњење помоћу „дара“ остаје под теолошким утицајем. Ту се ради о једној опскурности нарочите врсте, која се може схватити на теоријском и практичном нивоу. *Теоријском*: необјашњиви „дарови“ су дуг дарежљивости једне „добре природе“, врста благонаклоног провиђења према извесном броју привилегованих, па, пошто је дар један феномен, избегава се сваки научни поступак и, на пример, друштвено-економска хипотеза, да би се задовољило једним чудом: вила чаробница нагнута над колевком. *Практичном*: ако се способност дугује једном дару, тада је читава педагогија доведена у питање. У том смислу стално се понавља у буржоаским салонима да обдарени ученик може да занемари учење. Али тада и онај други, необдарени, може такође да га занемари: пошто нема дара, права је штета да се замара. У том смислу појам дара је инкомпатибилан са сваком педагогијом. Жан Рикарду је спреман да га потпуно елиминисе и да га замени судом да је читав свет обдарен, па на основу тога предлаже другачије схватање опште људске способности: „Требаће, дакле, говорити о способности и рећи не *креативност* већ *способност произвођења*“.²¹ То, наравно, неће бити довољно да се заборави да се прецизније одреди да способност није *извор*, јер би она, у том случају, као изворна, такође била једна лаичка верзија теолошког појма, већ један производ такође: то је способност да се сама учи. Зато после првог *сентименталног васпитања* увек долази оно друго: сваки писац је научио да пише. Флоберова способност да пише је последица његовог рада и учења. А ако нема природног „дара“, нема „више ни генија“, па говорити о генију значи избегавати заобилазни пут истраживачког рада и нудити вербално објашњење намењено да прикрије незнање и потребу за илузијом.

²¹ Ricardou, J., „Eléments d’une théorie des générateurs“, *Art et science: de la créativité*, стр. 104

Тиме постаје јасно да појам извора остаје укључен у теологију креације, па има места да се елиминише и појам оригиналности (изворности), то јест све оно што хоће да порекло неког предмета припише ствараоцу, једној дубокој индивидуалности, једном темпераменту и, рецимо отворено, једној души. И свему ономе што функционише са њом: на пример, личности аутора и, сходно томе, самом аутору. Пошто је дат један производ који смело засеца у неки други, неће се више говорити о оригиналности, нити ће се прихватити померање према метафизици, нити замрачивање датих проблема. Проблем разлике, који је *мноштвен*: један производ увек смело одлучује о неком другом, традиција је лукаво замењивана једним појединачним феноменом: оригиналношћу аутора. Наше време се изборило, бар декларативно, за право разлике и право на разлику: оно, дакле, инсистира на разлици, појму који, ослањајући се увек бар на једно двојство, уважава датости проблема. Сваки производ, мишљен у његовој разлици према неком другом, сада се одређује кроз трансформацију тог другог.

Али ако су дати поступци стварно инкомпатибилни са митом о оригиналности, они то никако нису са појмом разлике, јер, као што смо видели, оригиналност се мисли полазећи од појединачности, као нешто апсолутно, па се, као апсолутно, оригиналност не може делити, док је, као релативна, разлика увек дељива и треба да се дели. Разликујући један текст од другог, разлика на посредан начин оцртава оно што им је заједничко, дефинишући заједнички простор у ком она може да се схвати као разлика. Разлика између два текста не може бити једна иреверзибилна и необична реципрочност: она је збир парцијалних разлика. А да би се добила једна парцијална разлика, потребно је, на пример, на нов начин комбиновати опште поступке, што је једини начин, као што смо видели, да се промене они који мењају поступке, то јест сами аутори. При том не треба заборавити да препознавање пуног интереса датих поступака значи очигледно подстицање тражења нових формула.

Томе свакако треба додати практични разлог нерасположења данашњих људи према миту оригиналности. Стављање изузетне

личности или обдареног бића у извор текста значи такође маскирање текстуалног рада и окретање од књижевне продукције великог броја младих људи који су имали само један недостатак: тај што су једноставно скромни. Ова теорија жели да бар донекле демистификује књижевну производњу, па се нада да ће тако сваког подстаћи да пише: не постоји, дакле, аристократија рођених писаца, клер професора, и трећи сталеж пасивних потрошача. Сваки човек је способан за рад на тексту. Сваки има право да пише и да производи текст. Исто право важи и треба да важи и за друге врсте уметничког рада.

Тако видимо да одређени културни контекст у којем живимо и који тежи деструкцији свих традиционалних вредности није ништа друго до једна идеологија бар исто тако очигледна као и она супротна која се ослања на дар и посебну способност посебно обдарених људи. Овај комплекс мишљења, судова и ставова нуди психосоциологу посебно важно подручје истраживања. Данас ствари тако стоје да изгледа да је појам креативности постепено наведен да се трансформише и да можда ишчезне као аутономна категорија. Овај појам данас покрива један домен са неизвесним границама, агрегат понашања поново састављених више на основу интуиције него пажљиве анализе. Такво стање рађа не само мноштво теоријски неусклађених ставова, већ и међусобно супротстављених гледишта.

До таквог стања, којег карактерише велика конфузија и губитак јасних граница, довела је дуга и упорна борба за право на разлику. Та борба је била усмерена против традиционалног појма јединствене и непоновљиве оригиналности са којом су дошли под удар и одбачени теолошки појмови „дара“, талента, генија, лепоте, естетизма и, на крају, само уметничко дело. Све треба демистификовати, све деконструисати, све што долази из традиције, па се покушава, на пример, да се депласирају сви основни естетички појмови, а естетске вредности замене продукцијом која се обично сматрају ружним. Тиме конфузија постаје већа него икад раније. Раније конфузија је била последица недовољно изграђене појмовне мреже и недостатка довољно одређених појмова, а данас она има свој разлог у преобиљу класификација и појмовних диференција које нам скривају средиште

ствари у које се сместила њихова суштина. То је разлог што савременом мишљењу често недостаје добра оријентација, па се оно зато, исто тако често, попут паука, заплиће у појмовну мрежу коју је само исплело. Борба за право на разлику је коначно добијена, али она није успела да појмове „дара“ и „оригиналности“ избаци из њиховог традиционалног лежишта где их је сместила интуиција првих мислећих људи, а традиција довољно заштитила и осигурала. Искуство борбе за право на разлику треба високо ценити, али њене упуте не треба некритички прихватати и слепо следити. Брига да се демистификује уметничко дело има своје принципијелно оправдање, али се не може допустити да се због тога одбаце појмови „дара“, талента, способности, лепоте, естетизма итд.

Нарочито се не могу одбацили појмови „дара“ и способности. Није тачно да се људско биће не рађа са способношћу и склоношћу да ствара и производи нешто ново што раније није постојало. Управо ова способност да самосвесно, критички и стваралачки делујемо одваја људска бића од свих других живих организама. У мери у којој нека животиња делује као субјект, она је искључиво субјект-врста која већину свог живота производи следећи општа утврђена правила, понављајући непрестано неке обрасце хиљадама година, живећи тако у времену, али без историје. Ниједној животињи није успело да се ишчупа из ланца спољашњих детерминација које владају у нижој природи. То је успело само човеку: код њега, неке детерминације су унутрашње, дате у облику латентних склоности према некој одређеној врсти активности. Човек је превазишао своју животињску природу кад је научио да производи оруђа, да их употребљава у лову, да обрађује земљу оруђима која је сам направио, да припитомљава животиње, да комуницира симболима, а не простим сигналимa, да ствара уметност и историју. Додуше, његова постварена активност може бити једноставнија, једноличнија и репетитивнија него што су активности неких машина и животиња, али трајна и општа диспозиција да се на околинa одговара различито, да се превазилази свако посебно ограничење, да се уносе новине у оно што већ постоји, да се стваралачке новине преносе будућим генерацијама – та диспозиција

Мирко Зуровац

је латентно присутна и повремено избија стварајући нове начине производње, нове алате, нове установе, нову уметност, нову културу, кратко, нову историју.

Укратко, људско биће се рађа са специфичним генетским диспозицијама: општељудским, посебним и индивидуалним. То је оно што смо раније назвали „субјективним језгром“, које се формира у самом зачећу људског бића као клица будућег расцвета његових стваралачких снага. Постоји једно језгро које је субјективно и које се не може извести из околности и тако објаснити, али се под повољним условима може развити и тако естетизовати. Ако га не скрше сувише неповољни услови, оно ће убрзо процветати да би дало пун и конкретан плод у виду нових остварења. Ипак, ово језгро је дато само као способност, а не као актуелно својство које се све време испољава у реалности. Ова способност може бити латентно присутна на веома ниском почетном нивоу и на њему остати читавог живота. Њен развој је условљен културном традицијом народа, његовим обичајима и навикама, симболичким формама средине у којој одраста индивидуа, условима живота и односима у породици, сопственим карактером и сопственом биографијом. Од свега тога зависи да ли ће се развити и у ком правцу даље развијати оно субјективно језгро које се формирало већ у моменту зачећа будуће личности. Да не би увело и остало без плода, треба га пажљиво заливати и неговати: треба створити услове за његов што потпунији и свестранији развој. Није добро да људски потенцијал остане неостварен. Зато изгледа да би пуно остварење људског потенцијала могло да буде идеал нашег и сваког будућег времена. Томе задатку треба да тежи свака педагогија.

Важно је да се што потпуније развије оно субјективно језгро које се рађа са човеком и које је прави извор његове креативности. Оно стварно постоји као клица и жариште бројних могућности које теже свом остварењу упркос силним препрекама на које наилази у реалности, па није од пресудне важности који назив ћемо дати овом извору креативности и како ћемо га схватити: као природан „дар“, генетску диспозицију, нарочиту способност, таленат или генијалност. Сви ти изрази говоре, са мање или више прецизности, да је

човек способан да ствара нешто ново и да код њега постоји склоност да ствара. Ова способност и склоност чине његову креативност без које нема праве креације. Нас, наравно, највише и у првом реду интересује уметничка креација, а она је, у ствари, сувише комплексна чињеница и, уз то, сувише мало позната да би се без опасности могла довести у везу са једном посебном способношћу. Осим потешкоћа које представља сам појам креације, извесно је да снажне разлике уметничке плодности, које се запажају код људи, овисе о веома различитим узроцима, па би било непромишљено ове разлике свести на само једну интервенцију инхибирајућих спољашњих фактора или их приписати само једном унутрашњем фактору. Стога ни појам креативности, схваћен као способност спонтаног и оригиналног произвођења новог, није ни довољан, ни поуздан. Он се пре може преокренути у мноштво разноврсних чинилаца него свести на једну посебну способност. Он задире у врло сложено подручје, од интуитивног откривања проблема, па све до њиховог остварења, па се, на основу тога, може рећи да креативност није једна и јединствена моћ, већ да обухвата читав дијапазон наших душевних моћи: опажање и интуицију, екстазу и фантазију, осећање и разум, таленат и генијалност.

Људска душа има више способности од којих свака, са своје стране, захтева да буде развијена на посебан начин. Све се корене у општељудској способности из које израстају као њене гране да би се развиле као посебне способности за одређене делатности. Пошто израстају из истог корена, оне се међусобно испреплићу, понекад се међусобно помажу и подупиру, а понекад се неке од њих развијају на уштрб других. У сваком случају, оне расту истовремено и своју снагу црпе из истог корена, па не треба очекивати да подручје деловања било које од моћи наше душе буде строго омеђено и одвојено од подручја деловања других њених моћи. Пре треба очекивати да те моћи међусобно сарађују и да подупиру једна другу у њиховом испољавању. То је у природи моћи наше душе. Природно је да неке од тих моћи више учествују у стварању уметничког дела, а друге у његовом опажању и доживљавању, док неке од њих скоро равномерно учествују и у једном и у другом подухвату. Сходно томе, неке од

Мирко Зуровац

њих треба разматрати у оквиру анализе стваралачког акта, а неке у оквиру анализе естетског доживљаја, док неке обавезују и једну и другу анализу зато што скоро подједнако учествују и у једној и у другој делатности.

Литература:

- Chomsky, N., „On the Notion 'Rule of Grammar'“, у Jakobson, R., *Structure of Language and its Mathematical aspects*, 1961
- Gordon, W. J. J., *Synectics*, New York, Harper and Row, 1961
- Guilford, J. P., *The nature of human intelligence*, New York, McGraw Hill, 1967
- Littré, E., *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard, Hachette, 1957
- Mathieu-Batsch, „La notion d'originalité“, *Art et science: de la créativité*, Paris, 1972
- Марковић, М., *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Mednick, S. A., „The associative basis of the creative process“, *Psychological Review*, 1962, vol. 69, бр. 3
- Moles, A., *Methodologie. Vers une science de l'Action*, Gauthier-Villars, 1964
- Murphy, G., *Human Potentialities*, New York, The Viking Press, 1975
- Osborne, H., „Creativity in art“, *The problem of creativity*, IX International Congress of Aesthetics, Dubrovnik, 1980
- Parkinson, F., *Linguistic and mathematical infinity*, CFF, 1972
- Picard, J., *Essai sur les conditions positives de l'invention dans les sciences*, Bourg, Imp. Nouvelle Victor-Berthod, 1928
- Ricardou, J., „Eléments d'une théorie des générateurs“, *Art et science: de la créativité*
- Robert, P., *Dictionnaire alphan. Et anal. de la Langue française*
- Rouquette, M.-L., *La créativité*, PUF, Paris, 1973
- Sartre, J.-P., *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943
- de Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, ed. critique par R. Engler, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1968
- Wilson (R.C.), Guilford (J.P.) et Christensen (P.R.), *The measurement of individual differences in originality*, Psychol. Bulletin, 1953

Mirko Zurovac

THE PROBLEM OF CREATIVITY

(Summary)

The main subject of this essay is the problem and concept of creativity. Author interprets the process of formation and development of this concept, with aim to determin its proper meaning. Problem of creativity is essentially conected to concept of creativity, which can be understood as the act of creativity or as the created object, but is nither of both. Creativity does not create at all: it is a priori capability of human being.

Understood as such, creativity signifies human possibility and inclination to create something new, and this creative process is the highest human need, which is based in the very structure of human being. Modern understanding of human being as creative is also to be derived from this basis, which is used by the author for the explanation of other creative faculties: inovation, invention, discovery, originality, natural gift, genius.

Aside from the creativity understood as natural capability and genetic disposition, important role in this process is also ascribed to the upbringing and education. The author concludes that human being is a subject to 'subjective core', which can't be explained and derived from the circumstances, but can be developed and aestheticised under the appropriate conditions. Therefore author especially analyzes pedagogy of invention, methodes od stimulation of creativity and factors under which creativity can be explained.

Keywords: creativity, creation, 'subjective core', pedagogy of invention, stimulation of creativity

Сретен Петровић

УМЕТНИЧКА КРЕАТИВНОСТ У ОНТОЛОШКОМ И ВРЕДНОСНОМ КЉУЧУ

Апстракт: Филозофско промишљање стваралаштва полази од антрополошке претпоставке да је овде реч о општој способности човека који се делом својим и у делу аутентично и оригинално изрази и представи, а у диференцији спрам других специја. У томе и лежи самосвојност његове повесне природе. За разумевање стваралаштва као и специфичних форми у којима се она јединствена способност полифоно објективира, или у кантовском духу речено, трансцендентално грана у мноштву објективација духа, почев од науке, мита и религије, уметности и језика, најзад, морала, спорта и игре, најприкладнији је феноменолошки метод анализе. Такав приступ подразумева промишљање не само Чина, већ и Учинка, тј. стваралачког процеса, повесног субјекта – човека, као јединога творца дела, али и стваралачки произнетог дела у модусу анализе предмета. У целини, овај приступ и темељна претпоставка рада је да су све посебне форме изнедрене из духа аутентичног стваралачког процеса вредносно и онтолошки истоврсне, без обзира на хијерархијско успостављање поретка приоритета појединих форми, као фактичко, историјски интересно оријентисано постављање. У битно људском смислу, све су креативне форме вредносно и онтички истоврсне.

Кључне речи: феноменолошки метод, стваралачки чин, учинак, вредносни индиферентизам, антихијерархијски поредак.

Сретен Петровић

Проблему „креативности” као естетичком питању овде се приступа филозофско антрополошки. Има се у виду не само естетски предмет, као објективна датост проистекла из „стваралачког чина”, већ и анализа аутора, као примарнога субјективног чиниоца свеколиког стваралаштва. Крајњи је циљ да се укаже на могућности заснивања једне феноменологије посебних духовних форми, као исхода трансценденталнога гранања истоврсне стваралачке моћи човека. Реч је, наиме, о промишљању повесно датих објективација духа у ликовима науке, мита, религије, уметности, језика, морала, спорта, игре. Филозофско антрополошки приступ феномену стваралаштва, који се овде има у виду, претпоставља разумевање стваралаштва као опште способности субјекта да се креативно, тј. аутентично и оригинално изрази, а у диференцији спрам других специја, чиме се потврђује његова самосвојна природа.

Сасвим поједностављено. С једне стране је субјект, потенцијални стваралац оригиналних твораштва, који подразумева човека као бића Рода, али и као конкретно-историјску и индивидуалну природу. На другој стоје објективације – резултат комплексно претпостављеног субјективног чина: научна и уметничка дела, морални гестови, спортска постигнућа, језик и митови, филозофеме. У раду ће се промислити природа стваралачког процеса као антрополошка, универзално-повесна могућност човека, и назначити правац у коме ваља тражити ослонце за одговор на питање шта је то што одликује аутентично и оригинално стварање. Сматрам да би такав покушај могао постати полазиште и за утемељење једне феноменолошке аналитике објективација, тј. форми које у себи носе истоврсни стваралачки потенцијал Човека. Свакако, и с могућношћу анализе начина на који се она јединствена моћ креације, као вредносно и онтолошки истоветна могућност човека као родног бића манифестује сада у посебним, парадигматичним духовним облицима, у научној теорији, ликовном и музичком делу, у песми и миту, филозофском штиву, аутентичном спортском постигнућу.

Идеја је ова. Пут у стваралачку авантуру субјекта битно је својство човека као родног, повесног бића. Појам креативности може се

Уметничка креативност у онтолошком и вредносном кључу

сагледати и из примарнога угла, стваралачкога чина, али, исто тако и самога учинка, као његове објективације датога чина. Реч је о оној, а важној могућности човека да се спрам свега познатог и постојећег, осим нерва за присвајањем и пристајањем свету, поставља свагда упитно, критички преиспитујући презентно му и дато, већ домаше-но предметно света. У томе су неки и основи и ослонци креативности човека, онтолошки парадоксално одређенога, као „недостатног бића”, коме је дато да спозна ово битно људско предодређење, и прихвати одлуку другојачијега пута, у смеру трансценденције, како би се из те властите непоновљивости која га одређује као Биће *sui generis*, узвисио над другима у природи, над бићима која су лишена оне самоспознаје, могућности загледања у судбинско, а ипак недостижно бесконачно.

С оне стране теологијскога разумевања стварања, од значаја је овде идеја егзистенцијалне онтологије која позицију трансценденције узима за окосницу бити човека, као свагда отворенога субјекта који се спрам онога што већ јесте одмах већ поставља „трансцендентно”. У трагању за властитим кореном субјект настоји да докона смисао свога Сопства, да би му се, сасвим условно, на крају путовања, колико год му здраворазумски резултати изгледали обесхрабрујући, указао и неки, да ли изгледнији, траг ка неком изласку. Тај пут преумерава егзистенцију изводећи је на чистац, на црту отворености. У стваралачким чиновима, а у најаутентичнијима чак и знатно дубље, отворена егзистенција „себе не налази као неко готово Нешто, нити као неку готову личност”. Зато је човек по „природи Биће које још није”. Када би по природи већ „Био”, дакле, „готов” и „закључен”, био би истовремено као човек поништен! Томе ће Ерих Ротакер, да се послужимо речима антрополога, додати како „егзистирати значи бити постављен у неизвесност избора и одлуке”¹.

Тек у посвећењу одлуци да заузме став, да себе „чини нечим”, човеку се, а у односу на васколики животињски свет, указује како је овде реч о битно органском, дефицијентном, дакле, непотпуном,

¹ Erich Rothacker, *Filozofska antropologija*. Mala filozofska Biblioteka. Logos, Sarajevo, стр. 64-65. У даљем тексту: Roth. FA.

Сретен Петровић

односно неиспуњеном бићу, о никада „завршеној” монади. Да ли томе боље пристаје реч Арнолда Гелена по коме човек постоји као свагда неустановљено биће. Свакако, позиција такве једне отворености, живота човека као трансценденталног бића у координатама строго емпиријске контролисаности, није нимало лака. Њему се пут ка трансценденцији чини као бесмислено саможртвовање. „Утолико што човек, постављен на сама себе, може исто тако да пропусти један тако животно-нужан задатак, он је угрожено или »рискантно« биће, са конституционалном шансом да пропадне”². Али, и сасвим супротно, да ли несумњиво и исправно, савремена антропологија остаје код става да је човек примарно биће које дела, те да се „човјекови духовни учинци могу појмити полазећи од његове способности да дјелује”³.

Усуд је човеков, да као делатно бића, а упркос чињеници да јесте биће недостатка у лику коначне егзистенција, према томе, уколико више стреми трансценденцији, он несвесно настоји, свакако парадоксално, да се утолико више уцелини. Сасвим је на месту став да „без идеје о апсолутном нема ни свести о временитости и коначности. Без идеје о слободи нема ни свести о везаности”. И, само из тога сагледавања своје позиције, бића које је у времену, а прекорачујући га, како би се идеално уцелинио, долази се до мисли да је „човек способан за трансценденцију”, док то никако „животиња није”⁴. Овде је свакако реч о филозофској формулацији идеје бачености човека у немир неизвесног, онога што мами из даљине, будући да нема затворене, системске онтологије егзистенције, свеједно што „постоје логички системи, али они су нешто опште; нема система који исцрпљује и безвременски регулише живот”⁵. То неизвесно, а

2 Arnold Gehlen, *Čovjek. Njegova priroda i njegov položaj u svijetu*. „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1974, стр. 30.

3 A. Gehlen, *Studien zur Anthropologie und Soziologie*. V. Soziologische texte. Bd. 17. Hermann Luchterhand verlag. Neuwied am Rhein u. Berlin. 1963. Упор. и наш превод: Gehlen, „Ka sistematici antropologije” у: *Filozofija modernog doba*, Logos, Sarajevo, 1986, стр. 64.

4 Roth. FA 150

5 Roth. FA 64-65

трансцендентно, није обухваћено појмом, не може се онтологизовати. Баченост остаје да се увек изнова демонстрира, опробава, без извесности Крајњег циља. Чини се да је Ротакер изговорио једну занимљиву, додуше, продуктивну мисао, свакако антионтолошку, рекавши како је свака конкретна „егзистенција скривена појмовном знању. Човек је само пут, није духовни фиксум. Без егзистенције би отпао и смисао трансцендирања и трансценденције, смисао мога сталног преласка у несигурност да изгубим свој сопствени битак. Укратко: за егзистенцијалистичку филозофију бит човека није у томе да он може да опредмећује и објективира и да свет спознаје као јединство [...] већ у првобитној слободи као смелости у којој се могу изгубити”.⁶ „Отвореност према свету, дакле, најпре означава дистанцију према околини”. Наиме, онога часа када је човек осетио „потребу да гледа и ако воли позориште, онда је он већ отворен према свету”.⁷

Уверен сам да се на трагу идеја савремене антропологије може доћи и до одрживог концепта једне опште филозофије стварања, доследно, и до филозофије уметничке производње. Реч је овде о разумевању човека као јединственог стваралачког Бића. Окренут трансценденцији и неизвесном, али из угла своје судбинске укоренености у повесном и оностраном, човек се открива као отворено биће спремно на деловање. Као слободно и вазда динамично биће које смера ка неизвесном, човек се не може угурати у рамове општих појмова, како се то привиђало старој метафизици. У својој критици Хегелу, Шелинг сасвим тачно запажа, како је хегеловска појмовна архитектоника недостатна, будући да се њеним параметрима не може обухватити увек неизвесно, према томе и несагледиво, егзистенцијално пулсирање човека чија енергија отворености долази из онога у њему немирном априори.

Интерес трансценденције и деловања, у битно људском, отвореном и незакљученом смислу, односно у свој својој, парадоксално речено, „пунини”, може бити остварен у којој било репрезентативној

6 Roth. FA. 66

7 Roth. FA. 184

Сретен Петровић

форми. Останемо ли на емпиријском тлу наше цивилизацијске савремености, са понуђеним формама досадашње повести, пред нама су наука и морал, митологија и филозофија, уметност, најзад, игра и спорт. Са битно филозофског и антрополошког сагледавања ствари, а на црти поменутих форми као обелодањених симбола нужде креативности, не постоји никакво вредносно преузношење једнога вида креације над другим. С обзиром на ону парадоксалну „пунину” оспољења нечег по себи недосежљивог и априори противног сваком „уцелињењу”, и тако људским подједнако бивају сва она трансцендентално и историјски заокружена постигнућа: наука и уметност, филозофија, морал... У том смислу изгледа занемарив хегелијански концепт о Науци као краљици духа која надмаша не само морал и митологију, већ и уметност. Али, на истоме фому није извесније ни залагање романтичара, на пример Шилера у *Писмима* изложеним, као ни Шелинга у *Систему трансценденталнога идеализма*, који управљају поглед на Уметност као органон и круну свих осталих форми духа. Коначно, не изгледа ми ни мање погубна теза по којој религијско-митска лепеза форми веровања надмено упливава у океан у коме су већ извесно потопљене наде за Знањем и Естетском чулношћу.

Но, осим овога егзистенцијалног, уједно и повеснога постављања ствари, уоквиравања општих претпоставки које један чин приводе статусу људски аутентичнога постигнућа, па га отуд – у **родном смислу**, чине и опште вредним, на филозофској феноменологији је задатак да истражи једну другу, не малу непознаницу, принципе на основу којих се посебне духовне форме диференцирају и осамостаљују полазећи од принципа обавезујућих за целину људскога стварања. Једна напомена, а поводом могућнога неспоразума на линији аксиологије. Наиме, у савременој, казаћемо, „критичкој” антропологији преовладава теза по којој опште-људски, креативни искорак којјега прати низ посебно изабраних путева у трансценденцију никако није привилегија тек појединих форми. Дакле, ни искључиво уметничких, али ни филозофских и научних, али ни модалитета што долазе из духа *homo religiosus*. Исто тако, из овога процеса, принципијелно гледано, не треба изоставити учешће спортских

Уметничка креативност у онтолошком и вредносном кључу

прегалаца, као ни других, а могућних аутентичних делатника, који су онтолошки посвећени афирмацији аутентичнога бивствовања. Антрополог ће казати како на тој скали, аутентичну потребу „може имати само онај ко нешто треба, тј. само коначно биће, јер неком бесконачном бићу није ништа потребно пошто оно има све”.⁸ Богу, дакле, као савршеном бићу, који бивствује у своме појму, као Бићу „пунине”, ништа не недостаје.

Према томе, за аутентичан опстанак субјекта као повесног Бића важи нека врста максиме, да у свим доменима духовнога делања позиција трансценденције остаје опште, антрополошко начело. То право на искорак ка бесконачном једнако има Уметник, али и Верник и Научник, најзад Спортист, као и многи што досежу до самосвести о властитој коначности. „Само за коначна бића, али за бића чији је хоризонт отворен према трансценденцији, постоји филозофија, постоји уметност, добра воља, борба за моралну стварност као требање, постоји учење, потреба и срећа разјашњавања, хтења, постоји тежња, активност, рад, успех, право умећа, развитак, зрење, слобода у смислу постати слободан – све оспособити једног коначног, али за идеје везаног бића”.⁹ Ослободити се те везаности за Биће, човек потврђује своју „засебичну” природу. Свакако, слобода у човеку игра на карту ината, пркоса Бићу као пунини. Још извесније, човек је „слобода као недостатак Бића”. Као људска бића или „бића-за-себе [*pour-soi*]”, ми тек онда, сходно Сартру, аутентично опстајемо усред постојећег света када гоњени нашом темељном жудњом настојимо да превладамо, трансцендирамо биће-по-себи [*l'en soi*]¹⁰.

У томе смислу, а с оне стране датости, ствари као „по-себичног света”, диференцира се свет слободе, као творевина људске креације. Сартр ће још приметити како је „људска-стварност слободна зато што није довољна; слободна је зато што је стално отргнута од себе саме”, док истински човек „слободан зато што није сопство [*soi*],

8 Roth. FA. 188

9 Roth. FA. 207

10 Види и: Jean-Paul Sartre, *L'être et le néan. Essai d'ontologie phénoménologie*. Bibl. des Idées. Librairie Gallimard, Paris, 1943. p. 675. Види и J.-P. Sartre, *Das Sein und das Nichts*. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1962.

Сретен Петровић

већ присутност себи [*présence à soi*]. Биће које јесте оно што јесте не може да буде слободно. Слобода је управо ово ништавило које је било у срцу човека и које присиљава људску-стварност да се ствара, уместо да јесте [тј. бива - *d'être*]. За човека, дакле, „бити значи бирати се”. Једном речи слободу, као битну одредницу трансценденције којом условно одређујемо суштаство Човека, Сартр је сасвим тачно одредио ставом да је „свако биће-за-себе слободан избор”, ма о којем да се избору ради. „Најбезначајнији као и најзначајнији, изражава овај избор и из њега исходи; то је оно што смо назвали нашом слободом” (р.689).

Овде смо сада пред новим питањем филозофске антропологије: изградње једне аналитике диференциранога слојевања креативних чинова у бројним формативним модалитетима. С обзиром на идеју о опште-људској вредности која је у духу слободног чина и изазова трансценденције положена у свакој од релевантних човекових духовних облика, у науци, религији, моралу, али и у уметности, спорту и митологији, проблем је досећи сада до оне *differentia specifica* сваке посебичне, иако онтолошко-стваралачки истоврсне форме. Уочити, дакле, разлику међу *начинима постојања* мноштва, непоновљиво и незакључено оспољенога, а опет, пониклога из заједничке креативне супстанције. Реч је о изградњи особенних феноменологија, које би се позабавиле описом композиција субјективних чинилаца Човека, његовог *родног, историјског и персоналног* идентитета, положених у науци, моралу, уметности, да останемо овде, само из обзира спрам методолошке економичности, код трију духовних оспољења. Реч је, дакле, о феноменологији трију конкретних начина трансценденталнога постојања Човека-ствараоца, који, посвећен трансценденцији, те гурнут ка бесконачном, у делима својим оставља трагове искуства неизвесног.

Подсетићу на добро познату идеју о уметничком генију, којој је Гете дао антрополошко заснивање проширујући јој значење, и тако добацујући до свих аутентичних чинова. Реч је о плодној идеји за утемељење једне егзистенцијалне аналитике. Поводом коначности бића уопште, с посебним освртом на Човека и његову ви-

шеслојност, али и као бића Неизвесног, Гете примећује како је само та специја у природи, мада коначна егзистенција, једина кадра да делом својим урони у Вечност. „Једино човеку успева немогуће“! Тачније то је божји некакав дар да „Човек тренутку може подарити трајност“. Добацити до ове димензије „трајности“, коју на свој начин емитује свака тзв. аутентична форма креације, од уметничке и научне, до моралног геста и митологеме, дар је једино Човека. Својим оспољењима, свагда у димензији трансценденталности, према томе и у „по-себичним“ модалитетима, он успева да наметне, да ствари придода и нешто од оне „вечности“ и „трајности“. Таква творевина, по својим вредностима надилазе време у којем настаје, а одјеком свога актуалитета она се нуди и епохама које надолазе, свагда пркосећи усуду пролазности. Она перзистира кроз време као емпиријску датост. Свакако, ту димензију „трајности“, односно „вечности“, то чудо: начин како се Бесконачно увлачи у Коначно, уметницима и проналазачима, ништа мање мислиоцима и песницима, свакад се причињава као нека наднаравна даровитост за коју је свака помисао крајње недостатна.

Питање остаје: има ли бар наде да се на феноменолошком путу, аналитиком спољних манифестација момената креативности, а у сваком изданку стваралачкога чина, назначи бар однос елемената у датим облицима оспољења? Несумњиво је: оно вечно и трајно, није дато на начин ствари, предмета, јер би се тада могло стићи и до појма о Бесконачном, те би као „незакључени лик“ ствар изгубила ауру своје исконскости. Бесконачно и трајно, вечно, јесу метафоре, којима се исказује оно недосежљиво у творевини, које, када би постало схватљиво, отресло би се оне „свагда отворености“ и „незакључаности“. Став по коме је Човек кадар да „тренутку подари трајност“, треба узети метафорично, као нешто што у „предметном или по-себичном“, остаје за Разум загонетно. Па ипак, и упркос томе, човек трансцендирајуће моћи ономе створеном удахњује својеврсну „отвореност“. То је Оно што свагда остаје Разуму интригантно. Једном речи, то се никако другачије не да изразити, већ као нешто вазда задато и трансцендентно, чему се још надодаје тријумф моћи „сло-

Сретен Петровић

боде”, који из створенога пробија. Нема сумње, метафизичка је склоност Разума да свет ствари онтологизује, да све Оно од њега и њему Друго и Другачије, па тако и све форме „слободе”, покуша да „отвори” и заокружи у Појам и Ствар, у Пуноћу појма, у Биће по-себи, и тиме га негирао у његовој свагда незакључаности.

Овде смо већ, сасвим условно, код прве диференције, тј. структурисања или појављивања трију субјективних чинилаца у посебним формама. Свакако, и даље је на снази став: да се егзистенција на једнако аутентичан начин – кроз конкретно оспољени људски фактум, дакле, у различитим доменима, ипак, целовито потврђује. На један начин у моралу – као гесту насталом превасходно ангажовањем вољног чиниоца; на други начин у науци и филозофији – где умна, рационална својства односе превагу над имагинацијом и ирационалним, да би смо, на крају, у уметности били суочени са наглашеним присуством сензибилитета. Па ипак, и упркос томе што су у конкретним модалитетима, у посебним формама, а сходно феноменолошком им емпиријском статусу (онтички) једни чиниоци у улози доминанте, док су други привидно невидљиви, или мање приметни, у сваком случају тек **имплицитно** наговештени, мада, и то је одлучно, сви они у заснивајућем језгру самога стваралачкога чина, дакле, онтолошки, сложено суделују, условно казано, сасвим **експлицитно**. Разлика је, према томе, само у акцентуацији субјективних чиниоца истоврсне стваралачке личности. До те акцентуације долази једино у већ готовим, посебичним формама, као конкретним, повесним објективацијама духа.

О томе овде само у назнакама. Тачније, о томе у којем би се правцу могла кретати једна феноменологија способна да аналитички опише онтичку, тј. појавну структуру различитих форми насталих из инспирације јединственог стваралачког духа. Овде смо код тзв. онтичких слојева који су за сваку конкретну форму, тј. за науку, уметност или мит, на пример, специфично и оригинално, непоновљиво организовани. Свакако, таква би феноменологија требало да очува позицију вредносно неутралне аналитике, заузимајући се за сваки духовни облик као темељни израз „човека као човека”, те посматрати

све испитиване форме као истоврсне, нехијерархијски постављене. Таква антивредносно оријентисана, критичка феноменологија постављала би се индиферентно спрема тренутне конкретно-историјске потребе и интереса једне заједнице, расположене да некој од датих аутентичних форми укаже веће гостопримство. Тиме би феноменологија посебних форми сачувала статус безинтересне аналитике. Овде се, наиме, не превиија постојање емпиријске, конкретно-историјске аксиологије, које се до сада свака заједница из својих прагматичких разлога опстанка држала. Но, из угла филозофске антропологије, све изведене, стварствене форме по себи су изрази највишега људскога потенцијала. А чињеница остаје, на другој страни, како у свакој епохи, зависно од тренутних интереса група, може бити промовисана вредност науке и научних истраживања, на пример, или у некој другој песништво, може бити, затим, митологија, а да у неким особеним временима, преовлађујући интерес припадне вери, религији, коначно, техници и технологији, чак и политици.

Костас Акселос би то смењујуће присуство великих форми на светској, историјској сцени одредио терминима тзв. доминанти, односно „великих моћи”, у које убраја „митове и религију, поезију (*la poésie*) и уметност (*l'art*), политику, мисао, науку и технику”. Ове су се велике моћи, дакле, од почетка историјскога времена па све до данас смењивале. Једна би од тих, наведених форми, у улози владајуће, а у једном времену, епохи, прожела, тачније потисла све друге, једнако релевантне људски моћи. Тако је на историјској сцени дефиловало „час више религиозно, час више поетско, а онда више политичко, сад више филозофско”. Осврћући се на савремено стање ствари у XX веку, Акселос каже како се већ сасвим назире нова тенденција, наиме, да ће „техника тежити убудуће да преузме бригу за све постојеће”. Већ је сасвим видљиво, како „управо техника захвата у своје зупчанике митове и религије, поезију и литературу, уметност и политику”¹¹. Тиме је изложено становиште коме чак ни Хегел не би имао шта приговорити. С том разликом, свакако, што је Хегел,

¹¹ K. Axelos, *Vers la pensée planétaire*. Le devenir-pensée du monde et le devenir-monde de la pensée. «Les éditions de Minuit», Paris, стр. 16

Сретен Петровић

снагу и владавину рационалитета, тј. спекулативну науку, а ми бисмо додали и технику, односно технолошко-научни фактицитет подигао на највиши метафизички ниво, са вредносно онтолошким приоритетом.

Основно је, тако, питање заснивање једне феноменологије облика, која ће аналитички пропитивати мноштво оспољења што у повесном ходу надолазе из стваралачкога процеса, Дакле, како се структурирају стваралачки чиниоци у свакој од посебних форми? Да бисмо ову апстракцију појаснили, а у врло условном смислу, узећемо за пример рецепцију једног за људе значајног открића из домена биомедицинских наука. Пред нама је, замислимо, откривен лек за тешко излечиву болест. Степен пријема таквога открића намах ће задобити неслућене глобалне размере, будући да покрива интерес човечанства у целини. Према томе, наведени изум тангираће и интерес сваке индивидуалне егзистенције. Важење, тј. вредност тога открића је истога часа, без премца изузетан, а у односу на актуелност свих других иновација у посебним доменима. Према томе, у поређењу с тим, резултати остварени у друштвеним наукама, у филозофији, у спорту, а из угла сазнајне распространости и позитивне, вреднујуће рецепције изума, односно актуелности, готово су занемариви. Свеједно, што би у неком другом времену, а у истој епохи, утицај једне хуманистичке мисли, хипотетички гледано, могао по оној истој актуелности надмашити остварења постигнута у лингвистичким или пак књижевно-теоријским наукама, у спорту, па чак и у медицини. У моралним збивањима, револуционарни гест, искорак уверенога човека који пристаје на самоспаљивање, а као симбол отпора тиранији, или верском екстремизму, могао би у датоме времену, такође, претендовати на прворазредни успех. Потоњи историјски развој га, додуше, може демантовати, па чак и показати како су каснија историјска кретања ишла против човека, не само апстрактно и уопште, већ и за дату националну заједницу, у којој је „револуционар” деловао. У погледу медицинскога открића, онда када лечење некада неизлечиве болести, постане ствар рутине, а појави се нека друга болест са, такође, смртоносним изгледима, оно раније откриће може

бити заборављено. Но, свеједно, сва су таква настојања, у битно онтолошком смислу била изразом дубоке воље јединке, да у интересу самосвојности једне отворене егзистенције загледање у трансцендентно, искаже свој аутентичан крик.

И ево нас, најзад, пред уметничким делом као готовим чулним ликом. Колико год у овој области једно постигнуће, естетски искорак, у надолазећем времену био процењен као „плодотворан”, искуство учи како се за разлику од удеса истраживача у био-медицинским наукама, на пример, ретко када догађа да би обелодањено и изложено уметничко дело могло произвести такав и толики ефекат, е да би његовога творца – уметника, дата заједница, у националном омеђењу, или пак светскога формата, за живота још узнела до неслућених висина, ни толико, чак, да може пристојно егзистирати. Дакле, сасвим изузетно, уметник се може надати афирмацији у својој културној средини, а готово невероватно, и нешто шире. Превлађујуће је да је готово највећи број писаца, сликара, композитора светску славу стекао, након свога живота.

Најзад, у трагању за специфичностима сваке од поменутих врта креативности, а са гледишта присуства у њима оних трију димензија стваралачке субјективности: родне, повесне и персоналне, не треба занемарити један важан факт. Наиме, у сваком стваралачком чину који представља заснивајући хоризонт каснијега дела, све поменуте димензије, укључујући ту и творачке менталне алатке: воља, разум и ум, сензибилитет и имагинација, страсти, у њему су већ иманентно присутни. Они прате сваки креативни процес као такав, и само сагласним деловањем свих, долази до открића у науци, до искорака у моралној пракси, али и до произвођења уметничког дела. Но, и то је одлучно: у **готовом Делу**, као резултату Чина, суочавамо се са битно другојачијим оспољењима, слојевањима наведених менталних, духовних ослонаца.

У научном процесу – као и у другим формама стваралаштва – на искорак ка Чину и затим ка Делу, ствараоца, сасвим субјективно на исти начин покрећу и страсти и јака мотивација, идеје, а и бројни интереси, односно захтеви ближе и даље социјалне средине, најзад, ту

Сретен Петровић

је и присуство његовог личног сензибилитета, свакако и рационалности. Овај последњи чиниоци у готовом Делу избије каткада и као **доминанта** тога учинка, пре свега као рационални ослонац општега интереса епохе, духа времена. Када је реч о строго егзактним наукама, показано је како актуелност једнога важног открића може временом слабити. Један резултат може временом бити превладан или унапређен. Па ипак, а то је у овој феноменологији научнога облика пресудно, интерес савремености постаје доминанта. Методолошки гледано, у егзактном научном истраживању принципијелни је интерес да се у самој презентацији „форме” једнога изума „стави у заграде”, то ће рећи, потре индивидуални сензибилитет истраживача како би његови закључци стекли статус безинтересне субјективности. Према искуству и феноменологији друштвених наука, у већини случајева, такво самоуздржавање ствараоца теже је постигнути, колико год методолошки била пожељна редуција тзв. атеоријског, личнога, субјективног априори. Несумњиво је ипак: и у моралном чину и револуционарном гесту (ангажману), у политици, колико год је то више могућно, јесте пожељно да актер покаже спремност да за социјалне идеале које има у виду покаже гест алтруизма, спремност на саможртву, без обзира што публика зна и разуме да је главни ресурс његовог ангажмана на социјалној сцени положен у дубоко личном, проживљеном социјалном искуству, које не мора увек имати и негативну конотацију.

Конечно, у феноменолошком опису онтичких слојева уметничког дела, према томе, не само уметника лично, већ и његовог чина, а то је овде одлучујуће, показаће се како се у неразлученом јединству, феноменалистички, дакле, чисто емпиријски, сагласно оспољавају све три димензије духа субјективности, према томе и присуства интенционалних слојева који кореспондирају са уметниковим креативним алаткама. Тачније у самоме делу, препознатљиво је, манифестно онтички, присуство свих индивидуалних склопова трију димензија личности аутора, уз једнако видљивих повесних, односно конкретних историјских околности, и духа времена, такође, који су, готово иманентно са материјалом унети у дело, врхунећи у равни стила и

Уметничка креативност у онтолошком и вредносном кључу

технике, културе и обичаја времена. Најзад, а тако и код сваке опште духовне форме, дакле, и уметничке, облик по себи већ, интенционално носи телеолошки интерес повесне општости. То даље значи: Ако је уметничко дело доиста творевина од формата, оно ће хуманистички провоцирати интерес рецепције чак и оних заједница које су повесно и културно другачије стандардизоване.

Литература:

- Erich Rothacker, *Filozofska antropologija*. Mala filozofska Biblioteka. Logos, Sarajevo.
- Arnold Gehlen, *Љовек. Njegova priroda i njegov položaj u svijetu*. „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1974.
- Arnold Gehlen, *Studien zur Anthropologie und Soziologie*. Y. Soziologische texte. Bd. 17. Hermann Luchterhand verlag. Neuwied am Rhein u. Berlin. 1963
- Arnold Gehlen, „Ka sistematici antropologije”, у: *Filozofija modernog doba*, Logos, Sarajevo, 1986.
- Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néan*. Essai d'ontologie phénoménologie. Bibl. des Idées. Librairie Gallimard, Paris, 1943
- J.-P. Sartre, *Das Sein und das Nichts*. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1962.
- K. Axelos, *Vers la pensée planétaire*. Le devenir-pensée du monde et le devenir-monde de la pensée. «Les éditions de Minuit», Paris, 1964

Сретен Петровић

Sreten Petrović
**ARTISIC CREATIVITY IN VIEW
OF ONTOLOGY AND VALUES**

(Summary)

Philosophical understanding of creativity is based on the anthropological assumption that the issue here is general ability of human being, who is expressing himself authentically and originally in his work and through his work, that separates him from different species. Therein lays his unique historical nature. To understand the creativity, as well as the specific forms in which this unique ability objectifies itself polyphonically – or, in Kant's words, transcendently unfolds itself into many manifestations, starting with science, myth and religion, art and language, and finally morals, sport and play, the phenomenological method of analysis the most appropriate. Such approach presupposes interpretation not just of the Act, but also of the Effect, i.e. of the process of creativity, of the historical subject - human being, as the only creator of the work, but also of the creatively made work in the modus of the analysis of the object. To summarize, this approach and the main hypothesis of this essay is that all specific forms brought out from the authentic creative process are equal in terms of ontology and their value, regardless of the hierarchal order of priorities of specific forms, as factual, historical, interest orientated positioning. Out of dominantly human position, all creative forms are of the same kind in terms of values and ontology.

Keywords: phenomenological method, creative act, effect, value indifferentism, anti-hierarchical order

Бошко Телебаковић

СТВАРАЛАШТВО И СЛОБОДА¹

Апстракт: Стварање и слобода су повезани. У уметности нема стваралачке моћи без слободе. Уметник спаја маштовитошћу чулност и духовност и напреже се да ствара на граници према немогућем. Он испитује колико слободе може да заграби да би створио ново дело које ће публика прихватити. Стварање подразумева и одустајање од многих могућности и уништавање.

Кључне речи: стваралаштво, слобода, уништавање, стваралац, дело, публика, одговорност

Временом се мењао суд шта је уметност. Није увек уочавана специфична разлика у односу на друге делатности. У данашњим приступима се описује оно што се сматра особеним за уметност и размишља о томе каква би уметност могла да буде. Велики уметник помера хоризонт уметности. Разумевање уметности зависи од њене баштине до које смо се пробили, искуства које смо у простору уметности стекли и оног што од ње очекујемо. Ако смо заинтересовани за њу, поглед према њој нам се временом шири.

Питање шта бисмо могли да очекујемо од уметности не дотиче људе којима она није у видокругу. Ни у једном времену и друштву нису сви били заинтересовани за њу. Увек је било више заинтересованих за преживљавање, добит, нестваралачку моћ и лаку забаву, него оних склоних уметности. Није било сагласности око одређења

¹ Рад је настао у оквиру пројекта ев. број 179006, који подржава Министарство просвете и науке Републике Србије.

уметности, нити се може очекивати да ће је бити. Увек би ваљало разазнати о ком значењу уметности је реч. У уметности истовремено постоји и материјално, чулно (AISTHETOS) и духовно (NOETOS). Њихов однос некад више личи на склад, некад на сукоб.

Уметност није увек везивана за слободу, нити је у њеном основу стално тражено стварање. Дуго је сматрано да уметници попут других радника нешто израђују и није помишљано да се њихови послови квалитетно разликују од осталих делатности, а њихове израђевине од ствари. По Хајдегеру су Грци сматрали да свако прављење почиње замишљањем оног што ће бити израђено. Занатлије су правиле нешто што је и раније постојало, уметници нешто ново.² Уметници се нису задовољавали достигнутим нивоом стварања, већ су покушавали да се пробију даље. На пример, контакти с Египтом навели су Грке да и сами праве велике скулптуре. Затим су покушали нешто што је одударало од египатских скулптура и трагали за најбољим обликом и дахом живота у њему. Када су савладали вештину обликовања скулптура савршених тела, нису стали. Поликлет је желео да извођењем тела из равнотеже и одступањем од дословног реализма прикаже спољашњи и унутрашњи покрет. Трансреалистичким приступом било је могуће приказати и оно што треба и оно што би могло да буде. Скулптуре богова више нису личиле на људе. Варвари су грчким скулптурама откидали главе и руке, да би их обезличили.

Друштвени моћници су дуго давали уметницима највеће полове, пресуђивали о успешности и награђивали их у складу с проценама. У Риму је „арбитар елеганције” Петроније доносио, док је био у Нероновој милости, коначне пресуде о вредности дела. Нерон је вреднован као највећи уметник царства. Данас се не помињу Неронови литерарни покушаји, већ његови хепенинзи хришћана – буктиња. Заостали Петронијев спис указује да арбитар уметности није био без уметничких способности.

Значајни средњовековни мислилац слободе Дунс Скот је сматрао да стварање припада Богу и да човек не може да ствара. Тома је рад схватао као казну због пада и црква ће кад тад морати да се

² Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, стр. 13

одрекне овог дела његовог учења. Уметници су често били у гorem положају од радника, јер се сматрало да се баве недостојним послом изван еснафа, па су некад сахрањивани изван гробаља. Тек се у ренесанси пробило схватање да човек може да буде стваралац. Произвођач (*homo faber*) и многозналац (*homo universalis*) нису увек допирали до стваралаштва. Леонарда нису скице ратних машина и анатомских детаља промовисале као уметника. (За Блејка је наука била дрво смрти, уметност дрво живота.)³ Терезу Авилску нису због узавреле страсти према Христу називали уметницом. Оног, који би се усудио да Творца назове Уметником, сматрали би богомрсцем и спаљивали. Ипак је било мишљења да је у уметнику делић божанске искре. Микеланђело је веровао да га стваралачка моћ чини изузетним и тешко је прихватио примедбе папа. Вико је на трагу ренесансе тврдио како је, попут Бога ствараоца природе, човек бог уметности. И филозоф је стваралац уколико, како је упозоравао Ниче, његова мудрост значи и поседовање укуса.

Стваралачку муку уметника су најчешће сматрали мање вредном од напора људи друштвено признатих занимања. Највећи позоришни уметници су још почетком новог века сматрани пробисветима. Уметник је и тада умео да види даље него што је био видокруг с највишег звоника места у коме је боравио. У свакодневици му је то сметало. С кампаниле, звоника, види се далеко, али постоји кампанилизам – страх да се види још даље, односно сагледа оно што не треба. Моћници, који себе називају светским људима, не признају да неко може да види даље од њих. Неки су управљали царствима у којима Сунце никад не залази, али нису знали шта се у њима доиста дешава. Светски људи данас лете авионима изнад многих делова света, али не виде шта је испод њих.

Многи мислиоци, поштоваоци уметности, порицали су да уметници стварају. У антици се ни за оне који се баве теоријом није говорило да стварају. У средњем веку се тврдило да је Творац један и да поред њега нема стваралаца. Дирер је сматрао да уметник открива оно скривено у природи. Многи и данас слично мисле. По Буберу,

³ Blake, W., *Writings*, II, Bentley, G. E., Jr (прир.), Oxford, 1978, стр. 665

нема стварања, већ једино преобликовања. Уметник оделовљује лик који среће у свету.

Временом је све чешће признавана важност уметности у животу појединца и развоју друштва. (По Херцену су уметност и летња муња појединачне среће једина добра која имамо.) У време Фридриха Великог естетско васпитање је заменило религију, али је у исто време Пруска претворена у велику касарну. Није увек схватана нераздвојеност стварања и уништавања. Богу је као Творцу признавано да је и Уништавалац. Старозаветни Бог се није либио да уништи оно што је пре тога створио. Шта значи када се и за неке људе тврди нешто слично? Ниче је био редак мислилац који је опомињао да је сваки стваралац рушилац. За себе је говорио да филозофира чекићем. Уметник стварањем учествује у рушењу раније утемељујуће идеје и стварању нове.⁴ Како стварати усред уништавања? Мора ли се разбијати сваки идеал? Може ли се некад прекинути обликовање нових идеала? Шта то уметника тера да увек иде даље? Зар свет и поред свих идеала није гомила рушевина и гробова? Могу ли се ту рађати успела дела?

Опасније од уништавања је произвођење безвредних израђевина и захтевање да буду увучене у простор уметности. Увек је било и успешних дела и неуспешних творевина. Сада се настоји да граница међу њима буде избрисана. Да би шунд ушао на велика врата у уметност, да би бунарење по интернету било признато као велики подухват, потребна је „треш-естетика”. Да ли је време естетике усредсређене на стварање успешних дела прошло? Они којима се не свиђа загађена естетика или потпуно одустајање од естетике проглашавају се за безнадежно старомодне. У треш-естетици нема места за креативност. Она мора да се прилагоди нападној глупости и досадној забавности. Уметници не би смели превиђати свет затрпан ђубретом,

4 Неки се питају може ли само разарање као медијски перформанс да буде уметничко дело. (На пример: Шћепановић, В., *Медијски спектакл и деструкција: естетика деструкције и спектакуларизација стварности: 11. септембар као медијски феномен*, Универзитет уметности / Службени гласник, Београд, 2010.) Зар Маринети није постављао слична питања? Да ли смо били у стању да Београд у пламену 1999. доживимо као уметничко извођење? Свет није плескао онима на позорници, већ онима који су аранжирали овај спектакл.

ни поступати као они који граде подземне сандуке за ђубре да се не би видело да се многи хране пребирајући по отпацима. Ако смо свуда окружени ликом мртве природе, разара ли уметник стварањем другачијег света мртву природу или ствара још један њен лик? Можда свет без стварања и уништавања не би више био људски завичај? Можда се нови снови не могу створити без уништења старих?

Да ли је оно ништа у језгру сваког дела? Позни Хајдегер је новост и уништење везивао за технику, „вољу за вољом”, а песнике је сматрао онима који прогнучу процес стварања-ништења и чувају оно вечно, које обухвата све узлете и падове, све пролазности. Да ли су мислиоцима стварање и уништавање технички термини, односно намерне погрешке које омогућују да се обиље стварности некако обухвати и објасни?

Када се говори о уметничкој слободи и стварању, обично се подразумева да уметник не може да буде изван света, али да је његово слободно стварање различито од свакодневице и усмерено другачијем свету – свету уметности. Да ли је тај свет сличан другачијем свету о коме људи одувек сањају? Да ли су уметници заиста претходници или весници будућности? Оно што приметљиво јест не мора да буде директни повод стварања. И кад није повод, реални и имагинарни свет остају у различитим односима. Уметник својим делом суди о постојећем, некад покушава да изрази оно скривено у њему, које може да буде боље или горе од оног опазивога, а дешава се и да намерно циља оно што више није, што није или још није, али је вредније од оног што јест. Разне видове уметниковог настојања је тешко раздвојити. Тешко је разумети шта га подстиче и шта намерава. Публици је најважније оно што њу дотиче и наводи да себи и свету поставља права питања. Како разумети однос слободе и стварања? Да ли слобода омогућује стварање или без стварања нема слободе?⁵ Да ли идеје ограничавају или шире уметничку слободу? Да ли је онај који још прича о њој наиван?

Хегел је сматрао да је у уметности изражено оно прошло, Фидлер је о њој говорио као о стварању новог света. Вероватно

⁵ Хаман је сматрао да за генија уметност није занат. Хомер није познавао Аристотелова правила, а Шекспир их је кршио, али су ипак били генији.

су обе тврдње тачне, упућују на битне особине уметности. Њене везе с прошлoшћу и будућношћу могу и да збуне. Наше време је обележено презиром прошлости и поплавом безличног новог које покушава да се угура у уметност. Није довољно рећи да је уметник *homo innovator*. Многи данас производе ново. И произвођачи све убитачнијих оружја су иноватори. Страшна је и безлична новост слика празних снова која затрпава постојеће и као „дах смрти” навикава људе да себе претворе у ствари и буду живи мртваци. Творевине „креативне индустрије” промовишу се као уметничка дела. Може ли се уметник изборити за другачију, животворну новост, која није површинска и једнозначна? Дело мора да садржи више слојева и мноштво значења која не угрожавају његову кохерентност и вредност. Како допрети до дела? Зар Дел Марово издање Бетовенових симфонија (1996.-2000.) не показује да ни после 200 година нисмо сигурни шта је уметник заиста створио? „Ода радости” је најзамршенији пример. Бетовен није стигао да исправи све грешке кописта. Аутографи нису од користи ако се не зна који је последњи, меродаван.

Може ли постојати стваралац без дела, како се тврдило у време романтизма? Мислило се на блокираног уметника и апсолутно дело које не може да се појави и оконча трудноћу уметника и ишчекивање недорасле публике. Данас празно дело никог не збуњује. Празнина се одређује као дело, а промотор празнине као уметник.

Како се приближити стварању и бар донекле разумети шта га омогућава, покреће, омета, спречава, а што може да буде близу и далеко од самог стварања? Како се стварање и створено уклапају у свет уметности? Уметник је у стању да на непоновљив начин споји овде и свуда и тренутак и вечност. *Nunc stans* може да одржава свој сјај само у делу, али оно уметнички ново мора да буде успело. Такво је ако је уметник био у стању да делу удахне живот и буде *homo creator*. Стваралац је заигран, али не прави играчке. Он може у себи да проучава разне варијанте дела, али не сме да конструише „макете”, већ мора да ствара дело, без обзира на ризик неуспеха. Само најтежи пут је достојан правог уметника.

Време уметности се разликује од реалног времена. Временитост и бићевитост се другачије сударају у уметности него у животу. Људи морају у сусрету с уметношћу да осете у њој различиту структуру простора и другачије пулсирање времена. Можда су оно нигде и никад прави простор и право време који одређују стварање, иако живот ствараоца остаје ван њих? Изгледа да је оно створено нешто, само ако је у његовом језгру ништа. Ништа није не-биће, већ оно што у себи садржи клицу, могућност почетка. Ништа мора да буде најбољи друг уметника. Без свести о ничему немогућ је искорак ка нечему и скок у коме се назире оно бесконачно. Да ли је због улажења у оно нигде и никад, због дружења с оним ништа, уметник дуго одређиван као нико? Схватано је да није свако у стању да буде на овај начин нико. Нису сви у стању ни да приближе уметничким делима, да откључају врата привида и издрже сјај пред-вида. Многи купци и поклонници уметничких дела остали су далеко од њих. Потребно је сазревање да би могло да се „дише” пуним плућима у простору уметности, сагледава оно што се очима не може видети, чује оно што се ушима не може чути, односно да би се доиста осећали смисао и вредности света уметности.

Иако се стваралаштво не може научити, може се настојати да приступ њему не буде спречен. Без осетљивости за уметност и развијања стваралачке способности тешко је замислити пробијање ка личности. Може ли уметност, које нема без слободе, да претходи наступању ка бољој заједници, односно ка слободнијем свету? Другачији свет уметности некад се схвата и као позив људима да сами покушају да постану другачији, бољи, способнији да схвате своје место у свету и спремнији да се ухвате у коштац с уништавајућим окружењем. Човек није уметничко дело, али може да се труди око свог саморазвоја, некад и подстакне своје стваралаштво. Многи осећају мучнину у свету, али су само неки способни да је изразе. Друштву се такође може приступати слично као уметничком делу. Појединац ту мало може да учини, па је потребно удруживање, мада многа удруживања воде на странпутицу.

Хегел је сматрао да ће уметност нестати под притиском религије и филозофије. Мондријан је веровао да ће свет уметности иш-

чезавати како буде настајао уравнотежен стварни свет. Прогнозе се засад нису испуниле. Свет није постао уравнотеженији, притисци религије и филозофије и други, опаснији притисци нису омели уметнике. Уметност и даље постоји, мада не личи на ону из Хегеловог, ни на ону из Мондријановог времена. Она свету стално показује ново лице. Уметност никад није једини отклон од туробне свакидашњице, али је још увек потребна људима и можда се та потреба и повећава. Проблем је што се људима као уметност често нуди нешто сасвим друго. Облак некултурне културе одавно је прекрио простор уметности, па више није увек јасно где су границе овог простора и шта је заиста у њему. Зато би људи морали стално да се враћају основном питању „шта је уметност”. Да ли би смели да прихвате да у уметност спада и оно што није повезано са стварањем? Да ли је инсистирање на уметничком стваралаштву знак да неко не иде у корак с временом, да подупире оно што је „прохујало с вихором”?

Уметник се у неуметничком простору испољава као појединац и као члан друштва. Какво би његово понашање било одговарајуће? Не ваља ако се одговорности човека, грађанина и уметника сасвим разију. Неки уметници су се трудили да буду добри људи, ваљани грађани и успешни уметници. Други су скривали особине које су за окружење биле непожељне, на пример хомосексуалност и космополитско осећање. Спајање уметничког деловања с непожељним интимним или политичким опредељењем ометало је приступ уметника друштвеном и уметничком простору. Неки су налазили начине да изразе интимна и политичка убеђења не излазећи из света уметности. Други су настојали да личе на већину, трудили се да преживе или што удобније живе, а не да промене себе и друштво. Због мимикрија је некад изгледало да само привид мора да остане прави простор слободе.

За суд о уметниковом стварању није најважније какав је он човек. Многи уметници су били лоши појединци и неваљани грађани. Код неких је жеђ за богатством надјачала тежњу за стварањем. Обично се особине уметника везане за стварни свет занемарују при процени стваралаштва. Можда је стваралачко суочавање с уметни-

чким привидом теже од стваралачког суочавања са собом и светом? Криза уметности је стални подстицај. Уметник сваким делом настоји да је превазиђе, али се она обнавља. Прави уметник барата с неизвесношћу, мање користи уходано и могуће, више га занима оно неиспитано, па испробава чврстину немогућег и разара све што је лажно немогуће.

Вековима се мењало мишљење о томе шта је потребно да би неко био назван уметником. Дуго је сматрано да он мора да делује на одређен начин, у складу с божјим или световним правилима, еснафским нормама или очекивањима наручилаца. Мислило се да не може без упутстава и ослањања. Великим уметницима ослонац није био сметња да се изразе и при томе не држе канона. Схватали су, попут Гета, да је уметност прво обликујућа, па тек онда лепа. Усред неслободног окружења налазили су кутке слободе довољне за стварање дела. Највећа дела су настала на ветрометини. У филму „Трећи човек” Орсон Велс у улози Харија Лајма пореди дивљу, насилну Фиренцу у време Борција и мирну Швајцарску. Фиренца је изнедрила ренесансу, Швајцарска саг с кукавицом.

Уметник не може без извесне признатости, која је могућа једино ако дело изазива утисак, ако делује на неке људе, јер никада не делује на све. Публика увек употпуњује дело. То не значи да делу нешто недостаје, већ да је вредновањем увучено у свет и отворено новим вредновањима, признавањима и оспоравањима. Не ствара се једино дело, већ увек мора да буде створен и поглед на дело. Да ли је стварање дела довољно да подстакне стварање погледа на дело? Многа успела дела дуго није пратио овај поглед.⁶ Стварање дела и погледа на дело није могуће потпуно разјаснити. Може се говорити о оном што поспешује или омета поглед, али сам процес стварања погледа остаје углавном у тами. Стварање погледа је уједно и уништавање старог погледа. Публика се увек изнова ствара. Уметник не треба

⁶ Уметника не би смела да интересује малограђанска, лажна публика, без обзира колико су јој дебели буђелари. Малограђанин може пред Рембрантовим аутопортретом „духовито” да примети да не би дао, када би имао нос као Рембрант, да га портретишу. Не би се заиста ваљало трудити око портрета заједљивца, јер би на успелом портрету била видљива његова глупост.

да рачуна само с датом, већ и с будућом публиком. Како предвидети особине будуће публике, како стварати дело које ће отворати поглед ка себи публици која у тренутку стварања још не постоји?

Стварање дела и погледа на дело су одређени уметниковим приступом, личним правилима, особеним стилем. Велики уметник се стално поиграва правилима, поништава их, уводи нова. Да ли су правила савремене уметности за једнократну употребу? Да ли је основно правило да нема чврстих правила? Можда су правила помоћно средство, а не део стварања? Кад почне стварање, све је могуће и правила остају у позадини. Правила указују на намере уметника, али се њима не могу тумачити стварање и дела. У науци се оно што је више пута проверено сматра доказаним и даље не проверава. У уметности се изнова експериментише, али на нов начин. Уметник жели да створи дело коме ће бити призната вредност, али не може да буде сигуран да ће успети. Стварање је непредвидљиво и непоновљиво експериментисање, а резултат показује да ли је било ваљано.

Шта настаје при стварању дела? Да ли је то смисао? Да ли уметник преноси смисао у дело попут паука који из себе испреда мрежу? Можда унутрашња ужареност уметника може да осветли свет онима чији дух није довољно светао? Уметник некад са стране изгледа као мађионичар који из празног шешира извлачи зечеве. Разлог мађионичаровог посла је забава публике. До уметниковог разлога је теже стићи. Бог се одређује као неко коме ништа није потребно, па питање зашто је створио свет уноси у теологију немир. Можда је слично с питањем зашто уметник ствара? Могући су разни одговори, па и онај да је стварање безразложно.

За традиционалну естетику је грешка кад се поред стварања дела спомиње још једно стварање, јер је само дело мање или више лепо и ту се више не може нешто додавати или одузимати. Прихваћеност зависи од људи, па прихватање, друго стварање, није неважно. Вредност дела не зависи само од признавања, јер би иначе разне омиљене, помодне творевине биле аутоматски сматране уметничким делима. Ни позната имена нису гаранција успешности. И највећи уметници нису стварали само успела дела, већ и безвредне

израђевине. Дело делује на људе, али шок, забљеснутост простака, не доприноси њиховој вредности. Публика и грешни, превиђа успе-ла дела или лошом проценом гура израђевине у простор уметности. Погрешна вредновања могу се исправити само новим вредновањима, али је некад потребно дуго чекати на другачије процене.

Како успоставити прави однос стварања дела и стварања погледа на дело? Да ли традиционална естетика може да буде и теорија одношења према делима? Уметник стварањем дела отвара и могућност стварања погледа на дело, али тек публика која је пред делом може да га промовише. Она утиче и на отварање нових погледа на дело и стварање нових дела. Другачије исказано, дело потпуно настаје тек када „проговори” публици и када публика њему „говори”. Дело не „проговара” увек исто, нити је „говор” публике увек исти. Тек про-мењиви дијалог дела и публике омогућује његово пуно прихватање. Нема уметности без сусрета уметничких дела с публиком, али је по-грешно очекивати да се у уметничком простору може успоставити хармонија разних елемената. У уметности увек постоји напетост, некад толика да доводи до кидања веза међу елементима уметности.

Уметник у току стварања покушава да „разговара” с делом. Он као претпублика може свој поглед на дело да употреби за преобликовања. Може ли и поглед публике да се употреби за даља преобликовања? Стварање никад није завршено ни дело довршено. Уметник у једном тренутку прекида своје стварање и препушта дело публици, која и поред претпоставке о довршености дела даље „ради” на њему и мења га.⁷

Уметник је стваралац само кад оно што је створио потврди публика. Она промовише дело и уметника, па и она има стваралачку улогу. Без уметничких дела не би било могуће потврђивање ствараоца и не би било стваралачке улоге публике. Сва три најважнија елемента уметничког простора имају улогу у стварању, па би почет-

⁷ Треба поштовати одлуку уметника да се у једном тренутку одвоји од дела. Кад се, на пример, испод површине неких слика открију трагови ранијих замисли, то може да помогне у разумевању стварања. Могу се процењивати све верзије, али не би ваљало уништити последњу верзију да бисмо допрли до оне коју сматрамо успелијом.

но, активно стварање уметника могло да се означи као „стварање у ужем смислу”.

У простору уметности се преплићу различита вредновања. Не вреднује се једном за увек, већ стално изнова. Некад су јасна мерила и разлози вредновања, а некад се о њима и не размишља. Може се процењивати и без вредносних судова. Вредновање је у позадини понашања. Као што се љубав не може сакрити, може се препознати и нечији утисак о делу. Вредновање многих дела једног уметника упућује закључку о његовој стваралачкој снази. Каже се и да се љубав не може објаснити, јер често настаје и нестаје без разлога. Не може се сасвим разјаснити ни зашто неко дело вреднујемо другачије него раније. Када би неке особине дела водиле увек истом суду о његовој успелости, било би могуће потпуно објективно процењивање. Вредновање се не односи само на оно предметно у делу, па се вредновање не може „објективно” засновати. Када би увек важило да се о укусима не расправља, процењивање би било сасвим субјективно. Свако вредновање је посебан случај у коме учествују субјект који вреднује и оно што се сматра уметничким у делу које се вреднује, али се вредносни судови испољавају и о њима се разговара. Многе процене су и без спољних утицаја сличне, па би било тешко говорити о потпуној релативности. Могу ли се икад установити сви квалитети који утичу на вредносни суд? Да ли при вредновању треба пазити пре свега на облик или се мора узимати у обзир и садржај дела? Особина које утичу на вредност дела има много. Може ли се утврдити минимум потребних особина? Постоји ли можда један извор квалитета дела, као што је наговештавао Ингарден говорећи о извору уметничког и извору филозофског стваралаштва?⁸

Како слобода прожима ликове стварања? Можда су највећу корист од покушаја остварења паролe грађанске револуције „слобода, једнакост, братство” имали уметници, који су побољшали свој друштвени статус и обезбедили више уметничке слободе? Тежња друштвеној једнакости није водила једнакости међу уметницима.

⁸ Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer, Tübingen, 1965, стр. 313

Неки су се пробили до уметничке величине, други остали мали. Шта рећи о братству уметника? Уметник је у јавности дуго био виђен као део братије, не као појединац. Док су неке уметнике убрајали у цехове, били су познати по томе што се нису држали правила еснафског понашања. Тамо где сада постоје удружења уметника, оне у њима не спаја братство, већ интерес. Већина чланова више брине о друштвеној промоцији и имовном стању него о успеху дела и угледу уметности. Та већина је без уметничке одговорности, а многи су неодговорни и према себи и према друштву. Неки међу њима би рекли да им није потребна одговорност, да им је довољно уметничко уверење. Уметничко „полагање рачуна” се односи пре свега на његово стварање, али ни ту није довољно уверење, већ је потребна и одговорност.

Како остварити складан спој слободе и одговорности? У уметности постоји општа одговорност у односу на укупну уметност и она се очекује од свих у простору уметности, највише од уметника. Они, међутим, никад нису могли потпуно да измакну притисцима разних сила којима су били окружени и да увек брину о достојанству уметности. Били су у служби разних владара, у милости цркве, нације, партије.⁹ То их је понекад водило на странпутицу, заборављање на циљеве и достојанство уметности. Чак и велики уметници често нису били у стању да избегну незгодне задатке политичке пропаганде.¹⁰ Постоје и разне посебне одговорности и питање је која је за уметника најважнија. Да ли највише треба да брине о одговорности према стварању, створеним делима, публици, укупној култури, појединцима, групама, друштву, одређеној политици? Могло би да се наброји још одговорности, али изгледа да многе указују да се од давнина од уметника очекују не само заиграност и уживање, већ и просветљење и пристрасност. У уметности се брзо стиже до уверења, а тешко достиже и брани одговорност.

⁹ Филозофско стваралаштво је такође често подразумевало нефилозофски ослонац. Хришћански филозофи су били обавезни да се ослањају на Откровење. Многи мислиоци су посвећивали дела владарима или наводили с поштовањем њихове речи.

¹⁰ Picon, G., *Panorama des idées contemporaines*, Gallimard, Paris, 1957, стр. 17

Стварање дела треба да буде одговорно, али је питање како постићи ту одговорност. Слобода без одговорности је и у уметности самовоља која води анархији. Уметник је слободан да крши сва правила, али за све што чини мора да има ваљан уметнички разлог. Да ли је одговоран онај уметник који се увек труди да му дела буду успела? Можда одговоран стваралац зна да не сме да претера, рецимо у коришћењу уметничких средстава, као што жена не сме да претера и стави сав накит који има на себе? Иако о успелости суди публика, уметник не би смео да јој повлађује. Морао би да покушава да ствара и против тренутних схватања публике и за могућу, будућу публику, односно да утиче на промену схватања садашње публике. Временом се мења мишљење шта је уметнички успело, па ни осећање одговорности према делу не може да остане исто.

У простору уметности не би смело да буде равнодушности према судбини уметничких дела. Одговоран уметник ствара дело за које осећа да мора да буде створено, а не дело какво се очекује. Када се стваралац сасвим прилагођава схватањима, потребама и интересима публике, дела су му већ при настанку застарела. То не значи да би уметник увек морао да ствара само за још непостојећу публику, већ да уметник мора да покушава и да наговести даљи развој уметности. Данас су, међутим, чак и врхунска дела роба која своју вредност потврђује пре свега ценом на тржишту.

Уметници не би смели да буду одговорни само према стварању и створеном, већ и према публици. И у другим областима постоји одговорност према њој. Због те одговорности у многим филозофским текстовима има савета за добар живот, али мало људи допире до њих и користи „филозофску терапију”. Кога треба убрајати у уметничку публику? У њу спадају и добар процењивач и онај који се стално поводи за преовлађујућим мњењем. Нема и не може да буде неке комисије која би примала у редове публике, нити онај који јој припада може да покаже неко уверење или чланску карту. Припадност публици се у простору уметности подразумева. Можда постоје неки минимуми осећајности, промишљености, искуства, знања и развијености укуса, али њих нико не би могао тачно да од-

реди. Знања, oseћајности, промишљености, укуси се могу поредити, али се не може тврдити да неко више припада публици од другог (као што се не може рећи да је нека девојка више невина од друге). Можда ипак није тако? На великим концертима је након последњег акорда неко време тишина. Права публика прво у себи послушкује оно што је чула. Тек онда се пролама аплауз. Пред великим ликовним делом права публика понекад затвара очи и у себи осматра оно што је видела. Тек онда може да тражи прикладне речи. И велико књижевно дело захтева таложење утиска. Некад у свести изненада бљесне реченица прочитана пре много година.

Уметност је парадигма духа која, поред осталог, може на нај-приступачнији начин да укаже људима на путеве којима се стигло до данашњег света и путеве којима би се могло ићи даље. Не би смела да скрива окове и предрасуде, да лаже, већ да својим средствима открива и лепоте и ужасе разних путева. Одговоран уметник се труди да „поправи” публику. Поправљање не би смело да се односи само на изградњу укуса, увећање приступачности публике за права дела, већ и на упућивање публике ка сталном самоусавршавању. Припадник публике би морао да стално ради на себи, усавршава свој укус и став према свету. У томе могу да му помогну сусрети с уметничким делима, разговори с људима заинтересованим за уметност и текстови о проблемима уметности.

Модерно је дуго значило „оно у складу с модусом”, „што одговара тренутку”. Уметници су одбијали да буду модерни. У 12. веку су они, који су покушавали да на нов начин тумаче старе текстове, себе назвали „moderni”, насупрот онима који су их и даље тумачили на стари начин и били означени као „antiqui”. У 17. веку почело је да се говори о модерним временима. Уметници су почели да сматрају да треба да буду модерни. Све брже су се смењивали уметнички стилови и разне „моде”. У време Француске револуције су део женске моде биле и наушнице у облику гиљотине. Почетком 19. века почео је и у уметности да се употребљава појам авангарда, да би био означен експериментални вид модерности. Многи уметници су сматрали себе авангардним. Затим је од свих захтевана стална новост.

У 20. веку су дела ослобођена „душе”. Кад су Гропијусу замерили што његове зграде белих зидова немају душу, одговарао је да им и не треба, јер они у њима имају душу. Да ли уметници треба да подстичу одређена осећања, схватања и понашања и сузбијају друга? Живот уз уметност је пунији од живота без ње, па су увођење у дружење с њом сматрали делом припреме за добар живот. Они гладни и сиромашни обично не осећају да су ускраћени зато што су далеко од уметности.

Једнака приступачност уметности могла би да буде једно од основних људских права и део политичког програма, али не знам да је то негде било записано. Образовни програми нису потпуно изостављали уметност, али је пун однос уметности и образовања немогућ без политичке подршке. Идеални циљ је да сваки појединац има током живота слободан приступ уметности. Достижни циљ је много нижи, рецимо незапречавање приступа уметности онима који су већ показали интерес за њу. Како образовати уметнике? У уметничким школама је најважније усмеравање стварању, јер је учење заната корисно само у функцији стваралаштва. Није на одмет увођење у основне елементе културе, нарочито оне повезане с уметношћу. Неки уметници су били прилично упознати с историјом уметности, неки и с историјом естетике. С друге стране, многи велики уметници нису прошли кроз школе, а неки од њих се нису трудили ни да сами нешто доконају. У школама треба избегавати збуњивање. Менаџмент је увучен у програме образовања уметника и они често одустају од стварања и постају менаџери илузија.

У данашњој политици уметност је у сенци. Политика уме успешно да „прода” своје паролe и без уметника, мада неке од њих повремено ангажује да „нашминкају” њен посао или праве кулисе идеологије. Уметници некад и ометају „продају”. За политику је проблем што је онај, који је имун на дејство кича и шунда, обично имун и на плитке дневнополитичке поруке.

У Атини су постојали позоришни дани када су сви присуствовали представама. У Риму су више волели да гледају како се гладијатори боре са зверима и међусобно. Корице су питомији заостатак ових обичаја. Страдају бикови, али се дуже препричава када бик закачи

неког тореадора. (У Португалији су борбе занимљивије, јер борци покушавају да голим рукама савладају бика.) Данас се масовно гледају нека спортска дешавања, а њихов врхунац су туче навијачких група и сукоби с полицијом. Неки музички спектакли привлаче много људи. Може ли озбиљна музика да их привуче? Тројица познатих тенора су то покушавала. Највише људи је присуствовало њиховим спектаклима у част отварања светских фудбалских првенстава, а милиони људи су то пратили на телевизији.

За филозофа је важно да има слободан приступ уметности, да буде у додиру са стваралаштвом које није филозофско, али може да га подсети да не заборави на стваралачки елемент филозофије и непојмовне приступе суштини. Неки филозофи су се по стваралачком жару могли мерити с уметницима. Пример је Ниче, али и филозоф кога је Ниче презирао – Платон.

Било је богаташа и властодржаца запамћених по наклоности према уметности и уметницима. Њихов број се смањио. Зашто данас парајлије и моћници ретко примећују уметност? Приступи уметности су у 20. веку често зависили од политичког тренутка. Од уметности је очекивана корист. Аутократи попут Стаљина и Хитлера су од уметности очекивали пре свега корист. Нису имали изграђен укус, али су се сматрали меродавним да прописују укус. Несуђени уметник (писац романа „Михаел“) Гебелс је, на пример, до 1937. бранио експресионизам и сматрао да представља „нордијску уметност“. Кад је Хитлер стао на страну незваничног нацистичког идеолога Розенберга, који је критиковао експресионизам, Гебелс је устукнуо. Хитлер и Стаљин су подизали огромне грађевине. Док се Периклова Атина, подигнута после персијског уништавања, успешно представља вековима свету Акропољом, Москва више не жели да се представља ружним грађевинама из Стаљиновог времена, али не зна како да их сакрије. (Кажу да су Атињани који су гледали зидање Акропоља сматрали да ће град бити наружен. Слично су се Парижани односили према Ајфеловој кули.)

Обичајне и моралне норме утичу у неким друштвима на одређење развоја појединаца. Људи се све ређе обазире на обичаје. Мо-

Бошко Телебаковић

рал поштују још само у мери у којој је уграђен у позитивно-правне прописе. Све је мање ослонаца на које би човек који хоће да се усправи могао да рачуна. Зато је за саморазвој појединца важан додир с уметношћу. Онај с осећајем за њене вредности је другачији, бољи од онога који за уметност не хаје. Људи нису обавезни да приступају уметности. Циљ уметника је да имају што бројнију и бољу публику. Комбиновање деловања многих уметника, уметничких критичара, теоретичара уметности и саморазвоја људи спремних да срећу уметничка дела, може да доведе до стварања укуса публике. Бити део публике није професија, али занимање за уметност пружа људима више од већине професија.

Треба ли прихватати оно што је Бодријар назвао „трансестетска баналност“? Естетске утопије су предвиђале укидање уметности у трансцендентном идеалу. Она је на неки начин укинута у општем банализовању свакодневице.¹¹ Потрошња је постала „креативна“. У сексуалности се захтева „креативност“, али се од уметника она све ређе очекује. Постоје и идеолози некритичке „креативности“, као што је де Боно. Можда је одавно морала да буде обликована „екологија уметности“, која би штитила стваралаштво од овакве „креативности“. Убијање духа је велики злочин, али на њега многи пристају. Политика је најефикаснија у бездуховном простору. Глобализовању без космополитског духа одговара треш-естетика, која се заклања причом о недокучивости стваралаштва.

¹¹ Baudrillard, J., *La Transparence du Mal*, Galilée, Paris, 1990, 19 и Бодријар, Ж., *Савршен злочин*, Часопис Београдски круг, Београд, 1998, стр. 93

Литература:

- Baudrillard, J., *La Transparence du Mal*, Galilée, Paris, 1990
Blake, W., *Writings*, II, Bentley, G. E., Jr (prir.). Oxford, 1978
Бодријар, Ж., *Савршен злочин*, Часопис Београдски круг, Београд, 1998.
Гадамер, Х.-Г., *Европско наслеђе: Чланци*, Плато, Београд, 1999.
Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer, Tübingen, 1965
Picon, G., *Panorama des idées contemporaines*, Gallimard, Paris, 1957
Телебаковић, Б., *Приступни уметности*, Тресије, Београд, 2009.
Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954
Шћепановић, В., *Медијски спектакл и деструкција: естетика деструкције и
спектакуларизација стварности: 11. септембар као медијски феномен*,
Универзитет уметности / Службени гласник, Београд, 2010.

Boško Telebaković
CREATIVITY AND FREEDOM

(Summary)

Creation and freedom are associated. There is no creativity without freedom in arts. The artist joins together sensuality and spirituality by using imagination and makes an effort to create on border to the impossible. He explores how much freedom he is able to take in order to create a new piece of art which will be accepted by the public. Creation assumes giving up many possibilities and destruction.

Key words: creativity, freedom, destruction, the artist, a piece of art, the public, responsibility

Драган Жунић

„ОВО НИЈЕ УМЕТНОСТ”: СТВАРАЛАШТВО И ИСТРАЖИВАЊЕ У УМЕТНОСТИ И НОВИМ УМЕТНИЧКИМ ПРАКСАМА

Апстракт: У раду се испитују следеће тезе: 1) стваралаштво, својство људскога делања уопште, јесте битна одредба и савремене уметности; 2) „истраживање”, „концептуална анализа” и „знање”, којима се самоделинишу неке од „нових уметничких пракси”, нису дистинктивне одлике уметности; 3) без представљања естетских идеја, које производи стваралачка уобразиља, нема уметности.

Кључне речи: уметност, стваралаштво, естетска идеја, истраживање, наука, нове уметничке праксе

0. Својевремено сам, на скупу Естетичкога друштва Србије, покушао да, помоћу дистинктивнога појма „естетских идеја”, покажем како радови „концептуалне уметности”, у начелу, припадају домену теорије, а не уметности, а да се брисањем границе између теорије и уметности заправо настоји да оствари утицај теорије на „нове уметничке праксе”, и, штавише, да се оно што, тако, припада домену теорије самопредстави као уметност.¹

¹ Жунић, Д., „Може ли теорија бити – уметност?”, у: Новаковић, М./Поповић, У. (eds.), *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010.

1. Сада ћу настојати да покажем да је појам *стваралаштва* (упркос свим креационистичким и колоквијално-патетичним наплавинама) инхерентан роду „уметности”, а да (неке) „нове уметничке праксе”, самодефинисањем посредством појмова „истраживања”, „концептуалне анализе”, „знања”... (који нису дистинктивне одлике уметности), али без појма стваралаштва, тј. игре представљања, објективирања, очулотворења естетских идеја стваралачке уобразиље, чине, додуше, заокрет од традиционализма, али, такав којим, уистину, обзнањују своје самоискључивање (упркос самопрокламовању) из подручја и појма „уметности”.

Под „стваралаштвом”, конвенционално, разумем индивидуално или групно замишљање, извођење и произвођење нових, по правилу вредних, артефаката, појмова, концепција, теорија, решења итд., па, међу овима, и уметничких дела, односно уметничких аката и пракси.

2.1. Као што Ван Гогове (Van Gogh) „Старе ципеле” нису „ствар” (*Ding*), нити услужни „производ” (*Zeug*), него слика, уметничко дело (*Werk*), које нам, сматра се, говори о томе шта је бит ципела, и као што Магритова (Magritte) „*Ceci n'est pas une pipe*” доиста није лула, него такође дело, дакле, слика која нам још и дискурсивно саопштава шта није, сугеришући шта јесте, тако и ципеле на мојим ногама нису уметност, већ услужни производ, без обзира што их узимам као грађу овога дискурса о бићу и истиносноме статусу уметничкога дела.² Чак и ако бих њиховом реконтекстуализацијом учинио гест којим желим да коментаришем уметност сликања ципела, на пример, али у елементу само демонстрабилнога појма разума, а не у елементу недискурсивних и неизложивих идеја уобразиље, опет не бисмо имали посла са уметничким актом и артефактом. То тако стоји, или иде, већ стотину година: од Дишанове (Duchamp) „Фонтане” (1917.). *Readymade* – да, али као представљена, изражена естетска идеја, а не као илустрација једнога пуко демонстрабилнога појма разума.

² О томе, између осталог, види: Heidegger, M., „Izvor umjetničkoga djela”, u: Pejović, D. (ed.), *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972. Такође: Derrida, J., *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1988.

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

Исто тако, овај рад, у којем се бавим истраживањем појма, места, функције, методе, вредности и смисла уметности, „концептуалне уметности” и неких „нових уметничких пракси”, није и сам – уметност, него мање или више валидан теоријски текст.

2.2. Поводом излагања на Октобарскоме салону у Београду 2011. једнога рада некада веома утицајне и значајне словеначке групе *Irwin*, објављен је текст о историји деловања ове уметничке групе, у којем ауторица наводи и изјаву Боруца Вогелника, члана групе (у вези са радом Раше Тодосијевића „Was ist Kunst?”, из 1977.), да је питање „Шта је уметност?” било „типично питање тог времена. Тада је имало и посебно значење у контексту става званичних институција које су говориле да је наша уметност смеће. Данас питање ‘Шта је уметност?’ стоји на другачијим ногама. Нико се од нас неће упусти-ти у причу да каже за нешто ‘То није уметност’. У противном биће исмејан”.³ Ја ћу се, ипак, упустили у „причу” о томе шта није уметност, прво, стога што нисам представник „званичних институција”, и што, друго, овде не морам давати критичке судове о појединим уметничким објектима, актима, праксама, са закључком „Ово није уметничко дело”, или „уметнички акт”, већ бих образлагао тезу да неке истраживачке, представљачке и излагачке праксе и понашања, *en bloc* нису – уметност.

2.3. Најзад, ако кажем да нешто, по моме мишљењу, не припада уметности, онда моје намере нису омаловажавајуће (нешто, пак не припада теорији, науци, философији...), него само разграничавајуће. Да такво разграничавање може, у начелу, имати везе са културном политиком, такође је јасно.⁴ Уосталом, чак и без узимања у обзир могућих практичних консеквенци, остаје проблем ваљаног имено-

3 Ђорђевић, М., „Еластични број пет”. *Политика* – Култура, уметност, наука, година LV, број 29, 29. октобар 2011.

4 О томе индиректно сведочи и чињеница демонстрираног „утицаја, моћи и хегемоније” тзв. „кустоских пракси” (*curatorial practicies*) и „кустоске политике” (и идеологије), и „статус кустоса као звијезде у свијету умјетности” (Šuvaković, М., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb – Vlees & Beton, Ghent, 2005, „Kustoske prakse”, str. 338; такође: Šuvaković, М., *Konceptualna umetnost*, Muzej suvremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, стр. 797-822).

вања, дистингвирања појмова, избегавања еквивокација и преширокних појмовних капа – за све и свашта. При његовоме разматрању, ваља држати будном пуну свест о томе да је одувек било тешко, а данас је још теже, дефинисати уметност, као и о томе да је називање „писоара” уметничким делом (са свим сличним „подухватима” од тада, који су углавном варирања изворнога духовитог акта) једна инсталационо-концептуална провокација и изазов етаблираној фаланги рукоположених давалаца статуса уметности. Управо стога не би требало и даље, у критици дуготрајне традиције теоријско-историјско-критичкога, па и идеолошкога, скоро официјелнога етикетавања „уметности” и „не-уметности”, сада понављати ту оправдано критиковану наваду.

2.4. Када је, својевремено, Иван Фохт (Focht) одбацивао комплетну аргументацију Сузанае Лангер (Langer) о постојању симбола у музици, тврдећи да „никад нико ни у којем свом дјелу, не само Suzanne Langer, није могао назначити постојање макар и једног јединог симбола у музици”, те да је тврдња да су тонови симболи напросто незаснована, написао је и следеће: „С истим правом и с истом снагом увјерљивости могли бисмо тврдити да тонови заправо нису ништа друго него камуфлиране мачке”.⁵ Не би ваљало да ми, сада, са истим правом и истом снагом уверљивости, тврдимо да и „камуфлиране мачке” већ по себи јесу – уметност. Додуше, могле би то и бити, али само онда када би биле садржај, трансформисана грађа објективирања неке естетске идеје.

3. Онај ко за нешто каже „ово није уметничко дело”, а за једну класу таквих објеката или аката каже и напише „ово није уметност”, морао би, по претпоставци, знати шта *јесте* – уметност. Методичка опрезност налаже да се каже „ја не знам шта је уметност”, но, методичка би такође могла бити и скепса према методички скептичком не-знању о бићу уметности, из које се, даље, у методичкоме „догматизму” (или у методичкој „дрскости”), изјављује: „ја знам шта није уметност”, уз ослањање на додуше увек недовољно дискурсивно образложио и недовољно познавање историје праксе и појма уметности.

⁵ Focht, I, *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980, стр. 211-212

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

3.1. Уместо претенциозне дефиниције уметности, ја ћу, за почетак, „само” устврдити да „стваралаштво” нужно припада оним врстама и појединачним делима који су до сада означавани термином „уметности”.

Да је сам појам „стваралаштва” кључни и главни дефинијен уметности тешко је доказати, јер је то један појам скоро неухватљивога садржаја и обима, који се, између осталог, односи и на уметност. Наиме, није довољно простран као могући *genus proximum*, али је зато преширок као могућа *differentia specifica*.

3.2. Уважени истраживач историје појма уметности, Владислав Татаркјевич (Tatarkiewicz), у чијем приказу ове историје нема ни трага појму стваралаштва, сматра да би одређивање уметности посредством *стваралаштва* као њене „својеврсне одлике” „ипак била превише широка дефиниција, јер стваралаштво постоји не само у уметности, него и у науци, техници, друштвеној организацији”.⁶ И не само то. Овај историчар естетике методолошки сасвим коректно примећује: „Ови подаци о појму и теорији уметности примењују се до недавне прошлости,⁷ међутим нису довољни да се одреди садашњост. У том смислу настале су промене толико велике да су обухватиле чак и сам појам, дефиницију уметности”.⁸

4. Из ових претходних напомена, отварају се следећа питања:

4.1. *Да ли ја уважавам промене у пракси уметности, или се држим једнога априористичког појма уметности?*

Потпуно је очигледно да се вазда нешто догађало и да се непрекидно догађа у уметности, у уметностима, и до седамдесетих година прошлога века, а и од времена појављивања Татаркјевичеве књиге. Да ли су то крупне промене, да ли су суштинске? – о томе би се могло разговарати. Али, појавиле су се и неке праксе, и неки облици мишљења о уметности који, већ на први поглед, напосто излазе из оквира традиционалног појма уметности. То су, на пример, разни облици концептуалног преиспитивања уметничких делања и

⁶ Tatarkjevič, V., *Istorija šest pojmov*, Nolit, Beograd, s. a., стр. 40

⁷ Његова *Историја шест појмова* појавила се 1975. године.

⁸ Исто, стр. 48

њихових исхода. Ако неке праксе, захваљујући кумулираним променама, излазе из обима и садржаја појма уметности, питање је да ли их и даље, по инервији и конформистички, треба означавати овим појмом, уз његово неизмерно проширивање, или треба једноставно тражити неки други, адекватнији појам?

4.2. Да ли појам „стваралаштва” доиста нужно улази у одређење уметности?

Код Татаркјевича се ипак излаже једна солидна предисторија каснога повезивања уметности, наравно, најпре песништва, тј. поезије, и стваралаштва. То би, аналогно касноме повезивању уметности и лепога (такође у 18. веку) – без обзира на привремено одрицање уметности од лепога – могло значити да је једна важна, али супстанцијална веза релативно касно препозната и именована. Подсетимо се:

4.2.1. Данашња навика говорења о „уметничкоме стваралаштву”, која упућује на њихову, тј. уметности и стваралаштва, изворну повезаност – скорашњи је продукт мишљења.

4.2.2. Хелени нису ни имали израза за стваралаштво; „уметност” су сматрали умешношћу подражавалачке израде по правилима, дакле, на основу знања, а само је песништво било изузетак, па је и означавано термином који значи – рађење као прављење, чињење творење, зготовљавање, израђивње, грађење (*poiesis*), и то у слободи која није била допуштена уметницима, технитима.

4.2.3. Код Римљана се већ говори о песничкој слободи, тј. да се песници могу усудити да чине што хоће (на пример, у Хорацијовој /*Quintus Horatius Flaccus*/ *Посланици Пизонима*); а већ се указује и на блискост поезије и уметности (преко заједничких својства као што су машта и божанско надахнуће); латински језик је, већ, за грчко *poiein* имао два израза: *facere*, али и *creare* (које, додуше, није везивано стриктно за уметност).

4.2.4. У хришћанству је *creatio (ex nihilo)* резервисана само за бога, а уметностима је, но овога пута и поезији, остављено поступање по правилима.

4.2.5. Ренесансни мислиоци су, у светлу своје новооткривене слободе, трагали за прикладним изразом који би означавао уметни-

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

чки рад: измишљање, предодређивање, проналажење и реализовање онога чега нема у природи, тј. сопствене идеје, визије, обликовање новог света, инвенција, трансфигурација... То све само припрема тле за један израз који ће означити оно што је – по моме суду – уметност вазда била, али што није било прикладно именовано.

4.2.6. По Татаркјевичу, изричито повезивање уметности и стваралаштва учинио је пољски песник и поетичар Казимјеж Мађеј Сарбјевски (Sarbiewsky, 17. век), рекавши да песник и „измишља” (*confingit*), и „некако гради” (*quodammodo condit*), али и „нано ствара” (*de novo creat*), и то чак „слично Богу” (*instar Dei*) – али да то важи само за песнике. Слично је, у исто време, мислио и Балтазар Грасијан (Gracián). У 18. веку појам стварања се, заједно са појмом маште, већ чешће повезивао са појмом уметности.

4.2.7. „У XIX веку уметност се наплатила због отпора претходних столећа да је признају за стваралаштво. Сада не само што је сматрана стваралаштвом него као да је *једино* она била сматрана стваралаштвом. ‘Творац’, ‘стваралац’ – постало је синоним за уметника и песника”⁹ (Додуше, то више није било стварање *ex nihilo*, већ нека врста увођење „новога”, што је такође један појам без обала.) Тако је и говор о научном стваралаштву, или креацији у природи, из 20. века, третиран као метафоричко преузимање битног својства уметности. Овај заокрет је, свакако, заслуга романтизма и читање романтичке идеологије естетског и уметности. И Татаркјевич нешто даље каже да је схватање уметности као стваралаштва везано за „наш период”,¹⁰ али тамо где разликује два пола схватања уметности: уметност-савршенство и уметност-стваралаштво, каже: „прва је схватање својствено класицизму, друга – романтичарско схватање”.¹¹

4.2.8. Но, показујући да су и у данашњем поопштеном појму стваралаштва уметници, ипак, у посебном статусу у односу на друге ствараоце, научнике и техничаре, јер им задатак није ни спознаја, ни проналажење оруђа, већ управо – стваралаштво, те

⁹ Tatarkjevič, V, *Istorija šest pojmova*, стр. 243

¹⁰ Исто, стр. 246

¹¹ Исто, стр. 256

да су уметници нека врста племства по рођењу, тј. по таленту, урођеноме дару (он каже: „вирилисти стваралаштва”), Татаркјевич закључује да је стваралаштво „украш науке и технике”, што се може узети са резервом, али да је и „суштина уметности. То произлази како из данашњег појма стваралаштва, тако и из данашњег појма уметности. Тога зближења није било док је уметност дефинисало лепо. Када је веза између уметности и лепог олабавила, појачала се њена веза са стваралаштвом. Данас би се пре могло рећи: нема уметности без стваралаштва”.¹² Закључујући, он вели да појам стваралаштва није узорни појам, и није научни појам, „али је филозофски”.¹³

4.2.9. На крају, овај аутор подсећа на нешто новије разликовање трију функција уметника: „он је или *подражавалац*, или *откривач*, или *проналазач*, односно стваралац. Он или подражава стварност, спасавајући је од заборављавања, или открива њене законе и њен пакао, њене законе и њено лепо, или ствара оно чега није било”.¹⁴ У овоме разлучивању лежи мала могућност одређивања концептуално-уметничких истраживања као – уметничких, и то или преко функције *проналажења*, што отпада будући да се изједначава са стваралаштвом (које је искључено из теорије концептуалне уметности и историје савремене уметности уопште), или преко функције *откривања* закона стварности (и њенога пакла, али и лепога), што може бити и традиционалистички и савремени став: „Старо време видело је у уметнику или подражаваоца или откривача, а наше види или откривача или ствараоца”.¹⁵ Ако је истраживање „концептуалних уметника” ова врста откривања, онда би се њихова делатност, утолико, могла, али и то у традицији, а не у некоме заокрету, назвати уметничком! – када ту не би било и других момената. Као што је, пре свега, *естетска идеја*.

¹² Исто, стр. 255

¹³ Исто, стр. 256 Отуда се може разумети да тога појма нема у једној савременој науци о уметности – историји уметности, а да га има у разним филозофским естетикама.

¹⁴ Исто

¹⁵ Исто

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

4.2.10. Овде ћу додати и веома инспиративно схватање Вилхелма Дилтаја (Dilthey) о односу стваралаштва и уметности.

Сазнање да уметност није мимесис плод је, према Дилтају, субјективистичкога заокрета, тј. напуштања објективистичке аристотеловске поетике, и проналажења другог принципа, који више одговара природи уметности, и то на основу идентификовања посебне продуктивне способности – маште, уобразиље (која нам доноси оно што није присутно у стварности), а што треба захвалити енглеским философима 17. и 18. века. То откриће изведено је у немачкој, новој, систематској естетици, а захваљујући и остварењима немачкога песништва. Ради се о открићу „стваралачке способности у човеку, чак у целој природи, чије је стварање лепота”.¹⁶ Дилтај говори о четири велика теоријска достигнућа немачке естетике: (1) поезија није ни подражавање стварности, нити нека духовна садржина, истина, у естетскоме руху, већ је естетска способност „стваралачка снага за произвођење садржине, која превазилази стварност и није дата ни у ком апстрактном мишљењу, чак за произвођење начина посматрања света”¹⁷; (2) значај осећања за естетски креативни и рецептивни акт, и одговарајуће елиминисање улоге појма, тј. разума; (3) протезање естетскога на стварност, тј. препознавање у стварности оних својстава која омогућавају да се у њој види лепота – однос стварности и уметности, који води естетичкоме погледу на свет, естетичкој метафизици; (4) „кантовска” претензија на опште, трансисторијско, важење суда укуса, с једне, и „хердеровско” релативирање, историјско-национално важење укуса, песништва, културе, с друге стране.

Желим да у Дилтајевим размишљањима, или поводом њих, подвучем – поред речи о стваралаштву – следеће моменте. Прво, Дилтај и сам вели да је нови принцип, принцип стваралаштва, „нађен у човековој природи”,¹⁸ и да је појам (естетскога) стваралаштва чак конституенс „начина посматрања света”. Ради се дакле о антрополошком

16 Дилтај, В., *Песничка имагинација: елементи за једну поетику*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1989, стр. 19

17 Исто, стр. 20-21

18 Исто, стр. 19

заокрету. То би могло значити да се, и данас, могу очекивати и други антрополошки и одговарајући естетички заокрети. Али, принцип стваралаштва идентификован је као један од најопштијих антрополошких и естетичких принципа, и премда његово откриће јесте везано за одређене промене у уметности, он сам важи за уметност уопште. Осим тога, разумљиве промене у историји уметности и у одговарајућим поетикама не значе и промену овога општег естетичког принципа. То је оно што Дилтај означава као „проблем који лежи у односу општеважећих према повесно променљивим елементима песништва”.¹⁹

Укратко, сматрати стваралаштво општим естетичким принципом, тј. битним својством уметности, не значи негирати промене у историји уметности, већ само то да промене (које у технолошкој сфери могу бити и развојне) не дотичу биће уметности, тј. њено уобразиљско стварање – произвођење, извођење и представљање естетских идеја.

4.3. *Да ли у новим уметничким праксама нема стваралаштва, појесиса, па стога нису у подручју уметности? Или у њима нема техне, па, опет, нису – уметност?*

У „новим уметничким праксама” има досетки, вица, духовитости, провокације, покушаја шокирања, друштвене критике, анализе, указивања... Али, оне се одричу патетичнога појма стваралаштва? Такође, одричу се и онога *техне*, и то по интенцији, јер се одричу дела, израде, односно не сматрају их нужним исходом пракси. То отвара врата не-технитима, онима који се могу кретати међу концептима, али нису вешти у изради овога или онога, чиме се, с друге стране, одшкрињују врата и неталентованима. Делање које није ни *појесис*, ни *техне*, заправо није уметничко.

4.4. *Да ли се истраживање, као кључни појам у одређивању „нових уметничких пракси” (којим се замењује појам стваралаштва) може сматрати довољним за њихово задржавање у подручју „уметности”?*

4.4.1.1. Код Мишка Шуваковића, у *Појмовнику савремене уметности* (Šuvaković, М., 2005), уопште се не помињу појмови ствара-

¹⁹ Исто, стр. 26

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

лаштва, стварања, креације, креативности... То, свакако, није превид, него – концепција. Само, питање је у којој је мери чињенично заснована (јер, доиста је тешко поверовати да у ономе што се зове „савремена уметност” напросто уопште нема „стваралаштва”), а у којој је та концепција априористичка, или чак програмска (што се некада називало „естетичким нормативизмом”). Или је, концепцијски, ствар постављена тако да оне појаве у савременој уметности које још увек имају нечега стваралачкога заправо и нису одређене као „савремене”? Најзад, ова чињеница могла би значити да, према аутору, креативности нема у савременој уметности бар у значајној мери.²⁰ Али, зато у њој има *истраживања*. Додуше, појам „стварања” помиње се у разним другим одредницама овога *Појмовника*, али у контексту указивања на његову традиционалност и превладаност. На пример, у одредници „Концептуална умјетност” каже се да је смисао „концепата” и „теоријских објеката” концептуалне уметности, најпре, „уношење поремећаја у традиционалне и уобичајене модернистичке конвенције *стварања* (истакао Д. Ж.), презентирања, рецепције и потрошње умјетности”.²¹ Потом, друга ставка овога „смисла” је „заснивање теоријског истраживања у умјетничком дјеловању, из којег је теорија била искључена”.

Могли бисмо лаконски рећи, пошто се концептуална уметност самоодређује као теорија, да се ту више нема шта доказивати, осим можда то да је у питању ваљана или климава, значајна или безначајна теорија.

20 Сам аутор каже да се термин „савремена умјетност” односи на „актуалну умјетност, тј. умјетност која се догађа у тренутку када се о њој пише”, али не прихвата да овај израз користи као ознаку за подсистем уметности друге половине 20. века (високи и касни модернизам и почетак постмодернизма), већ га сматра „оперативним и техничким термином” који означава „актуална догађања у свету уметности”, без одређивања за ову или ону поетику, тенденцију, идеологију... (Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb – Vlees & Beton, Ghent, 2005, *Suvremena umjetnost*, str. 604) Но, ако у текућим, актуалним догађањима има и оних у којима још увек, да то платонски кажем, „присуствује” идеја стваралаштва, онда Шуваковићев појам „савремене уметности” није само неутрални технички термин, који се не одређује за ову или ону тенденцију.

21 Исто, „Концептуална умјетност”, стр. 309

4.4.1.2. И у новијој књизи М. Шуваковића, у *Појмовнику теорије уметности*, такође нема појмова: „стварање”, „стваралаштво”, „креација”... (али, наравно, има појма „истраживања”), што само потврђује оцену да се ради о доследно извођеној концепцији. Аутор на почетку каже: „Књига је постављена као интердисциплинарно индексирање и мапирање појмова битних за западну уметност, културу, филозофију, естетику, науку и теорије током дугог 20. века”.²² Нешто даље: „Књига је изведена као интердисциплинарна, паранаративна мапа појмова повезаних са политичким, теоријским, филозофским и уметничким појавама у времену после постмодерне, тј. у времену транзиције и глобализма”.²³ Најзад, и писац Предговора 1 („Теме модерне и постмодерне уметности”), Јеша Денегри, каже како је ова књига „збирка многобројних и разнородних јединица” о збивањима и проблемима у подручју „уметности и теорије уметности 20. века”.²⁴ Дакле, недвосмислено: сматра се – са тачке гледишта процеса „транзиције и глобализма” – да у уметности 20. века, па тиме и у релевантној теорији (требало је и у наслов ставити да се ради о појмовику теорије уметности 20. века), појам „стваралаштва” не игра никакву, или бар не битну улогу.

4.4.1.3. Додуше, категорија „стваралаштва” не обрађује се ни у зборнику *Критички термини историје уметности*, који су приредили Роберт Нелсон (Nelson) и Ричард Шиф (Shiff) (Светови, Нови Сад, 2004). Али, и у томе зборнику и код Шуваковића обрађује се појам „оригиналности”, који унеколико кореспондира са појмом стваралаштва. Разуме се, Шуваковић га сматра догмом модернизма (али и модернизма после постмодернизма), односно модернистичке идеологије субјекта, стваралачкога субјекта, ауторства.²⁵

Овом чињеницом одсуства једне категорије може се поткрепити теза да је појам стваралаштва, као не-научни, стран науци историје уметности, а да је близак разним филозофским естетикама, и

²² Šuvaković, M., *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, стр. 7

²³ Исто

²⁴ Исто, стр. 17

²⁵ Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, „Оригиналност”, стр. 423-4

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

да је то можда стога што појам стваралаштва, по правилу, није без извесних метафизичких асоцијација и конотација, које, по дефиницији, не припадају појму науке. Наука, па тиме и савремена историја уметности, у уметности препознаје онај део комплексне праксе који се може захватити појмом „истраживања”.

4.4.2. Погледајмо подробније значај појма *истраживања* у овој концепцији, који појам представља срж њенога прокламованог теоријског статуса. У одредници *Истраживање* М. Шуваковић пише: „Истраживање је скуп поступака откривања, развијања, описивања, објашавања и интерпретирања функција, метода, вриједности и смисла умјетности”.²⁶ Умјетнички рад дефиниран као истраживање је скуп поступака којима умјетник поставља и одговара на питање што је умјетничко дјело, како се ствара и како дјелује у свијету. Прихватити истраживање као радни поступак у умјетности значи признати да умјетност има спознајну и теоријску моћ, да поставља и рјешава проблеме или да се сама поставља пред умјетника као проблем који треба рјешити”.²⁷ Ово налажење „смисла” у самоме процесу истраживања, а не и у његовоме резултату, препознаје се, према аутору, у неоконструктивизму, који се служи експерименталним истраживањем визуалности методама природних и техниких наука, али не ради њиховога увођења у уметност, него ради „развоја естетског у модерном индустријском друштву”. У концептуалној уметности, пак, појам истраживања преузет је из Витгенштајнових (Wittgenstein) *Филозофских истраживања*, а циљ уметника је „анализа природе умјетности. Као што филозоф истражује природу филозофије у контексту филозофије, тако и умјетник истражује природу умјетности у контексту праксе и теорије умјетности”.²⁸ Наравно, одмах се може приметити да филозофија остварује овај свој задатак у сопственоме елементу, елементу појма, док (концептуална) уметност то не чини у елементу

²⁶ Тешко да би се употребљени појам „смисла” могао деривирати из овде декларисане витгенштајновске позиције.

²⁷ Исто, стр. 286

²⁸ Исто, стр. 286-287

естетскога, тј. чулно-афицирајуће форме, већ у елементу појма, дакле, медију философије, теорије. Чињеница да је концептуална уметност, полазећи „од става да умјетничко дјело није само предмет него и интерпретација која предмет описује и објашњава као умјетничко дјело”, усредсређена на „лингвистичке и семиотичке односе визуалних феномена и њихових интерпретација”, указује чак и на извесно крипто-хегелијанство ове концепције. Став да је уметник заправо уметнички „терапеут”, који „учава, описује, објашњава, интерпретира, разобличава и лијечи карактеристичне умјетничке и теоријске збрке”,²⁹ изван је мојих коментаторских компетенција.

Укратко, проглашава се да уметност има „спознајну и теоријску моћ”. О томе да има спознајну моћ, али не на нивоу утврђивања *чињеница*, већ на нивоу раскривања *смисла* разних феномена, те света и живота, могло би се свакако разговарати, када тај појам смисла не би био изван изабраног философског оквира.³⁰ Да има теоријску моћ, моћ философске и научне теорије – то је већ знак који указује да ова делатност, ако је доиста на тај начин потентна, у суштини није уметност.

Но, да се вратимо појму *истраживања*, као кључноме дистинктивном појму „концептуалне уметности”, којим је замењен традиционални појам стваралаштва и, наводно, обезбеђен статус теорије. Аутор каже: „Циљ концептуалних умјетника није стварање умјетничких дјела него истраживање, анализа и расправа увјета настајања умјетничког дјела, односа умјетничког дјела и лингвистичких или семиолошких језика културе и функционирања умјетности у свјето-

²⁹ Исто, стр. 287

³⁰ Код помињања смисла, улоге уметности (као стваралачке) у раскривању и разумевању смисла, не могу а да не подсетим на један, у нашој философији и друштвеној теорији неоправдано занемариван, ентузијастички покушај интегралне обраде категорије стваралаштва, који је учинио Милош Илић у својој књизи *Теорија и филозофија стваралаштва* (Илић, М., *Теорија и филозофија стваралаштва*, Градина, Ниш, 1979.), поготову с обзиром на његову основну тезу да је „супстанција стваралаштва *смисао*”, а да су смислови „суштине стваралаштва, суштине најдубљег реда” (стр. 26), тј. да је стваралаштво, заправо, стварање аутентичних смислова, деконструисање лажних и наметнутих смислова и трагање за смислом у свету бесмисла и апсурда.

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

вима културе, тржишта и идеологије”.³¹ Лепо. Ко би рекао да ово није једна од могућих одредби естетике, теорије уметности, и то једне посебне оријентације, витгенштајновске, семиотичке, али и критичко-теоријске, па и социолошке? У томе нема ничега лошег. Но, да ли је то што се овако самоодређује као „теорија” још и „уметност”?

Делање у уметности нужно је скопчано са стваралачким представљањем, објективирањем, очулотворењем естетских идеја, а не са дискурсивном анализом.

4.5. *Да ли је самопреиспитивање уметности у форми горе дефинисаног истраживања у „концептуалној уметности” симптом кризе уметности?*

Истраживање у „концептуалној уметности”, као форма самопреиспитивања, јесте симптом дуготрајне кризе уметности, кризе која траје бар сто година, и која је до сада дала небројено много стваралачких резултата. Оно што се самопреиспитује, што дакле не егзистира више непосредно – јесте у кризи. С тим што је самопреиспитивање могуће и у сопственоме медију, док преиспитивање у другоме, „страноме” медију већ није само-преиспитивање, што у овоме случају значи да, и поред тога што може бити веома провокативно и значајно, није, односно не мора бити – уметност.

4.6. *Да ли се естетске идеје, које се могу сматрати битном одликом уметности, отеловљују посредством делатности коју називамо стваралаштвом (или посредством неке друге)?*

4.6.1. Уметност, чак и под строгом „каноником”, стваралачки искорачује из задатих епохалних оквира. У уметности, ако је доиста уметност, чак и када је означена појмом *техне*, када је декларативно миметичка, „научна”, занатска, идејна и идеолошка (религијска или „политичка”), оно суштинско заправо је рад уобразиље, који је – стваралачки.

4.6.1.1 И сликарство одређено као „наука” (*scienza*), како то, у ренесансноме духу, чини Леонардо да Винчи (*da Vinci*), није друго него – стваралаштво, јер је у тој истраживачко-искуственој и математичко-геометријској делатности најважније, и најтеже, представити

³¹ Исто, „Konceptualna umjetnost”, стр. 309

унутарња збивања (*accidenti mentali*) човека, тј. мисли његовога духа (*il concetto della mente sua*),³² што пре указује на естетску идеју уобразиље, а не на појам разума, као основ уметничкога делања, и дела. О томе нема боље потврде од самога да Винчејевог сликарског опуса.

4.6.1.2. Кант (Kant) није једини филозоф који је образлагао зашто се уметност разликује од науке – по њему, као практично, техничко умење од знања (*Können vom Wissen*), као практична моћ од теоријске моћи, као техника од теорије (*als praktisches vom theoretischen Vermögen, als Technik von der Theorie*), али такво умење које не може произвести предмет само на основу знања о њему.³³ Он, додуше, није тематизовао креативност, али је – расправљајући о генију – дотакао битне моменте креативнога акта. При томе је још једном подвукао разлику између (великога) научника и (великога) уметника. Научни проналасци су плод истраживања и размишљања по правилима, дакле методички су засновани, па се могу и научити, док то није могуће код великих дела уметности. „Дакле, у ономе научноме највећи проналазач разликује се од најтрудољубивијег подражаваоца и ученика само у степену (*nur dem Grade nach*); напротив од онога кога је природа обдарила за лепу уметност он се разликује специфички (*spezifisch unterschieden*)”.³⁴ Додуше, Кант је покушао да ову разлику научнога телента и уметничкога генија ублажи тиме што је могућност усавршавања научнога сазнања и могућност подучавања у одговарајућој умешности сматрао својеврсним преимућством у односу на изузетност и непоновљивост генијалнога акта.

4.6.1.3. Нису ретка схватања да би се наука и уметност могле разликовати као „проналажење”, односно „откривање”, и „стварање”. Наука, наводно, открива већ постојеће појаве и односе, док уметност ствара нове, до тада непостојеће појаве и односе. Међутим, успешно се може бранити теза да је – са тачке гледишта акта,

32 Да Винчи, Л., *Трактат о сликарству*, Култура, Београд, 1964, фрагменти: 1, 29, 41, 44, 119, 176

33 Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Редакција „Култура”, Београд, 1975, § 43

34 Исто, § 47

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

стваралаштво могуће и у науци, али и у другим људским делатностима.³⁵

4.6.1.4. Паул Фајерабенд (Feuerabend) настоји да покаже како нема суштинских разлика између уметности и науке, тј. између „произвођења” уметничких и научних дела, како у погледу (интуитивнога) избора парадигме односно стила, тако и у односу према „стварности” и „истини”, у погледу критеријума „успеха”, оцењивања „напретка” итд., те да, стога, науке и уметности представљају не тако супротстављене изабране начине духовнога обделавања света. Своје схватање проверио је и на проблему креативности у науци и уметности, сматрајући да је савремено схватање креативности и у науци и у уметности само плод једнога времена, да креативности и нема тако много ни у наукама, ни у уметностима, и да оне не почијају безусловно на креативности. Заправо, он само релативизује важење неодмерених и екстатичних, мистичких и фразерских општих теорија стваралаштва, и своди удео личне, индивидулане креативности у уметничкоме и научноме раду на неку, по њему, реалну меру, која захтева уважавање и општега развоја и адаптивних напора човека, који „припремају” креативне акте појединаца. Укратко, Фајерабенд не прави разлику између науке и уметности ни на критеријуму стваралаштва. Али, он ипак не одбацује улогу „стваралачких идеја” и „малих стваралачких аката” у науци и уметности. Најзад, сматра да је говор о стваралаштву могућ само на основу једне антрополошке претпоставке: „говирити о стваралаштву има смисла само ако учинимо одређене претпоставке о људској природи, ако, рецимо, претпоставимо да је човек биће које само од себе, на основу

³⁵ Сретен Петровић понудио је једну такву општу *филозофску онтологију стварања, онтологију стваралачког чина*”, потом антропологију и аксиологију стваралаштва, у којој су све форме стваралаштва, односно продукције, па међу њима и уметничка и научна, али и филозофско-естетичка продукција, третиране као равноправне могућности отеловљења најдубљих људских могућности, наравно, свака у своме аутентичноме медију (па и естетичка теорија у теоријскоме медију). Уметност се овде не узима као привилеговно подручје стваралаштва, али се свакако сматра стваралаштвом. Види: Петровић, С., *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина*, Књижевна задруга, Бања Лука, 2006.

личне одлуке, изводи извесне радње. Само таква слика о човеку нам дозвољава да кажемо да научна открића или уметничка остварења почивају на личном акту стварања”.³⁶ Такву савремену антрополошку слику човека он пореди са Хомеровом сликом човека који не зна за слободу воље, одлучивања и избора, и уопште античком сликом песника који ствара на бољем надахнућу, а не у личноме креативном скоку. Не улазећи сада у ваљаност ових компарација, могли бисмо доиста упитати: не почивају ли овде испитивана наука историје савремене уметности и моја разаматрања на сасвим различитим антрополошким парадигмама – у погледу природе човековога делања?

4.6.1.5. Дакле, то што вековима уметности није придаван статус стваралаштва, из ових или оних разлога, не значи да она није била стваралаштво. Јер, нема потпунога подражавања, и канонскога поступања, чак и потпунога занатског произвођења по правилима, бар у доиста уметничкоме раду, све ако су и сама поетика и сама интенција подражавалачке, канонске и занатске. То је лако илустровати безбројним примерима уметничких дела из епоха које су уметност третирали као „мимесис” и „техне”. Друга је ствар како је и колико елемент стваралаштва био, ако је учаван, цењен и уважаван – проскрибован или пак предмет култа.

Осим тога, у уметности је, схваћеној као стваралаштво, одувек било и *истраживања*. С тим што су уметници та своја *трагања* – како они радије називају поступке тематизовања, проблематизовања, промишљања сопствене делатности и делања, али и друштва и повести у којима живе – вазда, па и данас, објективирали у медију уметности, тј. обделавањем естетских идеја. На пример, такозвани „песници поезије“, као што су Хелдерлин (Hölderlin), Рилке (Rilke), Бранко Миљковић и многи други.

4.6.2. Једна ретроспективна анализа дуге историје уметности, изведена на њеним типичним и репрезентативним творевинама, показује да су естетске идеје битна дистинктивна одлика уметности. Ако нове праксе о којима говоримо немају „над собом” и у себи

³⁶ Фајерабенд, П., *Наука као уметност*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића / Издавачко предузеће Матица српска, Нови Сад, 1994, стр. 121

„Ово није уметност”: стваралаштво и истраживање у уметности

естетске идеје, онда у њима нема ни стваралачкога објективирања тих идеја, те стога нису уметност. Рад уобразиље, која продукује естетске идеје, по дефиницији јесте стваралачки. После њенога рада, ствар може преузети и техника извођења, метода, занат, па, уз „логику” доследнога извођења мотива и теме, још и спознаја, истраживање, анализа, теорија...

4.6.3. Позваћу се опет на стару, Кантову теорију, стога што мислим да неки њени елементи до данас нису изгубили своје важење. То би, истовремено, могло указивати на позицију са које се сматра да се, упркос кумулираним, експлозивним и кричавим и развиканим технолошким, тематским и типолошким идентификованим променама, ништа суштински није догодило у бићу уметности.

Кант каже да је за уметност неопходан услов – дух, као „оживљујући принцип у душевности” (*Geist, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüte*), и да тај принцип није ништа друго него „способност приказивања *естетских идеја*” (*das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen*), инекспонибилних представа уобразиље (*die Einbildungskraft*) као продуктивне моћи сазнања (*als produktives Erkenntnisvermögen*), која производи другу природу од материјала оне постојеће природе. А да је „уобразиља стваралачка” (*die Einbildungskraft hierbei schöpferisch*) показује се у томе што она, и поводом некога појма, производи такво мноштво представнога материјала које не може бити обухваћено и разјашњено никаквим појмом, па естетски безгранично проширује сам појам и покреће моћ интелектуалих идеја, идеја ума.³⁷

Без стваралачке игре уобразиље и њених естетских идеја, сам разум – који је, у уметности, у игри са уобразиљом – ма колико продуктиван, не може створити уметност.

5. Дакле, ако није ни лако, па чак ни сасвим могуће указати на непосредну везу уметности и стваралаштва, могуће је то учинити посредством указивања на креативну бит уобразиље, која *ствара* естетске идеје – ексклузивну „грађу” уметности. Да овде није на делу замена тезе, показује се тиме што естетске идеје (стваралачке)

³⁷ Кант, И., *Критика моћи суђења*, § 49

Драган Жунић

јесу битан елемент, па и сама бит уметности – јер их ниједна друга делатност, осим уметности, не може захватити својим аутономним средствима и медијима, и јер уметности нема, како анализе показују, без естетских идеја, а, тиме, ни без стваралаштва.

Литература

- Да Винчи, Л., *Трактат о сликарству*, Култура, Београд, 1964.
Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, Tratto da un codice della Biblioteca Vaticana e dedicato alla Maesta' di Luigi XVIII, Re di Francia e di Navarra, Roma, nella Stamperia de Romanis, con licenca de' Superiori. <http://archive.org/stream/trattatopittura01leon#page/n3/mode/2up>, 07. 07. 2012,
- Derrida, J., *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1988.
- Дилтај, В., *Песничка имагинација: елементи за једну поетику*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1989.
- Жунић, Д., „Може ли теорија бити – уметност?“, у: Новаковић/Поповић (ур.), *Утицај естетике на уметност*, ЕДС, Београд, 2010, стр 35-51.
- Пић, М., *Теорија и филозофија стваралаштва*, Gradina, Niš, 1979.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Редакција „Култура“, Београд, 1975.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, http://gutenberg.spiegel.de/buch/3507/59_de/buch/3507/59, 20. 11. 2011.
- The Critique of Judgement* by Immanuel Kant, Translated with introduction and notes by J. H. Bernard, eBooks@Adelaide 2010, <http://ebooks.adelaide.edu.au/k/kant/immanuel/k16ju/complete.html>, 12. 07. 2012.
- Нелсон, Р. С. / Р. Шиф, 2004, *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004.
- Новаковић, М. / У. Поповић (eds.), *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010.
- Pejović, D. (ed.), 1972, *Nova filozofija umjetnosti*, antologija tekstova, odabrao i tekstove napisao Danilo Pejović, Nakladni zavod МН, Zagreb, 1972.
- Петровић, С., *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина*, Књижевна задруга, Бања Лука, 2006.
- Tatarkjević, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, s. a.
- Фајерабенд, П., *Наука као уметност*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића / Издавачко предузеће Матица српска, Нови Сад, 1994.

„Ово није уметност“: стваралаштво и истраживање у уметности

Focht, I., *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980.

Heidegger, M., „Izvor umjetničkoga djela“, u: Pejovič, D. (ed.), 1972.

Šuvaković, M., *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb – Vlees & Beton, Ghent, 2005.

Šuvaković, M., *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.

Šuvaković, M., *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011.

Dragan Žunić

„THIS IS NOT ART“:

**CREATIVITY AND INVESTIGATION IN ART
AND IN THE NEW ART PRACTICES**

Summary

Abstract. The following theses are discussed: 1) creativity, a trait of human activity in general, is also an essential feature of contemporary art; 2) “investigation“, “conceptual analysis“ and “knowledge“ (terms used to define some of the “new art practices“), are not distinctive features of art; 3) without the presentation aesthetic ideas, as produced by creative imagination, there is no art.

Key words: art, creativity, aesthetic idea, investigation, science, new art practices

Дивна Вуксановић

ПРОБЛЕМ КРЕАТИВНОСТИ: ПАРАДОКС НАШЕГ ДОБА

Апстракт: Текст се бави питањем креативности у савременом добу. Контекст преиспитивања овог појма, као и његове примене у уметничкој, културној и друштвеној пракси данашњице чине савремена естетика и студије културе. У нашем добу је, како је познато, овај појам најчешће делотворан у сектору културе, уметности, забаве и информација, који чине свет тзв. „креативних индустрија”. Креативне индустрије користе појединачне таленте, повезујући их са серијским (масовним) начином производње и дистрибуирајући их до грађанина-конзумента. Стандардизовање креативности, којим се професионално бави тзв. „креативна класа”, праћено је и стандардизовањем укуса, што логистички подржавају образовне институције и систем (најчешће) високог образовања. Читав спектар капиталисти-чких вредности у новије време је концентрисан око овог појма, док је критика његове практичке употребе она инстаца која онемогућава његово етаблирање као лажну свест (идеологију).

Кључне речи: креативност, креативне индустрије, естетика, студије културе, критика

Чини се да је појам креативности, ма како га дефинисали, ознака за једну од кључних вредности савременог доба. Штавише, под овај појам можемо подвести читав низ различитих феномена који трендовски формулишу главне оријентире валоризовања у нашем времену, што су директно скопчани с идејама технолошког раста и прогреса, унапређења вулгарно-тржишних односа капиталистичког света, глобалне медијске артикулације стварности, те оне есте-

тичности, која је непосредно или посредно у функцији оправдања мноштва деструктивних тежњи, насиља и ратних активности, све учесталијих у данашњем времену. Несумњиво, употреба термина „креативност” такође прати тенденцију ове категоријалне свеprisутности: „бити креативан” је готово *dictum* данашњице – у послу или у личном животу, у начину живљења и понашања, у комуникацијама, релацијама, трансакцијама и посредовањима скоро свих до сада познатих појавних облика реалности (креативни поступци, учинци, стратегије, идеје, пројекти, особе, тимови, итд).

Актуелна употреба појма креативности у блиској је вези како са схватањима савремене естетике, културе и уметности, тако и са експанзијом нових технологија, развојем глобалног тржишта и производњом моћи. „If aesthetics is (...), a way of seeing objects aesthetically, rather than a way of recognizing intrinsic aesthetic properties in objects, then there is no reason why we should not have an aesthetics of anything, including popular culture. Moreover, if the aesthetics is not a property of things but a way of seeing things, there is no reason why the aesthetic gaze should generate a canon of texts. Therefore, I would argue, the production of canons, and cultural hierarchies more generally, are always the result of the play of cultural power.”¹ Овде је, како се види, естетска вредност „лоцирана” не у самом предмету, већ у начину опажања предметности, па тако сваки феномен може бити у фокусу пажње естетичких истраживања, како у домену популарне културе, тако и њене позадинске структуре, која се тиче индустријализованог, односно медијски произведеног предмета (могуће) естетске потрошње. С овим у вези је, свакако, и питање естетског образовања, које у савременом добу постаје релевантно, посматрано са становишта владајућих вредности, реализованих у домену тржишне економије с једне, односно у (не)профитним областима културе и уметности, с друге стране.²

1 Storey, J., „Popular Culture as Popular or Mass Art: Cultural Power”, у *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, UK, 2003, стр. 92

2 Образовање укуса је питање које је за данашње истраживаче вредно пажње, између осталог, и због тога, што од одређених укуса, односно тзв. стилова живота зависи потрошња, што се, пре свега, односи на области као што су извођачке уметности (*Performing Arts*), сагледано у контексту укупног деловања „креативних индустрија”.

Проблем креативности: парадокс нашег доба

У даљим напоменама што се тичу наведене констатације, скреће се пажња на дискусију између Симона Фриџа (Frith) и Џона Стрита (Street) о томе да савремена естетика треба да обрати више пажње на истраживања која се крећу у области студија културе,³ док ове, нешто касније, у свој домен истраживања укључују и појам креативности, о чему ће бити речи у наставку текста. Сагледано у контексту теоријских преиспитивања у повесном кључу, јасно је да се од времена франкфуртских мислалаца, па преко Р. Вилијамса (Williams) и других, студије културе дефинишу у недвосмислено критичком односу према како индустријализацији културе, тако и њеном безостатном подвођењу под законитости тржишне привреде.⁴ Стога је од кључне важности овом приликом истаћи да се сви поменути појмови у новије време истражују, а делом и примењују, у контексту постојећих или пројектованих структура моћи којима „управља” глобално тржиште. Дакле, једна од идеја којом ћемо се овде бавити везана је за релацију што се актуелно успоставља између сродних естетских феномена уметности, културе и креативности, а с обзиром на њихово тржишно валоризовање, чија се вредност по себи, (неупитно) поставља као мерило креативности. Уметност и култура, као и феномен креативности, на тај начин данас постају значајан финансијски ресурс, који је могуће експлоатисати захваљујући серијском начину производње одређених садржаја (техничка репродукција), те њиховој доцнијој, исто тако масовној конзумацији.

Максимализација опсега примене појма креативности, која се догодила крајем XX и почетком XXI века, довела је, међутим, до једне необичне ситуације, у којој се креативност може ближе одре-

Више о овоме вид. у: Caves, R. E., „Buffs, Buzz and Educated Tastes”, *Creative Industries, Contracts between Art and Commerce*, Harvard University Press, USA, Second Printing 2001, стр. 175-188

3 Исто, стр. 128

4 „Human creativity is the ultimate economic resource”, тврди се у *Предговору* познате студије Ричарда Флориде (Florida) о новој, креативној класи, креативном сектору и креативној економији. Вид. Florida, R., *The Rise of the Creative Class, And How It's Transforming Work, Leisure, Community, & Everyday Life*, Basic Books, New York, 2004, стр. XIII

Дивна Вуксановић

дити пре свега с обзиром на појам стандарда, који се, опет, тиче некаквих (општих) мерила вредновања у савременом добу. При том је, како изгледа, актуелна релација што се успоставља између ова два ентитета двосмерна: на једној страни – оно што је производ креативности, или сам креативни процес, требало би, на изванредан начин, да одступа од (владајућих) вредносних стандарда (како би се уопште могао препознати у смислу неког од облика креативности), док на другој, креативност и сама постаје мерило (стандард) за одређење и валоризовање других феномена, у сврху остварења неког крајњег идеала коме треба да тежи било који акт, процес, чин или његово артифицијелно и/или свако друго одређење. У последњем наведеном случају, креативност не само да постаје стандард и једна од најпожељнијих естетских и тржишних, него и друштвених вредности нашег доба.

Послужимо се, овде, у сврху доказивања поменутих претпоставки, једним очигледним примером: поводом рада компаније Мекдоналдс, у сврху преиспитивања њене пословне политике (а у контексту стандардизације не само производа и услуга, него и тзв. људских ресурса - у чланку су они названи „клоновима”), на едукативном блогу о лидерству и учењу⁵ постављано је питање „стандардизације или креативности”, чиме су ова два појма доведена у позицију супротности и конфронтирања (али и „искључења трећег”). Наиме, „креативност”, као једна од вредности везаних за традицију стваралаштва као таквог, схваћеног у најширем смислу појма, сада уједно постаје и мерило, односно критеријум и „стандард” готово целокупног друштвеног вредновања, не само у сферама карактеристичним за уметност и научна прегнућа, већ и у свим другим модалитетима артикулације, дефинисања и интерпретирања стварности. Занимљиво је, при том, да савремени појам креативности своју најширу примену налази у области привредног пословања („креативно предузетништво”), где је његова вредност препозната као тржишна, односно профитабилна (по себи). Креативне идеје су,

⁵ „Leading and Learning“, на страници: leading-learning.blogspot.com/2010/11/standardisation-or-creativity-mcdonalds.html

Проблем креативности: парадокс нашег доба

по мишљењу многих теоретичара менаџмента и маркетинга општег типа, оно што највише доприноси успешном деловању компанија у савременом пословном окружењу.

Најочигледнију илустрацију ове претпоставке представља читав низ делатности које обављају тзв. „креативне индустрије”,⁶ интензивно делујуће у оквирима бизнис сектора културе и уметности, при чему се подразумева да, изласком на либерално капиталистичко тржиште, култура и уметност нужно деле судбину свих осталих индустријских производа, односно роба и услуга. За студије културе, ова чињеница, наравно, представља посебан изазов,⁷ који се појављује приликом тумачења суштине, смисла и статуса културе и уметности у данашњем времену, перципирано у спрези са појмом и различитим савременим манифестацијама духа креативности, што се непосредно доводе у релацију с феноменом конзумеризма и владајућим вредностима света капитала. Терминолошка измена, која се овде, како се чини, догодила сасвим спонтано, пратила је, заправо, трансформације, како појма културе, тако и схватања креативности, које су диктирали тржишни услови пословања што су системски захватили и ове сфере људског деловања у савременом добу. Јер, на једној страни, адорновско-хоркхајмеровска синтагма „културна индустрија”, која се испрва примењивала на јединствени свет мас-

6 „Концепт КРЕАТИВНИХ ИНДУСТРИЈА има за циљ да опише *концептуално и практично спајање* КРЕАТИВНИХ УМЕТНОСТИ (појединачни таленат) са културним индустријама (масовно), у контексту НОВИХ МЕДИЈСКИХ ТЕХНОЛОГИЈА (ИСТ), у оквиру НОВЕ ЕКОНОМИЈЕ ЗНАЊА, које могу да користе новонастали ИНТЕРАКТИВНИ ГРАЂАНИ-ПОТРОШАЧИ.” *Креативне индустрије*, приредио Џон Хартли, Слио, Београд, 2007, стр. 11

7 У вези с овом проблематиком, вид., између осталих, текст Тобија Милера (Miller) о новој економији, креативности и конзумеризму: Miller, T., „A View from a Fossil: The New Economy, Creativity and Consumption – Two or Three Things I Don’t Believe In”, у: *International Journal of Cultural Studies*, на страници: ics.sagepub.com/content/7/1/55. Реч је, укратко, о томе да за студије културе, посматрано у контексту нових економских приоритета, креативне индустрије, као предмет истраживања, представљају један сасвим другачији изазов, у односу на ранија времена интерпретирања света културе и његових феномена. Другим речима, креативне индустрије, као нови истраживачки проблем, скрећу пажњу на значај студија културе, док истовремено, постају и истакнути предмет изучавања спроведених у домену актуелних економских теорија.

Дивна Вуксановић

медија и културе, некритички бива супституисана појмовним склопом „креативних индустрија”, док на другој и традиционални појам креативности, који се везивао било за идеју Бога, Природу, или пак за човека као надахнутог ствараоца, бива измењен тако да сада одговара производној технологији медијских комуникација, као и целокупној сфери индустрије забаве.

Када је, заправо, реч о „креативним индустријама”, овде се мисли, преваходно, на креативност, која је испрва постала продукциони идеал, потом интринсични део самог процеса индустријске производње одређеног „културног”, односно „уметничког” производа, и, напослетку, коначни резултат оваквог начина продукције света уметности и културе, намењен за масовну потрошњу – дакле роба. Тако „креативност”, подржана „логиком” тржишних односа, постаје робно стандардизовани производ, те економска и друштвена вредност првог реда: „Креативне индустрије воде ширењу друштвене основе предузетничке културе, проширујући могућности за пословање на делове становништва који су раније подразумевали слабу предузетничку активност и различите облике друштвене зависности, а то што привлаче ‘уметнике, музичаре, професоре и научнике’ није занемарљив разлог”.⁸ Уз ово, креативне индустрије посредују микро- и макро економију, а тешње повезују и тржиште са актуелним процесима образовања.⁹

Ово последње Адорно (Adorno) и Хоркхајмер (Horkheimer) су у *Дијалектици просветитељства* назвали „индустријом свести”,¹⁰ с тим да се томе може додати, под дејством утицаја савремених мас- и нових медија, као и целокупне сфере деловања маркетинга и *advertising-a*, и да је овде реч о индустријској (тј. систематски организованој, серијској и, пре свега, профитабилној) производњи несвесног, примењеној на најдубљој симболичкој равни, и то - како индивидуално, тако и колективно несвесног. Па ипак, пуким изласком на

⁸ *Креативне индустрије*, *Op. cit.*, стр. 8

⁹ Исто

¹⁰ Horkheimer, M., Adorno, Th., *Дијалектика просветитељства: Филозофски фрагменти*, Veselin Masleša, Beograd, Svetlost, Sarajevo, 1989.

Проблем креативности: парадокс нашег доба

тржиште (вредности), што је повесна чињеница везана и за уметност и културу, ови феномени нису задобили свој робни карактер у оној мери, у којој је то био случај када су се ове области људске делатности скоро у потпуности подвргле не само законитостима тржишта, већ и производним поступцима најпре индустријализације, а затим и дигитализације процеса продукције и/или дистрибуције финалних производа. То им је, наиме, омогућило већи степен демократизације, али и трансформацију у тзв. робу широке потрошње (пример „сапунских опера”, и тсл.), односно у кич и шунд.

Отуда је, како се чини, а с обзиром на поступак и (тржишну) сврху уметничке и културне производње данас, оправдано мишљење Теодора Адорна, изнето у његовој недовршеној *Естетичкој теорији*,¹¹ да је готово целокупна сфера данашње уметности замењена кич-продукцијом, која својом технологијом серијске производње и копирања укида непоновљивост „оригинала”, док иновативност уметничког поступка замењује робно стандардизованим облицима „креативности”. Заправо, прелазак из доба културе и уметности – назовимо га „ауратским добом” уметничких и културних традиција, у време индустријализације и дигитализације, дакле – технолошке стандардизованости културног и уметничког стваралаштва, у свим његовим аспектима, на симболичком нивоу, феномен ауратичности замењује популарношћу (харизматичношћу *image-a*), а културолошку вредност – профитом. Стога, уместо о специфичним поетикама уметничких врста или дела, данас можемо говорити о технологији њиховог настанка и/или естетској рецепцији као пукој конзумацији производа културе и уметности.

Едукација у овој области такође је део система производње и подршке тзв. „креативним вредностима”, које су, у ствари, само секундарни идеал потрошачког друштва и његове симболичке реализованости у свету медијског спектакла. „Едукатори су део овог света и они су део нове креативне класе која настаје у оквиру глобалне економије знања. Међутим, не мора да значи да су школе и универзитети у стању да у потпуности одговоре потребама за инова-

¹¹ Адорно, Т. В., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.

тивним, креативним, прилагодљивим и радозналим грађанима-потрошачима, који су потребни да би таква економија просперирала. Модернизација школства у XXI веку, заснована најпре на формалним институцијама које се рапидно шире и, онедавно, на повећању њихове продуктивности пословним циљевима који су централно регулисани, свакако је оснажила образовни систем школа, универзитета и владиних министарстава”.¹² Непосредни доказ за овакве ставове чине и појединости што илуструју затечено стање у погледу имплементирања „креативних стратегија” у нашем Региону, попут отварања посебног одељења за „стваралаштво, креативне индустрије и менаџмент у култури” при Министарству културе, информисања и информационог друштва Републике Србије, реализованих едукативних семинара, фестивала креативне индустрије и других сродних манифестација на овим просторима, а под покровитељством туристичких организација (у Црној Гори и Хрватској, на пример), инкорпорирања концепта културне, односно креативних индустрија с обзиром на пројектовање дугорочних стратегија развоја културе у Републици Српској, те нове номенклатуре занимања за која се студенти усавршавају на високообразовним институцијама, као што је, примера ради, професија креативног продуцента, за коју се стручно оспособљавају студенти мастер академских студија на Факултету драмских уметности у Београду, или докторанти Академије уметности у Београду из области креативних индустрија, итсл., а све с тенденцијом да локални културни потенцијал постане интегрални део глобалног тржишта (креативности).

Из свега реченог, може се извући неколико закључака. Најпре, креативност је у нашем времену препозната као битан фактор подстицаја привредног раста и културног развоја у глобалном окружењу. Потом, креативна вредност је претворена у робно својство и квалитет који подстиче процесе акумулирања капитала, постајући једна од стратешки важних одредница информатичког друштва/друштва знања, што значи да, као таква, на велика врата улази и у процесе образовања, и то у функцији системског повезивања с развојем тр-

¹² *Креативне индустрије, Оп. cit.*, стр. 9

Проблем креативности: парадокс нашег доба

жишта с једне, и потрошачких потенцијала грађана, с друге стране, а који су засновани на новим, (пост)индустријски стандардизованим мерилима укуса. По нашем мишљењу, и с овим у вези, савремена естетика и студије културе треба да се критички одреде према тим процесима, истрајавајући на њиховој демистификацији, као и интерпретативном настојању задобијања лажних еманципаторских квалитатива. Јер, уметност, култура и подручје креативности, најшире узевши, не би требало да буду инструментализоване сфере људске делатности, уколико им је стало до стваралачке, па и сваке друге слободе. Потенцирајући креативне вредности као потпору неолибералном капитализму у коме се помаља нова класа „мандарина”, тј. „креативна класа у успону”, оне савремене естетичке и културолошке теорије, које су некритички формулисане у функцији етаблирања, а не довођења у питање постојећих (класних) односа, постају тако ништа друго до апологија, односно једна вулгаризована, и до крајности огољена идеологија комодитета. Основно теоријско питање, с овим у вези, јесте - како су могуће креативне праксе данашњице, без њихове спреге с логиком капитала.

Литература:

- Адорно, В. Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
- Caves, E. R., „Buffs, Buzz and Educated Tastes”, *Creative Industries, Contracts between Art and Commerce*, Harvard University Press, USA, Second Printing 2001
- Florida, R., *The Rise of the Creative Class, And How It's Transforming Work, Leisure, Community, & Everyday Life*, Basic Books, New York, 2004
- Horkheimer, M., Adorno, Th., *Dijalektika prosvjetiteljstva: Filozofijski fragmenti*, Veselin Masleša, Београд, Svjetlost, Сарајево, 1989.
- Креативне индустрије*, приредио Џон Хартли, Клио, Београд, 2007.
- “Leading and Learning“, на страници: leading-learning.blogspot.com/2010/11/standardisation-or-creativity-mcdonalds.html.

Дивна Вуксановић

Miller, T., „A View from a Fossil: The New Economy, Creativity and Consumption – Two or Three Things I Don’t Believe In”, у *International Journal of Cultural Studies*, на страници: ics.sagepub.com/content/7/1/55

Storey, J., “Popular Culture as Popular or Mass Art: Cultural Power“, у *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, UK, 2003

Divna Vuksanović
PROBLEM OF CREATIVITY

(Summary)

The text deals with the issue of creativity in our time. The context of this review the concept and its application in the artistic, cultural and social practices of today are contemporary aesthetics and cultural studies. In our era, as is known, this term usually effective in the sector of culture, arts, entertainment and information, which form the so-called world. “Creative industries”. Creative industries using individual talents, connecting them with the serial (mass) production method and distributing them to the citizen-consumer. Standardization of creativity, which realize the so-called. “Creative class”, followed by the standardization of taste, as logistic support for educational institutions and systems (usually) higher education. The whole system of capitalist values in recent years has focused on this idea, while the criticism of his practical use of it instaca that denies and points to its establishment as a false consciousness (ideology).

Keywords: creativity, creative industries, aesthetics, cultural studies, criticism

Александар М. Петровић

СОЦИЈАЛНИ ПОЛОЖАЈ УМЕТНОСТИ И ИДЕЈЕ ЕСТЕТСКЕ КРЕАТИВНОСТИ

Апстракт: Естетске идеје и друштвене средине се међусобно усло-
вљавају од антике до класичног доба, па све до наше савремености.
Уметност у историчности друштвених формација показује стваралачку
инспирацију, склоности и подстицаје, рутинске и импровизаторске
склоности. Уметност и социјална критика имају основ у рационали-
зацијама, лажној свести у набеђености и квазигенијалностима, када
се поставља питање легитимности различитих мерила вредности.
Социологија уметности тако се бави управо тим отпорима и грани-
цама што указују на противречности у мотивацијама талентованости
и успеха (култом несхваћености). Диференцијација уметности
према слојевима образовања (елите, традиција и авангарда, народна
уметност) показује се преко тзв. масовне и управљане уметности, у
распрострањивању и тривијалности, имајући у виду успелост тех-
ничких могућности у порукама репродукција у медијима. Симптоми
кризе савремене уметности, као што су дефабулација, дегажман,
саморефлексија до апсурда, дезинтеграција личности и криза језика,
указују на то, да је она у све тежој позицији да се избори за ранг
указивања на своје духовно порекло, да не потоне у потоке интереса
који је вуку у своје матице.

Кључне речи: естетичке идеје, социологија уметности, диференција-
ција уметности, симптоми кризе, менаџмент и интереси

Идеје естетичке креативности уметник показује тако што одева предмет у форму, а затим га фиксира у чулној материји. Оно што уметник заправо чини стварајући уметничко дело јесте формална индивидуализација „свеопштег” духовног предмета. То је естетичка материјализација духовног предмета који се показује у форми као свом носиоцу. Стварањем се прелази пут од духа, преко форме, до материје, тј. удахњује живот нечем што би иначе било тешко покретно, укочено и умртвљено. Будући да је предмет вечан, древан и свима доступан, доживљавајући истинско уметничко дело човек бива потресен осећајем нечег давно знаног, вечног, исконског и одувек траженог. Он је потресен нечим тзв. „апсолутно новим”, нечим што никад није бивствовало ако се посматра као креативна форма контингентног чулног бивствовања, са чиме се у душу уселјава осећај сусрета са до тада, у тој форми невиђеним, и утолико новим, као нечим што називамо „стваралачки оригиналним”. Откриће залажења у дубље слојеве истинског бивствовања, као и сусрет са до тада невиђеним, јесу извор празника у души, празника сазнања нечег одувек жељеног и вечног, и могућег додира са дотада невиђеним или неслушаним. Открића услеђују у оној мери, у којој уметник пажљивије „слуша” и „погледава” на Бога, у оној мери у којој он боље у себи промишља уметнички предмет који носи у себи, а са чиме и уметничка творевина постаје савршенија, како би велики естетичари нагласили, показује јачи чулни сјај истине. Естетски смисао уметничког предмета пре свега се односи на његову форму. Формално неписмена уметничка дела не могу бити уметничка. Али, исто тако, ни дословно придржавање тих закона естетске форме не ствара уметничко дело, пре свега зато, што формална структура уметности није и последња, одлучујућа инстанца - форма, сама по себи, није ни самостална, ни самодоволна; она мора бити тачна и испуњена реализована појава уметничког предмета, супстанцијализовано чинодејство естетичке идеје која показује све знаке целине унутрашњег живота у прозачном етеру духа.

Поменути закони форме имају елементарно, али не и дефинитивно, последње значење. Ти закони се формулишу различито, а у

Социјални положај уметности и идеје естетске креативности

зависности од тога, која је врста уметности по среди, тако што су подвргнути законима које диктира природа (то могу да буду закони пропорције, закони хармоније, закони перспективе, људске психологије), а те законе прави уметник има у виду, усвајајући их и придржавајући их се интуитивно и несвесно. На том путу он се потчињава најдубљим садржајима из којих проговара уметничка тајна, изворна естетичка идеја, будући да сама форма још увек није довољна да једно уметничко дело буде и добро уметничко дело. Преображавање форме као средства и оруђа за дубљи израз духовне истине ствари, иде ка освештавању вишег нивоа уметничког дела, ка унутрашњем назначењу онога што му беше било да буде у изворном одређењу.

Дисхармонична архитектура, слика с погрешном перспективом, портрет с хаотично набацаним елементима, драма с психолошки неиндивидуализованим херојима, соната с међусобно неповезаним темама или с темом која се развија – све то не може дати уметничко дело, независно од тога колико дело споља може да буде писмено, и колико има лепих детаља и исказаних идеја. Оно уметничко у уметности, сам уметнички предмет, не реализује се кроз поштовање закона материјала или закона форме, нити кроз просто потчињавање материје захтевима форме. Уметничко у уметности остварује се верношћу законима представљене форме, али кроз њено подчињавање идеји, уметничком предмету.

Међутим, друштвени аспект у коме уметност борави није тако једноставан. Теоретичари позоришне уметности се често задовољавају тиме што ће драмско стваралаштво прогласити не само медијем живота који се котира према узрасту (позориште младих, лутака итд.), него за пуки одраз општих друштвених услова (па се говори о буржоаском или пролетерском позоришту или позоришту за народ). Општи недостатак таквих досадашњих истраживања о позоришту огледао се у томе што се настојало на успостављању паралелизма између једног окамењеног друштва и једног беживотног позоришта, тј. између две апстракције. Такође, сва та тумачења остајала су у оквирима анализе позоришне публике: истраживања су се сводила на опис социјалног састава публике, али не и на подсти-

цаје који су ту разнородну публику доводили у позориште (учешће неког глумца, режијска сцена, положај позоришта у граду...). Можда истраживања позоришта не треба објашњавати структуром класа неког друштва, већ према одговору на питање: какво је значење које позориште даје једном друштву. Драмско или оперско стваралаштво, као и сви други облици уметничког стваралаштва, представља један смер кретања, врата која треба отворити и кроз која се закорачује иза људске стварности која је дата моментално, у друштвеном оквиру који је дефинише. Поготово опера евоцира историјски хоризонт старих приповести и представљајући карактере учесника у перипетијама снажно наглашававих поанти радњи, што допушта размах душевним доживљајима креирањем убачености у уметнички свет који се доима по мери уживљености присно и реално.

Кроз одглумљену представу човек настоји да досегне до нечега што се не своди на оно што он уобичајено може да доживи у стварном животу. Ако се политички штимунг, служба у цркви, светковина у породици или унутар уже групе људи може схватити као драмски чин, има разлога да се каже да друштво прибегава театријализацијама кад год жели да потврди своје постојање, или да изврши неки чин од пресудне важности који то друштво доводи у питање. Живот појединца и друштва достиже врхунце онда као почиње да делује као радња која се одвија на каквој позорници. Позоришна представа делује као каква свечаност: свечани изглед позоришне дворане, одвојеност непосвећених гледалаца од глумаца (који су издвојени у мали, светлошћу затворени свет), прецизност покрета глумца, особеност песничког језика.

За оне који желе да истраже однос уметности и друштва, позоришна уметност ће вазда да буде област у којој ће се наћи најбољи примери везе ова два феномена. Позоришна уметност је понајвише уткана у колективно искуство, па позориште осећа све оне потресе који раздиру друштвени живот; оно је стога вид испољавања друштвеног живота и није нимало случајно што ово средишње питање на које наилазимо код Жана Дивињоа.¹

¹ Дивињо, Ж., *Социологија позоришта*, БИГЗ, Београд, 1978, стр. 36

Социјални положај уметности и идеје естетске креативности

Драмски стваралац речима оживљава лица чији је начин изражавања одређен њиховом видљивом реалношћу. Драмска уметност почива у дијалогу ствараоца и лица које је он претходно замислио. Тешко се драмско стваралаштво може замислити без извођења, без позоришне праксе која је по својој бити друштвена. Позоришна пракса се не завршава на тексту, већ претпоставља његово извођење: учешће глумца, редитеља, разне облике учествовања гледалаца. Постоје збуњујуће сличности између друштвеног живота и позоришне праксе - између колективног живота и драмске представе. Функција драмског дела (или бар једна од његових функција) била би у уверавању појединца да је члан колектива.

У друштвеном животу имамо и сличне видове свечаности: заседања у суду, скупштини, откривање споменика, верске обреде, празнике, годишњице. Све ово наводи на закључак да у друштву имамо облике спонтане театрализације, али да постоје и разлике између позоришта и друштва. У позоришту се радња изводи да би била гледана, а по Аристотелу подражавалачке уметности (епејеа, трагедија, комедија) јунаке приказују као лица која делају. Реч је о подражавању које подразумева метафоричко преображавање, па „трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота”, показује живот у једном делатном трајању, а да сама притом не представља никакво делање.

Драмска ситуација се разликује од друштвене тиме што драмска ситуација приказује акцију, не зато да би је извршила, већ зато да би од ње преузела њен симболички карактер. Док друштвена ситуација води стварању нових ситуација, драмска ситуација трајно задржава једну конфигурацију која не води свладавању никаквих препрека (јер у њој препрека, зато што је сублимисана, чини сукоб нерешивим). Драмска свечаност је одложена, прекинута, спречена друштвена свечаност. Драмска уметност зна да се налази изван конкретне стварности, на њеним рубовима. Уметност никада не преображава свет, већ ствара свој сопствени свет и тај свет постоји као једна друга стварност.

Позоришни и друштвени живот разликују се и по начину омеђивања простора на којем се одвија имагинарна и стварна свечаност:

не постоји позориште без омеђеног сценског простора с једне стране и простора за гледаоце, с друге. Гледалац пред собом може имати и полукружну јелинску позорницу, италијанску сцену, уздигнут подијум за приказивање мистерија. Границе између позоришта и друштва назначавају се у дефиницији простора на ком се драмски текстови претварају у позоришну представу.

Позориште је уметност дубоко укоренења у конкретни колективни живот, како због порекла и околности да користи улоге и ситуације из живота, тако и због свог деловања на разне врсте публике (које узбуђује или буди из духовне учмалости). Позориште се мање од других уметности одваја од средине у којој настаје. Не постоји ниједан велики драмски писац који истовремено није био и „саучесник” људи из позоришта. Корнеј је (после првих својих драмских покушаја) заронио у позоришни живот за који су га везивале љубавне и друштвене везе, а Расин је упућивао глумицу Мари Шамеле у мелодично рецитоване стихова. Марибо се дружио само са позоришним светом и све жене које је волео биле су глумице. Калдерон је био редитељ, Гете управник позоришта, а Шекспир се у њега готово преселио.

Све до самог почетка 16. века, све до Рафаеловог доба, сликар-ученик био је у правом смислу занатлија и шегрт. Његови родитељи закључивали су обично писмени уговор са мајстором, по коме су се обавезивали да му за одређен број година плаћају извесну суму за поучавање ученика. Када би ученик стекао већ довољно вештине и знања да својим радом користи мајстору, даља настава била је бесплатна, а касније, кад би ученик већ у потпуности савладао занат и вештину, постајао је у неку руку ортак мајстора и добијао од њега плату. У изузетним, веома ретким случајевима, кад је мајстор осетио код ученика нарочиту природну обдареност од које ће одмах имати користи, он је пристајао да га плаћа од момента кад га је примио у радионицу. Када је, на пример, Микеланђело 1488. г. као четрнаестогодишњак ступио у Гирландајев атеље, он се уговором обавезао да његовим родитељима плаћа годишње 24 флорина у злату и то за време од три године.

Социјални положај уметности и идеје естетске креативности

Већина уметника ренесансе, укључујући Донатела, Гибертија, Учела, Полајуола, Верокија, Гирландаја, Ботичелија и Франчу почињали су да раде у златарским радионицама, које су с правом назване уметничким школама тога столећа. Многи вајари, као и њихови претходници у средњем веку, почињали су да раде код каменорезаца и резбара, па је природно што Донатела означавају као „златара и каменоресца”. Многи сликари и вајари ренесансе били су златари и прво су се прочули као златари, а тек касније као сликари и скулптори. Такви су Гиберти, Донатело, Франча, Верокио, Гирландајо, Полајуоло. А други, као Микеланђело, Леонардо, Андреа дел Сарто, били су ученици учитеља који су испочетка били златари или су и остали златари све до краја живота. Довољно је да се подсетимо да је и Албрехт Дирер златарски занат учио код свога оца.

У радионице већих мајстора уводили су се и индивидуални методи наставе, па више радионице нису биле међусобно једнаке, већ познате у оној мери у којој је познат и њихов мајстор. Обука је почињала од споредних послова, а затим се постајало шегртом, помоћником, учеником. У уметничком атељеу ране ренесансе још увек је владао колективни дух, а уметничко дело још није представљало израз самосталне личности која подвлачи своју индивидуалност и ограђује се од свих тих утицаја. Захтев да се цело дело од првог до последњег потеза изради самостално и неспособност за сарадњу с ученицима и помоћницима почиње се први пут примећивати код Микеланђела, који се у том погледу може сматрати једним од првих модерних уметника.

Све до краја 15. века процес уметничког рада развијао се у потпуно колективним облицима. За велике послове стварале су се организације (сличне фабричким), с много помоћника и радника. У Гибертијевом атељеу за време рада на вратима крстионице за цркву у Фиренци радило је и до 20 помоћника и радника. Гирландајо и Пинтурикјо, док су радили на фрескама, држали су читав низ помоћника (са Гирландајом су радили и чланови његове породице, а радиле су и породице Полајуола и дела Робија). Било је и власника атељеа који су примали поруџбине и давали их на израду другим сликарима.

Дух занатства огледао се и у томе што су атељеи уметника често преузимали мање поруцбине чисто техничке природе, тако се у радионици једног траженог сликара израђивали грбови, заставе, натписи за радње, интарзија, бројне резбарије, узорци за ћилиме и везове, декоративни предмети за разне свечаности. Антонио дел Полајуоло држао је златарску радионицу чак и након тога што је постао угледан сликар и вајар, а у његовом атељеу израђивали су се, поред сликарских и златарских радова, и нацрти за таписерије и скице за дуборезе. Исто тако, у време кад је био на врхунцу славе, Верокијо је примао на израду различите врсте резбарија и предмета од теракоте, а Донатело је свом покровитељу израђивао не само грб, него и сребрно огледало. Лука дела Робиа производио је плочице од мајолике за цркве и приватне куће, а Ботичели је правио нацрте за везове, док је Скварчоне био и власник везилске радионице.

У то време, уметници ране ренесансе су били и економски на равнаној нози са ситнобуржоаским занатлијама, док сам њихов положај није ни сјајан, али ни сасвим несигуран. Према пореским пријавама, сликари су се жалили на економске прилике, мада то и није поуздан историјски извор. По културном историчару свог времена, Вазарију,² Паоло Учело се жалио да у старости нема ничега, да не може више да ради и да му је болесна жена, а Филипо Липи се јадао како није могао да купи ни пар чарапа. Још увек су у то доба у најбољем положају били они који су се нашли у служби неког двора или покровитеља. Фра Анђелико је примао од папске курије 15 дуката месечно, у време кад се у Фиренци са 30 дуката могло живети на великој нози. Цене су биле на средњем нивоу, па ни велики мајстори нису били много боље плаћени од просечних уметника или занатлија. Илустрације за такво виђење ствари су бројне. Ђентиле да Фабријано је добио 150 флорина за своје „Поклоњење мудраца”, Беноцо Гоцолу 60 за једну олтарску икону, Филипо Липи 40 за Богородицу, а Ботичели 75 за једну мадону. Гиберти је радећи врата крстионице у Фиренци добијао 200 флорина годишње, док је

² Вазари, Ђ., *Животи славних сликара, вајара и архитеката*, Libretto: NE&VO, Београд, 2000.

Социјални положај уметности и идеје естетске креативности

канцелар сињорије примао 600 и морао од тога да плаћа 4 чиновника, а преписивач рукописа добијао 30 флорина и храну. Може се рећи да уметници тог доба нису били баш лоше плаћени, али не тако као људи од пера или универзитетски наставници, који су добијали 500-2000 флорина годишње. Довољно је подсетити да је Микеланђело добио 3000 флорина за таваницу Сикстинске капеле, мада ни плаћање његовог рада није ишло без допунских мучних захтева, писмених обраћања налогодавцима са молбама за уплате да посао не стоји, као и одлагања која су га коштала живаца. То поприлично подсећа и на наше време, када уметници који носе пројекте добијају минималне зараде, а политички миљеници стотруке и веће новчане вредности, мада им труд није ни у каквој сразмери са наградом (у Новом Саду новогодишњи естрадни концерти плаћају се десетинама хиљада евра, као и страни писци, редитељи или извођачи подобних опера, додуше и домаћи који по полит-акцијама ситних веза надопутују из „обећане земље” Сједињених Америчких Држава).

У доба ренесансе уметничко тржиште је још увек било веома ограничено, а уметници су морали да траже аконтације, (дешавало се да је и наручилац могао да плаћа материјал често само у ратама, будући да је био веома скуп, као боје које су стизале из других земаља или мермер из каменолома). С несташницом готовине борили су се и владари, па су и Леонардо и Микеланђело били у више наврата принуђени на то да се жале покровитељима да им није исплаћен обећани новац. Занатски карактер уметности види се још и по томе што су све до краја 15. века уметници добијали надницу (касније се тај начин награђивања ограничавао само на занатске радове, као што су рестаурисање и прсликавање). Италијански уметници су мање зависили од еснафа, јер су мање били везани за градове него што је то био случај са уметницима са севера Европе, и то им је омогућавало да се често селе из града у град. С друге стране, владарима је било у интересу да добију што боље уметнике, а на које неће моћи у исто време да делују еснафи. Ослобађање уметника од еснафа није последица њиховог већег самопоштовања, него тога што су њихове услуге

тражене, и што се за њих требало борити. Њихово самопоштовање било је углавном израз њихове тржишне вредности.

Крајем 15. века друштвени положај уметника се знатно поправљао и велики број уметника је добро живео (многи од њих поседовали су сопствене куће и велика пољска добра). Рафаел и Тицијан водили су господски живот. Микеланђелов начин живота је био скроман, али и он је већ био богат човек, кад је могао да за рад на цркви св. Петра не узима новац, водећи дугу вишегодишњу преписку око реализације исплате хонорара.

Свакако да постоји и опасност социологизације уметничког феномена, где би могло да се ради о похлепи социологије, са назначавањем као непосредног узрока појава у уметности истицање економских односа, као крајњих и најдубљих узрока свих друштвених феномена. Таква исхитрена и поједностављена теза је јасно и очигледно неадекватна, да чак ни резултати који се прикључују истини, нису у стању да изазову уверљиво деловање. Најважнија заблуда социолошког погледа на уметност јесте, што у уметничким остварењима тражи и испитује садржаје у директној вези са економским односима. У књижевности истински је социјална – форма – „Форма омогућује да песник може свој доживљај саопштити другима, публици уопште и - бар у првом реду - посредством саопштавања, могућност деловања, а због истинског јављања деловања уметност заиста постаје социјална”.³ Форма је ту и по Хаузеру испред економије.

Често се говори о позоришној авангарди, понекад о њеној смрти и застарелости, али „истинска авангарда... не руши само старе естетичке садржаје, већ је у њој реч о деструирању читаве једне структуре мишљења и деловања као и о једном перманентном и у том смислу никад застарелом хтењу да нови животни токови буду токови самог театра и да та непрестана комуникација не израста ни само из изоловане естетске потребе театра, али ни из социолошке детерминисаности друштва без театра”⁴ Професор Грлић ту је захтевао узајамност оба елемента.

³ Хаузер, А., *Социологија уметности I – II*, Школска књига, Загреб, стр. 344, 264
⁴ Грлић, Д., *Естетика IV*, Напријед, Загреб, 1979, стр. 293

Социјални положај уметности и идеје естетске креативности

Истовремено, како „права драма може нићи једино на тлу филозофских култура”, (како тврди Ђерђ Лукач), ваља истаћи да је то тачно у мери у којој драма преобраћа све опште у појединачно, где она није општа теорија или философија, јер и метафизичке идеје изражава у форми индивидуалног говора, чина, или геста лица. Њена илустративна филозофска могућност је у томе да саме идеје претвара у носиоце идеја, трајност у стварно кретање, безвременско у време. Читањем се може створити представа драме, али је притом ова условљена превасходно њеним књижевним особинама. И само сценско остварење може јој дати специфичну позоришну вредност, јер позоришна уметност у себи садржи две уметности: уметност саме драме и уметност њеног извођења. Глумца није само пуки извршилац намере писца, нити само реализатор концепције режисера. Уметношћу глумца опредељује се онај део драмског дела који се при читању драмског текста реализује само у имагинацији. Као што се осети да је глума уметност тек кад се присуствује лошој драмској представи, преплитање са друштвеним условима живота гледалаца то још више усложњава на равни тумачења и разумевања уметничких порука.

Немогуће је остати равнодушан кад нам се обраћа директан говор са сцене: позориште без посредника показује наше право лице и зато је оно од времена дионисовских гозби свечаност (не само за глумца и режисера, већ и за гледаоца). Позоришни чин је у својој бити колективни, социјалан феномен, јер не постоји као позоришни уколико не комуницира с публиком. Роман може остати у рукопису, слика у атељеу (та дела ће онтички и тада постојати), али позоришни чин, уколико то уопште јесте, не може бити без комуникације која га тек конституише као приказивачку и примењену уметност, да покаже тај чин као друштвено одговоран. Уколико је он уткан у све поре нашег живота, кроз то и може да покаже како наш живот да учинимо смисленијим. Стога није мали број оних који сматрају да живот треба приближити уметности која, као уметност, не може да буде без живота, јер су обавезе друштва према позоришту исте као и обавезе позоришта према друштву.

Ни литература очигледно не може да остане неутрална спрам збивања у друштву. О роману се не расправља у поетикама од Аристотела до Боалоа, па и у „епохи романа”, коју чине претходна два века, не налазимо много теорија о роману. Најзначајније исказе о роману исписују сами романописци унутар својих дела. Тек са кризом романа, што се збива у 20. веку, може се говорити о теорији романа која настаје независно од романа, а на његовом искуству. Има естетичара који настанак теорије романа везују за распад грађанске слике света, за ново искуство стварности која се више не може обухватити ни мишљењем, ни уметношћу. Тако се проблематичност романа показује као проблематичност „визије” тоталитета и смисла људског живота; одатле долазе подстицаји за стварање нових романа и преиспитивање дотадашњих. Мађарски филозоф и естетичар Ђерђ Лукач (1885.-1971.) видео је роман као историју о деградираном (демонском) трагању за аутентичним вредностима, а у једном свету који је и сам деградиран.

Роман је књижевна врста у којој се, по Лукачу, аутентичне вредности не могу јавити у делу у виду свесних јунака или конкретних реалности; те вредности постоје само као апстракције и појмови у свести романијера, где попримају етичко обележје. Како апстрактним идејама нема места у књижевном делу, проблем романа је у томе да се оно што је у романијеровој свести апстрактно и етичко претвори у основни елеменат дела. На тај начин романијерска етика постаје естетски проблем дела. Наспрам епског и драмског света (који је увек исечак из живота), романескни свет у тој мери испуњава и обузима читаоца да овоме повремено замењује стварни свет. Док драма пружа поглед на катастрофе, роман описује судбине у безграничности, па ако се цела драма сабира у једну средишњу тачку из које расветљава стварност, сводећи је на формулу, роман доноси обиље грађе и могућност да се поред реалног света постави један други свет. Критика епа у роману темељи се на иронији као основном његовом принципу; јер у њему може само на ироничан начин да се васпостави „епско стање света”. Иронија романа омогућује привид стварности и роман следећи стварни живот, истрајава

Социјални положај уметности и идеје естетске креативности

приказујући људску судбину као да она није сведена на романескно мишљење. Садржај романа је измишљен, необавезан и роман заводи из стварног света. Зато у доба кризе или свеопштег опадања роман мами да се из потиштене околине и садашњости побегне, а не да се ова савлада, па се на место делања поставља избегавање као начело. У јунацима романа читалац се препознаје; јунак делује за њега и уместо њега, ослобађа га и властите делатности и властите одговорности, па би снага романа била у „завођењу”, у преношењу читаоца из стварног у романескни свет. С друге стране, француски филозоф и писац Жан Пол Сартр (1905.-1980.) сматра да онај ко чита ствара и одржава у постојању један неправедан свет; он не може да чита, а да на себе не прими одговорност за то. Сва вештина писца лежи у усмерености на то да читаоца примора да ствара оно што писац открива, тј. да га компромитује. Тако и писац и читалац заједно носе одговорност за свет. Књижевност је позивање на слободу читаоца и тај закон слободе (као и код Канта) представља коначни принцип историје; књижевност је „слобода која је за сврху узела слободу”. За разлику од сликара или музичара, писац се користи значењима, која сликар не користи, јер се значења не могу сликати. Уосталом, циљ сликара никада није ни био да се на платно стављају знаци, већ да се на њему нешто створи. И песник се, као и прозни писац, служи речима, али на други начин; односно, песник се, сматра Сартр, и не служи речима, већ им служи. Песници су људи који се противе томе да користе језик; они не именују ништа, јер именовање претпоставља жртвовање именице неком објекту; зато песници речи виде као ствари, а не као знаке. Песник је изван језика, он види речи с наличја, као да не подлежу обичним људским законима; оне искрсавају пред песника као препрека. Поезија је имагинарна, произвољна активност; као имагинарна, она је негација, ништење стварног, она нас усмерава области несвесног у коју се може продрети управо егзистенцијалном психоанализом. Сартр разликује књижевни и поетски језик и назива их прозом и поезијом (као што их је Маларме звао репортажом и музиком). Први језик је семантички, даје значења стварима, то је оруђе ума састављено из симбола који

имају одређено значење. Други је а-семантички, он „презентује”, а не репрезентује ствари, он као и сликарство и музика открива смисао ствари, тј, непосредну, осећајну и емотивну тоталност.⁵

Проза је битно утилитарна. Прозаиста је човек који се служи речима. Писац је говорник: он означава, доказује, наређује, одбија, буну се, моли, вређа, уверава. Прозна уметност је означавајућа; речи нису у улози ствари, већ ознака за ствари; није ствар у томе да ли су речи допадљиве или нису, већ означавају ли оне коректно неку ствар или не. Сартр се тако залаже за књижевност, јер у овој види уметност која је носилац моралних принципа; књижевност тако има битно дидактичку и педагошку функцију; она је акција, пракса - има задатак да открива ситуацију како би се ова изменила. Ако песник почне да поучава и објашњава, поезија постаје прозаична; стога, поезија мора да остане игра, игра речима. Сартр сматра да се дело духа може објаснити публиком којој је намењено. Он сматра да већина проводи време кријући од себе своју ангажованост, а томе писци могу да прибегну тако што читаоцу пружају читав арсенал домишљатих алузија, јер је жеља да се мирно спава. Позната је и стара замерка економских политичара да писац троши, а не производи, да су његова дела некорисна, те да им је стога трговинска вредност произвољна. У извесним епохама им се даје издржавање, у другом времену се добија проценат од продатих књига. По социјалној рачуници маркетиншких дијаграма, писца не плаћају, већ хране, добро или лоше, будући да је његова делатност економски тешко исплатива, мада не и бескорисна. Писац друштву даје његову слику и позива га да ту слику или прихвати или мења. То онтолошки сликовито генерисано биће помало је и реметилачко, па и штетно ако друштво стекне свест о себи којом одбацује све вредности и креће ка успостављању нереда и чегрсти. Само владајуће класе могу дозволити себи луксуз да награђују једну такву економски непродуктивну делатност, а ако то чине, онда је то у исти мах и тактика и неспоразум. То је неспоразум у случају кад владајући слојеви желе лепшу слику о себи, а заборављају да ће морати и да је прихвате, а тактика кад,

5 Морпурго – Таљабуе, Г., *Савремена естетика*, Нолит, Београд, 1968, стр. 515

Социјални положај уметности и идеје естетске креативности

увидевши опасност, владајући слојеви издржавају уметнике и тако их контролишу (у том случају писац је паразит владајуће елите - паразит једне паразитске класе, како каже Адорно или Лукач у анализама романа „Буденброкови” Томаса Мана).

Без обзира на то како околина перципира неко уметничко дело, ка уметничком предмету као суштинском одређењу уметности човека води њено верно и дубоко разумевање. Задатак уметника је да уметнички предмет, ту тајну коју је назрео одене у праву форму и отелотвори у чулној материји. Уметнички предмет је оно главно у уметности. Уметнички предмет је извор светлости, неко, песнички речено, духовно сунце, које исијава и сјаји прожимајући форму и материјал и кроз њих продире у све нове и нове душе.⁶

Сама суштина света открива се уметнику у оном облику који одговара његовом творачком акту: музичар је „види” у звучној теми, сликар је „види” као визуелну форму, драмски писац као херојске карактере и њихову делатност, архитект као масу која стреми висини дефинишући све површине. Сам уметнички предмет, оно духовно, оно што чини најдубљи слој уметничког дела није нешто произвољно, нешто што би уметник сам могао да смисли или „измисли”, јер таква „замисао” није само људско дело, будући да долази од Бога или из унутрашњих линија сусрета са безданим дубинама бивствовања света у Његовој супстанцијално чинодејственој основи, да би се и показала као неки супстанцијални фрагмент, као не само остатак, него и моменат суштине самог тог света.

То духовно пребива у Богу, ако је оно савршенство, доброта или открочење, или у Богу и човеку, као љубав, милост, праштање, а понекад само у човеку, као молитва, патња, савест. Понекад оно пребива у човеку и природи, као стрепња, пропаст, невреме, мрак; а понекад и у Богу и у човеку и у природи, као: мир, дубина, хармонија, јасноћа. Сва та предметна стања нису само „уметничка” и нису доступна само уметницима. Она нису доступна само у уметничком акту, већ исто тако у религиозном, филозофском, моралном или саз-

⁶ Ильин, И. А., „Основы художества. О совершенном с искусстве”, у Ильин, И. А., *Собрание сочинения: В 10 т.*, Т. 6: Кн. 1., Русская книга, Москва, 1996, стр. 142

најном, тако да је самосвест супстанцијалног делатника лични однос према Пралику, према Првобитној Личности која удељује оне дарове које може само Дародавац.

У форму и материју уметнички предмет улази на симболички начин, испуњује их и у њима објективно присуствује, па се може рећи да је ту реч о субјективизованој објективности. Уметнички предмет се показује у том облику, како би га на прави начин извели из те субјективизоване објективности и затим, његовим посредством доспели до исконског духовног стања у његовој чистој објективности, а која и јесте мера и критеријум уметничког предмета. Права уметност не ствара привиде и не игра се њима. Она потврђује /именује/ оно суштинско, она казује то што јесте. На тај начин уметник доводи душу спрема предмета и огледајући се једно у другом они заподевају игру градње лепоте. Ако је данас лепота постала несавремена, ствар прошлог и превазиђеног, то значи да је и друштвена патологија доспела до хроничних димензија, те да се ваља лечити окретањем суштинама. И прави уметник тражи оно суштинско, а не „типично”, не оно што би се често сретало и било свима лако доступно, будући да је тежња правог уметника окренута оном кореним, изворном, оном исто толико тешком, колико и ретком.

У том смислу се и може рећи да за уметност нема ничег споредног и уметност управо зато не служи ничем неважном, и то зато што је уметност молитва и сазнање, и духовност и врлина и истина и јак карактер прекаљен кроз стваралаштво и служење на алтару истине. Истинска уметност стреми предметној ватри света, духовним висинама бића, божанском, светотајинском, што у свему има свој Лик и оставља печат, што је у нашој близини, али остаје вазда тешко докучивим.

Социологија уметности је, када су у питању нове комуникативне технологије, постала једна од веома актуелних грана естетичких бављења. Те технологије у савремености се не користе само за демонстрацију уметничких резултата, него се у далеко већој мери преплићу се са самим процесом стварања, постајући средство и начин стварања нечег што је по својој природи апсолутно ново и досад

Социјални положај уметности и идеје естетске креативности

непознато. Имамо и појединца и масиван колективизам који учествује у брзим разменама података и порука као никада раније.

Ако је интернет у почетку и био замишљен као средство комуникације и добијања информација, у последње време он је постао средина, која, поред осталог, култивише и стваралаштво, и сасвим је разумљиво што су се у области компјутерских технологија појавили и професионални уметници. За разлику од ранијих уметника, уметници који раде у оквиру медија, можда и губе; њихов друштвени статус почиње да опада, будући да не постоји више ранија традиционална јерархија међу уметницима, и више није могуће да неки уметници „с висине” гледају неке уметнике „доле”. Медијски уметник види себе равноправним са свим другима, ишчезава култ „оригиналног дела”, а електронско копирање постаје темељни принцип рада у безбројним варијацијама „налепница”.

Макар „налепнице” биле и бескрајно заводљиве симулације, оне имају темељни недостатак. Машина може да створи дело које одговара свим захтевима који су пред њу постављени, али то дело још увек у себи не носи никакву идеју. Стваралачко дело не може бити механичко, јер је услов да поседује способност подстицања на дијалог, на расправу, за шта је потребно и познавање човекове психологије. Стварање претпоставља и одређена својства која поседује само људска самосвест или човекова личност, будући да она омогућава превладавање и исправљање грешака и доношење слободних одлука (што је машини свакако немогуће). Предности машинске обраде грађе у виду тачности и прецизности упоредиве су донекле са улогом форме у уметничком делу, али без супстанцијалног делатника који ту форму оформљава, све те предности машине се показују као укочене или чак као симулакруми живог, кочећа средства за духовно стасавање. Није спорно да са увођењем интернета у нашу свакодневицу естетско стваралаштво долази на праг логике као такве, с тиме да са својственом правилношћу показује у чулном материјалу скоро савршено оно што заступа, тј. естетички осмишљену идеју или духовни ранг до ког се доспело. Ствар је само у томе што и најбоље подешена грађа остаје апстрактна, губи на супстанцијалности

Александар М. Петровић

кад год се укључује у токове живота ван задатог контекста. Неко би рекао да ако команда „delete” значи и брисање нашег идентитета са ванредно успешних страница интернета, ваља одговорити и да би то било брисање само нашег апстрактног идентитета, који би у својим конкретизацијама могао да покаже и профињеније и суптилније стране без тога. Заправо, можда би тек тада и без samozаваравања почео да живи и дише правим животом оних неумрлих енергија, које таворски нестворено делују кроз човека, када се обраћа најдостојнијим стварима у животу.

Да ли је то могуће и у савременом свету, показеће сами уметници.

Литература:

- Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2007.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III, Култура, Београд, 1970.
- Вазари, Ђ., *Животи славних сликара, вајара и архитеката*, Београд: Libretto: NE&BO, 2000.
- Иљин, И. А., „Основы художества. О совершенном с искусстве”, у Иљин, И. А., *Собрание сочинения: В 10 т.*, Т. 6: Кн. 1., Русская книга, Москва, 1996.
- Тен, И., *Филозофија уметности*, П. Ђ. Ђурђевић, Београд, 1921.
- Бастид, Р., *Умјетност и друштво*, Школска књига, Загреб, 1981.
- Франкастел, П., *Студије из социологије уметности*, Нолит, Београд, 1974.
- Морпурго-Таљабуе, Г., *Савремена естетика*, Нолит, Београд, 1968.
- Дивињо, Ж., *Социологија позоришта*, БИГЗ, Београд, 1978.
- Граси, Е., *Теорије о лепом у антици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1974.
- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1980.
- Узелац, М., *Естетика*, Stylos, Нови Сад, 2003.
- Узелац, М., *Посткласична естетика*, Виша школа за образовање васпитача, Вршац, 2004.
- Узелац, М., *Дисипативна естетика*, Veris, Нови Сад, 2007.
- Узелац, М., *Феноменологија света уметности: Увод у трансценденталну космологију*, Veris, Нови Сад, 2008.

Aleksandar M. Petrović
**SOCIAL POSITION OF ARTS AND IDEAS
OF AESTHETICAL CREATIVITY**

(Summary)

Aesthetic ideas and a society from the antique to the classical period and a contemporaritty, are intermediary conditioned. In the historicity of the social formations, arts shows the creative inspirations, tendentions and subventions, routine and improvisationtly inclinations. Arts and a social critique have a ground in rationalizations, quasiconsciousness in a snobbism and quasige-niousnesses, when the question of legitimacy stand on a different measures of a validity. Sociology of arts looks directly on a oppression and a borders who shows the contradictions in a motivations of a talents and a success (cultus of misunderstandings). Differentiation of arts by the levels of a education (elites, tradition and avangard, popular arts), shows by the massive nad directed arts in a spread of triviality, sees on a technical possibilities succeeded in a messages in the medis. Symptoms of a crisis of a contemporary art - defabulation, extreme activity, autoreflexion on a absurdity, desintegration of a personality and a language of crisis, shows it, that she is on a more heavy position to faith for the level of her spiritual generation, to not be dwelling by the streams of interests who may pushing him on a absurde wall.

Key words: aesthetical ideas, sociology of arts, differentiation of arts, simp-toms of a crisis, management and interests

Драган Ђаловић

КРЕАТИВНОСТ У САЈБЕР ПРОСТОРУ

Апстракт: Различити приступи уметника нових медија у тексту су сагледани као својеврсно *присвајање* сајбер окружења. На трансформацију уметничких стратегија у маркетиншку праксу, уметност нових медија одговара трансформацијом медијасфере у непостојан простор који савремени уметник прогресивно редефинише. Овај пробој с бока даље делује и на кориснике сајбер окружења. Медијском посредовању слика и хиперпродукцији информација, као супституцији излагачке праксе, уметност нових медија супротставља се трансформацијом сајбер окружења у поље уметничког деловања.

Кључне речи: дигитална уметност, савремена уметност, сајбер окружење, теорија уметности, уметност нових медија

Развој тзв. *медијске културе*, дигиталних технологија и нових медија, у великој је мери усмерио кретања у савременој уметности. Развијајући сопствене приступе, савремени уметници испитују нове могућности у обради слике, звука и текста, отворене развојем дигиталних технологија, али и нове моделе разумевања и сагледавања окружења унутар којег се савремена уметност развија. Измена контекста и прихватање нових уметничких техника ипак није значила радикални раскид с прошлошћу. Уметници нових медија, иако испитују техничке и поетске могућности примене нових технологија, у свом раду не одбацују уметничке стратегије развијане још од периода ране модерне. Међутим, без обзира што је порекло многих техника, које уметници нових медија примењују у свом раду, могуће

препознати у развијеним уметничким праксама, једнако као што је могуће уочити ослањање на корпус наслеђених тема које су током двадесетог века и раније имале значајну улогу, као што су питања идентитета и телесности, обрада тема из свакодневног живота, итд. - било би погрешно уметност нових медија сагледати као праксу утемељену у једноставном техничком унапређењу већ развијених и препознатих уметничких приступа. У свом раду уметници нових медија проширују затечене тематске оквири, додајући корпусу наслеђених тема и читав спектар нових, као што су телеприсуство и телероботика, базе података, интернет активизам, видео игре, наративна хипермедијска окружења, друштвене мреже, вештачка интелигенција, виртуелни светови, итд. Поред тога, истражујући нове начине употребе масовних и нових медија, савремени уметници испитују могућности реинтерпретације постојећих модела разумевања и доживљавања сајбер окружења.

Сајбер окружење уметници нових медија препознају као нарочиту *средину* погодну за реализацију посебних уметничких стратегија. Уметник нових медија, сајбер окружење схвата као специфичан *простор* унутар којег је могуће уметнички деловати, те који је могуће уметнички реаранжирати или путем уметности преобликовати. Утемељену праксу уметничког преобликовања и конструисања амбијента, наслеђену из уметничких приступа развијаних током двадесетог века, уметници нових медија примењују у дигиталним технологјима конструисаној средини. Овакав приступ у уметности нових медија утемељен је, с једне стране, у оним уметничким стратегијама које урбане просторе препознају као својеврстан материјал погодан за уметничко преобликовање, и с друге стране, у уметничкој пракси заузимања и преобликовања природног простора какво препознајемо у ленд арту. Иако сајбер окружење представља вештачки створену средину, захваљујући чему би стратегију преобликовања, коју примењују уметници нових медија, пре свега требало довести у везу са оним уметничким праксама које производе културе и урбане амбијенте трансформишу у уметнички рад, оно ипак, будући да отвара могућност успостављања нових дигиталних структура као изворно уметничких, једнако може

бити сагледано и као у вези са уметничком стратегијом интервенисања у пејзажу као функционално необликованом амбијенту.

Будући да се сајбер окружење у савременој уметности схвата двојако – као нађени материјал, али и као специфичан простор, уметничке поступке интервенисања у сајбер окружењу можемо разматрати једнако како у вези са стратегијом редимејда, тако и у вези са уметничким стратегијама *преобликовања* и *креирања* амбијената. Развијајући различите уметничке поступке усмерене на реаранжирање или преобликовање затеченог дигиталног материјала у уметнички рад, уметници нових медија кроз ослањање на стратегију *преобликовања сајбер окружења* мењају функцију већ остварених структура. Супротно томе, испитујући могућности употребе нових технологија за обликовање изворно уметничких структура унутар сајбер окружења, савремени уметници развијају стратегију *креирања сајбер окружења* као посебан облик усмерености на успостављање нових, дигиталном технологијом посредованих *простора*, заснованих као уметнички рад.

У раду *Super Mario Clouds* (2002.) Кори Аркенцел (Arcangel) преузима готов дигитални материјал који трансформише у уметнички рад.¹ Поступак преобликовања остварен је заменом чипа комерцијалне видео игре *Super Mario Brothers* из 1985. године, чипом који је уметник сâм програмирао како би у оригиналној игри избрисао све осим облака. Стратегију трансформисања нађених текстова, коју можемо пратити још од уметничких авангарди с почетка двадесетог века, Аркенцел прилагођава времену у којем нове технологије све више посредују у размени текстова који учествују у популарној култури. Супротно поступку трансформисања текстова нађених у високој култури, какав примењују Дишан (Duchamp) у *L.H.O.O.Q.* (1919.), или Раушенберг (Rauschenberg) у *Erased de Kooning Drawing* (1953.), као и поступку преобликовања текстова нађених у популарној култури штампаних медија, већ развијеном у радовима Роја Лихтенштајна (Lichtenstein), Ендија Ворхола (Warhol) и др., Кори Аркенцел преузима оне текстове који употребу дигиталних технологија

1 <http://www.beigerecords.com/cory/21c/21c.html>

уводе у популарну културу. Тиме Аркенцел употребу дигиталних технологија не сагледава као могућност техничког унапређења већ утемељених уметничких поступака, већ као могућност даљег развоја уметничког поступка трансформације нађеног материјала. Још једна димензија Аркенцеловог рада указује на ауторову фокусираност на даљи развој већ разрађених уметничких стратегија, а не на њихово једноставно прилагођавање новим техничким могућностима. Реч је о трансформисању слике о детињству, приступу који у својим радовима развијају аутори као што су Сју де Бер (de Beer), Јохимото Нара (Nara), Цеф Кунс (Koons), Кени Шарф (Scharf) и др., а којем се сада приступа кроз уметничко евоцирање периода детињства и адолесценције у једном техницистичком маниру.

Примену стратегије преобликовања сајбер окружења препознајемо и у раду *Shredder 1.0* (1998) Марка Нејпиера (Napier).² Рад је конципиран као интерфејс којим се постојећи интернет сајтови трансформишу у апстрактне композиције. *Нађени* сајт софтверски се визуелно и структурално преобликује, чиме се уједно разоткрива његова дигитална конструкција. Иако поступак који Нејпиер примењује евоцира развијене уметничке приступе карактеристичне већ за период ране модерне, његов рад *Shredder 1.0*, једнако као ни рад *Super Mario Clouds* Корија Аркенцела, не може бити сагледан као једноставно техничко усавршавање већ утемељеног уметничког поступка. Преобликовање интернет сајтова које Нејпиер примењује, иако обнавља изворну техницистичку *природу* интернета, ослобађајући сирову енергију информатичког преноса података, није примарно окренуто разоткривању саме структуре интернет сајта и поступака његовог конструисања, већ је правсходно сагледано као стратегија успостављања оплемењене реалности унутар сајбер окружења. Као резултат софтверског интервенисања у сајбер окружењу настају визуелно сличне структуре које би требало сагледати као знак уметничког деловања које одговара *динамичкој природи* интернета, те које је усмерено на испитивање саме могућности интервенисања, односно увођење праксе уметничког преобликовања ди-

2 <http://www.potatoland.org>

гиталног материјала, а не као поступак усмерен на декомпоновање и поновно предлагање *коначних* структура.

Сајбер окружење за савременог уметника не представља само извор грађе коју је даље могуће уметнички преобликовати. Уметници нових медија користе дигиталне технологије како би остварили нове структуре, које се могу, али и не морају ослањати на превођење већ постојећих форми, а које се реализују унутар сајбер окружења.

Вук Ћосић у пројекту *ASCII History of Moving Images* софтверски трансформише сцене филмских класика и телевизијских емисија, какви су филмови *Psycho*, *Deep Throat* или научно фантастична серија *Star Trek*, превodeћи их у кратке анимације.³ Ћосић користи поступак превођења кадрова оригиналног снимљеног материјала у слике сачињене од *ASCII* (American Standard Code form Information Interchange) карактера, како би на екрану формирао фигуре, сенке и објекте, које потом користи за реанимирање оригиналног дела. На тај начин Ћосић стратегију уметничке транслитерације прилагођава новим друштвеним околностима. Оваквим поступком Ћосић објављује застарелост класичног филмског језика, указујући на промене у перцепцији изазване употребом дигиталних технологија. Радикалном трансформацијом филмског материјала у раду се испитује однос према новим формама израза, али и сам процес дигитализације културног наслеђа. Овај пројекат, поред тога, трансформише и само разумевање сајбер окружења. Превођењем филмских и телевизијских класика у компјутерску анимацију, дигиталним технологијама произведена средина присваја се као простор реализације уметничког пројекта. На тај начин Вук Ћосић пројектом *ASCII History of Moving Images* прихвата разумевање сајбер окружења као *простора* уметничког деловања, погодног за конструисање изворно уметничких дигиталних структура.

Стратегију присвајања сајбер окружења развија и Мери Фланган (Flanagan) у раду [*domestic*] (2003.).⁴ У свом раду она реинтерпретира структуру комерцијалне видео игре *Unreal Tournament*,

3 <http://www.ljudmila.org/~vuk/>

4 <http://www.maryflanagan.com/domestic>

Драган Ђаловић

у којој учесник, пролазећи кроз просторије креиране унутар тродимензионалног виртуелног окружења, убија непријатеље. Структура која је у основи великог броја комерцијалних видео игара у раду се користи као полазна тачка у циљу трансформисања постојећег наратива. Уметничком интервенцијом, изворно окружење замењено је средином која евоцира успомене из детињства, чиме је сукоб премештен са физичког на ментални ниво. Трансформација почетног наратива остварена је под утицајем трауматичног догађаја из детињства, чиме се уводи разумевање виртуелног 3D окружења као специфичног простора преиспитивања емоционалних искустава и суочавања са властитим траумама.

Креирање виртуелног простора кроз ослањање на већ развијене форме примењује и Натали Букчин (Bookchin) у свом *онлајн* пројекту *Metapet* (2002.). Рад је замишљен као *HR management* игра, заснована на сценарију замишљеног корпоративног развоја. Натали Букчин инспирацију за рад налази у развијеној пракси креирања дигиталних окружења намењених различитим програмима едукације. Игра учесника уводи у свет у којем су иновације на плану биотехнологије омогућиле развој нове класе радника. Одабиром фирме у којој ће радити на позицији менаџера за људске ресурсе, учесник игре добија могућност да запошљава генетски модификоване раднике. Поставивши као циљ игре повећање продуктивности, Натали Букчин играча суочава са избором између запошљавања *хуманих* и генетски модификованих радника. Својим пројектом, ауторка присваја структуру едукативних видео игара намењених обуци запослених, коју подређује концепту критичког проматрања и разоткривања савремених пракси које етичност подређују захтеву за повећањем продуктивности.

Захваљујући развоју индустрије забаве и комерцијалних видео игара, интензивирањем је процес измене разумевања и доживљавања имагинарних светова, који с једне стране бивају подређени императиву сталног забављања, док истовремено постају део програма едукације за професионално поступање у информатичком друштву. Присвајањем виртуелних 3D светова и њиховим увођењем у област

уметничког деловања, савремени уметници делују субверзивно у односу на корпоративно присвајање имагинације. Комерцијални виртуелни светови, у радовима уметника нових медија, препознати су као нађени *простори*, који се интервенцијом уметника деконструирају њиховим издвајањем из света забаве и савремених програма едукације. Сајбер простор, захваљујући оваквом деловању, постаје поље уметничког деловања чиме се дестабилизује доминантна позиција у његовом разумевању и доживљавању као простора информационе размене, тржишног пословања и друштвеног повезивања.

Уметничко присвајање сајбер окружења обухвата и оне поступке којима се реализација рада прилагођава употреби дигиталних медија, као и оне који на неки начин реферирају на различите начине употребе интернета, при чему се, путем уметности, често актуелизују нека од кључних питања данашњице, као што су изазови безбедности у доба информатичког тероризма и сајбер криминала, утицај савремених комуникацијских технологија на разумевање и доживљавање идентитета, изазови са којима се захваљујући развоју информационих технологија сусрећу савремено образовање и кадровска политика, итд. Прихватање оваквог приступа често подразумева ослањање на употребу стандардизованих дигиталних форми или комерцијалних софтвера. Међутим, тиме што не представљају поступке преобликовања нити уметничког креирања сајбер окружења, ови радови остају на нивоу *уплива*.

Ипак, иако ови радови не трансформишу саму форму интернет сајтова, односно иако не обухватају оне поступке који би се могли схватити као интервенција у сајбер окружењу, као његово моделовање или преобликовање они преиспитују могућности употребе информационих технологија за остварење уметничке замисли. Тако Ева и Франко Матс (Mattes) користе интернет за реализацију уметничког пројекта *Life Sharing* (назив је анаграмски изведен од *file sharing*), у оквиру којег су, у периоду од 2000. до 2003. године, учинили доступним све податке из својих рачунара, укључујући и добијене имејлове.⁵ Пребацивањем уметничког поступка *разоткри-*

⁵ http://0100101110101101.org/home/life_sharing

вања у дигиталну средину, ово двоје уметника испитује однос према властитој рањивости кроз остваривање поступака унутар сајбер окружења.

Многи савремени аутори развијају приступе којима се остварује изванредан *продор* у сајбер окружење. Својим радовима они испитују однос према друштвеним променама насталим с развојем дигиталних технологија. Уметници попут Кена Голдберга (Goldberg), Едуарда Каца (Кас), Лин Хершман (Hershman) и др., ослањајући се на развијену праксу разматрања питања воајеризма, назначену још у оквиру штафелајног сликарства, те разрађену унутар видео уметности, продубљују постављену проблематику кроз њено довођење у везу са праксом успостављања видеонадзора, омогућеном развојем дигиталних технологија. У смеру тематизације питања отворених с развојем дигиталних технологија и сајбер окружења крећу се и аутори попут Џорџа Легрејдија (Legrady), Џенифер и Кевина Меккој (McCooy), Александра Галовеја (Galloway), Лизе Џевбрат (Jevbrat), и др. С друге стране, један број аутора, попут Стеларка (Stelarc), не остаје само на анализи контекста, већ развија приступе којима успоставља чвршћу прожетост сопственог рада и сајбер окружења. Тематизацијом питања отворених с развојем дигиталних технологија и сајбер окружења, те прожимањем сопственог рада с активностима оствареним у сајбер окружењу, савремени уметници промишљају свој рад као суштински повезан с развојем сајбер окружења.

Могућност креирања вештачких светова савремени уметници препознају као погодну стратегију преиспитивања човекове тежње да природу подреди сопственим мерилима. У раду *Galápagos* (1993.), чији назив упућује на Дарвинову теорију о природној селекцији врста, написану под утицајем његових запажања на Галапагосу, Карл Симз (Sims) поставља питање човековог утицаја на екосистем. Симз испитује човеков однос према могућности утицаја на природу. У раду је публици дата могућност да кроз доношење естетичких одлука сачини избор животних форми од понуђених компјутерски генерисаних организама, који су приказани на дванаест екрана, те на тај начин усмери симулирану еволуцију имагинарних организама.

Одабрани организми развијају се комбинујући гене својих предака, при чему, захваљујући софтверски уведеној алтернацији, долази до њихове мутације. С друге стране, организми који нису одабрани временом бивају потиснути. На тај начин, естетичком одлуком изазвана еволуција настаје као резултат интеракције између човека и машине, односно, као резултат донете одлуке и софтверског алтернирања гена. Својим радом Симз успоставља паралелу између вештачке селекције, омогућене савременом технологијом, и природне селекције, којом је еволуција хиљадама година била одређена. Увођењем софтверске алтернације и мутације гена компјутерски генерисаних организама приказаних на екрану, у раду се указује да коначан исход вештачке селекције врста остаје непредвидљив, чиме се заузима критички став према развоју генетског инжињеринга.

Рад *Telegarden* (1995. – 2004.), Кена Голдберга (Goldberg) и Џозефа Сантаромена (Santagroman) замишљен је као инсталација којој се приступа путем интернета, док је сама конструкција била постављена у Аустрији, у *Ars Electronica Centre*-у у Линцу. Рад се састоји од носача којима је подупрта башта сачињена од одабраних врста посађеног цвећа, у чијем центру се налази софистицирани робот којим је могуће управљати путем интернета. Посетиоцима сајта дата је могућност да, без обзира где се у свету налазили, одржавају башту управљајући у ту сврху конструисаним роботом. На тај начин, одржање и развој баште сачињене од живог цвећа у потпуности је било подређено групи посетилаца окупљеним око сајта, те активностима које су путем интернета спроводили из различитих делова света.

Рад *Telegarden*, међутим, не отвара само могућност заједничке акције путем интернета и утицаја на емпиријску реалност из сајбер простора, већ поставља и питање наше спремности да приказе посредоване путем дигиталних медија доживимо као аутентичне. Посетилац сајта, суочен са могућношћу да утиче на башту путем интернета, истовремено на овај начин добијајући информације о изгледу баште и активностима у њој, суочен је са питањем да ли башта заиста постоји, односно, да ли акције посетилаца сајта имају стварни утицај на дешавања у башти, или је читав рад унапред исцени-

ран. Отварајући могућност колективног утицаја путем интернета на дешавања у реалном простору, Голдберг и Сантаромен постављају питање утицаја поступака учињених у сајбер окружењу на реалност у њеном традиционалном одређењу, истовремено актуелизујући постојећу проблематику немогућности да се изгради однос поверења према електронским медијима посредованим приказима.

У раду *Demonstrate* (2004.), Голдберг наставља да истражује на који начин интернет и веб-камере утичу на разумевање и доживљавање света. Рад се састоји од камере постављене изнад Спраул трга на Беркли универзитету, снимајући управо оно место које се везује за демонстрације *Покрета за слободу говора* током шездесетих година двадесетог века. Користећи интерфејс којим је омогућено руковање камером, посетиоци сајта *Demonstrate* имају могућност да надгледају дешавања на тргу те неопажено посматрају пролазнике и њихове активности. Постављен у част четрдесетогодишњице *Покрета за слободу говора*, рад *Demonstrate* поставља питање слободе у времену интензивног развоја видеоназора јавних простора, док истовремено преиспитује нашу отвореност да захваљујући савременој технологији прихватимо позицију војера.

Развијајући снажан критички однос према савременим друштвено-политичким кретањима, уметници нових медија испитују могућности субверзивне употребе нових технологија, те могућности реинтерпретације модела њиховог разумевања и доживљавања. Натурализацији авангардних техника, на коју указује Лев Манович (Manovich) у тексту „Авангарда као софтвер“ (1999.), те комерцијализацији уметничких стратегија и њиховом увођењу у свет забаве и персуазивног деловања путем масовних и нових медија, савремена уметност супротставља се прогресивним цепањем медијасфере. Одбијајући да свој рад подреди унапређењу информационог друштва, савремени уметник иступа против стварности која га окружује. Он своју пажњу често усмерава на разоткривање *мита о информацији*, било кроз деконструкцију модела информатичке размене посредоване дигиталним технологијама, било кроз фокусирање на размену оних информација које су унутар комерцијалних медијских система

одређене као од маргиналног значаја или пак оних чија је размена супротна тржишним интересима.

Заузимањем позиције номада, уметник нових медија савремену културу доживљава као неку врсту слободног простора којем се приступа изван било каквих договорених оквира употребе. Савремена уметност, како истиче Акиле Бонито Олива (Bonito Oliva), користи идеју о неограничености и културном међуделовању, истовремено потврђујући право уметника да ствара „[...] изненадне и изненађујуће форме из имагинације ослобођене сваке хијерархије“.⁶ Одбијајући да развој информационих технологија сагледа као у функцији развоја информационог друштва, савремени уметник изграђује језик који није утемељен у традицији, једнако као ни у синтетичким *дијалектима* које успоставља медијска индустрија.

Уметници нових медија у својим пројектима укрштају искуства фотографије, видео уметности, уметничких инсталација, редимејда итд., трансформишући само разумевање информационих технологија и сајбер окружења. Реинтерпретирајући моделе употребе савремених технологија, масовних и нових медија, кроз ослањање на стратегију *присвајања* сајбер окружења, савремени уметник слаби позицију *центра* коју запоседају тржиште информационе размене и индустрија забаве. Агресији инфотејмента он се супротставља озбиљношћу властитог приступа. Развијајући стратегију отпора, уметници нових медија униформизовану медијску публику трансформишу у мигранте који учешће у глобалном спектаклу замењују учешћем у уметничком животу. Својим пројектима они реинтерпретирају уметничку праксу продора у јавни простор кроз присвајање сајбер окружења као новог места интеракције уметничког дела и његове публике. Медијском посредовању слика и хиперпродукцији информација, као супституцији излагачке праксе, уметност нових медија супротставља се трансформацијом сајбер окружења у поље уметничког деловања. Сајбер окружење на тај начин постаје запоседнути простор, који *племе уметника* трансформише у место успостављања новог хуманизма.

⁶ Олива, А. Б., *Модерна уметност 1770 – 1970 – 2000*, Clio, Београд, 2006., стр. 44

Драган Ћаловић

Литература и електронски извори

- Вукасновић, Д., *Филозофија медија*, Факултет драмских уметности: Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Чигоја штампа, Београд, 2007.
- Вуксановић, Д., *Филозофија медија 2*, Факултет драмских уметности: Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Чигоја штампа, Београд, 2011.
- Манович, Л., „Авангарда као софтвер”, у Дејан Сретеновић (ур.), *Мета-медији*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.
- Олива, А. Б., *Модерна уметност 1770 – 1970 – 2000*, Clio, Београд, 2006.
- Paul, C., *Digital Art*, Thames & Hudson Ltd., London, 2008
- Tribe, M., Jana, R., *New Media Art*, Taschen GmbH, Köln, 2009
- Ћаловић, Д., „Тематизација друштвених питања у дигиталној уметности”, *Култура* 131 (2011), стр. 74 – 87
- <http://www.beigerecords.com/cory/21c/21c.html>
- <http://www.potatoland.org>
- <http://www.ljudmila.org/~vuk/>
- <http://www.maryflanagan.com/domestic>
- http://0100101110101101.org/home/life_sharing

Dragan Čalović
CREATIVITY IN CYBER SPACE

(Summary)

Different approaches, developed in new media art, in text are seen as *appropriation* of cyber space. The new media art respond to the transformation of artistic strategies in marketing practice, with transformation of media-sphere which contemporary artist progressively redefine. This breakthrough further affects users of cyber space. New media art oppose to the mass mediја distribution of images, as substitution of exhibiting practice, by transformation of cyber space in the field of artistic activity.

Key words: art theory, contemporary art, cyber space, digital art, new media art

Љиља Илић

КЊИЖЕВНИ АКТ

Апстракт: Овај рад на научно документан начин описује како сам приспела у знање да идеју укупног људског стварања ситуирам у синтагми **књижевни акт**. Посредује овде активни избор знања изнетих из: Дериде (Derrida), Норриса (Norris), Бодлера (Baudelaire), Бранка Лазаревића, Крочеа (Croce), Кјеркегора (Kierkegaard), Емерсона (Emerson), Гетеа (Goethea), Флобера (Flaubert), Вајлда (Wilde) и из способности да стварам дела лепе књижевности.

Из понуђеног капитала прецизирам шта мислим под насловним појмом. Књижевни акт је реторички статус уметничког дела, сваког постојећег и могућег. Човек слуша музику и не може да је не мисли: претвара је у књижевни акт. Као што Бог не може да мисли, а да то не створи у универзуму, тако човек не може да мисли о уметничким делима било које уметности и људског стварања уопште, а да то не створи у језику. То је неутуђива суштина људског битка. И диференцирајућа је: представља вечно у кратковечном људском животу.

Кључне речи: живот духа, граничне ситуације, уметност, љубав, вечност, Бог, човек, књижевни акт

Књижевни су актови најпре: сви постојећи и могући књижевни текстови, при чем је релевантна реалност дела књижевности простор њихове интерпретације.

Да појасним: интерпретативна померања у начину промишљања језика, писма, књижевности и питања филозофије тичу се истраживања питања - постоји ли уопште могућност да се у игри текстуалног уписа доспе до истине о свету. Остају неотклоњене недоумице ума и

његове везе са „објективном” стварношћу. Узнемирујућа снага Деридиних (Jacques Derrida) текстова и деконструкција отворила је ново поље на којем се решава древни спор између књижевности и филозофије. Ради се о изузетности стилске и интелектуалне храбрости и поступку довођења критике до дисциплинованог мишљења достојног самопоштовања. Оно што ме овде занима јесте да Деридини текстови оспоравају уверење западне филозофије „да разум може некако занемарити језик, и доћи до чисте, самопотврђујуће истине или метода. Управо његови текстови доказују да су начини реторичке анализе неопходни и филозофском тексту, а не само књижевном, чиме књижевност ступа у право на достојанство истине. Норис (Christopher Norris) тврди да је Деридино дело донело „потпуно нови скуп моћних стратегија захваљујући којима је критичар постао не само равноправан са филозофом, већ и успоставио са њим један сложен однос (супарништво) због чега су филозофске тврдње постале подложне преиспитивању и *деконструкцији*”.¹ И у Де Мановом (Paul de Man) опису процеса мишљења стоји доказ „да у књижевним текстовима има мање обмане него у дискурсу филозофије управо зато што они имплицитно признају и користе сопствени реторички статус”. Дерида проучава и „филозофске” и „књижевне” текстове, а не утврђује границу између критике и књижевности.

Бранко Лазаревић је уверен да се и уметност ствара као љубав, само што „љубав ствара у живом градиву, а уметност ствара 'живо' из мртвог градива. (...) Кад се природа (мисли: живот – Љ. И.) преобрати у уметност, дух је дошао до свог највишег успеха. Он је онда успео да створи 'другу природу'. На тај је начин уметност нека врста огледала природе и извесна хроника људског живота на земљи”. Верује да снажно надахнуће из којег израсте дело значи **победу**, „значи моћи радити као природа и живот”. Осећа „да људско дело струји струјама природе, и то је највиши степен до кога људско успева да дође. (...) Отуда је уметност нека врста апокалипсе (мисли: објаве – Љ. И.) природе. (...) Она је, да се са екстазом изразим, сама природа; природа у човековом стваралачком духу”. Позива се на Крочеа

¹ Норис, К., *Деконструкција*, Београд, 1990, стр. 39

(Benedetto Croce) да је уметност „први и најинтелигентнији облик истинитога”.²

Стваралачку неутаживост и чежњу погледајмо код Бодлера (Charles Baudelaire). Он проживљавајући Готјеово (Theophil Gautier) дело доспева до налаза: „Неутољива жеђ за све што је с оне стране, и што открива живот, најживљи је доказ наше бесмртности ... и кад нека бајна песма натера сузе на очи, те сузе ... су сведочанство о разјареној сети, о исцању живаца, о природи изгнаној у несавршенство, а која би хтела да се сместа, на тој истој земљи, докопа изгубљеног раја”.³ Експлициран начин тог исцања налазим у његовој песми *Читаоцу*: „Ко убоги блудник што љуби и кида / Дојку старе дроље, измучену, празну, / Нелетимо на сласт тајну и пролазну / и ко наранцу је цедимо, без стида”. Своје „болешљиво цвеће” је дубоко одано посветио Теофилу Готјеу, а песма *Узлет* је презентна евокација стварања мушким принципом: „Духу мој, ти летиш, лак, над пределима, / и ко добар пливач кад се у вал вине, / од заноса пијан, ти браздаш дубине / простора, са срашћу мушком што прожима”.⁴

Бранко Лазаревић се диви „како је велико стваралаштво људска уметност. Преко њега мала људска направа, у којој гори жижак духа, 'побеђује' себе и природу и, на основу природе и себе, ствара једну надградњу над природом, која је у другоме градиву и која је 'друга' природа и, ако хоћете, и 'други дух’”.⁵

Уметничко стварање тумачи као извесну суперкултуру „на плану трансa” и да је то „једна нова реалност равна надреалности. Опус је и 'стварност' и 'нестварност' и 'надстварност’”.⁶ Отуда: „Највећи уметнички изрази и јесу у томе што могу фантастички, на основу природног и човековог, да дођу до мита о природи и човеку, до натприроднога по природи и до натчовековог по човеку, и то је случај

² Лазаревић, Б., *Уметност и естетика. Idearijum*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, стр. 418

³ Бабић, Д., према „‘Поетика зла’ Шарла Бодлера”, у *Цвеће зла*, СКЗ, Београд, 2009, стр. 99

⁴ Бодлер, Ш., *Цвеће зла*, Српска књижевна задруга, Београд, 2009, стр. 10

⁵ Лазаревић, Б., *Уметност и естетика. Idearijum*, стр. 419

⁶ Исто, стр. 435

највећих људских уметничкиг творевина”.⁷ Тврди да „где се завршава натприрођивање митологије а почиње генијално реагирање духа на непознато око себе, што даје религију, која је далеко од политике и цркве, немогућно је одредити. То су ставе у којима се воде мешају. Кад се у тај бином умеша уметност, добија се триптих у коме је цело обликовање, а то је бивствено за све људско стварање. Уметност је та која је створила *Веде*, *Унанииаде*, *Свето писмо*, и уметност је та која је створила Сикстину, Светог Петра, *Страдање по Матеју* ... (...)

Кад у тај инструмент дође још и инструмент филозофије, добија се дубина (...) *Opus-Dei*, а то је *Opus-Hominis*, и то је најшире, највише, најдубље уоквирање и ограничавање које може да изврши човек на своме и светскоме плану”.⁸

Важно ми је да подсетим како су и највећи међу ствараоцима имали потребу да другим људима говоре о свом опусу. Тако је Серен Кјеркегор (Kierkegaard Søren Aabye) у књизи *Осврт на моје дело*, разматрајући удео провиђења у његовом стварању, са осећањем неизрециве среће сведочио: „Мој однос с Богом јесте срећна љубав мога живота, иначе у многим погледу несрећног и мучног.” Каже да би дао све, „подразумевајући и свој и живот, да бих нашао 'израз' у сусрету који доноси мисли блаженство веће од сусрета кад љубавник налази љубавницу, и да најзад умрем муцајући га. И ево где се оне нуде, мисли, очаравајуће као воће у баштама из бајки, изобилне, пуне жари, дубоке, са речима које смирују моју потребу за захвалношћу и освежавају жестину моје жеље; изгледа ми да кад бих имао крилато перо, десетак чак, не бих могао да пратим довољно брзо своје мисли у богатству у коме се оне нуде. Али, кад хоћу да узмем перо, тренутно сам неспособан да га покренем, сличан ономе који не може да покрене ногу; у том стању, не могу да ставим на хартију ни један једини редак о том стању душе. Чини ми се да чујем неки глас: 'Гле будале! Шта он мисли! Не зна ли он да бог претпоставља послушност соју овнова: ради све то као своју дужност'. Тада ме спокојство потпуно испуни: лаганијим пером, имам довољно вре-

⁷ Исто, стр. 439

⁸ Исто, стр. 440

мена да уобличим готово свако слово. И ако се та песничка страст пробуди у једном тренутку, чини ми се да чујем како ми неки глас каже као учитељ ђаку: 'Добро држи своје перо, и уобличиј свако слово исто тако тачно'. И то могу без икакве друге жеље; пишем сваку реч, сваки редак, готово у незнању речи и реда који затим долази. Онда, поново читајући, осећам сасвим друго задовољство. Јер, ако би ми се и омакао неки жарки израз, продукција има сасвим друго обележје; она није плод страсти песника или мислиоца, већ страха од бога - кога да обожавам, она ме носи".⁹ Он је искусио да је без бога „исувише јак за себе, и мој мозак пршти можда на најсвирепији начин". Потреба за стварањем била је код њега толико јака да је и осећао и схатао колико је религиозан писац: „што се тиче естетске продукције, нисам могао да јој се отмам, у том смислу што сам најзад и сам имао свој живот у естетици. (...) А што се тиче религиозне продукције, провиђење ме је кочило, како ми не би одузело ништа, јер сам схватио да сам врло много дуговао".¹⁰ У својој скрушености и дужности не скрива у тајности, него објављује да зна да му је „у ствари генијалност, изванредност, била додељена". Самосвесни песник у њему је искрен: „Патио је што је био геније у селендри“, а „умро од жарке жеље за вечношћу, да не би радио ништа друго већ да се без престанка захваљује богу". То зато што је проживео стање свести да бити човек значи „бити од божанског соја". Христ је „Истина која се односи на Индивидуу" и Кјеркегор своју етику безусловно „везује за категорију Индивидуе".¹¹

Код Емерсона (Ralph Waldo Emerson), који је волео да га зову „онај који пише, а не 'писац'" наћи ћемо тврдњу: „У сваком делу генија ми препознајемо наше властите одбачене мисли, оне нам се враћају са извесном туђом велелепношћу". И зна и верује да моћ која у човеку почива „нова је у природи, и нико сем њега не зна шта он све може, па ни он док не покуша".¹² Каже: „Ми само упола изража-

⁹ Кјеркегор, С., *Осврт на моје дело*, Графос, Београд, 2005, стр. 56,57

¹⁰ Исто, стр. 72

¹¹ Исто, стр. 84

¹² Емерсон, Р. В., *Огледи*, Графос, Београд, 1983, стр. 49

вамо себе и снебивамо се пред оном божанском идејом коју свако од нас представља”. Једино свето је „интегритет властитог ума” и свети закон је „закон моје рођене природе”, тако да „клоним се оца и мајке, жене и брата кад ме мој стваралачки дух зове”. Уверен је да „ми почивамо у крилу неизмерне интелигенције, која нас гради пријемчивим на њене истине и чини органима њених радњи”. Све што говори налик је на „праисконску интуицију” и сматра да је сваки велики човек „непоновљив”. Шекспир се никада не ствара проучавањем Шекспира.¹³ Уверења је да је човек нахрањен не да би био сит, „већ да би могао стварати”. „Ништа божанско не умире. Све добро вечно се обнавља. Лепота природе преувеличава се у духу, не ради јалове контемплације, већ ради новог стварања”,¹⁴ а стварање лепоте је уметност: „Уметност је природа прошла кроз филтер човека”. „Лепота у свом најширем и најдубљем смислу, израз је васељене. Бог је свелеп. Истина и Доброта нису друго до различити видови истог Све”. Дух је оваплоћен у језику. Природу поистовећује са дисциплином. Очаран је и потресен: „Какве племените емоције распињу смртно биће када оно ступа у свет стварања, и осећа кроз властито сазнање каква је предност Бити!” Потресеношћу пред велелепношћу и многиликошћу људског стварања се може објаснити и то да су госпођа Де Стал (Madam de Stël) и Гете (Goethe) архитектуру називали „замрзнута музика”, да је Колриџ (Samuel Taylor Colerige) Готску катедралу назвао „окамењена музика”: то зато што правило једне уметности „важи у целој природи” и има извор у „Универзалном Духу”. Из попуњеног капитала сад могу прецизирати шта мислим под насловним појмом: **књижевни акт је реторички статус уметничког дела, сваког постојећег и могућег. Човек слуша музику и не може да је не мисли: претвара је у књижевни акт. Као што Бог не може да мисли, а да то не створи у универзуму, тако човек не може да мисли, а да то не створи у језику. То је неотуђива суштина људског битка. И диференцирајућа је: представља вечно у кратковечном људском животу.**

¹³ Кјеркегор, С., *Осврт на моје дело*, стр. 73

¹⁴ Исто, стр. 93

Емерсон вели да се Речи приводе људској природи и „Дух каже: - Из нечег таквог извукох радост и знање, у таквом нечем открих и посматрах себе; говорићу му; он ће поново одговорити; он може да ми врати мисао већ уобличену и живу” у ствари, око - дух - увек је пропраћено овим облицима, мушким и женским; и то су без премца најсадржајнија сазнања о моћи и поретку који почива у срцу свих ствари”.¹⁵ „Човек осетљив на чулне утиске подешава мисли према стварима; песник прилагођава ствари својим мислима. Први оцењује природу као чврсту и непомичну; други као флуид на који он утискује своје биће. По њему, непокорен свет је пластичан и покретан; он уноси људскост у прах и камен и чини их речима Разума. Имагинација се може одредити као корист коју Разум извлачи из материјалног света.” Сматра да Шекспир „посећује најудаљеније пределе природе и ствари развејане неизмерном удаљеношћу поново се стичу у једно, тананом духовном споном. Чини нас свеснима да је огромност материјалних ствари релативна, и све се ствари скупљају да би послужиле песниковом заносу”.¹⁶ Емерсон у песнику види моћ која „покреће природу властитим мислима” и истиче Лепоту, а филозоф као свој основни циљ истиче Истину. Човека сматра Богом „у пропадању”. Упоредбом нашег кратковечног живота и „феномена рађања и развитка идеја у уму, оплемењеној човековој Вољи долазимо до онога о чему говори орфејски песник: „Природа није утврђена, већ флуидна. Дух је преображава, обликује, ствара. Непокретност или бесловесност природе одсуство је духа, чистом духу она је флуидна, податна, послушна. Сваки дух гради себи дом, и изнад дома свет и изнад света небо. Знај тада да свет постоји ради тебе. Ради тебе је појавност савршена. (...) Саздај стога свој властити свет. Онолико брзо колико брзо прилагођаваш свој живот чистој идеји у духу, она ће развити своје горостасне намере”.¹⁷ Наиме: бит духа је имање вечности!

Оскар Вајлд (Oscar Wilde) је у толикој мери прецењивао уметност, да чак и у Криту гледа само умјетника нијечући му божанску

15 Емерсон, Р. В., *Огледи*, стр. 107

16 Исто, стр. 111

17 Исто, стр. 125-126

природу. У свом дјелу *De profundis* каже: „Док ме је метафизика једва занимала, а морал баш ништа, опазео сам да нема ничега што су рекли Платон или Крист, а да се то не би могло равно пренијети у сферу умјетности и у њој наћи своје потпуно остварење. У основи Кристова је нарав била слична нарави било којег умјетника: интензивна машта слична пламену; Крислово је мјесто зацијело међу пјесницима; његов интегрални појам човјечанства произилази изравно из његове маште и може се остварити само помоћу маште”. (...) „Патња и жалост били су средство помоћу којих је могао остварити свој појам љепоте. Он је сама себе изједначио са сликом 'човјека боли' и као такав успио је опчарати и завладати умјетношћу више него икоји грчки бог”¹⁸

У довршници издвајам истину љубави код Флобера (Gustave Flaubert) у *Госпођи Бовари*: „Ема се међутим није питала да ли га љуби. Љубав, држала је она, мора доћи одједном, с грмљавином и сијевањем, као небески оркан, који се обара на човјечији живот, уздрма га, кида вољу као лишће и односи цијело срце у понор”¹⁹ Ја знам и верујем да „не смијемо дирати у идоле: њихова нам позлата остаје на рукама”²⁰ па ипак феномен људске љубави је ентузијастичан и неотклоњив и у граничним ситуацијама какве су: борба, смрт, случај и кривица, како их је опосебљене изложио Јасперс (Karl Jaspers) у *Животу духа*²¹, а што је оснажило мене да позовем своја емоционална, интелектуална и друга знања и упрегнем их у дело *Сликареве белешке*, посвећено Мићи Михајловићу, а што ми јесте инспиративни основ поимања феномена **књижевни акт**. Као писац претварала сам Мићине уметничке слике у књижевне актове, дуго остајала у новим осећањима и из врло пристојне дистанце писала роман у ком је Михајловић књижевни јунак у улози аутора. Отуда оно што је дало да настане дело, у њему није остављено видљивим,

18 Купарео, Р., *Умјетник и загонетка живота. Огледи из естетике*, Кршћанска садашњост, Загреб, 1982, стр. 13-14

19 Флобер, Г., *Госпођа Бовари*, Зора, Загреб, 1957.

20 Исто

21 *Das Leben des Geistes: 3. Einzelne Grenzsituationen. Kampf. Tod. Zufall. Schuld* (Граничне ситуације. Борба. Смрт. Случај. Кривица.)

па је тачно да се никад не зна чему песници пружају уточиште пре него се дело уобличењем отуђи од свог аутора.

Аутоцитатни извод: из *Сликаревих белешки*:

„Недеља, 30. августа 2009. године / LVII /

Саболч, Влада, Ирена и Теа, моји млади суседи, попили су синоћ чај с Уном, овде негде на брегу. Кажу да се вратила из Ниша са неког научног радног сусрета превесела. Уживали су да је слушају док је причала да „има нешто божански отмено у српском југу. Читаве вечери слушаш турску музику, шта год; говориш стихове Зинаиде Хипиус: „О чувајте се ноћна доба! / У њему влада зла лепота. / Људи су тада већ пуни гроба, / А цвеће - чуднога живота!“; ноћу сањаш добру кишу, а пробуде те црквена звона. После певају птице. Подиже се сунце. Окупа те налет белине властите постеље и ти поново помислиш: - Боже, Ти си стварно добар човек.

Наново узмеш све своје звезде из синоћ-неба, понесеш их у наручју и пушташ да ти испадају као јабуке и утркују се међусобно и са тобом у новом дану”.²²

Кад је 1997. Естетичко друштво Србије разматрало темат *Чему уметност?*, у свом саопштењу *Уметност као кретање снаге* приказала сам како поимам уметност као рељеф ума стваралаца налик природноме рељефу. Волим да мислим да те оличене снаге ума које се крећу, дела: јесу културолошки природни рељефи за многе веома самосвесне људе. То су синтезе за ентузијастичне снаге које се крећу и чине неразлучив супстанцијалитет енергије духа света живота.

²² Илић, Ј., *Сликареве белешке*, Народна библиотека „Бранко Радичевић”, Озаци, 2010, стр. 63

Љиљана Илић

Литература:

- Бодлер, Ш., *Цвеће зла*, Српска књижевна задруга, Београд, 2009.
- Бабић, Д., „Поетика зла’ Шарла Бодлера”, у *Цвеће зла*, СКЗ, Београд, 2009.
- Емерсон, Р. В., *Огледи*, Графос, Београд, 1983.
- Илић, Љ., „Уметност као кретање снаге”, у *Чему уметност?*, Естетичко друштво Србије, Београд, 1998.
- Илић, Љ., *Сликареве белешке*, Народна библиотека „Бранко Радичевић”, Оџаци, 2010.
- Jaspers, K., *Psychologie der Weltanschauungen*, Sechste Auflage, Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, 1971
- Кјеркегор, С., *Осврт на моје дело*, Графос, Београд, 2005.
- Купарео, Р., *Умјетник и загонетка живота. Огледи из естетике*, Кршћанска садашњост, Загреб, 1982.
- Лазаревић, Б., *Уметност и естетика. Idearijum*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005.
- Норис, К., *Деконструкција*, Београд, 1990.
- Флобер, Г., *Госпођа Бовари*, Зора, Загреб, 1957.

Ljilja Ilić

LITERARY ACT (Summary)

This article is a scientific-documentary way of describing how I came to know that the idea of the overall human creation can be situated in the syntagm **literary act**. The process was mediated by active selection of knowledges taken from Derrida, Norris, Boudelaire, Branko Lazarević, Croce, Kierkegaard, Emerson, Goethe, Flaubert, and Wilde, as well as from my own ability to create fine art. From the capital offered, I define what I mean by the title of the article. The literary act is a rhetorical status of an art form, each art form existing and possible. A person cannot listen to music without thinking it: a person transforms it into a literary act. Just as God cannot think of something without creating it

Къижевни акт

in the universe, a person cannot think of art forms in any area of art or human creation in general without creating it in language. That is the indefeasible essence of a human being. It is also diferentiating: it represents the eternal in the short life of a human.

Key words: the life of the spirit, bordering situations, art, love, eternity, God, human, literary act.

ФИЛОЗОФСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Душан Пајин

УМЕТНОСТ И СТВАРАЊЕ - У КИНЕСКОЈ И ИНДИЈСКОЈ ТРАДИЦИЈИ

Апстракт: У кинеској и индијској традицији налазимо разрађена схватања и појмове везане за уметничко стварање.

1) У кинеској традицији од 3.-13. в. - тј. од времена седам мудраца из бамбусовог гаја, до времена сликара по вокацији, у време династије Сонг (10.-13. в.) – јављају се различити мислиоци са уметничким склоностима, који разрађују идеју стварања како у стилу живота, тако и кроз уметности (поезију и сликарство). Важни појмови су били спонтаност и лакоћа. Један од најважнијих појмова је био *ћи-јун* – „обухватна усаглашеност” или „снага усаглашености”, тј. резонанца уметникове енергије и енергије онога што је предмет његовог дела, која се преноси и на уживаоца дела, а то се сматра основним чиниоцем доброг дела. Ту су разрађене и способности визуализације, као и спонтаности у изражавању. У кинеској филозофији уметности су се поједини аутори бавили и односом према традицији, на једној страни, као и оригиналношћу и новином, на другој.

2) У индијској традицији – развијаној између 4.-12. в., поглавито у кашмирском шаивизму – развијени су појмови важни за поимање уметничког стваралаштва. Овде су два појма сматрана важним да би се објаснило стварање - то су: (а) унутрашња светлост и (б) исијавање, одавање, преливање. Сам процес стварања је повезиван са неколико способности, од којих су најважније три. *Вишранти* је способност налажења спокоја, утапања, осећавања, стапања са естетичким објектом - за уживаоца то је дело, а за уметника оно што он наслућује у пољу своје свести, као могући предмет дела. *Спанда* (унутрашња вибрација) код уживаоца означава импулс побуђености занимљивим делом, а код уметника импулс да се ствара, а тај импулс се везује за унутрашњу свет-

Душан Пајин

лост (*пратибха*). Усхићење (*ћаматкара*) је код уживаоца дела повезано са естетичким искуством, а код уметника са радом на уобличењу дела.

Кључне речи: лакоћа, усаглашеност, визуализација, спонтаност, оригиналност, унутрашња светлост, исцјављање, уосећавање, усхићење

КИНЕСКА ТРАДИЦИЈА

У делу посвећеном кинеској традицији приказаћемо схватања уметности и стварања која су углавном између 10. и 13. в., али и са примерима пре и после тог периода. Из кинеске традиције сачувао се велик број текстова посвећених теорији различитих уметности, а и схватању стваралаштва и естетике.¹

У великом временском распону – од 3. до 13. в., тј. од времена седам мудраца из бамбусовог гаја, до времена сликара по вокацији у време династије Сонг (10.-13. в.) – јављају се различити мислиоци са уметничким склоностима, који разрађују идеју стварања, како у стилу живота, тако и кроз уметности (поезију и сликарство).

Седам мудраца из бамбусовог гаја су лансирали појам нехајности, лепршавости, опуштености *фенг-лиу* – који ће бити и касније присутан, а у Европи се аналогна идеја развија током ренесансе, у склопу појма *sprezzatura*. *Фенг-лиу* је био значајан за овај тип мудраца, са склоношћу ка контемплацији природе, естетичким вредностима и стилу живота ослобођеном од уобичајених ограничења и конвенција. *Фенг-лиу* – дословно значење „лепршање ветра” – могло је да се односи на непредвидљивост живота уопште, а и на стил живота човека који се окренуо тражењу вредности и смисла живота у контемплацији природе и неговању уметности – поезије, сликарства, калиграфије. У својој студији, Ричард Лин² је приказао кроз

1 Bush, S., *The Chinese Literati on Painting*, Harvard University Press, 1971; Bush, S., Murck, C., *Theories of the Arts in China*, Princeton Univ. Press, 1982; Bush, S., Hsio-Yen Shih (Ed.), *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard Univ. Press, 1985

2 Lynn, R. J., „The Range of Meanings of *Fengliu* in Early Chinese Texts” – прилог на годишњем скупу: Association for Asian Studies Annual Meeting, San Diego, 2000.

Уметност и стварање у кинеској и индијској традицији

примере из појединих текстова какве су све биле модификације овог појма - *фенг-лиу* - у распону од 3. до 13. века у Кини.

За ове мислиоце и уметнике је бављење уметношћу примарно било средство само-изражавања и само-култивисања, начин да човек оплемени и артикулише, представи своја расположења и осећања и пренесе их другима, те је отуда примарно у функцији те унутрашње реалности и својстава уметника, а представљање спољног света је било секундарно, тј. само средство да се изрази оно прво. Отуда су квалитети као спонтаност – *це-жан* – и неспутаност, или лакоћа - *ји* - били примарни. Дакле, овде је реч о томе да човек креира по истим начелима свој стил живота и да то и изрази или уобличи кроз уметност – калиграфију, поезију, сликарство.

Између 10. и 13. в. у Кини је била у експанзији неформална група уметника (сликара и песника) који нису били професионални уметници, него уметници по вокацији (кинески назив *вен-жен-хуа* – сликари литерати), од којих су неки били окренути таоистичким схватањима,³ а неки конфуцијанским.⁴

РЕЗОНАНЦА КАО ПОДСТИЦАЈ СТВАРАЊА

Кад посматрамо записе кинеских уметника, видимо да њима инспирација за стварање долази од природе, чак и у раном периоду (4.-11. в.), кад се она везује за *шен-јун*, „дух-сагласја” (што је касније замењено синтагмом *ћи-јун* – „обухватна усаглашеност” или „снага усаглашености”). У овом првом изразу фигурира карактер шен, који је могао означавати и „зачараност” и „чудесност” и „духове” природе у анимистичком смислу. Наиме, припрема уметника - било каква медитација итд. - нема за циљ да га баци у неки транс, или екстазу, да га удаљи од дневне свести. Она треба да га учини пријемчивим за благотворне импULSE и енергије природе, а не за нешто „натприродно” или „не-природно”. *Тај непосредан контакт са природом ства-*

3 Pajin, D., „Perception and Resonance”, у зборнику 2010 *Shanghai Get-Together Writing Contest*, Shangai Library, 2010, стр. 4-17

4 *Confucianism and Chinese Civilization*, зборник, приредио Arthur Wright, New York, 1964, стр. 77-88

ра оно што су кинески коментатори називали шен-јун, или спиритуални ритам.⁵

Важан појам у кинеској естетици је *ћи-јун* „снага усаглашености” или „обухватна усаглашеност”, тј. резонанца уметникове енергије и енергије онога што је предмет његовог дела, која се преноси и на уживаоца дела, а то се сматра основним чиниоцем доброг дела.

Хо⁶ објашњава посебно термин *јун*, цитирајући Фан Вена (из 11. в.), који у дијалогу настоји да објасни овај појам Тинг Куану.

„*Јун значи да је у делу дух-који-траје.*” Тинг Куан на то каже: „*Сад разумем. То је као кад удариш звоно. После почетног звука, јека која се наставља са својственим очаравајућим учинком - то је јун.*”

Фан Вен даље објашњава везу естетичких квалитета и ове јеке, резонанце (*јун*). „*У књижевности постоје квалитети као што су: суптилност, узвишеност, посебност, богатство, дубина, чврстина, чистота, древност. Остваривши један од њих писац може постати познат. Ако нема бар један од њих, нема јуна.*”

Главно својство вредних дела и главно својство уметника је “снага усаглашености.” „Струјање даха (или: снага усаглашености) даје животност” - то је прво (и најважније) начело у класичном приручнику сликања из 5. века, од укупно шест.⁷

То начело подсећа нас на „дисање слике” о коме говори и западна традиција.

*Снага усаглашености... изражава симпатичку резонанцу, као код музичких нота, резонанцу између виталних енергија појединца и начела која прожимају спољну природу. (...) Један од важних резултата снаге усаглашености била је спонтаност... везана за рад са четком и цело извођење... а заједно са искреношћу представљала је највише достигнуће. Она је укључивала лакоћу извођења и природност у том смислу да се сликање одвијало само од себе, као природан процес.*⁸

⁵ Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism*, Harper & Row, New York, 1970, стр. 171.

⁶ Ho, E., „Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behaviour”, *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 6, 1997, стр. 35-49.

⁷ Sze, Mai-mai, *The Tao of Painting (Mustard Seed Garden Manual of Painting)*, Pantheon, New York, 1963, стр. 19.

⁸ Osborne, H., *Aesthetics and Art Theory*, Longmans, London, 1968, стр. 70, 72-3.

Уметност и стварање у кинеској и индијској традицији

Нагласак на природи и природности, у многим случајевима, у Кини настао као реакција на осећање стешњености друштвеним и политичким односима и ограниченост и ускогрудост људских односа и обичаја. У том смислу песник Ли П'о (699.-762.) каже:

Питаш ме:

*Зашто живим
на овој зеленој планини?*

Смејем се,

*Не одговарам,
Срце ми је спокојно.*

На води –

*латице бресквиног цвета
тихо одлазе далеко*

Ово је –

*друга земља
друго небо,*

Немају сличности

са светом људи, доле.⁹

У кинеском духовном искуству „природно” се није изједначавало са реализмом, или натурализмом, у оном значењу који они добијају у европској традицији од почетка 20. века.

Резонанца, визуализација и способност представљања се везују за једну специфичну интеракцију човека и света, у којој су главни чиниоци природа и човекове урођене способности. То становиште је ближе оном европском схватању - које се пробија од ренесансе наомамо: да је у питању одређени таленат, тј. духовне способности и вредности неког човека - него религијском схватању инспирације. Други основни извор инспирације су дела других уметника - било у истом фаху (тј. сликарска, или поетска) или из различитог фаха (тј. сликарска за песнике, а поетска за сликаре).

⁹ *Anthology of Chinese Literature*, Penguin, 1969, стр. 242.

Душан Пајин

Сликар Гуо Сји (11. в.), у својој књизи *Велика порука шума и река*, каже: „Сликајући неки пејзаж... уметник мора да усредсреди све своје снаге да би уједначио свој рад. Иначе његово дело неће носити посебан отисак његове душе. (...) Ако сликар себе натера на рад, онда кад за то нема вољу, његов рад ће бити слаб и без духа, неодређен.”

Коментаришући овај став, Вилетс каже: „Једни сликари су сматрали да им инспирација најлакше долази под утицајем пића, други при слушању музике, али су се сви слагали у истицању потребе за неком врстом психолошке припреме пре почетка рада. Дејство те припреме је несумњиво било у ослобађању ума од неважних брига и појачавању способности за визуализовање”.¹⁰

ВИЗУАЛИЗАЦИЈА

Вилетс способност визуализације везује за очувану способност задржавања ејдетских слика, које су постојане, пуне појединости и боја (иначе, психологија сматра да је то способност коју у већој мери имају деца, а већина одраслих је губи), али и за секундарне менталне слике, којих човек постаје свестан после првобитног чина опажања и које укључују и друга слична опажања и естетичку реакцију на приказ. Очување и неговање способности за ејдетске слике он везује за то што су кинески сликари од малих ногу били упућени на кинеско писмо и калиграфију, тј. да се ослоне на визуелну представу идеограма (кинеског карактера) и његово визуелно значење (тј. кинеско писмо је фаворизовало визуелно, а не вербално памћење, јер је значење било слика).

Вилетсово објашњење звучи убедљиво, али ми знамо да је способност визуализације била једнако важна у индијској традицији (за мистика и за уметника), као и у кинеској, иако је индијско писмо било као европско (дакле, није идеограмско, као кинески карактери). Осим тога, све три традиције (европска, индијска и кинеска) веома велику пажњу придавале су и визуализацији и вербалној мнемотех-

¹⁰ Вилетс, В., *Уметност Кине*, Народна књига, Београд, 1974, стр. 304-5.

Уметност и стварање у кинеској и индијској традицији

ници (вербалном памћењу и репродуковању). Дакле, очито је да визуализација није своју важност црпила, нити се нужно ослањала на тип писма (односно калиграфију), јер се у обе традиције (индијској и кинеској) ликовна уметност заснивала на негованој и израженој способности визуализације (а то је била призната способност и у традиционалној европској филозофији уметности).

Вонг наводи следећи одломак из текста о сликарству од Чоу И-куиа (1686.-1771.), писаног 1740. г.: „*Дух претходи четкици. Срце има целу слику бамбуса (пре него је слика изведена). У том случају ће покрети четке бити брзи и моћни. Кад је слика завршена, ниједан потез се више не може додати нити одузети. Сваки потез је целисходан и неопходан. А сваки од њих је природан*”.¹¹

Уосталом, та идеја блиска је и европској уметности, о чему сведоче чак и уметници (као импресионисти), који су сматрани прототипом натуралистичког сликарства и ослањања на prizor из природе (пленеризам), а не на унутарњу визију. Тако Моне у позним годинама каже: „*Чекао бих док се идеја не би обликовала, све док склоп и композиција мотива не би, мало по мало, сами себе уписали у мој ум...*”¹²

У кинеском контексту, визуализација је храњена и истанчаном способношћу опажања и низом ликовних узора, или сликарских апстракција (иконичких модела, или конвенција – „генеричких слика”), које су континуиран развој (историја) ликовне уметности и свест о традицији носили собом. Да су се кинеске слике заснивале не само на визуализацији и генеричким сликама, или модел-сликама, него (и) на опажању, видимо по низу слика. На тим сликама не само да има натуралистичких детаља, које мало које слике у европској традицији имају, него су ти „детаљи”, некад, основна тема слика (која у европском натурализму постаје могућа тек са Дирером и увођењем „мртве природе”, тј. око три века касније у односу на кинески „на-

¹¹ Wong Ching-ping, *The Manifestation of Chinese Philosophy and Aesthetics in the Performance of the Pipa Music*, Национални савет за академска звања – Taipei, 1989, стр. 127.

¹² Gordon, R., Forge, A., *Monet*, H. Abrams, New York, 1989, стр. 263.

Душан Пајин

турализам”). Уосталом, генерације кинеских песника и сликара које су стално одлазиле у природу - као „ходочасници” природног мистицизма - непрестано су трагале за новим детаљима, који су, после неког времена, постајали нове „генеричке слике”.

Између поезије и сликарства је постојала стална интеракција, међусобно подстицање и инспирисање. Сликари некад на самој слици бележе, у литерарној форми, утисак, односно инспирацију за своје дело и том запису свој утисак додају и потоњи песници. Према овим схватањима, поезија и сликарство се (подједнако) заснивају на слици.

*Једном кад је духовна реалност захваћена, она се може изразити подједнако добро песмом, или сликом.*¹³

Отуда се сликари инспиришу поезијом, тј. поетским сликама, а песници (сликаним) сликама. Ших-тао (1641.-1717.) је нашао инспирацију у 12 песама Су Тунг-П'оа (песника из 11. в.), посвећеним месецима у години, па је приказао у својим сликама различита годишња доба. Некад су се међусобно инспирисали савременици, а некад је инспирација долазила од уметника који су живели много раније. Тако Ших-тао једну своју слику везује уз стихове Ванг Веи-а (699.-759.):

*У туђем селу усамљен је страни гост
Кад долази празник он мисли о својима
Зна да се сад они успињу на високу планину
И уплићу у косу трнове гранчице, али он није с њима.*¹⁴

¹³ Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism*, стр. 201.

¹⁴ Миклош, П., „Тајна кинеског сликарства”, *Културе Истока*, јули-септ. 1988, бр. 17, стр. 38.

САМОИЗРАЖАВАЊЕ - ТРАДИЦИЈА И ИНОВАЦИЈА

Однос традиције и иновације био је сложен и мењао се током дуге историје кинеске уметности. Још у 6. веку могу се наћи различити ставови о томе. Тако, на пример, Сјао Цу-сјен (489.-537.) је говорио да *без новине и промена човек не може да постане значајна фигура у својој генерацији.*¹⁵

С друге стране, традиционалисти дају супротан савет као одговор на застој и истрошеност неког стила. Они сматрају да се нови подстицаји могу наћи и добити враћањем класичним вредностима и узорима.

А постоје и они који комбинују ова два принципа. Један од њих, из истог периода, (Лиу Сјен, 465.-522.), саветује враћање класичним ауторима и изворима, али уз одређена прилагођавања личном стилу: *„Полазећи од класичних узора... он их је користио само као метафору, као полазиште. Да би изразио... себе... он је морао да преобрази свој узор посебним методом обликовања”.*¹⁶

Два уверења - тј. да се обнова у уметности заснива на сукцесивној обнови старих стилова, или на изворном и једноставном, тј. на иновацијама и личном стилу - биће понављана и касније, у 13. веку. *„Док су традиционалисти наглашавали важност правила и метода у имитирању старих узора, антитрадиционалисти су наглашавали само-остварење и откривање личног стила.”*¹⁷

Како се кинеско сликарство историјски развијало, традиција је подстицала, али и притискала уметнике. За поједине уметнике важан изазов био је да успоставе властити идентитет у односу на моћну традицију. Да би се развио, уметник је требало да усагласи вештину (занат) и спонтаност, традицију и лични стил, стил (углађеност) и природност (или једноставност). Један део ексцеса уметника у том периоду рекло би се да потиче и од настојања да се, на неки начин, успостави самосвојност - како у односу на традицију, тако

15 Fong, W. C., *Images of the Mind*, Princeton University Press, 1984, стр. 7

16 Исто, стр. 8.

17 Исто.

Душан Пајин

и у односу на текућу уметничку продукцију. Управо у последњем периоду класичне кинеске уметности (17.-19. в.), када је већ кинеска уметност имала иза себе дугу, богату традицију, јављају се ексцентрични сликари индивидуалисти, али их је било и раније.

Од ових каснијих ћемо поменути двојицу. Кунг Сјен (1620.-1689.) је живео у колиби изван града. Описивали су га као ексцентрика, који се тешко слагао с другим људима. Забележено је да је он рекао: „*Никог није било пре мене, никог после мене*”.¹⁸ Тиме је хтео да каже: „Нико ми није био узор, никоме нећу бити узор”. О њему и другим уметницима сличног става (у Кини и другим културама) говори и Бен-Ами Шарфштајн.¹⁹

Други је био (већ помињани) Ших-гао (1641.-1717.), који је очигледно узвраћао на замерке околине кад је говорио: „*Увек сам оно што сам... Брада и обрве старих мајстора не могу да израсту на мом лицу*”.²⁰

ДОРАЂЕНОСТ И СПОНТАНОСТ

1) Иако су, на једној страни, уметници тежили савршенству, реду, дорађености детаља и потпуном спровођењу намере, били су свесни да је удео случаја и спонтаности у коначном исходу и реализацији дела такође важан. Поједини кинески сликари и филозофи тај увид у повезаност супротности изражавају карактеристичним ставовима.

Тако се у класичном приручнику (*Сликарски приручник врта слачице*) из 13. века каже: „*Међу онима који су посвећени сликарству, једни теже дорађености, а други дају предност једноставности. Ни комплексност ни једноставност нису саме по себи довољне. Некима је циљ спонтаност, а други су марљиви и пажљиви. Али, ни*

18 Ово наводе: Lippe, A., „Kung Hsien and the Nanking School”, *Oriental Art*, N.S. II - London, 1956, стр. 23 – као и Cahill, J., *Chinese Painting*, Skira, Geneva, 1977, стр. 172.

19 Scharfstein, Ben-Ami - у поглављу „Егоцентричке иновације” - у књизи *Art Without Borders - A Philosophical Exploration of Art and Humanity*, University of Chicago Press, 2009.

20 цит. по Вилетсу, *Уметност Кине*, стр. 306.

Уметност и стварање у кинеској и индијској традицији

вештина ни педантност нису саме по себи довољне. Неки наглашавају метод, други се поносе одсуством методе. Бити без методе је рђаво, али још је горе ако се потпуно зависи од методе. Најпре треба научити да се следе правила. Касније их треба прилагодити у складу са својом интелигенцијом и вештином. Врхунац методе је да изгледа као да нема методе”.²¹

Знамо да су двојица ренесансних сликара, Ботичели и Леонардо, који су водили рачуна о сваком детаљу и мало тога препуштали случају, истовремено били свесни и удела хаотичног и случајног у ликовној уметности. Ботичели је (као и Апелес, у Грчкој) установио да се пена на коњским устима може боље представити ако се сунђер баци на слику, а он и Леонардо су говорили да се пејзаж може угледати, а потом и насликати, ако се прате хаотичне линије и удубљења руинираног зида, или конфигурације облака итд. Један кинески уметник у 11. веку је сматрао да се добар пејзаж може насликати ако се свила стави преко руинираног зида и затим прати конфигурација која тако настаје.

Заправо, у одређеним раздобљима, уметници и на Западу и на Истоку су осећали потребу да се ослободе рутине, манира и стила, да дају већег удела хаосу, случајности и спонтаности у свом раду. У кинеској уметности је то посебно било наглашено, због тога што се „природност” у појединим раздобљима сматрала врхунским својством, а природност је повезивана са спонтаношћу и самонегацијом стила. То долази до изражаја у кинеској уметности у Танг династији (пре 10. века) и исказује се на различите начине у појединим ликовним уметностима (сликарству, скулптури, керамици, вртној архитектури).

2) Блискост природи била је опсесија у кинеској традицији, а идеали су били спонтаност, искреност и аутентичност. Да би се одредила вредна уметничка дела, критика је разликовала два пара појмова: суштину (*чих*) и украс (*вен*) - вештину (*кунг фу*) и спонтаност (*цу жен*).

а) Настојање да се следи природа и одбаци извештаченост може да значи и изједначавање стила и спонтаности, или - ако посматрамо из супротног смера - негацију, или напуштање стила.

²¹ Sze, Mai-mai, *The Tao of Painting*, стр. 17.

Шарфштајн објашњава како су уметници у Кини настојали да идентификују стил са природношћу, користећи се уделом случаја у свом раду. „*Кад су природа и природност постављени као идеали, сматрало се да одлучивање руковођено свесним избором (а не спонтаним импулсом - Д. П.) није природно, тј. 'само од себе'.* У опозицији према извештачености друштвених и моралних захтева, природа по себи, или случајност, постаје извор акције. (...) Чан сликарство је наследило спонтаност коју су кинески уметници повезивали са искреношћу, док је искреност... била повезивана са одсуством предумишљаја и неспретношћу у изражавању. (...) У кинеском сликарству сврховита употреба случајности може се пратити бар од II. века, кад је један сликар говорио да се инспирација за сликање пејзажа, који ће изгледати природно, може добити тако што ће се бела свила прострти по рунираном зиду. Понет том идејом Гуо Сју (1020.-90.) је правио зидове са узвишењима и дољама, који су сугерисали пејзаже природне као они које је створило Небо”.²²

По записима које је оставио, видимо да је Куо Хси користио и друге (контемплативне) методе, да дође до оригиналних пејзажа. Тако он каже: „*Ако желиш да забележиш дивоте стварања, мораш се прво испунити одушевљењем за њихову лепоту, потпуним суочавањем са њима. Затим се у потпуности прожми њима. ... Пошто средиш утиске у грудима, моћи ћеш то да насликаш са лакоћом, несвестан површине свиле и своје руке с четком и тушем, а све ће то бити твоја, лична представа.*”²³

Спонтаност, ослобађање од ограничења стила, или његова потпуна негација, некад су постизани увођењем случаја у рад уметника (прскањем, мазањем, или набацивањем мастила), затим намерном неспретношћу, замењивањем десне левом руком, пијанством итд. Спонтаност у сликању се често означава термином *и'ин*, што се обично преводи као неспутаност.

²² Scharfstein, Ben-Ami, *Of Birds, Beasts and Other Artists*, New York Univ. Press, 1988, стр. 106-7.

²³ Osborne, H., *Aesthetics and Art Theory*, стр. 72.

Уметност и стварање у кинеској и индијској традицији

б) Самонегирајући стил, или мимикрија стила, некад су доносили интересантне и узбудљиве резултате, а некад су водили новом маниру, понекад и извештачености, као што се то догађало и у модерној уметности. Шарфштајн примећује да жеља да се буде спонтан, природан, примитиван, детињаст, интоксициран или луд јесте врста реакције на „формализовану и књишку културу и због тога се трагање за спонтаношћу у Кини и Јапану јавило много раније него у Европи”.²⁴

ИНДИЈСКА ТРАДИЦИЈА

Низ индијских мислилаца, поглавито везаних за кашмирску шаивистичку традицију, који су писали на санскрту и живели између 4. и 12. века, оставили су занимљиве естетичке идеје. Међу њима најзначајнији су били Бхарата (4. в.), Анандавардхана (9. в.), Бхата Најака (10. в.) и Абхинавагупта (10-11. в.). У то време шаивизам је био веома утицајан у Кашмиру, а нешто касније Кашмир је подвргнут вишевековној исламизацији.

У неким аспектима идеје кашмирских естетичара сродне су ономе што налазимо у византијској и западној средњовековној естетици, али су по много чему особене, или пак блиске неким идејама потоње европске, или јапанске естетике, посебно својом теоријом укуса. Од *Натја-шастре* (текст посвећен теорији драме, музике и игре, из 9. в., а приписује се Бхарати) надаље, сви текстови посвећени уметности - поред разматрања посвећеног специфичној уметничкој врсти - обично имају и део где аутор даје одговор на специфично естетичко питање: шта је уопште својствено уметности, шта је циљ уметности и природа естетичког искуства.

24 Scharfstein - исто, стр. 91.

СТВАРАЊЕ И УНУТРАШЊА СВЕТЛОСТ

Два појма се односе на импулс стварања. То су (1) унутрашња светлост (*пратибха*) и (2) исијавање, одавање, преливање (*висарга*).

1) Рађасекара (из 9. в.) сматра да *пратибха* (унутрашња светлост) има два аспекта: она означава стваралачку имагинацију и инспирацију, а и естетичку сензибилност која се на страни уметника појављује као моћ испољавања и уобличења естетичког доживљаја и искуства самог уметника.²⁵ Бхамана и Анандавардхана схватају *пратибху* као поетску снагу изузетних песника, који стварају сугестивна дела, а та поезија може да побуди дивљење само у ономе ко има моћ да визуализује сугерисана значења. Да би човек био то у стању, он мора да буде способан да схвати - доживи примарно, секундарно и контекстуално значење поезије. Из *пратибхе* потиче поетска снага која гради нове имагинативне склопове потребне естетичком искуству. Она омогућује да се познате теме уобличи у нова значења.²⁶ *Пратибха* је поетска визија - она даје складну комбинацију речи и значења, мисли и израза који служе естетичком изразу. То може бити божји дар, а повезано је и са брижљивим проучавањем различитих подручја знања, посматрањем чињеница света, као и истрајним усавршавањем уметности.²⁷

Око 900 година касније, Винсент Ван Гог (1853.-90.) ће у писму брату Теу (јули 1880.) идеју унутрашњег светла као основе стварања изразити метафорички: „Неки људи имају огњиште у души, а нико никада не долази да се на њему огреје; пролазници опажају само мало дима изнад димњака и одлазе својим путем”.

У кашмирској традицији постоје још два појма (самопоказивање, *пракаша* и самосвест, *вимарша*) сродна *пратибхи*, пошто се односе на унутрашњу светлост.

²⁵ Gnoli, R., *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Chowkamba, Varanasi, 1968, стр. 50-1.

²⁶ Pandey, K. Ch., *Abhinavagupta - A Historical and Philosophical Study*, Chowkamba, Varanasi, 1963, стр. 722-4.

²⁷ Исто, стр. 726.

Уметност и стварање у кинеској и индијској традицији

а) *Пракаша* је чиста луминозност или „самопоказивање” бића. То што се бића појављују потиче од светла свести - само њихово појављивање је та светлост која свим бићима дарује њихову манифестну природу. У светлости свести све се појављује у складу са својом специфичном природом. За разлику од светлости сунца, или неког другог светла, та светлост не само да омогућује појављивање бића, него је она и њихов крајњи извор. Универзум није друго до сјај те светлости унутар себе саме. Она је исконска светлост, која чини ствари новима и свежима сваког тренa. *Она је облик презентности, вечно сада.*²⁸

б) Други је рефлексивна свест (самосвест) - *вимарша*. То је моћ свести да опази, или разуме саму себе, да сагледа и испита оно што се збива унутар ње. Та моћ саморефлексије је инхерентна самом светлу свести, њена најспецифичнија карактеристика. Самосвест је пуноћа (*пурната*) свеобухватне свести, њено блаженство (*ананда*), или естетичко усхићење.²⁹

2) У ритму експанзије и контракције (које су ритам плеса), *висарга* (одавање - као одавање светла) у космичкој равни манифестује мноштво реалности које производе из Шиве. Његов плес је један излив блаженства, он је израз једне воље (*сватантрја*) која хоће да се опредмети као космичка радост (*ђагат-ананда*), стремићи у бесконачно. Оно крајње је скривено у манифестном, а бесконачно у коначном. *Висарга* је испољавање, изражавање, одавање - за Шиву, космичке радости, а за уметника, одавање унутарњег светла. *Висарга* је присутна у свим равнима - од космичке, до људске, а цела зами-сао цикличног времена (вечног враћања) је израз функције висарге.³⁰ Све су ствари једнаке (*самата*), јер је у свима присутна - у већој или мањој мери - Шивина моћ-воља. *Висарга-шакти* (енергија одавања) стално нагони уметника на само-надмашивање.

Ако се има у виду да је у индијском схватању бесконачно сажето у коначном (питагорејско неограничено, *анеирон* - одређено

28 Dyczkowski, M.S.G., *The Doctrine of Vibration*, SUNY, New York, 1987, стр. 60.

29 Види исто, стр. 70.

30 Види: Muller-Ortega, P. E., *The Triadic Heart of Shiva*, SUNY, New York, 1989, стр. 133.

Душан Пајин

је границом, *перас*), онда ослобађање од чврстих граница коначног и давање маха експанзивном пориву *висарге* омогућује пресипање, изливање (санскрт: *учхалана* - лат. *ejaculatio*), или прекорачивање граница. Апсолутна воља (*свачханда*, или *ичха*) је сила која стоји иза космичког ширења (*викаса*). Апсолутна свест никад не мирује, него пулсира (*спанда*) и шири се, али њен крајњи исход је сабирање појавног, или повратак универзума у исконско јединство.

„Пре него се манифестују, све ствари пребивају у свести у потенцијалном виду, као што у науновом јајету постоје потенцијално наунови удови и пера... Кад се свест одмота (*унмешиа*) из себе и поста не разнолик свет искуства, овај пре-егзистентни потенцијал се актуализује. На тај начин диференцирана свесност излива недиференцирану свест, чему претходи као најавна суптилна вибрација естетичког усхићења (*ћаматкара*), која се налази у целој каузалој матрици.”³¹

Реалност је побуђеност, покренутост, пулсирање (*спанда*), стваралачко изливање. Свака акција је, попут спонтаног плеса, потекла из напетости у нама. У свим нашим радњама постоји интенција, порив, нагнуће (*аунмухја*, *самрамбха*), који су усмерени неком циљу. Тај набој је средиште, фокус, наше свести. Тај импулс чини суштину свести, која је извор свег живота и стварања. Воља претходи сваком чину. Слично схватање развиће се касније у волунтаризму Вилхелма Вунта (Wundt, 1832-1020) и код Ничеа (1844-1900).

УОСЕЋАВАЊЕ И УСХИЋЕЊЕ

Три појма: (1) *виширанти*, (2) *спанда* и (3) *ћаматкара* – важна су за уметничко стваралаштво, тј. од значаја су и за уметника, а и за оног ко ужива у делу.

1) *Виширанти* је способност налажења спокоја, утапања, уосећавања, стапања са естетичким објектом - за уживаоца и познаваоца уметности, то је дело, а за уметника оно што он наслучује у пољу своје свести, као могући предмет дела, унутарња светлост, или инспирација. *Виширанти* је означавала и стопљеност са објектом ис-

31 Dyczkowski, исто, стр. 92.

Уметност и стварање у кинеској и индијској традицији

куства и задовољство које прати такво стање свести. Овде се естетичко искуство укршта са медитативном традицијом, у којој вишранти значи смиривање свега у свести, почивање у изворној пуноћи свести (све почива у свести, а свест у самој себи).

2) *Спанда* (унутрашња вибрација) код уживаоца означава импулс побуђености занимљивим делом, а код уметника импулс да се ствара. У кашмирској традицији тај импулс се везује за унутрашњу светлост (*пратибха*). У кашмирској теорији стварања, *спанда*, као унутарњи импулс (или порив) једнако је присутна и у стваралашту највишег бића (Шива), као и у делатности уметника који је побуђен да уобличи и пренесе своју унутрашњу светлост (*пратибха*). Уметник и уживаоц дела гледају из различитих праваца један јединствене стваралачки импулс, који се у делатности уметника оваплоћује у делу, а у рецепцији уживаоца дела (расике) у естетичком искуству.

3) *Усхићење* (*хаматкара*) је код уживаоца дела повезано са естетичким искуством, а код уметника са радом на уобличењу дела. То је значајан појам и у медитативном и у естетичком искуству. Кшешмараја вели: „Чула јогина, унутарњи су сведоци најдубљег сопства испуњеног усхићењем у праћењу драме света. Развијајући ту драму они јогину пружају пуноћу естетичког усхићења, у коме је нестало осећај разлике”.³²

Усхићење (*хаматкара*) се јавља код уметника у неким тренуцима стварања, а код уживаоца дела кад оствари стапање са делом и естетичко усхићење. *Ћаматкара* је означавала и свест ослобођену сметњи и непрекинуту задубљеност у уживање.

Нешто слично изражава и Ван Гог, каже: „Ако је човек здрав, он мора моћи живети од једног комада хлеба, чак и ако ради цео дан... А ипак мора јасно осећати звезде и бесконачност у висини. Тада је живот, упркос свему, готово чаробан” (из писма брату Теу, авг. 1888).

Медитативно и естетичко искуство могли су бити ометени сметњама, кад у свест продру жеље, бриге и практичне потребе. У овом контексту јавља се поређење с Кантовим одређењем естетичког искуства као „безинтересног свиђања”.

³² *Shiva Sutra* – прев. и коментар J. Singh, M. Banarsidass, Delhi, 1979, стр. 157.

Литература:

- Anthology of Chinese Literature*, Harmondsworth, Penguin, 1969
- Bush, S., *The Chinese Literati on Painting*, Harvard University Press, 1971
- Bush, S., Murck, C., *Theories of the Arts in China*, Princeton Univ. Press, 1982
- Bush, S., Hsio-Yen Shih (Ed.), *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard Univ. Press, 1985
- Вилетс, В., *Уметност Кине*, Народна књига, Београд, 1974.
- Cahill, J., *Chinese Painting*, Skira, Geneva, 1977.
- Confucianism and Chinese Civilization*, зборник, приредио Arthur Wright, New York, 1964
- Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism*, Harper & Row, Chang, New York, 1970
- Dyczkowski, M. S. G., *The Doctrine of Vibration*, SUNY, New York, 1987
- Fong, W. C., *Images of the Mind*, Princeton University Press, 1984
- Gnoli, R., *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Chowkamba, Varanasi, 1968
- Gordon, R., Forge, A., *Monet*, H. Abrams, New York, 1989
- Ho, E., „Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behaviour”, *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 6, 1997
- Lippe, A., „Kung Hsien and the Nanking School”, *Oriental Art*, N.S. II - London, 1956
- Lynn, R. J., „The Range of Meanings of *Fengliu* in Early Chinese Texts” – прилог на годишњем скупу: Association for Asian Studies Annual Meeting, San Diego, 2000
- Миклош, П., „Тајна кинеског сликарства”, *Културе Истока*, јули-септ. 1988.
- Muller-Ortega, P. E., *The Triadic Heart of Shiva*, SUNY, New York, 1989
- Osborne, H., *Aesthetics and Art Theory*, Longmans, London, 1968
- Pajin, D., „Perception and Resonance” – у зборнику *2010 Shanghai Get-Together Writing Contest*, Shangai Library, 2010
- Pandey, K. Ch., *Abhinavagupta - A Historical and Philosophical Study*, Chowkamba, Varanasi, 1963
- Scharfstein, Ben-Ami, *Of Birds, Beasts and Other Artists*, New York Univ. Press, 1988
- Scharfstein, Ben-Ami, *Art Without Borders - A Philosophical Exploration of Art and Humanity*, University of Chicago Press, 2009
- Sze, Mai-mai, *The Tao of Painting (Mustard Seed Garden Manual of Painting)*, Pantheon, New York, 1963

Уметност и стварање у кинеској и индијској традицији

Wong Ching-ping, *The Manifestation of Chinese Philosophy and Aesthetics in the Performance of the Pipa Music*, Национални савет за академска звања – Taipei, 1989

Dušan Pajin

ART AND CREATIVITY

Traditional Chinese and Indian concepts

(Summary)

In Chinese and Indian traditional art philosophies one can find refined understandings and concepts related to art creativity.

1) In Chinese tradition (3-13th c.) – i.e. from the time of the Seven sages from the Bamboo grove, until the time of literary painters during the Song dynasty, 10-13th. c.) – one can find thinkers with artistic talents, who developed the concept of creativity, both as a life-style, and in various arts (poetry and painting). Important concepts of creativity were spontaneity and naturalness. One of the most important concepts was *chi-yun* – the spirit or power of resonance, between the artist, his object, his presentation, and the art consumer. The Chinese art philosophy also developed understanding and concepts related to visualisation, and spontaneity, as peculiar for art creativity. Also, one of the important issues was relationship to tradition, and innovations introduced by the artists.

2) Indian tradition - between the 4-12th c., mostly in Kashmiri Shaivism – developed concepts related to art creativity. Two concepts were considered as most important: inner light (*pratibha*), and emission or ejaculation. Process of creation was related with several other concepts. *Vishranti*, was the capacity to find rest, or repose in the aesthetic object – for the art consumer it was the art work, for the artist, the object and experience which he wants to articulate and express in his art. *Spanda* (inner vibration) for the connoisseur was an impulse initiated by the art work, and for the artist his impulse to create, and that impulse was related with the inner light. Wonder, astonishment (*camatkara*), was for the consumer related with his aesthetic experience, and for the artist with his art work.

Key words: resonance, visualisation, spontaneity, originality, inner light, emission, repose, wonder

Никола Танасић

ПРОМЕТЕЈСКИ МИТ И ПРОБЛЕМ СТВАРАЊА ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ КЛАСИЧНЕ АНТИКЕ

Апстракт: У раду се упоређују три варијанте класичног мита о Прометеју – Хесиодова, Есхилова и Платонова – како би се бацило светло на проблем интерпретације стварања и уметничког стваралаштва у хеленској култури и филозофској теорији. Истражујући узроке Прометејевог сукоба са Зевсом око дарова које је недозвољено предао на коришћење човечанству, укључујући ватру и све познате занате и вештине, тражи се веза коју према хеленском веровању сваки облик стваралаштва нужно успоставља са неким обликом трансценденције, била она свет олимписких богова или платоновски схваћених идеја. На основу поређења различитих варијанти мита, закључује се да стваралаштво у хеленској култури, упркос наизгледном одсуству теоријског утемељења, увек подразумева изванредан облик људског самопревазилажења, које истовремено представља природан и темељан порив људске културе, али и својеврстан хибрис човечанства као таквог.

Кључне речи: Прометеј, стварање, вештина, настанак, божанско

I. Питање стварања и стваралаштва у хеленској митологији и философији

Један од најстаријих и најчешће обрађиваних херменеутичко-естетичких проблема везаних за културу античке Хеладе свакако је напетост између блиставе и непоновљиве хеленске уметничке праксе, са којом се упознајемо преко најдрагоценијих и по правилу цен-

тралних уметничких збирки светских музеја, и привидног одсуства теоријског утемељења те праксе у, условно говорећи, „естетичким теоријама” класичних хеленских мислилаца. Ништа мање него што познавање бисера древнохеленског вајарства, књижевности или архитектуре представља темељ савременог класичног (и општег образовања), тако и „убичајена мудрост”, коју стичемо упознајући се мало дубље са историјом античке уметности, инсистира на одсуству за нашу цивилизацију темељних појмова уметничког стваралаштва (*creatio*) и генија (*genius*), које ми са толико лакоће препознајемо парадигматски управо у делима Хомера, Еурипида, Пракситела или Фидије. Штавише, наше поимање темеља овог блиставог и историјски непоновљеног периода уметничког процвата као да је неповратно оптерећено идејама и теоријским конструктима каснијих епоха хришћанског Средњег века, Ренесансе, Просветитељства, Класицизма, или Романтизма.

Уобичајени теоријски отклон од ових бројних синхронијских романтизација, апокрифа и неретко фалсификата античке уметности инсистира на разликовању уметности као занатске делатности (τέχνη, *ars*) одређених хеленских еснафа и мајсторских школа од појма стварања/стваралаштва (ποίησις, *creatio*), резервисане искључиво за трансцендентну делатност божанстава. Међутим, на овај начин питање стваралаштва приликом тумачења античке уметности само се „подиже на виши ниво”, истина теоријски незахвалан и често споран ниво трансценденције. При томе сва питања која би се могла поставити за индивидуалну уметничку праксу, *када би* она била утемељена на начин који су сугерисале касније епохе, и даље остају отворена и не губе ништа од своје структуре и значаја. На свим инстанцама процеса уметничке производње, питање природе стваралаштва (као и неизбежно питање природе трансцендентног, наизглед неодвојиво од теорије уметности као такве) никада се не елиминише, већ се само помера и посредује преко неухватљиве тематике божанског, радо избегаване у наше доба.

Пошто је, дакле, скоро неоспорно да је за разумевање хеленске уметничке праксе неопходно познавање проблема стварања из хелен-

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

ске религије, како је он бивао схваћен у архајско и класично доба Антике, религијско-књижевна фигура Прометеја природно се намеће пажњи из неколико очигледних разлога. Пре свега, Прометеј у скоро свим приказима (како песничким, тако и филозофским), представља „карику која недостаје” у повезивању трансцендентних и „стварајућих” богова и ефемерних и „производећих” људи. Будући и сам божанством, Прометеј нема оне недостатке које хеленски схваћеног човека спречавају да буде стваралац, али он опет представља нарочитог бога, „бога зараженог човештвом” и оптерећног необичним, родитељским осећањем одговорности за судбину људског рода. Ако пак Прометеја гледамо из друге перспективе, као просто хероја (или „надчовека”), онда опет видимо да га од других митолошких јунака, карактеристичних по хиперболисаним човечјим врлинама, издваја хиперболисаност *саме човечности*, и то човечности у крајње савременом смислу на који не наилазимо тако често и тако непосредно у дехуманизованом свету хеленског трагичког детерминизма. Због тога се Прометејев трагизам издваја из осталих, „људских трагизама” Ореста, Едипа или Агамемнона – док се ови боре против своје властите (несавршене и парадоксалне) *људске природе*, Прометеј устаје против сопствене *божанске природе* и у том чину дарује људском роду, ни мање ни више, него управо онај додир божанског са Микеланђелове фреске, односно излаз ка трансценденцији за којим су касније трагали филозофи.

II. Γένεσις, τέχνη, ποίησις

Пре него што се приступи детаљнијем разматрању односа који прометејски мит има према утемељењу античког стваралаштва (и стваралаштва уопште), потребно је прво унеколико термилошки одредити шта (све) у антици можемо сматрати „стварањем”. Оно што ми данас означавамо „стварањем” у Древној Хеладі се, почев од Хомера и Хесиода, преко Платона и Аристотела, па све до ранохришћанске епохе, може пратити преко развоја и смене три релевантна термина – од неутралног, аутоматског и природног „рађања” (тј. „настанка”, γένεσις), преко знањем/техником импрегнираног

„произвођења” („вештине”, „умећа”, *τέχνη*), па све до „стварања” у јаком смислу (*ποίησις*). Ова три појма, са својим значењима не само да се преплићу о оквиру савременог поимања уметности и стваралаштва, већ су се међусобно условљавала и смењивала и у самој антици, што је више него уочљиво преко фразе „ποιητική (τέχνη)” („поетика”, „песничка уметност”), коју проналазимо код Аристотела, односно Платона,¹ или у самим преводима библијске Књиге постања (*Γένεσις*), на чијем самом почетку пише да Бог „створи небо и земљу” (*ἐποίησεν τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν*),² након чега „рече Бог ‘нека настане светло’, и наста светло” (*καὶ εἶπεν ὁ Θεὸς γεννηθήτω φῶς. καὶ ἐγένετο φῶς*).³ Погледајмо поближе сваки од ова три појма.

„Настанак” представља један од најстаријих филозофских термина уопште и у том облику га налазимо још код Хомера, који говори о „Океану из кога су настали богови” (*Ὠκεανὸν τε θεῶν γένεσιν*), као и у најстаријем сачуваном филозофском тексту – Анаксимандровом фрагменту, који помиње „настанак свега постојећег” (*γένεσις τοῖς οὐσι*).⁴ Истовремено, везани глагол *γίγνομαι* („настати”, „бити рођен”) у својим различитим облицима заузима једно од централних места у терминологији хеленске онтологије уопште. Поред поменутих пасажа из Светог Писма, овај глагол заузима централно место у Хесиодовој *Теогонији*,⁵ као што, на пример, игра изузетно значајну улогу

1 Уп. Arist. *Poet.* 1447a ff.

2 Пост. I, 1.

3 Пост. I, 3.

4 Nom. II. XIX, 201. Уп. такође *ibid.* 246, где песник користи фразу „καὶ ἄν ποταμοῖο ῥέεθρα / Ὠκεανοῦ, ὅς περ γένεσις πάντεσσι τέτυκται” („из кога је настанак свих (богова) био начињен”), која је веома блиска по структури Анаксимандровој „ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστί τοῖς οὐσι” („из чега је настанак свега постојећег”). Види DK 12B1.

5 Уп. Hes. *Th.* 114ff (почев од „Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι / ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ’, ὅ τι πρῶτον γένητ’ αὐτῶν”), где је се набраја редослед „генеза” појединачних богова, при чему оним најранијим, космичким божанствима више одговара појам „настанка”, док се каснијим нараштајима без бојазни код истога термина може приписати „рађање”. Сам појам *θεωγονία* у себи садржи исти корен као и *γένεσις* и *γίγνομαι*, с тим што он води порекло од глагола *γονάω* (*γεννάω*), који значи управо „породити”. Види чланке *γένεσις*, *γίγνομαι* и *γεννάω* у Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*. revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, Clarendon Press, Oxford, 1940, интералтивна интернет верзија доступна преко странице пројекта

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

у познијој Платоновој онтологији.⁶ Овакво „настајање” или „рађање” представља природни процес, заснован на закономјерностима самог свемира (ово имплицирају и Хесиод, и Анаксимандар и Платон у *Тимеју*), у њему нема никаквог стваралачког знања, па чак ни намере (богови су руковођени, било механизмом космичке нужности, било сопственим слепим нагонима). „Настанак” имплицира чисту спонтаност стварања, истовремено указујући на пасивност створеног, које ни на који начин не учествује у процесу сопственог настајања (што указује и нужни медиопасивни облик глагола γίγνομαι).

„Вештина” (τέχνη), са друге стране, има порекло у свакодневном хеленском језику, где означава „умеће”, или управо „занат”, дакле специфичан облик „знања” који поседују „мајстори” (τεχνίται) и рукотворци (χειροτέχνοι). Иако су појединачни занати у античкој Грчкој имали висок углед, филозофску тежину први им је дао Сократ својом тврдњом да су (за разлику од осталих грађана Атине) занатлије заиста „зналци многих и лепих ствари” (πολλὰ καὶ καλὰ ἐπιστάμενοι), па су утолико и мудрији (σοφώτεροι) од њега.⁷ На ову опаску надовезали су се и Платон и Аристотел, одредивши вештине као несумњиво облик знања, заснован на познавању природе предмета који се производи и способности његове производње, као и способности *подучавања* те производње, али су га ипак задржавали као знатно нижи облик когнитивне способности од „високих” облика сазнања, схваћених било као наука (ἐπιστήμη), увид (θεωρία) или дијалектика (διαλεκτικὴ ἐπιστήμη).⁸

Најзад, појам „стваралаштва” (ποίησις) задржава у грчком језику једну специфичну амбиваленцију, односећи се час у строгом

„Персеј” Универзитета Тафтс у Масачусетсу на адреси <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0057>, даље *LSJ*.

⁶ У дијалогу *Тимеј*, Платон целу стварност испрва дели на „бивствујућа” и „настајућа” (τὰ ὄντα καὶ τὰ γίγνομενα), припремајући терен за каснију Аристотеловску поделу између супстанције и акциденције (αἱ οὐσίαι καὶ τὰ συμβεβηκότα), још једну од кључних дистинкција из историје западне онтологије. Види Pl. *Tim.* 28a-b, Arist. *Metaph. Z*, I, 1028a10-b8.

⁷ Pl. *Apol.* 22c-d.

⁸ Уп. Arist. *Eth. Nic.* Z, 1139b-1140a.

смислу на „песничку уметност” (ποιητική τέχνη), дакле искључиво на делатност песника (ποίηται), час на стварање уопште, дакле на појам општији и апстрактнији од саме вештине.⁹ Амбиваленција је видљива и код самог Аристотела, који истовремено посвећује читав спис „песничкој уметности”, док у својој подели наука говори о уметностима уопште као о „стваралачким наукама” (ποιητικά ἐπιστήματα).¹⁰ Најзад, само стварање Аристотел дефинише као деловање које своју сврху има у нечем спољашњем, уносећи у процес стварања више „метафизичке тежине” него што се уобичајено приписивало вештинама.¹¹

III. Место мита о Прометеју у расправи о стварању

На овом месту требало би нешто јасније подвући зашто је баш књижевни лик/филозофски тип Прометеја погодан да баца светлост на колоплет ових филозофских појмова, који сви одреда непотпуно и само делимично теоријски одређују хеленску уметничку праксу. Свакако, на Прометеја можемо гледати као на ствараоца људског рода, коме је подарио оно што ће Аристотел назвати његовом „суштином” (τὸ τί ἦν εἶναι), или као на „бога који је људе научио свим вештинама”, па самим тим и оним које данас називамо „уметностима”. На први поглед, ове аналогije изгледају натегнуте и по свој прилици анахроне. Ако ћемо у хеленској митологији и културној баштини тражити парадигматске примере стваралаштва у јаком, условно говорећи „ренесансном” или „романтичарском” смислу, онда би свакако бољи пример био Дедал, који је по предању правио статуе толико животне, да су се морале везивати да не побегну,¹² Пигмалион се заљубио у своју властиту скулптуру, Зеуксисове слике биле су толико стварне да су у стању биле да обману и људе и птице, док је Орфеј, према познатој причи, својом музиком могао да манипу-

⁹ Уп. чланак ποιησις у *LSJ* лексикону, *op. cit.*

¹⁰ *Arist. Met.* VI, 1026b5, односно IX, 1046b4 ff, као и *Poet.* 1447a ff.

¹¹ Види *Arist. Eth. Nic.* Z, 1140a и *Met.* VII, 1032b ff.

¹² Уп. *Pl. Men.* 97d-98a.

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

лише и самим боговима. Уколико трагамо за хеленским поимањем стваралаштва како су га доживљавали ренесансни и романтичарски песници, онда свакако не треба да идемо даље од ових примера, које су и они сами небројено пута узимали за властиту инспирацију.

И док се Прометеј знатно чешће везује са тематиком просвећености и научног прогреса, него уметности, филозофичност и хуманистички трагизам његове личности указују нам на толико потребну везу између „стварања” и „стваралаштва”, која ће касније одиграти тако значајну улогу у конституисању западне цивилизације као такве. Према неким варијантама мита, он је творац човека самог, према другим, он је заслужан за устројство човечје природе као такве, што у сваком случају њега чини одговорним за онај нарочит статус људи као јединих смртних бића која имају везу са трансцендентним, а која се опет тако често ставља у центар теорије уметничког стваралаштва. Такође, док сведенија верзија мита инсистира на дару ватре као једином што је Прометеј „украо од богова” и подарио човеку, нешто развијенији облици мита, које ћемо размотрити нешто касније, инсистирају да је он научио човека и како се ватра примењује у бројним занатима. Будући да није спорно да је Прометеј, обдаривши људе вештинама, омогућио човечанству стицање знања (тј. оних Сократових „многих и лепих ствари”), каснијим покољењима није било тешко да „дар ватре” касније интерпретирају као управо онај *lumen naturale* који је рационалистичка и просветитељска мисао ставила у средиште теоријског прегалаштва човечанства. Ова митологизација стицања и учења вештина стога доприноси да се технички процес производње уметничких дела схвати не само као пука занатска процедура, која се може рашчланити на делове и научити, већ управо као својеврсно „оживотворење”, „надахнуће”, „просветљење”, односно омогућавање „иманенције идеје”. Најзад, и сам Прометеј је стваралац, и то нарочит и различит од других. За разлику од људи и њихових заната, његова божанска природа гарантује му доступ узвишеном и идеалном за којим трага савремена теорија уметности, док га његова људска („одвише људска”) радозналост и емотивна везаност за „тричарије и ефемерности” издваја из строго детерминисаног

света осталих богова, руковођених космичком нужношћу и њиховим властитим нагонима, апетитима и сујетама. Управо овај аспект мита о Прометеју биће предмет даљег разматрања, које ће се заснивати на поређењу три парадигматска прометејска мита – Хесиодов из *Теогоније*, Есхилов из *Окованог Прометеја* и Платонов из *Протагоре*.

IV. Хесиодова „Теогонија“ и надмудривање Зевса

Хесиодова слика Прометеја појављује се око средине *Теогоније* и представља хеленски пандан јеврејског мита о првобитном греху, самим тим нужно и својеврсну теодикеју, која за циљ има објашњавање трагичног положаја човека у свету смртних бића и патњи којима је изложен. Познат је Хесиодов песимизам и неповерење у људске врлине свог доба,¹³ стога он у личности Прометеја као зачетника људских невоља слика управо оно специфично неваљалство које презире у друштву свог времена. Према родослову који успоставља Хесиод у *Теогонији*, Прометеј је по роду Титан, припадник озлоглашене старије (и у највећем броју приказа окрутније) генерације богова која са Олимпљанима (потомцима Зевса и Крона) улази у беспштедну династичку борбу и бива коначно поражена.¹⁴ Наводећи пород Титана Јапета и Океаниде Климене, Хесиод Прометеја одређује речима „Προμηθεὺς ποικίλον αἰολόμητις” („многоструко хитромислени”) као и „ποικίλόβουλος” („многосаветни”, „разномислени”), што истовремено указује на његову лукавост и хитрост духа, као и на препређеност и склоност ка подвали.¹⁵ Хесиод такође помиње његовог брата Епиметеја, кога назива ἀμαρτίνοος („грешноумни”), истичући да је управо он „ὄς καθὼν ἐξ ἀρχῆς γένητ’ ἀνδράσιν ἀλφειστῆσιν” („вредним људима о почетка зла створио”).¹⁶

13 Уп. Hes. *Op.* 176-201.

14 Уп. Hes. *Th.* 617-725. Уп. такође чланак *Titanes* интернет портала *Theoi Greek Mythology* на адреси <http://www.theoi.com/Titan/Titanes.html>, приступљено 12. јула 2012 (даље *Theoi*).

15 Hes. *Th.* 511-512 и 521.

16 *Ibid.* 512-514. Овде вреди скренути пажњу на уобичајену опаску да Прометеј и Епиметеј, чија се имена уобичајено тумаче ка показатељи „промишљености”

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

Хесиод описује Прометејеву судбину тако што градативно уводи његов спор са Зевсом, почињући од једне помало бизарне епизоде са надмудривањем господара Олимпа. Наиме, Прометеј још једном заступа страну људи приликом расправе о томе шта се од закраних животиња треба приносити боговима на жртву. Као што је познато, Прометеј је вештом обманом навео Зевса да за божји део жртве одреди кости и сало, оставивши људима да једу месо жртвених животиња. Срдити Зевс у том тренутку Прометеја осликава следећим речима:

Ἰαπετιονίδη, πάντων πέρι μῆδεα εἰδώς,
ὦ πέπον, οὐκ ἄρα πω δολίης ἐπλήθεις τέχνης.
Јапетов сине, сваког лукавства зналче,
ниси, драги мој, заборавио своје преварне вештине.¹⁷

Ова епизода је значајна првенствено због Прометејевог упорног држања стране људима, окрећући леђа властитом роду бесмртника, као и због саме карактеризације Јапетовог сина као „зналца свих лукавстава” (πάντων πέρι μῆδεα εἰδώς), „вештог преварама” (ἐπλήθεις τέχνης), особина које ће, на Хесиодову жалост, од њега наследити људски род.¹⁸ Након ове сцене, Хесиод осликава славну „крађу

(промућурности), односно „касномислености” (исхитрености), представљају само један део уобичајеног корпуса хеленских митова о настанку човека. Према Хесиодовом сведочанству није могуће одредити ко је тачно и на који начин створио саме људе, али се њихов сам настанак (као и нестанак претходних покољења људи) приписује Зевсовој вољи. Савремено („гвоздено”) покољење људи о коме пева Хесиод представља потомке тих првобитних људи, којима је Прометеј подарио дар ватре и Пандоре, створене Атином и Хефестом, која је захваљујући Епиметејевој непромишљености људском роду донела све јаде овог света. Види Hes. *Th.* 562-616 и *Op.* 42-105. Такође, према миту устаљеном у класично и хеленистичко доба, који се приписује Аполодору и Езопу, Прометеј се сматра и физичким творцем људи, које је по Зевсовом налогу извајао из глине (и, према Езопу, нагопио сузама), док им је Атина, наводно, удахнула душу. Види опсежан чланак о Прометеју интернет портала *Theoi, op. cit.*

¹⁷ Hes. *Th.* 535-565, поготово стихови 559-560.

¹⁸ У лукавом лику Прометеја није нимало тешко препознати другог славног лукавца из хеленске епске поезије, Одисеја, чију превејаност нешто старији Хомер без много премишљања слика као његову највећу врлину (ἀρετή), потеклу по свој прилици од Атине.

Никола Танасић

ватре”,¹⁹ подвлачећи да је Прометеј *преварио* Зевса (ἐξαπάτησεν), да би ватру од богова *украо* (κλέψας) како би је подарио људима, што опет наводи разгневног Крониона да људима докаже да њега нико не може (и не сме) надмудривати и да им пошаље прву жену, Пандору, „обдарену” свим залима овог света, чиме је њихова тужна судбина запечаћена.²⁰ Хесиод овај наративни лук закључује стиховима који тврде управо да се „не може красти од Зевсовог ума” (οὐκ ἔστι Διὸς κλέψαι νόον οὐδὲ παρελθεῖν), сликајући људску интелигенцију, разум и способност стварања као нешто недозвољено и непредвиђено, поклон одметнутог бога.

Хесиодово излагање уклапа се у класично хеленско поимање трагичког хибриса – Прометеј је начинио прекршај, и сви они који су прекршајем „обележени” (дакле и човечанство) морају због његовог прекршаја да испаштају. И док у *Пословима и данима* јасно ставља на знање да ће обест, неправда и бестидност довести до Зевсовог гнева и уништења нашег „гвозденог рода људи”,²¹ у оба спева ће јасно подвући да је пркос божјој вољи човечанство наследило, не од човека, већ од бога Прометеја, као и да његово испаштање на овој земљи представља последицу игре коју је Јапетов син играо са господаром Олимпа.²² Наравно, сурова казна којој је подвргнут Прометеј²³ далеко превазилази патње и муке којима је изложено само човечанство, што још више потврђује бога као својеврсног парадигматског или прото-човека. Истовремено, сукоб Прометеја и Зевса, односно људи и богова овде је приказан као више симболичан него суштински, а сама завада између два божанства није дубинска, будући да Хесиод

19 Hes. *Th.* 561-569.

20 *Ibid.* 570-616 и *Op.* 42-105.

21 Hes. *Op.* 174-201.

22 Хесиод експлицитно каже како би живот људи био бескрајно лак да није било Прометејевог конфликта са Зевсом (*Op.* 42-47), имплицирајући, у духу свог пастирског порекла, да човечанству не би ништа недостајало да је остало лишено Прометејевих дарова, будући да би се Зевс о њему старао као о својој стади. Касније ћемо видети како Есхил и Платон надограђују овај конфликт у који је човечанство невољно увучено.

23 Hes. *Th.* 520-544.

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

касније подвлачи да је Јапетовог сина кавкаских окова ослободио Херакле, „не против Зевсове воље” (οὐκ ἀέκρητι Ζηνός).²⁴ Хесиодов Прометеј обојен је, пре свега, песниковом резигнацијом према људском роду, а из његових стихова наслућује се његов амбивалентан однос према самом статусу Прометеја и Епиметеја као божанстава. Иако се јасно потврђује њихово божанско порекло као чланова једне од старијих породица бесмртника (Прометеј је, попут Зевса, Уранов унук, а Кронионов брат од стрица), њих двојица поседују крајње необичну сентименталност према људском роду, коме упорно настоје да помогну, а заједно су обдарени његовим кључним недостацима – Прометеј пркосом и својеглавошћу, а Епиметеј лакомисленошћу и неразумношћу, што је слика коју касније преузима и Платон. Истовремено, Прометејева тежња ка такмичењу са господаром свемира, ништа мање него и Епиметејева слабост пред Пандориним чарима, без сумње представљају јасно утемељење људске егзистенцијалне ситуације каквом је препознајемо и данас. Истовремено, Прометејево „сагрешење” заслужно је за истинско уздицање човечанства до спознања трансценденције (баш као што је Адамово и Евино довело човечанство до „спознаје добра и зла”²⁵), а вештине и знања која је човечанству пренео носе нужно ову стигму забрањеног воћа и напуштања свог места у космичком поретку ствари.

24 Према неким коментаторима, овај додатак је апокрифан. Види чланак о Прометеју на енглеској „Википедији”, интернета адреса <http://en.wikipedia.org/wiki/Prometheus>, приступљено 12. јула 2012., као и Angelo Casanova, *La famiglia di Pandora: analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*, Фиренца, 1979.

25 Пост. II 9-17, III 1-24.

V. Есхилов „Оковани Прометеј” – заснивање идеје о побуни против Бога

Пар векова после Хесиода, Есхил нам даје своју слику Прометејеве жртве и страдања у трагичкој трилогији од које је сачуван само најмрачнији део – *Оковани Прометеј*.²⁶ Ова трагедија и у наше доба представља дело неописиве величине и општеприхваћено се сматра једним од највећих достигнућа драмске уметности уопште. Она је пуна снаге и емотивног набоја, који ништа нису изгубили током миленијума, и у много чему представља својеврстан хеленски виталистички контрапункт двома темељним библијским сценама – Јововом разговору са Богом из Старог завета и Распећем Христовим из Новог завета *Светог Писма*.²⁷ Паралеле су многе и бројне, у оба случаја божанство је изложено смртним мукама зарад (духовног) спаса људског рода, напуштено и од Бога и од људи, док се кроз све три сцене преиспитује окрутност и мудрост врховног божанства, као и границе које човек као такав може и сме да пређе док му се приближава. Истовремено, док библијске сцене представљају најзначајнија и централна места хришћанске *теодикеје*, Есхилова драма представља јадну од најузбудљивијих књижевних интерпретација *теомахије* као егзистенцијалног утемељења човека на сцени, и уметности као такве иза сцене. Ова темељна разлика најбоље се види у епизодама три сцене, док Јеврејски бог опрашта и благосиља Јова, а Христос васкрсава из гроба носећи спасење свим смртницима, *Оковани Прометеј* завршава се Зевсовим подизањем неба и земље, и бацањем измученог Прометеја у мрачни бездан, не остављајући гледаоцима и окованом богу нити један трачак наде.

26 Према постојећим сведочанствима и очуваним фрагментима, Есхил је написао и *Ослобођеног Прометеја*, где Јапетовог сина са кавкаске стене ослобађа Херакле, и *Прометеја ватроношу*, за коју, због веома оскудних података, није јасно да ли је прва, или последња трагедија у трилогији. Види чланак о Прометеју интернет портала *Theoi Greek Mythology*, *op. cit.*, као и чланак у енглеској „Википедији” на адреси http://en.wikipedia.org/wiki/Prometheus_the_Fire-Bringer, приступљено 12. јуна 2012.

27 Јов. I-XLII, Мт. XXVII, Мк. XV, Лк. XXIII и Јн. XIX.

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

Наивност и уравнотеженост Хесиодових сцена овде скоро да не може да се препозна. Прометеј је код Есхила приказан као отворено омражен од Зевса – у уводној сцени Власт (Κράτος) и Сила (Βία) принуђују Хефеста да Прометеја прикују за стену, подругујући му се како је његова судбина показала да га „лажно зову промишљеним” (Προμηθεύς), те да му „његова вештина” неће помоћи да се изврда из окова у које је бачен.²⁸ – *Оковани Прометеј* поред митолошког, има и снажан политички контекст, у коме је Зевс приказан као узурпатор и тиранин, који се окрутно свети припадницима генерације богова пре њега,²⁹ док су његови „срце и ћуд” (κέαρ καὶ ἦθος) – „недодирљиви и неумољиви” (ἀκίχρητα καὶ ἀπαράμυθον). Док гнев Хесиодовог Зевса више наликује на увређеност несланом шалом, а песник кажњавање Прометеја недвосмислено проглашава за спровођење неумитне правде коју је Јапетов син „сопственим преварама заслужио”, конфликт божанстава код Есхила поприма застрашујуће размере, које изазивају језу и страхопоштовање. Али разлике Есхиловог и Хесиодовог приказа не садрже се само у интензитету и емоцијама, трагичар уводи неке сасвим нове елементе у познати мит.

Пре свега, Есхилов Прометеј располаже сазнањем о томе шта је то што самог Зевса може да свргне са престола, што очигледно дубоко тишти господара Олимпа, који на савести има свргавање свог властитог оца, а што опет Прометејево окивање и мучење од праведне казне додатно претвара у изнуђивање информација и политички процес против „реакционарних снага” међу боговима.³⁰ Исто тако, Про-

28 A. Pr. 82-87 (αὐτὸν γὰρ σε δεῖ προμηθέως / ὄτω τρίπῳ τῆσδ' ἐκκυλισθῆση τέχνης).

29 *Ibid.* 144-151. Есхилова слика Зевса овде неодољиво подсећа на слике аморалиста и тирана које налазимо у Платоновим дијалозима – Зевс Олимпом влада „намећући својевољно нове законе” (νεοχμοῖς / δὲ δὴ νόμοις Ζεὺς ἀθέτως κρατύνει), а сам Есхилов Хефест се жали да „осим Дива нико није слободан” (ἐλευθερός γὰρ οὐτὶς ἐστὶ πλὴν Διός, *ibid.* 50).

30 *Ibid.* 170-175, 755 ff. Модерна традиција уобичајено је видела у томе претњу да ће човечанство, наоружано техником и науком коју је са ватром добило од Прометеја, свргнути богове и постати господар свемира, због чега је Прометеј постао својеврсна икона прогресивизма и позитивизма. Међутим, по свој прилици је Зевсу претила опасност да направи дете Тетиди, за које је проречено да ће „надмашити свога оца” (што је њен смртни син Ахил и учинио своме оцу Пелеју). Видети A. Pr. 751 ff, као

Никола Танасић

метејева испомоћ људима образложена је детаљније него код Хесиода, а Јапетовом сину се, поред вагре, приписује и даровање људима још неких кључних својстава људског рода. Они тако не знају када ће им наићи смрт и склони су надању.³¹ Пре његове помоћи „били су као деца” (ὡς σφας νηπίους ὄντας τὸ πρῖν), док им је он „усадио ум и начинио их разборитим” (ἔννοους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπηβόλους), без кога су све спознавали „као облике у сну” (ὄνειράτων /ἀλίγκιοι μορφαῖσι), „мешајући све слике једну са другом” (ἔφυρον εἰκῆ πάντα).³² Прометеј даље набраја занате којима је научио људе, убрајајући ту и број (ἀριθμός), слова (γράμματα) и памћење (μνήμη),³³ истичући на крају да су „све вештини смртницима од Прометеја” (πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως).³⁴ Најзад, као можда најважнији елемент, док Хесиодов Прометеј своја надмудривања са Зевсом схвата безмало као дечије играрије, плод његове лукаве природе, и док је његов грех више у самом чину него у неком намерном пркосу и непокорности, Есхилов истиче да је „свесно, свесно згрешио” (ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον),³⁵ додајући, у разговору са Хермесом страшне речи:

ἀπλῶ λόγῳ τοὺς πάντας ἐχθαίρω θεοὺς,
ὄσοι παθόντες εἰς κακοῦσί μ' ἐκδίκως,
простом речју све богове мрзим
што ми помоћ неправедним злом враћају.³⁶

У *Окованом Прометеју*, дакле, нема дилеме – у свом помагању људима Јапетов син отворено устаје против Зевса и осталих олимписких богова, а његов пркос и дрскост у обраћању самом Зевсу, чије свргнуће злурадо пророкује, на моменте поприма језовите размере,

и исечак из Псеудо-Хигиновог списа *Astronomica* (II, 15), наведен у оквиру чланка о Прометеју портала *Theoi, op. cit.*

31 *A. Pr.* 245-255.

32 *Ibid.* 442 ff.

33 *Ibid.* 447-471.

34 *Ibid.* 505.

35 *Ibid.* 266.

36 *Ibid.* 975-976.

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

поготово када се упореди са убедљиво осликаном силом и моћи Зевсовом, коју Есхил све време оставља иза сцене, играјући се маштом својих гледалаца.

Истовремено, Есхил ставља људски род у крајње незавидан положај – сви његови таленти и способности схваћени су као непосредна *крађа* од божанства, а њихово поседовање и коришћење само собом представља својеврсно изазивање и вређање богова, при чему Атињанин иде корак даље од Хесиода у пластичности описивања људских патњи и Прометејевог мучења, што додатно натеже однос између људског друштва и космичког поретка. И не само то – Прометеј изјављује да су његови дарови спасили читав људски род од уништења, будући да Зевс „цео род им хтеде искоренити, па потом ново племе створити” (ἀλλ’ αἰστώσας γένος τὸ πᾶν ἔχρηζεν ἄλλο φιλῦσαι νέον).³⁷ На тај начин се само опстајање човечанства ставља у сукоб са божјом вољом, а у овим сликама могу се препознати и позније парадигме, било идеја о сукобу технике/друштва са природом, било преко конзервативне средњовековне идеје да научни прогрес представља изазов и ругање самом Богу. Истовремено, упечатљива слика Прометејеве непокорности господару природе и свемира опстала је миленијумима и довела до својеврсне *демонизације* лика Прометеја и повезивања његовог епитета „Ваτροноша” (Πυρφόρος) са латинским именом ђавола – *Lucifer* („Лучоноша”), док је тирански Есхилов Зевс изједначен са хришћанским Богом. Ако у овоме контексту говоримо о стваралаштву (било научном, било уметничком), онда се по овој матрици интерпретације само људско *право на стварање* доживљава као претензија на престо господара свемира. На плану развоја науке овај немили конфликт постао је јасан још у ренесансно доба, док отворени сукоб уметности са божанством у правом смислу започиње тек у последњих двеста година, о чему ће још бити речи.

³⁷ *Ibid.* 234-235.

VI. „Протагорин мит“ и рана платоновска рационализација

Отприлике стотинак година након премијере *Окованог Прометеја*, млади Платон узима на себе да предочи једну нову верзију прометејевског мита, коју ставља у уста софисти Протагори у истоименом раном дијалогу. Када Платон ставља Протагори у уста његов славни мит, он свесно прави отклон од Есхиловог мрачног трагизма, будући да је „просвећени” однос према боговима оног времена, који је заступао Сократ и који је искључивао сваки облик сукоба међу боговима као недостојан њихове бесмртне природе, по свој прилици представљао део опште просвећености, чији су софисти били представници ништа мање него филозофи.³⁸ „Протагорин мит” стога оставља сва надмудривања и превирања између Прометеја и Зевса, и фокусира се скоро искључиво на само питање настанка човека онаквог какав јесте, односно његовог стварања онаквим какав јесте. Прометејева довитљивост, која је код Хесиода и Ешила служила да би се, мимо Зевсове воље, на превару добило нешто што је припадало другим боговима, сада служи да би се решио темељни антрополошки проблем – како човек да опстане у природи, када га она очигледно није обдарила ниједним од преимућстава које поседују друге животиње (брзина, снага, оклоп, канџе, мимикрија и сл.). Сукоб човека и божанског остаје по страни уступа своје место омиљеној софистичкој тематици сукоба човека (односно људских закона) и природе.³⁹

Према Протагориној верзији мита, када је смртницима дошло „време настанка” ($\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma \gamma\epsilon\nu\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\omega\varsigma$), Епиметеју и Прометеју је наложено ($\pi\rho\omicron\sigma\acute{\epsilon}\tau\alpha\zeta\alpha\nu$) да сваком смртном бићу „удесе и доделе способности које му приличе” ($\kappa\omicron\sigma\mu\eta\sigma\alpha\iota \tau\epsilon \kappa\alpha\iota \nu\epsilon\iota\mu\alpha\iota \delta\upsilon\nu\acute{\alpha}\mu\epsilon\iota\varsigma \acute{\epsilon}\kappa\acute{\alpha}\sigma\tau\omicron\iota\varsigma \acute{\omega}\varsigma \pi\rho\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota$).⁴⁰ Тај задатак је на себе узео Епиметеј, но пошто он, у складу са својим именом и предањем, „није био баш најмудрији” ($\omicron\upsilon\ \lambda\acute{\alpha}\nu\nu \tau\iota \sigma\omicron\phi\omicron\delta\varsigma$), након завршене расподеле способности моћи људски род

38 Уп. Pl. *Resp.* 386a-394b, као и DK 21B11-16, 80B4, 84B1.

39 Уп. Pl. *Resp.* 336b-345e, *Gorg.* 482c-484c.

40 Pl. *Prot.* 320c-d.

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

је остао без икакве заштите, потпуно неприлагођен за опстанак у свету.⁴¹ Да би тај недостатак надокнадио, Прометеј је приморан да од Хефеста и Атине украде (κλέπτει), како то каже Платон, „мудрост која чини вештим заједно са ватром” (τὴν ἔντεχνον σοφίαν σὺν πυρί), будући да је ватра неопходно средство за све вештине и занате.⁴² Протагора подвлачи да је Прометеј могао украсти само „мудрост за живот” од нижих богова, али не и „политичку мудрост” (τὸν βίον σοφίαν), којом је располагао сам Зевс.⁴³ Увидевши да без ове друге мудрости људски род мора да пропадне у међусобној борби и гложењу, Зевс касније поклања човечанству и то, у облику „стида и правде” (αἰδῶ τε καὶ δίκην), које, за разлику од појединачних вештина и заната, подједнако поседују сви грађани.⁴⁴

Политички контекст мита је овде секундаран, док пажњу привлачи онтолошка интерпретација Прометејевог даровања занатских вештина. Платон тако каже:

ἐπειδὴ δὲ ὁ ἄνθρωπος θείας μετέσχε μοίρας, πρῶτον μὲν διὰ τὴν τοῦ θεοῦ συγγένειαν ζῶων μόνον θεοὺς ἐνόμισεν, καὶ ἐπεχείρει βωμοὺς τε ἰδρύεσθαι καὶ ἀγάλματα θεῶν: ἔπειτα φωνὴν καὶ ὀνόματα ταχὺ διηρθρώσατο τῇ τέχνῃ, καὶ οἰκήσεις καὶ ἐσθῆτας καὶ ὑποδέσεις καὶ στρωμνὰς καὶ τὰς ἐκ γῆς τροφὰς ἤϊρετο.

А када је човек примио део божански, најпре једини од живих бића поверује у богове и поче градити жртвенике и кипове боговима; затим брзо уметнички удеси гласове и речи за говори нађе себи пребивалиште и рухо и обућу и лежај и из земље храну.⁴⁵

Дакле, Прометејев дар представља у човечанству његово „учествовање у делу божанства” (θείας μετέσχε μοίρας), а то учествовање у божанству омогућило му је, поред развитка језика, науке и заната, и да „установи богове” (θεοὺς ἐνόμισεν) и почне да рукотвори (ἐπε-

41 *Ibid.* 321c.

42 *Ibid.* 321d.

43 *Ibid.* 321d-e.

44 *Ibid.* 322c.

45 *Ibid.* 322a, превод Мирјана Драшковић и Албин Вилхар.

χεῖρει) и поставља жртвенике и кипове богова (ἀγάλματα θεῶν). Овде је недвосмислен закључак који је код Хесиодових бројних покољења људи и нејасне хронологије њиховог развоја тешко донети, док се код Есихла више подразумева него што се експлицитно износи – уметничко стваралаштво (и у смислу τέχνη и у смислу ποιήσις) изворно представља власништво богова и нема везе са смртном природом људи, већ се управо тиче њихове везе са трансцендентним.⁴⁶ Штавише, рукотворство сакралних статуа и храмова, данас препознато као најзначајнија заоставштина хеленске уметности, према овој Платоновој/Протагориној интерпретацији непосредно је повезано за способност људског рода да спозна постојање божанског (τὰ θεῖα), и да у њему на изванредан начин учествује (μετέχειν).

Сократ и млади Платон питање способности стварања овде занемарују, трагајући отворено за истином као знањем које се може вербализовати, али проблем доласка до саме истине није ништа мање заоштрено ни у случају вештина, које, као што смо рекли, и за њих двојицу несумњиво представљају облик знања.⁴⁷ Проблем стварања је ту, само што га Платон формулише као проблем *знања* неопходног за стварање. А најкласичнију интерпретацију занатског и уметничког стваралаштва Платон даје у својој *Држави*.

VII. Зрела теорија идеја као утемељење новог концепта стварања

Класично Платоново схватање уметничког стваралаштва и његов крајње ригидни однос према уметничким достигнућима којима се ми данас толико дивимо (а какво је, на пример, Есихлов *Оковани Прометеј*) више су него добро познати и темељно изучени. Свакако најпознатије и најрелевантније место у Платоновој зрелој теорији уметности представља X књига *Државе*, у којој се он хвата у коштац управо са проблематиком стварања (ποίησις). Платон се користи богатим књижевним језиком на овом месту, али ипак строго

⁴⁶ Уп. Plat. *Ion*, 541c-542b.

⁴⁷ Види. Апологија, Држава

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

води рачуна да не дође до преплитања три различита смисла стварања, а поготово да раздвоји занатско стваралаштво од миметичке уметности, иако Грци и једну и другу зову истим именом τέχνη. За занатство он користи изразе δημιουργία (занат) и χειροτεχνία (рукотворство), док уметност на самом почетку разграничава као потпуно другу врсту делатности коју именује „подражавањем” (μίμησις).⁴⁸ Према његовим речима, „сликар, столар и бог су надређени трима врстама кревета” (ζωγράφος δὴ, κλινοποιός, θεός, τρεῖς οὗτοι ἐπιστάται τρισὶν εἶδεσι κλινῶν), од којих свака врста бива „оделотворена” (ἐργάσασθαι) различитом врстом делатности.⁴⁹ Према Платону, бог је онај кога он назива „истинским ствараоцем саме суштине” (ὄντως ποιητῆς ὄντως οὐσης) који „једини ствара” (μόνας ποιήσειεν) и чији је резултат једина и јединствена идеја (εἶδος) појединачних ствари, и њега он назива „природотворцем” (φυτουργός), односно творцем ствари, какве су оне по природи (φύσει).⁵⁰ За столара он каже да је такође „градитељ” (δημιουργός), док сликар „никако није” (οὐδαμῶς) „ни градитељ, ни творац” (καὶ δημιουργὸν καὶ ποιητὴν τοῦ τοιούτου).⁵¹ Према овој слици, и занатство и уметност су у основи исти сазнајни процес, који подразумева упознавање ствари која треба да се опредмети, при чему је разлика, на којој Платон инсистира као на кључној, „само” у извору сазнања. Рукотворац ствара истински (ὄντα), а уметник привидно (φαίνόμενα),⁵² док је суштинско стварање резервисано једино за божанство, које утемељује узор и парадигме који су, ми би рекли данас, „трансцендентални услови” сваког другог стварања.

У Платоновом позном дијалогу *Тимај*, овај „тростепени однос према истини” као да се помера за једно место, будући да се овде подједнако квалификације „творца” (ποιητῆς), односно „градитеља” (δημιουργός) задржава за, како каже, „оца свега” (πατέρα παντός),⁵³

48 Pl. *Resp.* 987a-e.

49 *Ibid.* 987b.

50 *Ibid.* 987d.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.* 596e.

53 Pl. *Tim.* 28c.

Никола Танасић

стављајући божанство у положај ствараоца, више не идеја, већ појавног света који их одражава. Он каже:

εἰ μὲν δὴ καλὸς ἐστὶν ὁδε ὁ κόσμος ὃ τε δημιουργὸς ἀγαθός, δῆλον ὡς πρὸς τὸ αἴδιον ἔβλεπεν.

Ако је пак свемир леп, а његов градитељ добар, јасно је да је то зато што има увид у оно вечито.⁵⁴

Платон у *Тимају* истиче да је „необходно да је свемир слика нечега“ (ἀνάγκη τόνδε τὸν κόσμον εἰκόνα τινὸς εἶναι), а ту слику слика управо његов градитељ, „имајући увид у оно вечито“ (πρὸς τὸ αἴδιον ἔβλεπεν), односно „узоре“ (παρδείγματα) који су „прожете смислом и разумом“ (πρὸς τὸ λόγῳ καὶ φρονήσει περιληπτὸν).⁵⁵

На овај начин раније поменуто рукотворства губе своју непосредну везу са идејом/парадигмом, будући да и сами постају „пресликавања“ и „подражавања“ стваралачких процеса у универзуму, приближавајући поново Платонову перспективу Хесиодовој. Платон доприноси да се врховно божанство дефинитивно утемељи као *Creator* (етимолошки дословно „отелотворитељ“), а постојећа стварност као средњевековна „*natura creata*“, третирајући свако друго стваралаштво (укључујући и оно уметничко), било оно схваћено као ποίησις или τέχνη, као копију процеса чија је природа у основи божанска, баш као што је то слутио Есхил. То истовремено имплицира да разумевање поступка стварања нужно повлачи разумевање божанске и вечне природе свемира (и човека у њему) чиме занати које је Прометеј подарио човечанству, одједном добијају на значају.

⁵⁴ *Ibid.* 29a.

⁵⁵ *Ibid.* 29a-b.

VIII. Прометејска идеја у науци и уметности

Када се све речено узме у обзир, може се донети неколико закључака. Пре свега, (1) за Хелене је стварање у правом смислу делатност богова. Оно представља један неумитни процес који произилази из њихове саме природе – код Хесиода се она јавља као нагон за рађањем, код Есхила као потреба за самонадградњом и господарењем, а код Платона као израз врховне божанске добротe и нужност лепог устројства васељене. (2) Стварање у материјалном смислу „производње нечега чега раније није било” у најјачем смислу представља дар богова, схваћен било као „инспирација муза”, било као „крађа од богова”, или као „разумска способност да се досегне и појми свет вечних идеја”. (3) Даље, без обзира на Платоново ублажавање и релативизацију, мит о Прометеју недвосмислено указује да способност човечанства да ствара и уобличава свет око себе представља плод „лукавства и крађе”, способност досезања божанског коју не би требало да поседује по својој смртној природи. (4) У Есхиловој редакцији мита може се чак говорити о томе да су те способности у стању да угрозе сам божански поредак, а да човечанство уздигну изнад свога места у њему – што се у модерна времена, сасвим у духу Протагориног мита, углавном и надовезивало на параболу о „знању као моћи над природом” и успостављању господства техничког над природним. У *јачем смислу*, ово исто важи и за достигнућа људске уметности, чије се прегалаштво с правом и неупитно сматра „највећим донетима цивилизације као такве”. (5) Најзад, на формалном плану, захваљујући платоновској парадигми, стварање се утемељује као „уобличавање” предмета који се ствара, односно спознавање облика, узора и парадигми. Слободније схваћено, стваралаштво подразумева спознавање божанске природе свемира, или у каснијој хришћанској варијанти – Бога самог.

Приступајући овој тематици преко прометејског мита, отвара нам се перспектива једног инхерентног сукоба, далеко мање познатог и тематизованог од борбе између науке и религије – сукоба уметности са божанством. Налик самом *Окованом Прометеју*, тај сукоб

Никола Танасић

може бити директан и отворен, попримајући демонске црте, као што је случај са *Магбетом*, *Фаустом*, *Поемом о Великом Инквизитору*, *Мајстором* и *Маргаритом*, или модерним аморалистичким уметничким ликовима. Он истовремено може бити суптилан, присутан било као стална тежња уметности за уздицањем до божанства и досезања трансценденције (што према Хесиоду и Есхилу представља хибрис), или просто као свест и унутрашња nelaгода човечанства над чињеницом да самим бављењем уметношћу и науком прекорачује границе које су му задате и „напушта своје место” у универзуму. Ова бунтовничка, луталачка и прегалачка природа човека обележила је сваку појединачну епоху историје човечанства и с разлогом се може тражити управо у даровима које је човечанству пренео Прометеј, било због његове бескрајне љубави према људима, било из жеље да напакости боговима тако што ће, уздицањем једног смртног рода на крају довести до њихове пропасти, коју је, уосталом, крајем XIX века Фридрих Ниче отворено и прогласио, позивајући се истовремено (и с правом) и на достигнућа науке, и на достигнућа уметности.

Стога се вреди подсетити неугодне, али упечатљиве паралеле која се може направити између два „спаситеља људског рода” – паганског Прометеја и хришћанског Исуса, који су у предању подједнако изложени страшним мукама како би човечанство издигли из прашине и подигли га ка небесима. Напетост између ове две парадигме живо се осећа у наше време, када идеолошки сукоб атеиста и позитивиста са теистима и заступницима религије не јењава, често залазећи у отворени антагонизам и нетрпељивост. Упечатљив симболички пример овога може се наћи у њујоршкој Петој авенији, где једно наспрам другог стоје католичка катедрала Св. Патрика, украшена неоготичким киповима Христа и светаца, и Рокфелер центар, испред кога се налази позлаћена статуа Прометеја, изнад које стоји парафраза Есхиловог текста: „Прометеј – учитељ свих вештина, доневши смртницима ватру која им је обезбедила средства за велике циљеве” (*Prometheus – teacher in every art, brought the fire that hath proved to mortals a means to mighty ends*). Прометеј као „лучоноша” има дубинску егзистенцијалистичку и хуманистичку симболику,

Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике

указујући вечито на људско стремљење ка самонадградњи, и упозоравајући да то стремљење значи сталну борбу са природом и устројством свемира, ма како их поимали. Истовремено, као „лопов” и „преварант”, он даје помало циничан, али истовремено веран приказ темељне „неподобности” и „недостојности” људског стремљења ка узвишеном, које управо уметност најчешће изиграва и са великом лакоћом заобилази, указујући да је човек највећи онда када ствара.

Литература

- Аристотел, *Метафизика*, превод, коментари и напомене Слободан Благојевић, *Paideia*, Београд, 2007.
- Аристотел, *Никомахова етика*, превела Радмила Шалабалић, Култура, Београд, 1970.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, превод и напомене Милош Ђурић, Дерета, Београд, 2008.
- Херман Дилс, *Предсократовци*, томови I и II, Напријед, Загреб, 1983.
- Милош Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.
- Есхил, Софокле, Еурипид, *Грчке трагедије*, превео Милош Ђурић, Дерета, Београд, 2001.
- Вернер Јегер, *Paideia - Обликовање грчког човека*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991.
- Х. Д. Ф. Кито, *Грци*, Матица српска, Нови Сад, 1963.
- Бранко Павловић, *Пресократска мисао*, ПЛАТΩ, Београд, 1997.
- Платон, *Протагора. Горгија*, превели Мирјана Драшковић и Албин Вилхар, БИГЗ, Београд, 1975.
- Платон, *Дела*, превод, напомене и објашњења Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2002.
- Платон, *Дијалози*, превод Слободана Благојевића, Графос, Београд, 1982.
- Платон, *Држава*, превели др Албин Вилхар и др Бранко Павловић, БИГЗ, Београд, 2002.
- Платон, *Тимај*, превод и напомене Марјанца Пакиж, Ейдос, Врњачка Бања, 1995.

Никола Танасић

Свето писмо старога и новога завета. Библија, Свети архијерејски синод СПЦ, Београд, 2004.

Хесиод, *Послови и дани*, превод и напомене Марко Вишић, Драганић, Београд, 2006.

Хесиод, *Теогонија*, превод и напомене Марко Вишић, Октоих, Подгорица, 2000.

Хомер, *Илијада*, превео Милош Н. Ђурић, Матица српска, Нови Сад, 1972.

Хомер, *Одисеја*, превео Милош Н. Ђурић, Матица српска, Нови Сад, 1972.

Бојана Шијачки-Маневић, *Граматика грчког језика*, Плато, Београд, 2001.

Эзоп, *Басни*, превод и коментарији М. Л. Гаспарова, «Эксмо», Москва, 2004.

Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, in two volumes, William Heinemann Ltd, London, 1926.

Aristotle's Metaphysics, ed. W.D. Ross, Clarendon Press, Oxford, 1924.

Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, neunte Auflage herausgegeben von Walther Kranz, Weidmanache Verlagsbuchhandlung, Берлин-Шарлотенбург, 1960.

Hesiod, *The Homeric Hymns and Homeric*, with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, William Heinemann Ltd, London, 1914.

Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*. revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, Clarendon Press, Oxford, 1940.

Plato, *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press, Оксфорд, 1903.

*Хеленски изворници у овом раду цитирани су захваљујући електронској библиотеци класичних текстова Пројекта „Персеј“ Универзитета Тафтс у Масачусетсу (<http://www.perseus.tufts.edu>). Приликом припреме рада коришћене су базе података портала *Theoi Greek Mythology* (<http://www.theoi.com/>) и отворене енциклопедије „Википедија“ (<http://www.wikipedia.org/>).*

Nikola Tanasić

**THE MYTH OF PROMETHEUS AND THE PROBLEM
OF CREATION FROM THE PERSPECTIVE OF
CLASSICAL ANTIQUITY**

(Summary)

The article compares three versions of the classical Myth of Prometheus – Hesiod’s, Aeschylus’ and Plato’s – in order to shed light on the problem the interpretation of creation and artistic production within Ancient Greek culture and philosophical theory. By investigating the causes of Prometheus’ conflict with Zeus regarding the forbidden gifts the first gave to humanity (including fire and all the known arts and crafts), a connection is sought linking, as Ancient Greeks have believed it, every form of creative production with some form of transcendence, be it a world of Olympian Gods, or of Platonic Forms. Based on the comparison between different versions of the myth, it is concluded, despite the apparent lack of theoretical basis, that artistic creation within Greek culture always implies a certain form of humanity’s surpassing itself, which is at the same time a natural and fundamental drive within human culture, but also a kind of humanity’s inherent hybris.

Keywords: Prometheus, creation, art, becoming, divine

Марица Рајковић

КРЕАТИВНОСТ И МИМЕЗИС

Апстракт: На темељу расветљености односа између појма *мимезиса* и појма *креативности* могуће је указати на кључну карактеристику Платоновог и Аристотеловог разумевања уметности – на чињеницу да је то разумевање сегмент примарног и онтолошког, а не секундарног и историјско-уметничког приступа појму уметности. У том смислу, испитује се могућност да је Платонова критика уметности заправо критика *неуспелог* мимезиса (мимезиса чулне појаве), а да он оставља могућност да *аутентични* мимезис буде *мимезис идеје*. Поред те амбиције, у тексту се покушава показати да се разлог због којег је Аристотелова *Поетика* и данас једно од најрелевантнијих дела о уметности не крије толико у Аристотеловом *објашњењу* песничке уметности, колико у *позицији* са које он том објашњењу приступа. Наиме, за разлику од многих теоретичара уметности и историчара књижевности, Аристотел је трагедију посматрао као филозофски, а не књижевни проблем. Због тога њена дефиниција превазилази књижевно-теоријски домен и постаје незаобилазним предметом филозофије, чак и оних аутора који нису примарно заинтересовани за естетику. Можда парадоксално, али евидентно је да се у управо у епохи која не познаје естетику као засебну дисциплину – у античкој Грчкој – најбоље показује нужност да њен домен буде филозофски фундиран. Доба у ком естетика као филозофска дисциплина није постојала истовремено је доба које најбоље објашњава због чега естетика може постојати *једино као филозофска дисциплина!*

Кључне речи: Аристотел, креативност, мимезис, Платон, теорија идеја

Проблематика односа креативности и мимезиса

„You'd sing
not for yourself
but to make a self”¹.

За расветљавање Платоновог и Аристотеловог одређења појма мимезиса (μίμησις) и функције које та одређења заузимају у целокупним филозофским учењима двојице филозофа, а потом и у односу на проблем креативности, у оба случаја је потребно кренути од извора² који логички омогућавају и осветљавају кључне појмове тих учења.

Када је реч о интерпретацијама Платоновог и Аристотеловог схватања уметности, управо се кроз однос према појмовима *мимезиса* и *креативности*³ може приказати темељно неразумевање њихових ставова о могућности чулног приказа идеје, које су различити интерпретатори показивали током вишевековног изучавања поменутих филозофских концепција. На првом месту - разумска анализа⁴ ових појмова у старту доводи до њиховог супротстављања,

1 Cohen, L., „You'd sing too”, *The book of longing*, HarperCollins Publishers, New York – McClelland & Stewart, Canada, 2006, стр. 6

2 Уз наглашавање да тај извор не треба тражити ни у каквом догматском аксиому, него „у мишљењу и самој идеји” - Хегел, Г. В. Ф., *Историја филозофије*, I, БИГЗ, Београд, 1975, стр. 45

3 У „Филозофском речнику” В. Филиповића налазе се следеће дефиниције ових појмова: „Мимезис (грч.), опонашање, подражавање, имитирање, копирање, опонашање неког туђег чина, мисли, осјећаја или саме природе средством властитог изражавања”. - Филиповић, В. *Филозофски рјечник*, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1989, стр. 211 и: „Стваралаштво, изворна дјелотворна снага у човјеку, по којој он може да остварује нове творевине на подручју технике, умјетности, знаности, и уопће цивилизације и културе.” – исто, стр. 317 С обзиром да је реч о „средству властитог изражавања”, којим се мимезис врши, евидентно је да није реч ни о каквом пуком копирању, тј. да мимезис може (а касније у тексту видећемо и да мора) да садржи моменат креативности којим се превазилазе физичке особине предмета који се подражава.

4 Чак и у античким изворима могу се наћи упозорења на недостатке и ограничења *разумског приступа* проблему, нпр. када Сократ говори Менону: „Престани да од једне ствари правиш мноштво, као што се у шали каже за оне што развију неку

посматрајући мимезис (или подражавање) *имитацијом*, а креативност *стварањем нечега новог*; што даље смера на истицање наводне Платонове осуде уметности *уопште* и на постављање Аристотелове концепције као противтеже таквом ставу. На тај начин се Платонова филозофија смешта у контекст осуде *сваке врсте мимезиса*, а Аристотелова концепција се нуди као доказ да је уметност, *напротив*, везана искључиво за *креативност* свог ствараоца, а не за *ропску имитацију* предмета и појава.

Таква интерпретација је неодржива у сваком од својих фундамената, из разлога који у овом тексту треба да буду показани: 1. мимезис и креативност *нису антоними*; 2. Платон не само да не осуђује уметност уопште, него не осуђује ни *сваки облик мимезиса*; 3. Аристотел песничку уметност темељи управо на могућности *подражавања идеје*; и 4. Платоново и Аристотелово разумевање суштине уметности *нису супротстављени*.

Аристотел тврди да песник, уколико је песник *по подражавању*, мора своју *стваралачку снагу*⁵ да прикаже у причи, чиме се брани право песника да за предмет те приче изабере и стварне историјске догађаје, што Гадамер разуме као доказ да за Аристотела „миметичко јесте и остаје један праоднос, у коме се не дешава толико подражавање колико преображавање”.⁶ На сличан начин и Умберто Еко разуме Аристотелов приступ мимезису, наглашавајући да уметност свакако опонаша природу, али не да „би сервилно пресликавала оно што јој природа пружа као узорак: у умјетничком опонашању има инвенције, има прераде”, па се тврдњом да уметност „продужује дјело природе, чини како природа производи и наставља њезин стваралачки *nisus*”⁷ Еко заправо надовезује на познату Аристотелову

ствар”! - Платон, „Менон“, у *Дијалози*, Култура, Београд, 1970, 77 б

5 Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955, стр. 22

6 Овом тврдњом Гадамер се заправо обраћа класицистичким теоријама подражавања, које сужавају поље те проблематике на један изоловани естетички проблем, и поручује им: „мимезис није онда толико то да нешто указује на нешто друго, што је његов узор, него да нешто постоји као смислено у себи самом”. - Гадамер, Х.-Г., *Филозофија и поезија*, Службени лист, Београд, 2002, стр. 37

7 Еко, У., *Умјетност и љепота у средњовјековној естетици*, Институт за повијест

Марица Рајковић

тврдњу да уметност, са једне стране *довршава* оно што природа не може произвести, а с друге *опонаша* (подражава).⁸ Таква Аристотелова тврдња не би могла да се уклопи у савремено разумевање мимезиса као принципа који је *супротстављен* стваралаштву.

Са тим у вези, потребно је указати на чињеницу да ни Платон не даје повода да се његово разумевање појма мимезиса третира као нешто што је супротстављено појму креативности: наиме, он разликује две врсте мимезиса, „подражавање изгледа” и „стварности”.⁹ Предмет жестоке критике из X књиге *Државе* је први облик мимезиса – *мимезис изгледа*, никако не *мимезис уопште*! Још један доказ за то да Платон разликује *аутентични* и *неаутентични* мимезис¹⁰ је и његово експлицитно испитивање сликарске уметности, која предмете може да „подражава онакве какви они заиста јесу и постоје, или онакве каквима се они појављују и изгледају”,¹¹ као и речи: „леп ли би био тај подражавалац у поезији с обзиром на знање (*sophia*) о ономе што ставља у своје поеме”.¹²

У *Држави* Платон говори о томе да је немогуће да се човек нечим одушевљено бави, а да га не подражава;¹³ да би држава била срећна када би је, угледајући се на божанство, нацртали сликари;¹⁴ да се – када је реч о истицању речи или дела неког одличног човека – не треба стидети таквог подражавања.¹⁵ Ипак, најјаснији аргумент који потврђује ову тезу може се наћи у Платоновим речима: „ради распознавања назовимо опонашање које се темељи на мнијењу доксо-миметиком, а оно које се темељи на знању научним опонашањем”,¹⁶

умјетности, Загреб, 2007, стр. 112

8 Аристотел, *Физика*, Паидеиа, Београд, 2006, 199 а 15

9 Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 2002, 598 б

10 Више о тврдњи да за Платона мимезис као принцип није споран, већ су спорни његови најчешћи узорци -Nehamas, A., *Virtues of Authenticity*, New Jersey, Princeton University Press, 1998, стр. 251

11 *Држава*, 598 б

12 Исто, 602 б

13 Исто, 500 ц – д

14 Исто, 500 е

15 Исто, 396 ц – д

16 Платон, „Софист“, у: *Протагора; Софист*, Напријед, Загреб, 1975, 267 е Крит-

које неоспорно указују на чињеницу да Платон проблему мимезиса не приступа једнострано, већ напротив – имајући у виду комплексност његове тематизације.¹⁷

Полазиште обе филозофске концепције (и Платонове и Аристотелове) заснива се на разумевању појма ποιησις, којим се означава произвођење и стварање (креирање) свега онога што није обликовала природа (φύσις), прецизније: тиче се умећа (τέχνη), које не мора бити уметност, него се протеже и на друге вештине.¹⁸ „сада се у суштини свих произвођачких уметности налази, што је посебно упечатљиво нагласио Платон, да оне мерило и циљ свога знања и умећа уопште не носе у себи самима”.¹⁹ На овом месту јавља се прва тешкоћа у разумевању Платонове онтологије, јер је принцип који није фундиран у *самој ствари* често представљан као доказ да Платон ствара два паралелна света, од којих један ни најмање не цени – што представља грубо поједностављивање његове филозофије. Платонова теза, по којој идеје могу у одређеној мери да *присуствују*²⁰ у чулној предметности, и Аристотелово разликовање *могућности* и *стварности* нису супротстављени, будући да се Аристотелово учење о могућности и стварности може разумети и као принцип који управо може да објасни *начин* на који оно вечно присуствује у оном пролазном. Томислав Ладан сматра да за Аристотела δυνάμις означава и вешти-

икујући доксомиметику у контексту проблематизовања софистичких учења, Платон наводи разлику између *простодушних* и *лицемерних* имитатора: „разликовали смо дакле умијеће које присиљава суговорника да протурјечи сам себи. То умијеће кроз дио умијећа лицемерног претварања и умијеће опонашања које се темељи на мнијењу спада у миметику”. - исто, 268 ц – д

17 Платон термин *мимезис* нипошто не користи увек у идентичном значењу – на пример, у III књизи *Државе* га једном помиње у позитивном, а други пут у негативном контексту. Више о томе у: Andersen, L. E., *Allegori og mimesis*, Modtryk Amla, Aarhus, 1989, стр. 60 и даље у тексту.

18 На питање да ли су онда „реторика и кување једно те исто”, Сократ одговара: „Не, никако, него две различите гране једног истог посла”. - Платон, „Горгија“, у: *Протагора. Горгија*, Култура, Београд, 1968, 462 е

19 Гадамер, Х.-Г., *Филозофија и поезија*, стр. 34

20 О специфичностима термина *μετέξις* и *παρουσία*: „ствари у идејама учествују, а идеје у стварима присуствују” – погледати: Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005, стр. 83

ну: „Изворно δύναμις, ријеч која значи *моћ, сила, јакост, врсноћа, те вјештина, могућност, моћност и способност*”.²¹

Снажан аргумент који поткрепљује тезу да Платон није противник уметности у целини, него противник оних уметности које мимезис сматрају пуким копирањем природних појава – што, дакле, није учење којем се Аристотелов став дијаметрално супротставља – јесте и реченица коју је Мирко Зуровац навео у делу „Три лица лепоте”, преводeћи Платонову реченицу из дијалога „Тимај”: „Уметник који, ока упртог на непроменљиво биће и служећи се сличним моделима и преко њих на идеју и врлину, не може промашити да створи дело савршене лепоте, док онај чије је око упрто на оно што пролази, са овим пропадљивим моделом, неће направити ништа лепо”.²² Та теза може указати на то да су објашњења о Аристотеловом учењу о уметности које се, наводно, оштро супротставља Платоновом одређењу исте - резултат дуготрајног и перманентног удаљавања од изворних учења двојице филозофа, која су била ближа него што им то историја филозофије признаје.

Платонова онтологија као полазиште за разумевање појма *мимезиса*

„Ne plus imiter la nature.

La signifier. Par des traits, des élans.

Ascèse de l'immeédiat, de l'éclair. Tels qu'ils sont actuellement,
éloignés de leur mimétisme d'autrefois”²³...

21 Аристотел, *Никомахова етика*, Глобус, Загреб, 1988, Превод, белешке и речник – Томислав Ладан; Предговор и филозофска редактура – Данило Пејовић, стр. 2

22 Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 87. Реч је о цитату: „ὄτου μὲν οὖν ἂν ὁ δημιουργὸς πρὸς τὸ κατὰ ταῦτὰ ἔχον βλέπων ἀεὶ, τοιοῦτω τινὶ προσχρῶμενος παραδείγματι, τὴν ἰδέαν καὶ δύναμιν αὐτοῦ ἀπεργάζηται, καλὸν ἐξ ἀνάγκης οὕτως ἀποτελεῖσθαι πάν· οὐ δ' ἂν εἰς γεγονός, γεννητῷ παραδείγματι προσχρῶμενος, οὐ καλὸν“. - The work of the creator, whenever he looks to the unchangeable and fashions the form and nature of his work after an unchangeable pattern, must necessarily be made fair and perfect; but when he looks to the created only, and uses a created pattern, it is not fair or perfect. - Plato, *Timaeus*, Focus Publishing/R. Pullins Company, Newburyport, 2001, 28 a – 28 c

23 Michaux, H., *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, Montpellier, 1975, стр. 843

Проблематика односа између *мимезиса* и *креативности* не може бити издвојена из Платоновог учења у целини, али исто тако не може бити избегнута комплексност које они имају у односу на појам лепоте. Идеја лепоте заузима једну од најзначајнијих позиција Платонове филозофије, због чега је *накнадно* била супротстављана појму уметности.

Платон сматра да свет има две различите сфере, сферу видљивог - *ὄρατόν* и сферу мисливог - *νοητόν* - које је натчулно и невидљиво. Будући да је душа сродна идејама, које су мисливе, а не видљиве, она јесте оно што јесте *једино када посматра идеје* - а то посматрање чини сазнање. Идеја лепоте је суштинскија од свих идеја - јер је везана за вид, који је, по Платоновом суду, најчистије од свих чула. У дијалогу *Хипија Већи* се откривају све оне сфере у којима се лепота *тражи*, а где се не може *пронаћи*. Одређења лепоте се испитују и одбацују, будући да не могу да актуализују властити циљ и спроведу одређење *лепоте по себи* - крајњи домет им је одређење *партикуларно лепог*. *Лепо по себи*, као вечна и непроменљива идеја по којој су све појединачне ствари лепе, остаје у форми питања на које није дат адекватан одговор.²⁴ Оно о чему је у дијалогу заправо реч јесте испитивање адекватне врсте *сазнања* којом би било могуће сазнати лепо по себи,²⁵ па иако дијалог не резултира дефиницијом лепоте, он ипак успева да одагна многе заблуде и замке које мњење поставља, што отвара простор за многе *филозофије лепог*, које би биле усмерене на чување појма лепог по себи од евентуалних произвољних тумачења, којима би се тај појам свео на нешто пролазно и акцидентално.

24 Са тим у вези: „Хегел је био незаинтересиран за беспојмовно, појединачно и посебно, за све оно што се од Платона у филозофској традицији одбацивало као безначајно. Управо у томе, сматра Адорно, сувремена филозофија налази свој истински интерес”. - Јелкић, В., *Nietzsche i Adorno*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 1990, Библиотека „Филозофска истраживања“, књига 28, стр. 49

25 Морало би се утврдити по каквом принципу се *партикуларно лепо* уздиже до *лепог по себи* и прецизирати разлика између *лепог по себи* и лепих *бића*. Јер једино апстраховањем од лепих *бића* може се доћи до наговештаја *идеје* лепог која их омогућава.

На темељима теорије идеја и разумевања *лепог по себи*, Платон јасно разликује два облика умећа,²⁶ од којих је један облик копирање, а други „стварање привидности под увјетом ако се лаж покаже уистину као лаж”.²⁷ На том трагу Платон разликује и мимезис који *настаје као оруђе* од оног *који ствара привидност пружајући самога себе као оруђе*: „кад нетко својим тијелом репродуцира држање једнако твоме или својим гласом твој глас, тај огранак умијећа које ствара привидност, мислим, зове се понајвише опонашање”.²⁸ Чињеница да сâм Платон у властитим дијалозима своје мишљење изговара „туђим гласовима” може се формулисати и као аргумент за питање: да ли таква врста уметнички обликованог израза за Платона ипак представља *пожељан* модел саопштавања знања? Свакако, уз то питање морају се поменути и познати покушаји различитих интерпретатора да „дијагностикују” стварне мотиве који узрокују Платонов критички став према уметности – Кауфманова тврдња да Платон о песницима пише као њихов супарник²⁹ (уосталом, сâм Платон признаје: „ви сте песници, а и ми смо такође песници... супарници и противници у такмичењу за најлепшу драму”³⁰), Ђурићева оцена да Платон не може изагнати песника из себе,³¹ Гадамеров опис да

26 С једне стране је умеће пресликавања или „уметност копирања” (*eikastike techne*), а са друге стране умеће стварања привида или „уметност симулакрума” (*phantastike techne*). – Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 96

27 *Софист*, 266 е – Уп. са Ничевим ставом да истинитост уметности лежи управо у отвореном приказивању себе *као лаж*. - Ниче, Ф., „Сазнајнотеоријски увод о истини и лажу у изванморалном смислу“, у: *Књига о филозофу*, Рад, Београд, 1994. Свакако, при разумевању Ничеовог става о уметности потребно је имати у виду „стран и необичан карактер Ничеове философије. У њој нема поузданости, нема равнотеже. Она све то и не тражи: она, као и поглед на свет Достојевског, живи од противуречности. Ниче не пропушта прилику да се насмеје над оним што називају чврстином уверења”. - Шестов, Л., *Достојевски и Ниче*, Бримо, Београд, 2002, стр. 127

28 *Софист*, 267 а – б

29 Кауфман, В., *Трагедија и философија*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1989, стр. 11

30 Платон, *Закони*, БИГЗ, Београд, 1990, 817

31 Ђурић, М., *Историја хеленске књижевности*, Издавачко предузеће Народне Републике Србије, Београд, 1951, стр. 552 Уп. са: „Платон је мислилац и уметник”, а дијалог је – као нарочита врста филозофске прозе – добио „праву ујетничку обрадку

Платон у *Федру* дозвољава да се реторика стопи са дијалектиком,³² Жирардов став да Платон не презиरे мимезис у толикој мери у којој га се плаши,³³ да би се чак појавило и тумачење по којем Платон не жели да буде тај који ће лично изговорити осуду уметности, јер се потајно диви Хомеру, па критику уметности приписује другим ликовима својих (иронично: миметички обојених!) дијалога.³⁴

Важно је, међутим, нагласити да управо уметник (стваралац) о којем Платон говори у *Тимају* долази до оне форме досезања идеја којој се он диви, *без проблема да то призна* – што значи да поменуте тезе према којима је Платон био осујећен на песнике ипак нису одрживе, јер се и сâм упустио у форму излагања која је имала и филозофски садржај и уметнички стилизовану форму.

Консеквенце Платонових теза из *Тимаја* иду чак до тврдњи да је управо у том дијалогу Платон објаснио мимезис као формулу и принцип креације и формирања света,³⁵ јер се у том дијалогу види како се човек мисаоним путем може *приближити* природи вечне идеје.³⁶ Таква смела теорија почива на темељима разумевања *демијурга* као *креатора* свега постојећег, о чему је било речи на почетку текста, будући да Платон заиста оставља могућност да *демијург може* да ствара *угледајући се на вечну идеју*. Овим је на најдиректнији начин показано у каквом су односу за Платона принципи *мимезиса* и *креативности*, уз напомену да појам *креативности* овде далеко премашује естетички контекст. Платон, дакле, кроз приказ о стварању космоса уводи *демијурга* – мајстора-уметника, „који саставља космос (свеобухватно, најлепше и најсавршеније живо биће), имајући, при том

у Платоновим списима”. - Сиронић, М., Салопек, Д., „Грчка књижевност”, у: *Полијест светске књижевности*, књ. II, Младост, Загреб, 1977, стр. 153

32 Гадамер, Х.-Г., *Хегелова дијалектика*, Плато, Београд, 2003, стр. 321

33 Girard, R., *Things Hidden since the Foundation of the World*, The Athlone Press, London, 1987, стр. 18 Жирард не сматра оправданим супротстављање мимезиса и оригиналног произвођења, сматрајући да оригинално произвођење *може* бити саставним делом мимезиса.

34 Lacoue-Labarthe, P., *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1989, стр. 134 – 135

35 Melberg, A., *Theories of Mimesis*, Cambridge U.P., 1995, стр. 22

36 Исто, стр. 23

стварању, у виду вечно постојећи умни узор. Бар на први поглед, тај Демијург нам се показује као какав скулптор или сликар, који своју творевину прави из безобличног материјала, повремено погледајући на модел”.³⁷ Свакако, таква замисао о демијургу није била уобичајена за хеленски начин мишљења, али не би била уобичајена ни за самог Платона, уколико се „пребрзо вежемо за уобичајену представу о Платону као философу, који презире уметнике, као подражаваоце и који сву уметност своди на *мимесис*, активност подражавања, да би овој супротставио као далеко вреднију научну активност, *теорију*, контемплацију, активност посматрања”.³⁸ У *Држави* и *Тимају* открива се њихов аутор, који је другачији од оне уобичајене представе: не потцењују се уметници због тога што подражавају, него због тога што најчешће не подражавају оно што је умно“³⁹

Платон, дакле, јасно разликује мимезис који има у виду *вечне и савршене узоре* од мимезиса који се служи *нечим створеним као узором*.⁴⁰ Са тим у виду, разумљив је не само Платонов став да је космос створен „према узору, који је доступан речи (логосу) и разбори-

37 Платон, *Тимај*, Ейдос, Врњачка Бања, 1995, Предговор - Бранко Павловић, стр. 23

38 Посматрање овде треба разумети у изворном старогрчком смислу: као теорију (*theorein* - гр. посматрање, гледање): „Бог нам је, наиме, открио и подарио вид да бисмо кружна кретања Ума, уочивши на небу, применили на кружне токове нашег расуђивања, будући да су једни другима сродни”. - *Тимај* (1995), 47 б – ц

39 Исто, Предговор - Бранко Павловић, стр. 24 Ипак, Платонов ставови из *Тимаја* наишли су и на критику, управо у погледу појма стварања, јер му се замера да том појму даје „обележје изразите рационализације”, док се оно *нагонско* потискује у тамну позадину ирационалне нужности: „стварању у *Тимају* видно недостаје Ерос, којем је у *Гозби* и *Федру* додељено да буде покретач и водич ка оном што је најбоље и најлепше. Да ли је Платон, састављајући *Тимаја*, напустио оно што је раније (у *Гозби* и *Федру*) открио као незаобилазно значајан улог еротског у сваком стварању и сваком напредовању ка оном што је најлепше и најбоље?” – исто, стр. 28

40 Исто, 28 б Када је реч о могућностима досезања савршеног узора, потребно је обратити пажњу на Платонове ставове који у другим контекстима дотичу ово питање – описујући, на пример, Атлантиду у *Критији*, Платон описује двор: „примајући га од претходника, сваки краљ је украшавао већ украшено, и надмашивао претходника колико је то могуће, све док величанственошћу и лепотом својих творевинане доведоше дворац до савршенства које је заустављало дах”. - Платон, „Критија“, у: *Менексен. Филеб. Критија*. БИГЗ, Београд, 1983, 115 д

тости, и свагда остаје исти”, него и његово указивање на нужност да *космос буде слика нечега* и да је заправо важно „утврдити разлику, која се односи на слику и њен узор”,⁴¹ јер је само на тај начин заиста омогућено досезање поменутог узора, и то од стране ствараоца који ствара нешто слично *потпуно савршеном живом бићу*.⁴² Управо у том контексту Платон јасно саопштава *речи Творца*: да би свемир „био стварно свеобухватан, окрените се сада, у складу са својом природом, стварању живих бића, подражавајући ону моћ, коју сам ја имао при вашем постајању”.⁴³ Сви ови ставови указују на јавности недовољно познату релацију коју Платон успоставља са појмом мимезиса, а која ни у ком случају није једнострана и строга на површан начин.⁴⁴

Да би се то додатно показало, потребно је указати на још нека места у Платоновим списима, која откривају дубину и комплексност његовог односа према поимању мимезиса и стваралаштва – на пример, Платон помиње сликара „који би насликао узорног човека, најлепшег човека, и који би својој слици дао све што је потребно”,⁴⁵ говори о „слепцима”, који „немају никакво знање о бићу сваке ства-

41 *Тимај* (1995), 29 б – ц Гадамер чак тврди да Платон примењује појам „мимесис” да би нагласио онтолошку разлику између узора и слике. – Гадамер, Х.-Г., *Филозофија и поезија*, стр. 33 Он, додаје и да „изворни појам мимезиса уистину омогућује да се легитимише есенцијално преимућство поезије у односу на остале уметности”. – исто, стр. 34

42 *Тимај* (1995), 31 б Овде ипак треба указати на једну значајну разлику између Платоновог и Аристотеловог учења: „Аристотел не дијели с Платоном увјерење да се обичајносни свијет класичног полиса може спасити од пријетеће пропасти појмовним и филозофским освјетљавањем дубље везе између *полиса* и *космоса*, уопште постулирањем парадигматског статуса појмовне структуре људског дјелања, која би била статуирана у истинитијем идеалитету зближности као мјерилу тога дјелања”. - Перовић, М. А., *Практичка филозофија*, Одсек за филозофију Филозофског факултета, Нови Сад, 2004, стр. 35

43 *Тимај* (1995), 41 ц – д

44 „Ако однос идеја и јединачности, представљен метафоричком релацијом између слике и узора, бива оправдано схваћен као однос апроксимативног наликовања, и уколико је однос између парадигме и њезине слике одређен „динамичном”, а не „симетричном сличношћу”, тада теза о филозофском *мимесису* као апроксимацији на којему је утемељен и умјетнички *мимесис*, има свој легитимитет.” - Делија, Н., „Аргумент сличности” и *пријепори око мимесиса*, *Пролегомена* 3 (1/2004), стр. 13

45 *Држава*, 472 д – е

Марица Рајковић

ри, и који у душама немају јасан узор, те нису у стању да на то гледају, као што то чине сликари, као на најчистију истину како би све сводили на њу и посматрали је што тачније могу⁴⁶ и наводи да је могуће „непрестано гледати на две стране; на оно што је по природи правично и лепо, разборито и томе слично, с једне, и, с друге стране, на оне особине које људи већ имају, па (...) то спајати и мешати и створити нешто слично човеку” и придржавати „се онога за шта је Хомер рекао да је у људима слично и једнако са боговима”.⁴⁷

Ставове попут ових потребно је нагласити да би се поље разматрања проблема *мимезис-креативност* у Платоновој онтологији пребацило на тло које је фундирано на његовом схватању узора и парадигматског односа који мимезис ствара према њему: „дистанца између одраза и узора, колико год може бити непремостива и колико год да је могуће њено наглашавање, има нешто криво за прави смисао бића мимезиса. Парадигма на коју се, према Платону, пресликавајући односи свако приказивање и иза које то приказивање нужно остаје, као таква није оно где се осведочује неко уметничко дело. Нико на њу не може да покаже као на оно што се показује поред приказа (*paradeigma* значи: поред тога показано)”.⁴⁸ Гадамер овим речима покушава да укаже на могућност да је читава Платонова теорија о мимезису заправо позиционирана у контекст његовог *учења о узорима*.

Након овог излагања неопходно је, ипак, напоменути да истицање мање познатих места из Платонових дела о овој проблематици никако нема за циљ прикривање и намерно занемаривање оних која су боље позната и у којима Платон *јасно* критикује миметичко песништво. Водиља овог испитивања садржана је у потреби да се његови ставови јасно осветле, што никако није мотивисано навијачким и пристрасним односом према „алтернативној” теорији о Платоновом схватању мимезиса. Не треба, дакле, заборавити, да је „живот који се бави подражавањем” за Платона тек на *шестом месту*

46 Исто, 484 ц – д

47 Исто, 501 б

48 Гадамер, Х.-Г., *Филозофија и поезија*, стр. 35

по вредности;⁴⁹ да за њега песничко подражавање његовог добра представља *игру*, а не озбиљан посао;⁵⁰ да вештину подражавања он описује изразом *phaule*;⁵¹ да подражавање стоји на трећем месту у односу на идеју;⁵² да би „изрезао” сва места из Хомерових стихова чији је звук довољан да човек задрхти,⁵³ итд.

Ипак, иако сматра да су ситуације у којима песник подражава нешто што „не може” заслужне за „погрешке” у уметничкој форми, Аристотел се око ових питања не слаже са Платоном и сматра да су грешке песника најчешће погрешке „против поједине науке, а не против саме песничке уметности”.⁵⁴

Аристотелово одређење мимезиса

Аристотелово разумевање појма уметности потребно је, на исти начин, отворити на изворишту које га омогућава, а то је могуће извести преко два хоризонта. Први хоризонт утемељује Аристотелово учење о уметности на онтолошком темељу који му непосредно претходи, а то је решење старог филозофског проблема настајања и стварања, које Аристотел објашњава преко појмова δύναμις (могућност, моћ - реална „моћ да нешто буде, може бити, али још није збиљски присутно”⁵⁵) и ἐνέργεια-ε⁵⁶ (остварење, стварност, збиљност, актуалност, оствареност, другим речима: опредмећена и остварена могућност, која својим актуалитетом више није могућност; уз

49 Платон, *Федар или о лепоти*, Народна књига – Алфа, Београд, 1996, гл. XXVIII

50 *Држава*, 602 б

51 Исто, 603 б

52 Исто, 597 ј

53 Мада овде Кауфман примећује да Платон не говори ни о једној трагедији, него о еповима. – Кауфман, В., *Трагедија и филозофија*, стр. 20

54 Аристотел, *О песничкој уметности*, стр. 51

55 Филиповић, В., *Филозофски рјечник*, стр. 262

56 „Аристотелова основна реч гласи: ἐνέργεια, што Хегел преводи као „стварност” (на латинском *actus*). ‘Еνέργεια је „још одређеније” ентелехија (ἐντελέχεια), што је по себи сврха и реализација сврхе.” - Хајдегер, М., „Хегел и Грци”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 383

то, у термину ἐνέργεια крије се и реч ἔργον – што значи *дело*⁵⁷). Један од најзначајнијих појмова који ово омогућавају је појам ἐντελέχεια-е, који доводи δὴναμις до крајњег циља и властите сврхе – ἐνέργεια-е.⁵⁸ Тај процес је нужно и непосредно везан за стварање, а тиме омогућује и настанак уметничког дела, које у појавност извлачи унутрашњу могућност саме ствари. Песничка уметност се тиче онога што се *могло догодити*, па је зато најприсније повезана са оним истинитим, као општим, које једино може бити предметом знања.

У делу *Поетика* (*О песничкој уметности* - Περί ποιητικῆς) – Аристотел, између осталих значајних филозофских опсервација, спроводи консеквентан историјски приказ трагедије, обликован пре свега кроз разматрање људске природе као извора песничког стваралаштва, при чему долази и до разјашњавања појединачних врста песништва. Уметност је непосредно везана за подражавање, које је човеку дато природно, а песничка уметност се на том фундаменту даље развија „из покушаја импровизације”.⁵⁹ Уметност постаје аутономним принципом стварања, које се тиче вештине која чак довршава оно што природа није могла да произведе, уједно и подражавајући,⁶⁰ што доводи до другог хоризонта структуре овог текста, а он се тиче разумевања уметности у контексту Аристотелове *Поетике*. Овај хоризонт осветљава значај појма уметности за целину Аристотелове филозофије, јер се показује најприснији однос уметности и знања, кључних појмова филозофије у целини. Будући да је за Аристотела знање увек непосредно везано за опшност, а само оно што је опште може бити

57 Више о Аристотеловом схватању дела: „исто се догађа и с ујетницима. Сваки од њих више љуби властито дело него што би то дело љубило њега кад би стекло душу. А ово је још највише случај с pjesницима”. – Аристотел, *Никомахова етика*, 1167 б 34 – 1168 а 2

58 Реч ἐνέργεια може се превести и као делотворност и у уској је вези са појмом ἐντελέχεια. Ентелехија представља активни принцип који *ствара* оно што је могуће, затим га *усавршава*, и најзад – од тога прави сопствени циљ. То је виша енергија која сама себи одређује правац или виша делотворност која свој циљ има у себи – за разлику од материје која у себи носи само могућност. Другим речима: ентелехија је непрекидна делотворност, стварност, реалност.

59 Аристотел, *О песничкој уметности*, стр. 9

60 Аристотел, *Физика*, 199 а 15

истинито – песничка уметност је истинитија од историографије, јер се песништво бави оним општим, оним што се *могло* догодити, а историографија врши попис оних појединачности које се *јесу* догодиле.

Пошто је подражавање човеку урођено од детињства, он у вези са њим осећа задовољство и касније у животу, пре свега кроз утисак који „у нама остављају уметничка дела”.⁶¹ Аристотел сматра да је та миметичка игра која се развија у детињству корисна за развој сваког човека⁶² - тврдећи чак да је управо кроз мимезис видљива разлика човека од „осталих створења”.⁶³ Све уметности, по Аристотеловом мишљењу, „приказују подражавајући, а постоји између њих трострука разлика: оне подражавају или различним *средствима* или различне *предмете* или различним *начином*, а не на исти начин”.⁶⁴ *Поетика* је дело писано за реципијента песничке уметности, међутим, XIII глава је једно од ретких места где се Аристотел обраћа креатору – песнику, тј. ономе ко треба да састави или створи сâмо песничко дело. Да би се дошло до добре фабуле, као главног елемента трагедије, Аристотел песницима даје савете на шта да обрате пажњу и чега да се чувају – јер су они који просуђују⁶⁵ њихова дела заступљени у свим сегментима друштва, што Аристотел напомиње и у *Политици*. Приликом експликације своје познате *дефиниције трагедије* (која гласи: „*трагедија* је, дакле, *подражавање озбиљне и завршене радње* која има *одређену величину, говором* који је *от-*

61 Аристотел, *О песничкој уметности*, стр. 8 – 9

62 Аристотел, *Политика*, Глобус, Загреб, 1988, 1336 а 35 – 38 Аристотелов став о мимезису даље експлицира Гадамер: „није потребно никакво посебно истраживање историје речи да би се сазнало да се смисао мимезиса састоји једино у томе да нешто пусти да постоји, а да тиме није ништа започето. Радост у миметичком поступању и у миметичком деловању јесте једина изворна човекова радост, коју је још Аристотел показао у понашању деце. Радост у претварању, радост у томе да се приказујемо као неко други него што јесмо, и радост онога ко у приказаном спознаје приказано, показују шта је аутентични смисао подражавалачког приказивања: ни на који начин не изједначује и тврдња о више или мање великом приближавању приказа и онога што је у приказу замишљено”. – Гадамер, Х.-Г., *Филозофија и поезија*, стр. 35

63 Аристотел, *О песничкој уметности*, стр. 8 -9

64 Исто, стр. 5

65 Аристотел, *Политика*, 12815 5-10

Марица Рајковић

мен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају: а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање⁶⁶ таквих афеката⁶⁷) Аристотел наглашава да „трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота” - лица, дакле, не делају зато „да подражавају карактере, него ради делања узимају да приказују и карактере. Зато су догађаји и прича циљ трагедије”,⁶⁸ а песник треба да уживање које се рађа из сажаљења и страха „изазива подражавањем”.⁶⁹

Аристотел закључује да уметност има *благоворан* утицај на душу – „да би се пак развиле моралне навике у души, они који су одговорни за васпитање омладине, учитељи и законодавци, морају створити код ње понашање усклађено са правим разумом, ни сувише плашљиво, ни сувише нагло, ни сувише расипничко, ни сувише шкрто”.⁷⁰ Утицај који уметност има у образовно – педагошком смислу је неоспоран, али то значи да та врста утицаја треба да буде усклађена са разумом – што даље говори да разлика између Платоновог и Аристотеловог става о улози миметичког песништва на формирање правих вредности заједницу није толико драстична, јер и Аристотел тврди да та врста утицаја мора бити избалансирана. Ипак, морална осуда уметности „више је оптерећивала традицију него њена осуда због незнања и привођења илузија”,⁷¹ па је више и

66 Аристотел не помиње појам катарзе (*κάθαρσις*) само на једном месту (у чувеној дефиницији трагедије), већ је разматра и у погледу на педагошки развој у *Политици*: „Фрула не изразује ђудоређе, него више заносно узбуђење [или „фрула не дјелује етички, него оргијастички“], тако те се њоме треба служити у оним пригодама у којима приказ више тежи прочишћењу него подучавању”. – Аристотел, *Политика*, 1341 а 22 – 24, што Томислав Ладан допуњује следећим речима: „Ријеч је о појму ‘катарзе’, што је и ђудоредно и умјетничко прочишћење, којему је коријен у обредном чину покајања или помирења, те у посветном чишћењу; тек много касније од тога је постао посебан естетички појам у Аристотеловом *Науку о пјесничком умјећу*”. – исто, *Поговор и коментари Томислава Ладана*, стр. 266

67 Аристотел, *О песничкој уметности*, стр. 15

68 Исто, стр. 17

69 Исто, стр. 28

70 Гилберт К. - Кун. Х., *Историја естетике*, Култура, Београд, 1969, стр. 70

71 Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 93

пажње изазвала, него Аристотелова потреба да усклади песничство са разумом.

Сложеност односа Платоновог и Аристотеловог схватања уметности може се, коначно, видети и на конкретном примеру који се тиче *начина* подражавања: Аристотел разликује мешовити облик подражавања, чисто подражавање и драмски начин подражавања. Мешовити начин подражавања укључује и приповедање и глуму, чисто подражавање је само приповедање, а драмско подражавање спроводи се искључиво глумом. Платон је највише ценио чисто подражавање, а Аристотел драмски начин подражавања. Разлог за то лежи у чињеници да приповедање има најбољи ефекат у едукативном смислу, који је за Платона најзначајнији.

Закључак

„Подражавајући округли лик свемира,
богови уградише божанска кружна кретања“...⁷²

На сâмом крају, треба указати и на став који В. Ј. Верденијус износи у тексту „*Mimesis. Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*“, где се доводи у питање интерпретација по којој Платон мимезис посматра као ропско копирање, да би се, коначно, отворила могућност потпуно другачијег тумачења Платоновог схватања мимезиса: као апроксимације највише парадигме – идеје. Верденијус ово питање измешта из површних књижевно-естетских анализа и поставља га на метафизичко – филозофски темељ, што мења не само будући одговор на њега, него и смисао и консеквенце које и сâмо питање може да проузрокује. Таква амбициозна теза задала би снажан ударац историчарима естетике, који се такмиче у описивању Платонове осуде уметности и посматрања Х књиге *Државе* као кључног места које доказује колики је противник уметности Платон заправо био. Свакако, закључци таквих интерпретација не одговарају

⁷² *Тимај* (1995), 44 е

Марица Рајковић

суштинској намери Платонове филозофије, која се може означити као израз највише потребе за појмовним објашњењем онога о чему се покушава говорити.⁷³

Суочавање Платоновог и Аристотеловог схватања уметности имало је за циљ да покаже да њихова највећа разлика лежи у томе да Аристотел није, као Платон, редуковао уметност свог времена на песнике који се баве пуким копирањем природних *појава* (такав облик мимезиса неприхватљив и једном и другом филозофу), али га је традиција ипак поштедела епитета *цензора* и *филозофа који је себи дозволио да обликује уметност, како би се она уклопила у његову представу идеалне државе*, како је тумачен Платон. Обојица, међутим, сматрају да се знање мора односити на оно што је опште;⁷⁴ да се уметности морају утврдити јасна правила;⁷⁵ и да мимезис не сме да буде подражавање спољашњих и пропадљивих феномена. Коначно, Аристотелово учење о могућности и стварности представља принцип који једино може да објасни начин на који је Платон наговестио да оно *вечно* може једини да *присуствује* у оном *пролазном*.⁷⁶ Метод

73 „It is questionable that Plato intended mimesis to mean a slavish copy.” - Verdenius, W. J., *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Brill, Leiden, 1972, 2., стр. 44

74 Упоредити са: „Оно што је у античкој филозофији спекулативно и, по Хегеловом мишљењу продуктивно, састоји се у прочишћавању индивидуе од непосредности чулног начина спознавања и уздизању до општости мисли. Сасвим је јасно да Хегел овде превасходно мисли на Платона и Аристотела. Платоново велико достигнуће се састојало у томе да чулну извесност и ставове који се на њу ослањају одбаци као обману.” - Гадамер, Х.-Г., *Хегелова дијалектика*, стр. 12

75 Аристотел, као и Платон, сматра недопустивим приказивање „срамних слика и представа. Нека се, дакле, владатељи побрину да никакав кип нити слика не буду опонашање дотичних поступака, осим у случају [службе] оним боговима којима закон допушта и изругивање”. – Аристотел, *Политика*, 1336 б 11 – 15 Када је реч о боговима којима закон допушта и изругивање, ради се о Дионису и Деметри, будући да су обреди у њихову част допуштали ритуале који се на другим светковинама нису могли практиковати. – *loc. cit.*

76 Овај принцип видљив је и у делима која се баве историјом уметности: „стога су у скулптури, као и у архитектури, Грци пошли од једног основног правила. Одредили су тему – човека, кога је требало приказати идеализовано и без недостатака”. – у: „Грчка уметност”, *Како препознати уметност*, Вук Караџић, Београд, 1980, стр. 35

утемељења овог учења се код Аристотела развио у форми логичко–онтолошког система, какав се код Платона није ни покушао засновасти – што се може објаснити Платоновим односом према филозофији као дијалектици. Излагање свих релевантних разлика и основних заједничких момената две филозофије имало је за циљ да покаже да су њихови заједнички моменти заступљенији него што се могло претпоставити, а да су њихове разлике заиста заступљене, али не на местима на којима су их многи интрепретатори до сада тражили.

На крају - разлог због којег су Платонов и Аристотелов ставови толико значајни за свако, па и савремено естетичко и филозофско разматрање уметности, најбоље се види у следећим речима: „онај ко мисли да уметност не може више примерено да се мисли појмовима Грка, тај не мисли довољно грчки – и не мисли довољно добро”.⁷⁷

Литература:

- Andersen, L. E., *Allegori og mimesis*, Modtryk amla, Aarhus, 1989
- Аристотел, *Физика*, Паидеиа, Београд, 2006.
- Аристотел, *Никомахова етика*, Глобус, Загреб, 1988.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955.
- Аристотел, *Политика*, Глобус, Загреб, 1988.
- Verdenius, W. J., *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Brill, Leiden, 1972
- Гадамер, Х.-Г., *Филозофија и поезија*, Службени лист, Београд, 2002.
- Гадамер, Х.-Г., *Хегелова дијалектика*, Плато, Београд, 2003.
- Гилберт К. - Кун. Х., *Историја естетике*, Култура, Београд, 1969.
- Girard, R., *Things Hidden since the Foundation of the World*, The Athlone Press, London, 1987
- „Грчка уметност“ – *Како препознати уметност*, Вук Караџић, Београд, 1980.
- Делија, Н., „Аргумент сличности“ и пријепори око мимесиса, *Пролегомена* 3 (1/2004)

⁷⁷ Гадамер, Х.-Г., *Филозофија и поезија*, стр. 37

Марица Рајковић

- Ђурић, М., *Историја хеленске књижевности*, Издавачко предузеће Народне Републике Србије, Београд, 1951.
- Еко, У., *Умјетност и љепота у средњовјековној естетици*, Институт за повијест умјетности, Загреб, 2007.
- Филиповић, В., *Филозофски рјечник*, Матица Хрватска, Загреб, 1965.
- Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005.
- Јелкић, В., *Nietzsche i Adorno*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 1990, Библиотека „Филозофска истраживања“, књига 28.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, Дерета, Београд, 2004.
- Кауфман, В., *Трагедија и филозофија*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1989.
- Cohen, L., „You’d sing too“, *The book of longing*, Harper Collins Publishers, New York – Mc Clelland & Stewart, Canada, 2006
- Lacoue-Labarthe, P. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1989
- Melberg, A., *Theories of Mimesis*, Cambridge U.P., 1995
- Michaux, H., *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, Montpellier, 1975
- Nehamas, A., *Virtues of Authenticity*, New Jersey, Princeton University Press, 1998
- Ниче, Ф., „Сазнајнотеоријски увод о истини и лажи у изванморалном смислу“, у: *Књига о филозофу*, Рад, Београд, 1994.
- Перовић, М. А., *Практичка филозофија*, Одсек за филозофију Филозофског факултета, Нови Сад, 2004.
- Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 2002.
- Платон, *Федар или о лепоти*, Народна књига – Алфа, Београд, 1996.
- Платон, „Горгија“, у: *Протагора. Горгија*, Култура, Београд, 1968.
- Платон, „Критија“, у: *Менексен. Филеб. Критија*. БИГЗ, Београд, 1983.
- Платон, „Менон“, *Дијалози*, Култура, Београд, 1970.
- Платон, „Софист“, у: *Протагора; Софист*, Напријед, Загреб, 1975.
- Plato, *Timaueus*, Focus Publishing/R. Pullins Company, Newburyport, 2001
- Платон, *Тимај*, Ейдос, Врњачка Бања, 1995.
- Платон, *Закони*, БИГЗ, Београд, 1990.
- Сиронић, М., Салопек, Д., „Грчка књижевност“, у: *Повијест свјетске књижевности*, књ. , II, Младост, Загреб, 1977.
- Хајдегер, М., „Хегел и Грци“, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хегел, Г. В. Ф., *Историја филозофије*, I, БИГЗ, Београд, 1975.
- Шестов, Л., *Достојевски и Ниче*, Бримо, Београд, 2002.

Marica Rajković
CREATIVITY AND MIMESIS

(Summary)

On the foundation of understanding relations between the idea of *mimesis* and the idea of *creativity* it is possible to find the key characteristic of Plato's and Aristotle's understanding of art – the fact that this understanding has *primarily and ontological*, rather than *secondary and historical* approach to the concept of art. In this context, author examines the possibility that Plato's critique of art is in fact a critique of *inadequate* mimesis, which leaves the possibility that the *genuine* mimesis can in fact be the mimesis of the idea. In addition to these ambitions, the author tries to show that the reason why Aristotle's *Poetics* still is one of the most relevant works of art lies not so much in Aristotle's *explanation* of poetic art, as in the *point of view* from which he approaches. In fact, unlike many art theorists and historians of literature, Aristotle considered the tragedy to be a philosophical, and not a literary problem. Therefore, its definition goes beyond domain of theory of literature and becomes important subject of philosophy, even by those who are not primarily interested in aesthetics. Perhaps paradoxically, but it is evident that the very era that has no aesthetics as a discipline - in ancient Greece – is the era that's best in showing the necessity for its domain to be philosophically founded. The era in which aesthetics as a philosophical discipline did not exist is - at the same time - the period that offers the best explanation of the reasons why aesthetics can exist *only as a philosophical discipline!*

Keywords: Aristotle, creativity, mimesis, Plato, the theory of ideas

Ива Драшкић Вићановић

БИХЕВИОРАЛНИ АСПЕКТ СТВАРАЛАШТВА

Апстракт: У овом тексту проблем стваралаштва разматра се са једног неуобичајеног аспекта – као сегмент комуникативне, бихевиоралне технике коју је изнедрила италијанска ренесанса, познате под називом *sprezzatura* (ноншалантност, нехај). Анализирајући појам *sprezzatura*, аутор препознаје три кључне карактеристике ове бихевиоралне технике: артифицијелност, индивидуалност и суштинску упућеност самопрезентације сопства на алтеритет. Поменуте карактеристике чине компатибилним стваралачки процес чији је продукт *sprezzatura* са стваралачким процесом чији је продукт артефакт.

Кључне речи: стваралаштво, уметност, понашање, *sprezzatura*, сопство, самопрезентација, алтеритет

Када говоримо о проблему стваралаштва, прво што нам падне на ум је, наравно, стваралаштво у најужем естетичком смислу, оно које се односи на уметничко дело.

У овом тексту, међутим, говорим о појму стваралаштва са унеколико помереним значењем, или, прецизније, проширеним значењем – у крочеанском смислу тог термина. Наиме, оно што ме у овом тренутку интересује је категорија стваралаштва која се односи на формирање и презентацију сопствене личности, креација чији је објекат и продукт сопствена личност.

Епоха ренесансе је изнедрила један изузетно занимљив естетски феномен, познат под италијанским називом *sprezzatura*, називом

Ива Драшкић Вићановић

који је врло тешко превести због суптилне полисемије коју у себи носи. Најчешће се преводи као оншалантност, лежерност; у старом Дубровнику коришћен је као превод италијанског *sprezzatura*, архаични, већ готово заборављени, лепо израз нехај. На теоријском нивоу овај феномен се искристалисао у чувеној књизи Балдасара Кастиљонеа (Baldassarre Castiglione) *Il Libro del Cortegiano* (*Дворанин*), која је написана као литерарни портрет урбинског двора, али портрет са платоничком конотацијом парадигме – то је урбински двор какав би требало да буде, а не какав емпиријски јесте. (Продор неоплатонизма у дух ренесансе, не само у филозофску мисао, него у свеукупну културу, у сваки њен сегмент, изузетно је снажан и препознатљив. О томе ће бити више речи у даљем току текста).

Кастиљоне пројектује лик идеалног дворанина урбинског двора, *eidoc* дворанина – оно што би требало да буде.

Као прво, Кастиљонеов дворанин има обавезу да обликује и усаврши сопствени карактер, унутрашњу духовност, језгро сопственог бића (сопства).

Овај моменат није нови. То је препознатљив рефлекс Сократове естетичне етике и његове тезе о потреби формирања сопственог карактера, штавише вајања сопственог карактера да би се постигла врлина, *акме* људскости. Обликовање – вајање карактера, наравно, имплицира лепоту, улепшавање карактера, те је овај сегмент Сократове етике, будући да се формирао у знаку *калокагатије*, дубоко прожет естетиком.

Сократова идеја о формирању – улепшавању сопственог карактера резултирала је касније у Платоновој филозофији појмом правичности, хармоније врлина мудрости, храбрости и умерености као естетског продукта врлина душе; наиме, правичност, крунска врлина, схваћена је као естетски продукт, склад, хармонија, остале три (кардиналне) врлине мудрости, храбрости и умерености.

Оно што је, међутим, ново у Кастиљонеовом *Дворанину*, а што је уједно израз свеукупне културне климе епохе ренесансе, је потреба да се достигнути квалитет сопствене духовности изрази, да се представи другима. Потреба за презентацијом врлина свог ка-

рактера, императив самопрезентације је онај кључни моменат који дистингира естетизовану етичку концепцију ренесансе од такође естетизоване Сократове етичке концепције. Презентација, пак, сопствене личности подразумева три битна момента (што ће и бити предмет моје анализе у овој студији):

- 1) Артифицијелност и лепоту самопрезентације;
- 2) Индивидуалност, непоновљивост оног што се представља;
- 3) Ступање сопства у суштински однос са другим, са алтеритетом, јер презентација себе нужно собом повлачи презентацију сопства другом.

На ова три, према мом мишљењу, кључна момента ренесансног императива самопрезентације ће бити усмерена и моја анализа, утолико пре што мислим да појам *sprezzatura* има много додирних тачака са културолошким императивом самопрезентације у тренутку у коме живимо и да се управо у том сегменту на неочекиван начин ренесансни човек приближава савременом.

Кастиљонеов дворанин позван је да изрази свој карактер, да га оспољи, односно да представи себе другима. Карактер као продукт већ претходно окончаног креативног процеса, карактер који красе изузетни квалитети и способности, мора да се изрази *con grazia*,¹ то јест са лакоћом, љупкошћу и грациозношћу. Није, дакле, довољно усавршити сопствени карактер, треба га изразити, представити другом и то не било како, већ са наглашеном естетском интонацијом – треба све своје квалитете изразити љупко, грациозно, без тежине. *Grazia* – љупкост, грациозност, лакоћа – кључна је карактеристика *sprezzature*, ноншалантности. Кастиљонеов савршени дворанин, који је постигао савршенство карактера, треба и да изрази своје квалитете грациозно, треба да представи себе другима као неког ко све што чини, чини са лакоћом, елеганцијом, без икаквог напора.

Sprezzatura је уствари комуникативна, бихевиорална техника у којој начин представљања себе, начин изражавања сопственог карак-

¹ Кастиљоне, Б., *Дворанин*, Загреб, 1986, XXIV, 23

Ива Драшкић Вићановић

тера, постаје продукт једног артифицијелног процеса; другим речима, презентација сопства је производ једног сложеног, осмишљеног, артифицијелног, стваралачког процеса. Субјект креативног процеса је уједно и његов објекат; човек сам себе креира и представља другима као уметничко дело.

Spreszatura је врло захтевна бихевиорална техника која изискује велики напор и високу концентрацију, јер управо је најтеже исказивати своје квалитете са лакоћом и као да нам не представља никакав проблем да радимо то што радимо. Артифицијелност, лакоћа и грација испољавања способности, талената, знања, указује без сваке сумње – ту је Балдасаре Кастиљоне извесно био у праву – на висок ниво квалитета тих способности, талената, знања; изражавање било чега са лакоћом, елеганцијом и лепотом подразумева максималну усавршеност тог нечега, без обзира о чему да је реч.

И то је оно што препознајем као заједничку, изузетно захтевну карактеристику културног миљеа ренесансе и тренутка у коме живимо – императив *spreszature*, оншалантности, нехаја; и савремени човек је, као и Кастиљонеов дворанин, позван да се представи другима као неко ко мисли, говори, дела са лакоћом и као да не држи до тога – као да стоји изнад себе и сопствених квалитета и нечим их надилази.

Кастиљоне говори о „честитом претварању”, *dissimulazione onesta*, јер лакоћа и лепота изражавања и представљања себе никад нису и не могу бити спонтани и природни, већ су, напротив, плод напорног стваралачког процеса у којем субјект креације обликује најкомпликованији могући материјал – самог себе и начин сопственог односа према спољашњем свету и алтеритету као кључном сегменту спољашњег.

Претварање, дакле, нужно, али такозвано честито претварање. Кастиљоне, као и Аурелије Августин својевремено, не жели да термину „претварање” прида било какву конотацију лажи и преваре. Као што је Августин бранио глумачку уметност од тада актуелних напада да је у питању превара, тезом да глумац да би био истински глумац мора бити лажни Хектор и да нема намеру да гледаоца убеди да је у питању Хектор, тако и Балдасаре Кастиљоне инсистира на атрибуту „честито”, те лепоти, грациозности и артифицијелности

самопрезентације додаје још један вредносни квалитет – моралне исправности, чиме је аксиолошки врло високо позиционира. Арטיפицијелност, по дефиницији, подразумева изостанак спонтанитета и претварање – свесни обликотворни напор, илузију трансформисања тешкоће уметничког напора у лакоћу и грациозност презентације. Субјект обликотворног процеса нам нуди илузију да је *difficulta facilita* (да је тешкоћа лакоћа) – оно што је компликовано и што се са тешкоћом постиже у стваралачком процесу, нуди се на нивоу рецепције као лакоћа, изостајање напора, *la grazia*, што је појмовно – терминолшки пар који карактерише уметничко дело као такво, када га посматрамо са аспекта креације и са аспекта рецепције.

Као сваки артефакт који је плод стваралачке *difficulta* која се рецепира као *facilita*, тако је и софистицирана ренесансна техника самопрезентације *sprezzatura* – ноншалантност, нехај у изражавању квалитета сопственог карактера, која нуди илузију спонтанитета плод *affettazione* и *dissimulazione* – претварања, односно лакоћа и грациозност самопрезентације су продукт компликованог и напорног стваралачког преобликовања.

Кастиљонеов појам „честитог претварања” отвара нам и један врло занимљив проблем када је у питању презентација сопства алтеритету: чува ли ово арטיפицијелно претварање у самопрезентацији језгро сопства или га у процесу изражавања и нуђења оном другом суштински мења? Овај проблем уочио је Платон и дотакао га у трећој књизи *Државе* у контексту своје чувене критике *мимесис*-а.

У жељи да што убедљивије обезвреди *мимесис*, Платон приступа његовој критици са једног изузетно занимљивог аспекта:

„Зар ниси приметио”, пита Сократ Адеиманта, „да свако подражавање, ако се негује од детињства и надаље, постаје навика и друга природа, и то у држању тела, или у начину говора, или у начину мишљења?”

Наравно да сам то приметио”, одговара Адеимант.²

Платон овде луцидно учача чињеницу да човек усваја оно што подражава. Подражавано постаје „навика и друга природа” и самим тим део нашег личног идентитета.

² Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1976, стр. 77

Ива Драшкић Вићановић

Транспоновано на нашу садашњу тему, напор који улажемо у „честито претварање”, у артифицијелну презентацију себе *con grazia*, утиче и на само језгро сопствене личности које представљамо другима, глача га и бруси и тим процесом естетизације диже га на виши аксиолошки ниво.

Друга карактеристика ренесансне *sprezzature* вредна помена, односно њен битан предуслов, (поред анализиране артифицијелности), јесте индивидуалност.

Артифицијелна самопрезентација подразумева изражавање и представљање индивидуалног, уникатног и непоновљивог сопства, што је такође заједничка особина *sprezzature* и уметничког дела, односно естетског феномена као таквог, особина коју је уочио још Марко Тулије Цицерон, да би је Баумгартен (Baumgarten) и Кант (Kant) препознали као кључни атрибут естетског.

Према мишљењу Јакоба Буркхарта (Jakob Burckhardt), епоха ренесансе је родно место појма индивидуалности, односно, прецизније, третирања индивидуалности као вредности. Свест о персоналној, по Буркхарту, легитимише ренесансу као модерну епоху и суштински је одваја од средњег века.³ У прилог својој тези Буркхарт наводи појаву его докумената у ренесанси – биографија, аутобиографија, портрета и аутопортрета, али не залази у проблем филозофске позадине категорије индивидуалности. Чини се да се филозофски темељ ренесансне концепције персоналној може наћи у ренесансном новоплатонизму.

Ренесансни новоплатонизам, изузетно занимљива појава, калемљена античка биљка, дугује своје постојање грчком мислиоцу Георгиосу Гемистосу Плетону, који је убедио Козима Медичија (Cosimo Medici), поглавара Фиренце, да дух Платонове филозофије, како у њеном изворном облику, тако и у неоплатоничком, Плотининовом, заслужује озбиљну подршку. На част служи Козиму Медичију што је прихватио Плетонову идеју и што никад није престао да пружа финансијску помоћ подухвату ревитализације новоплатонизма. Чедо овог великог и значајног подухвата била је Платоничка акаде-

³ Буркхарт, Ј., *Култура ренесансе у Италији*, Дерета, Београд, 1991, стр. 79 – 98

мија у Фиренци, чија је рецепција платонизма обележила дух ренесансе и уткала се у модерну европску мисао.

Најзначајнији представник Платоничке академије у Фиренци био је, без сваке сумње, Марсилио Фићино (Marsilio Ficino). Управо у његовој рецепцији платонизма налази се, према мом мишљењу, онај кључни филозофски импулс који је одговоран за висок аксиолошки третман појма индивидуалности у ренесанси.

Као што то често бива, Марсилио Фићино је, иако убеђен да само преводи и тумачи Платона и Плотина, додао и нове тонове њиховим филозофским концепцијама и тумачећи – мењао. Једна од дистинкција између ренесансне рецепције платонизма и његове изворне варијанте, за коју је одговоран Фићино, релевантна је и за нашу садашњу тему. Наиме, у последњој књизи Фићинове *Theologia Platonica* искристалисало се и његово схватање душе, битно различито од Платоновог. Фићино, наиме, говори о индивидуалној души, уникатној, непоновљивој, о односу појединачне душе са појединачним, одређеним телом које је одуховила и расправља о проблему спаса душе као личног спасења, спасења индивидуалне душе, а не душе као такве⁴. Оно што је интересовало Платона био је проблем човекове душе као такве, њена структура, хармонија њених сегмената, итд. Фићина, пак, поглавито занима душа личности, „моја” душа, окосница модерног појма *self*-а.

Дакле, *sprezzatura* подразумева самопрезентацију индивидуалне, уникатне, јединствене душе, или, савременим терминима речено – индивидуалног, непоновљивог сопства.

И најзад, трећа кључна карактеристика ренесансне *sprezzatura*, артифицијелне презентације сопствене личности је, као што сам поменула у уводном делу ове студије, ступање сопства у суштински, онтолошки однос са алтеритетом.

Наиме, импликација Кастиљонеове концепције појма *sprezzatura* је представљање себе другом. Други, као реципијент наше самопрезентације, нужан је услов креативног процеса усмереног

⁴ *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, M. J. B. Allen, Brill, Leiden, Boston, Köln, 2002, pp. 47 – 68

Ива Драшкић Вићановић

како на квалитет сопственог карактера, тако и на квалитет (лепоту, грацију) презентације тих квалитета, што је такође још једна битна заједничка особина *sprezzature* и уметничког дела.

Све анализе Кастиљонеовог *Дворанина* задржавају се на моменту изражавања врлина свог карактера *con grazia*, што је логично и природно застајање на теми на које наводи и сам Кастиљоне.

Али концентрација на лакоћу и љупкост као да скрива импликацију која је присутна у чувеном Кастиљонеовом ставу да испољавање врлина карактера подразумева презентацију себе другом. Други се појављује као нужна карика у ланцу сегмената које подразумева ова естетизована етичко бихевиорална техника самопрезентације, позната под називом *sprezzatura*. Други, који функционише као реципијент овог специфичног продукта специфичног креативног процеса, није само публика пред којом се представља, већ претходно обликован производ; алтеритет нас управо прозива да наставимо и усавршимо процес креације сопственог карактера: испољавајући га пред другим, ми га у исто време развијамо и усавршавамо.

Као што велики глумац пред публиком усавршава презентацију улоге и по правилу (ако је заиста прави глумац) бива бољи него на пробама на којима нема публике, па понекад, надахнут реакцијом публике, превазиђје сам себе, тако и Кастиљонеов дворанин, парадигма морално – бихевиорално – естетског савршенства, тек налазећи се у магнетном пољу контакта са другим, у процесу презентације сопства алтеритету, стреми ка квалитету (савршенству) израза, достиже и квалитет (савршенство) израженог. На трагу размишљања Пола Рикера (Paul Ricoeur), који у својој студији *Сопство као други*, посвећеној феноменологији дијалектике ипсеитета и алтеритета, сопства и другости, каже „да ипсеитет сопства имплицира алтеритет до тог степена да се једно не да мислити без другог”²⁵, у контексту наше садашње теме можемо да додамо да сопство без алтеритета не може не само да се изрази и оспоји, већ не може ни да се уобличи и конституише. Алтеритет представља онтолошки темељ уобличавања сопства.

5 Рикер, П., *Сопство као други*, Јасен, Београд, 2004, стр. 10

Бихевиорални аспект стваралаштва

Три карактеристике које смо препознали као одређујуће за анализирани естетско – морално – бихевиорални културолошки феномен ренесансе, сродан императиву савременог културног миљеа у коме тренутно јесмо – *sprezzatura*:

- 1) лепота и артифицијелност презентације
- 2) индивидуалност, непоновљивост представљеног
- 3) ступање у суштински однос са алтеритетом у процесу презентације доводе *sprezzatura* у блиску везу са уметничким делом, а стваралачки процес чији је она продукт – са уметничким стваралачким процесом чији је продукт артефакт.

Ива Драшкић Вићановић

Литература:

- Буркхарт, Ј., *Култура ренесансе у Италији*, Дерета, Београд, 1991.
Castiglione, В., *Dvoranin*, Zagreb, 1986.
Гилберт К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*, Култура, Београд, 1969.
Marsilio Ficino: His Theology, *His Philosophy, His Legacy*, М. Ј. В. Allen, Brill, Leiden, Boston, Koln, 2002
Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1976.
Рикер, П., *Сопство као други*, Београд, 2004.

Iva Draskić Vićanović

BIHEVIORAL ASPECT OF CREATION

(Summary)

In this paper problem of art creation has been considered in an unusual way – as an element of communication and behaviour. Author focuses upon renaissance italian behavioural technique known as *sprezzatura*, that means nonchalance, casualness. Having examined the concept of *sprezzatura*, author recognizes it's three main characteristics: artificiality, individuality and essential relationship between self and alterity. These properties make creative process which results with *sprezzatura* compatible with creative process of art.

Key words: creation, art, behaviour, *sprezzatura*, casualness, self, alterity, self-presentation

Уна Поповић

HOMO FABER: **ПРОБЛЕМ КРЕАТИВНОСТИ** **У РЕНЕСАНСИ**

Апстракт: Проблем креативности у ренесанси сагледава се овде из перспективе одређења суштине човека и његовог саморазумевања: на тој основи показује се начин на који се традиционалне парадигме разумевања уметничких дела и процеса уметничког стварања преобликују у своје савремене теоријске артикулације. Аутор анализира онтолошко-епистемолошке оквири позиционирања појма креативности, фокусирајући значај сазнања за идејно одређивање и техничко реализовање створеног бића. Домени уметности, науке и филозофије овде представљају тло те анализе.

Кључне речи: ренесанса, креативност, *Homo Faber*, уметност, сазнање

Појам стваралаштва један је од најчешћих појмова којим описујемо уметност: врло често се о опусу неког уметника говори као о његовом стваралаштву, под чим се подразумева да се ради о особеним делима, насталим на основу креативности и талента тог уметника, његове оригиналности и непоновљивости. Ова колоквијална употреба појма, уобичајена у свакодневном језику, подразумева неколико естетичких идеја, које своје порекло воде од значајних филозофа и уметника: тако је, на пример, идеја о оригиналности и непоновљивости уметничког поступка и дела очигледно кантовског порекла. Ако се, међутим, кратко вратимо том њеном пореклу, Кантовој теорији о генију, опажамо да обе ове одлике и даље живе у

уобичајеном схватању уметника и уметничког дела, будући да стваралаштвом не називамо, на пример, дело научника.¹ Тако се чини да наше савремене интуиције говоре у прилог одвајању уметности и науке најпре на темељу појма стваралаштва, одредбеног за уметност. Ипак, ово схватање, као што је поменуто, и само је продукт одређене естетике.

Са друге стране, појам креативности има донекле различиту судбину и употребу. Иако веома блиска, ова два појма – стваралаштво и креативност – нису иста, и не подразумевају исте импликације. Грубо говорећи, када је у питању домен уметности, о стваралаштву говоримо с обзиром на дословно стварање уметничког дела, дакле његово произвођење, довођење до постојања, док се креативност употребљава када је реч о *начину* на који се дато уметничко дело ствара. Овако постављени, ови појмови означавали би ни мало саморазумљиву датост, постојање уметничког дела са једне, односно питање услова могућности његовог настанка са друге стране. Традиционална естетика прати ово подвајање, будући да се, опет грубо, у њеном развоју могу издвојити теорије и владајуће парадигме које су орјентисане на уметничко дело, објекат уметности, односно на самог уметника, то јест њен субјект. Ипак, обе перспективе су битно модерне, и почивају на шире постављеним оквирима нововековне филозофије. Иако, дакле, савремена естетика може да разликује између стваралаштва и креативности, њихово порекло у латинском *creatio* говори о принципијелној вези која посредује између ових, начелно раздвојених перспектива тумачења и анализе, теоријске артикулације уметности у целини. Том пореклу се сада и враћамо, како бисмо сагледали историјско-филозофске оквире и услове за настајање и развој савремених модела разумевања уметности.

Тема овог рада биће идеја и појам креативности у периоду ренесансе. Контекст ренесансе директно је супростављен овде поменутом наслеђу модерне филозофије и естетике, како Кантове, тако

¹ Кант ће рећи да Њутн није генијалан, не због тога што његовом делу недостаје мисаоност или иновативност, већ стога што се оно може даље преносити путем учења. Уп. Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991, стр. 197-198

Homo Faber: проблем креативности у ренесанси

и, рецимо, романтичарске. Ипак, он представља хронолошки непосредне оквире за настанак управо нововековне парадигме мишљења, те се стога овај период може разумети и као прелазна фаза између античког наслеђа, очуваног и измењеног у средњовековној цивилизацији, и модерне епохе, коју битно карактеришу позиције секуларизма и примата субјекта (сазнања). Преплитање различитих утицаја и опште врење идеја, карактеристично за ренесансу, као и процват уметности у облику који и данас прихватамо, представљају плодно тло за естетичку анализу.

Ренесансна филозофија, али и уметност, стваралаштво схватају као интегрални процес креације нечег новог, било да је у питању научно-филозофска теорија и рефлексивна, уметничко дело или машина. Ради се, дакле, о једној могућности човека да дела, односно да ствара, и та могућност схвата се као јединствена у својој форми, без обзира на предмете и садржаје са којима је повезана. Овако постављен, појам стваралаштва у ренесанси постаје једно од главних одређења човека: он у пуном смислу одређује све нивое ренесансне филозофије. У питању је схватање човека као делатног и стваралачког бића, које је оличено у формулацији *Homo Faber*. *Homo Faber*, као оличење људског бића, али и идеал његовог постојања, не само што може послужити за то да се у погледу историје естетике одреде услови и утицаји путем којих се изградило поменуто савремено и модерно гледиште на уметничку креацију, већ додатно може пружити увид и у један другачији начин схватања уметности. Приближавање науке и уметности, прецизније, научника и уметника, омогућено управо ренесансном идејом стваралаштва - креативности, приморавала нас да уметност схватимо у једном сасвим особеном смислу.² Тако ренесанса проблем креативности поставља на свим доменима људског делања – уметности, науци, филозофији, али и политичком деловању и мишљењу оног политичког. Управо због тога идеал *Homo*

² Проблем одређења науке у овом контексту нешто је другачији: ренесанса представља период стварања модерне експерименталне и емпиријске науке, која је у свом савременом облику врло оштро супротстављена не само уметности, већ и филозофији. Ипак, у погледу одређења такозване логике открића, и у оквиру савремене науке може бити речи о креативности и стваралаштву.

Уна Поповић

Faber-а представља централну тачку ове анализе, будући да се креативност у ренесанси непосредно везује за делање и стварање *човека*. Одговор на проблем креативности у ренесансној филозофији и естетици тако посредно представља и одговор на питање саморазумевања човека у овом периоду.

Традиција и иновација: позадина ренесансног поимања креативности

Ренесансна мисао и цивилизација јављају се као особена историјска епоха, које не само да саму себе наглашено одређују као засебан и нов покрет и тенденцију, већ то чине непосредно рефлектујући наслеђе сопствене прошлости. Сам назив ренесансе упућује нас на то самоодређивање: ради се, дакле, о препороду, пре свега античке културе и мисли, а секундарно и друштва ван оквира хришћанског светоназора и догме. Препород антике треба схватити као препород и полет науке и уметности – али не мање и античког идеала образовања културног човека. Ово враћање антици, међутим, не треба да нас завара: ма колико да је ренесансна мисао имплицитно или експлицитно у сукобу са средњовековном хришћанском парадигмом, из које је потекла, она ипак носи и задржава многа њена обележја. У том смислу могли бисмо чак рећи да ренесанса, заправо, представља препород самог средњовековља: будући да су античка мисао и цивилизација ипак у некој мери сачуване управо својим хришћанским преобликовањем, односно да је чак и наглашено ренесансно окретање антици ипак извршено са дистанце – управо са дистанце посредоване вековима њене хришћанске интерпретације – можемо сматрати да је у ренесанси у извесној мери извршен препород једне хришћанством обременене инспирације антиком. Тако је ренесансна мисао много више на речима, него у стварности, супротстављена средњовековљу: традиције античке и хришћанске мисли у њој се преплићу на нов начин, али то није непосредован почетак.

Када је у питању проблем креативности, односно стваралаштва, ово преплитање двеју традиција за ренесансу је оличено у две

Ното Faber: проблем креативности у ренесанси

велике парадигме разумевања процеса уметничког рада и његовог смисла. Обе налазе своје место у постепеној измени положаја и одређења уметника и уметности, те њиховом померању у правцу филозофије и науке. Стога ћемо се, пре него што пређемо на анализу различитих аспеката идеје *Homo Faber*-а и различитих видова његове креативности, најпре осврнути на њихово наслеђе.

Античко схватање процеса уметничког стваралаштва и креације уметничког дела ограничено је на произвођење у смислу *τέχνη*. Ово није стваралаштво у правом смислу речи – оригинално и ново - већ произвођење вештачких ствари, које је ограничено опонашањем већ постојећих, природних бића. У том смислу произвођење вештачких предмета и оруђа не разликује се од произвођења уметничких дела. И једно и друго упућено је на онтолошки поредак универзума, те на онтолошке одлике свих постојећих бића. Тако Платон, на пример, сврстава вештачке предмете и уметничка дела у ранг испод природних бића, будући да је главни критеријум за ово сврставање опонашање онтолошки примарног узора – идеје.³ Међу вештачким стварима Платон даље прави поделу на оне ближе и оне даље од идеје, при чему су уметничка дела секундарна: уметности су ствар перцепције, а занати се одређују преко питања употребе предмета које производе. Парадоксално, перцепција је у погледу сазнања ближа идеји, али уметности опонашају већ готове вештачке ствари или природна бића и приказују их само из једне перспективе, те су стога и онтолошки и епистемолошки зависне од њих. Са друге стране, употреба, која руководи занатском производњом, мора бити вођена на основу много перспектива, те је стога и њено „приказивање” прецизније и потпуније.

У контексту одређења процеса настанка уметничког дела, за античку мисао важно је још и одређење поезије, као особеног вида његовог произвођења. Поезија такође није слободно произвођење, те стога ни она није стваралаштво у правом смислу: теорија инспирације, коју нам опет полемички посредује Платон, искључује свесно и креативно учешће уметника у процесу стварања уметничког,

³ Уп. Платон, *Држава*, 596а – 598с

поетског дела. Уметник зависи од надахнућа, од непосредне инспирације божанског порекла, и у том процесу се губи у неком виду маније.⁴ Код Аристотела, даље, долази до спајања ове две позиције у *Поетици*: он нуди неку врсту *инжињеринга* поезије, будући да је целокупно ово дело посвећено извођењу правила на основу којих треба стварати поетско дело. Увођењем правила директно се поти-ре идеја инспирације, а уметнику се приписује одређена слобода од ове маничке зависности. Са друге стране, ипак, његова слобода ограничена је не толико самим правилима (за која ће историја књижевности показати да су и више него добро устројена), већ пре свега поменутом парадигмом опонашања постојећих бића, односно већ датог онтолошког поретка стварности.⁵

Са друге стране, *хришћанска парадигма средњевековља* уводи појам креативности и стваралаштва у облику који и данас прихватамо – и чини то управо на онтолошком нивоу - нивоу, дакле, који је непосредно ограничавао поимање уметничког произвођења у антици. Насупрот античком циркуларном поимању универзума, у оквиру ког се његово начелно устројство не доводи у питање, а постојање/пропадање, односно настајање/креација, представљају онтолошке одлике искључиво појединачних бића и ствари, хришћанско мишљење помера примену ових категорија на целокупан универзум: свет и свако биће у њему су створени, пролазни, и у том смислу зависни од свог креатора. Појам стваралаштва овде је очигледно *онтолошки* централан, али је ипак ограничен на Бога створитеља, односно на његов однос према створеном свету. Бог ствара све што постоји, односно једино он ствара у правом смислу речи. Додатно, Бог ствара

4 Уп. Платон, *Ијон*, 536a – 536d

5 Ова теза о позиционирању поетског уметничког дела у онтолошке оквире до-некле је закомпликована Аристотеловим ставом о превазилажењу датог и његовом надилажењу у погледу могућег путем уметности. Ипак, веза са онтологијом се одржава: уметничко дело не може превазићи дате онтолошке оквире, већ се може само другачије позиционирати унутар њих. Тако је подражавање о ком говори Ари-стотел, за разлику од Платона, подражавање неостварених онтолошких могућности неке ствари или бића, које онда повратно пружа бољи увид у њену суштину. Уп. Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005, стр. 118-125

из ничега (*ex nihilo*), због чега се даље целокупан домен постојећег рачва на постојеће у светском смислу, и на њему трансцендентно постојање Бога. Никакво људско произвођење, стога, не може бити стварање, јер произилази од створеног бића и не може да понови изворну ситуацију стварања. Оно што је у овом оквиру могуће урадити је разумевати створени свет и опонашати га: тако у уметностима – приказивање моралне стварности и хијерархијског устројства универзума, или у односу филозофије и теологије – разумске истине могу само на други начин обезбедити увид у истине открочења. У оба наведена случаја опонашање стварности усмерено је не на оно што у њој затичемо, не на њен спољашњи изглед, већ на однос створеног и створитеља, односно оне аспекте створеног који најнепосредније осветљавају његово порекло у божанском, и тако отварају перспективу темељитијег и примеренијег поимања како самог Бога, тако и суштине сваке створене ствари у светлу њеног порекла. По правилу, опонашање је онда усмерено на домен апстрактног, и удаљено од видљивог, материјалног и непосредног: у уметностима је оно пре свега симболично, алегоријско и ограничено аналогичом створење-створитељ, у филозофији (науци) изведено из варијетета различитих начина мишљења, односно облика мишљења и њихове хијерархијске разврстаности.

Хришћанска парадигма тако целокупност постојећих бића, изузев самог Бога, схвата као неку врсту „уметничког дела“: она је настала вољним чином, свесно је оформљена према одређеним правилима. Штавише, она носи печат свог креатора: тек на основу тог трага створитеља у створеном могуће је уклопити елементе лепог и уметности у хришћански хоризонт. И док је лепо у створеном, слично Платоновој теорији о идеји лепог као идеји до које се, на основу посматрања лепих бића, најлакше може допрети,⁶ одблесак апсолутне лепоте која карактерише биће божанског креатора,⁷ умет-

6 Уп. Платон, *Гозба*, 210е – 212а

7 Хришћански Бог је у филозофијама средњовековних мислилаца увек и место на ком можемо тражити апсолутне вредности, од којих је једна и лепота. Тако је све што је у створеном лепо такво на основу свог божанског порекла. Такође, веома је занимљива и паралела која се може повући са антиком, пре свега са Платоном, на

ност, аналогно томе, отелотворава у уметничким делима увиде у суштину створеног бића и његову везу са Богом. Уметност је, тако, у средњем веку увек *примењена*, никада самостална, и то примењена не само фактички – као пластични украс цркве (скулптура) или њено осликавање, већ и суштински, будући да је увек окренута ка божанском деловању и његовим моралним последицама на равни човека. Можемо приметити да и у средњовековљу важи Платоново разумевање уметности на онтолошко-епистемолошкој линији, односно да је, упркос великим померањима у погледу разумевања функције и положаја уметности, ипак очувана начелна идеја о њеној уклопљености у онтолошки поредак стварности. За човека – уметника – то значи и повиновање том онтолошком поретку, у оквиру ког уметност представља један особен начин њеног поимања и разумевања.

Ренесанса прихвата средњовековно наслеђе, иако се чини да са њим радикално раскида. Обе ове традиционалне идеје, како античка, тако и средњовековно-хришћанска, имају улогу у стварању парадигме *Homo Faber*-а: хришћанска је одређује као њена непосредна прошлост, а античка је присутна путем ренесансног окрета античкој култури и њеног ревитализовања. Услед проигравања ове две равни рађа се нова идеја одређивања суштине човека, која постаје водећом идејом мишљења ренесансе: човек као стваралац, односно човек као делатник.⁸ Око ове идеје организује се напредак уметности, рађање хуманизма, политичко деловање, окретање ка природи.

примеру мотива светлости: као и код Платона, светлост у средњовековљу одржава свој онтолошки и епистемолошки статус, али се такође и разлиже на један битно естетички начин – тако ће сијање, светлење, чак и боја за средњовековне хришћане имати дубље симболичко значење, које ће обезбедити и могућност да се очува интерес за уметничко у контексту светлости-сенке-боје. Средњовековље је утолико мање мрачно, а више светло доба.

⁸ О вези парадигме *Homo Faber* са уметношћу као доминантном водилом ренесансне културе видети Хојзинга, Ј., *Homo Ludens. О подријетлу културе у игри*, Напријед, Загреб, 1992, стр. 164

Homo Faber:

креативност створене природе (*natura naturata*)

Homo Faber је ренесансна идеја коју смо изабрали као фокусно место преплитања различитих нивоа деловања човека, преко којих он сам себе повратно разумева и одређује. У позадини овог саморазумевања путем сопственог деловања лежи начелно поимање човека као делатног бића, што је означено и самим називом *Homo Faber*. Са друге стране, принцип по ком се изводи ово саморазумевање битно је средњевековни: као што смо Бога створитеља разумевали на основу његовог створења, односно преко трага који је он као створитељ и креатор оставио на својој творевини, тако сада и сами себе разумевамо преко одраза сопствене суштине који се огледа на нашем деловању.⁹ Окрет од одређивања суштине Бога ка одређивању суштине човека по оваквом принципу закључивања такође је само привидно новина: иако се, традиционално, филозофска мисао у тумачењу средњевековља најпре окреће онтолошким и логичким питањима, као местима на којима се филозофија, разумско сазнање уопште, у том оквиру најчистије појављује, те чак и најпре на тим местима захтева своју равноправност са Откровењем, ипак је у духу хришћанства централно питање управо сам човек – и то као личност, као спој душе и тела, као централно биће развијања есхатолошке историје. У том смислу, свако одређивање суштине Бога у средњевековљу повратно је и непосредно питање од значаја за одређивање суштине, па

⁹ Овакво поимање Бога лежи у суштини практично свих доказа за постојање Бога, односно свих одређивања његове суштине. Од Томиних доказа, који дословно прате творевину и теже ка створитељу, до августиновско-анселмовске линије, која се позива на стварање човека по слици Бога (поново створење као одраз створитеља), па све до Лајбница и његове *Теодицеје*, у позадини односа човека према Богу лежи идеја да би овај свет, па и наше сазнајне могућности како света, тако и нас самих и Бога, биле сасвим другачије да је све створење створено од другачијег Бога на другачији начин. Трагове те идеје затичемо чак и у Декартовим *Медитацијама*, када се варира зли демон и добри Бог: створење, такво какво јесте, говори о створитељу – за разлику од њега, оно нам је несумњиво сазнајно доступно, и управо због те повезаности сазнајне доступности и онтолошке зависности од створитеља оно може, уз одређена ограничења, да нас упуту ка поимању карактера самог створитеља.

онда и начина живота и саморазумевања човека, као „по Божијем лику сачињеног“.

Управо ова идеја наликowaња човека на Бога, и то у онтолошком погледу - што човека одваја од свих осталих створења - представља предуслов за ренесансни преокрет ка *Homo Faber*-у: ако је у средње-вековљу ова идеја божанског лика у човеку била схваћена статично, она се сада, у ренесанси, помера у другом правцу – постаје динамична, а човек постаје креатор, делатник. Лик Бога створитеља сада постаје основа да се и човек схвати као стваралац, односно да се *natura naturata* повеже са оним *naturans* природе која ју је створила.¹⁰ Свакако, креативност и стварање ових стваралаца, Бога и човека, битно се разликују: човек, да поједноставимо, не може створити свет. Ипак, он може стварати, и сам тај закључак отвара нове, до тад неслућене хоризонте мишљења и деловања.

Човек је делатник и створитељ, и он ствара вештачка бића, такође и природна (репродукцијом), али ствара и сазнање, те друштвене и политичке околности. Другим речима, човек је као такав делатник, а свако његово деловање је стваралачко: он модификује и обликује све чега се дотакне. Разнолики домени примене тог деловања нису – и то је велики допринос ренесансе – схваћени као предметно, већ као субјективно одређени: иако ренесанса још увек не брата нововековним појмом субјекта, она га припрема управо овим окретом од предмета сазнања и деловања, који би по античком моделу условио и њихов тип и карактер, ка ономе ко дела и сазнаје – самом човеку. Штавише, деловање и сазнање у овом контексту су у великој мери преплетени, будући да једно представља основу за друго. Јединство онога ко сазнаје и дела, без обзира, или управо упркос различитим доменима спрам којих то чини, представља основу не само за изградњу нововековног субјекта, већ и за нововековну идеју

10 Појмови *imitatio* и *representatio* се у ренесансним теоријама уметности блиско позиционирају и преплићу на многе начине. Ово преплитање је за нас од значаја зато што сведочи о платоничком наслеђу, али и зато што упућује на преиспитивање суштине подражавања које се везује за уметност. Уп. Hallivell, S., *The Aesthetic of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2002, стр. 346, 348, 356

Homo Faber: проблем креативности у ренесанси

универзалног метода мишљења и закључивања, који треба да важи за све науке, односно све филозофске дисциплине.

Период ренесансе, ипак, и даље уместо нововековног субјекта барата са категоријом човека у целини, која је, како смо већ напоменули, заснована на хришћанском поимању човека као личности. То, на пример, омогућава да се универзалност принципа сазнања рашири преко наука и филозофије и на уметност и религију, односно да се нововековна идеја универзалног метода свих наука сагледа као сужавање тог почетног полазишта. Фокусирањем на позицију човека, с обзиром на коју се посматра сазнање и деловање спрам природе, Бога, других људи и слично, ренесансна мисао заправо тврди да су све људске делатности принципијелно сличне, јер потичу из истог онтолошко-епистемолошког оквира. Тако се и одређење човека као *Homo Faber*-а проширује и употпуњава другом, много познатијом ренесансном дефиницијом човека - *Uomo universale*: универзални човек, човек који је испунио сопствено биће до максимума оваплоћујући све његове, односно сопствене потенцијале, није фах идиот, већ се једнако умешно сналази у уметности, науци или политици. Идеал овог онтолошког остварења човештва ипак подразумева и претходно разграничавање тога шта човек јесте и шта није, на коме почива и ренесансна опседнутост „људским стварима”: све што је строго људско – а то су, пре свега, ситуације и бића која човек *ствара* – постају сада извор за упознавање људске суштине.

Тако се, поново, враћамо на разматрање човека као креатора и ствараоца, односно на могућност самопоимања која је имплицитно садржана у његовом деловању. Веза сазнања и деловања већ је овде очигледна, али се она и додатно конкретизује на посебним примерима – понајпре на измењеном и креативном односу према природи. Ренесансна филозофија природе, као један од најчешћих видова филозофског интересовања ренесансе, за нас је посебно значајна не само као полигон остварења „научног типа” људске креативности, већ и као међустепен у погледу потпунијег разумевања битно креативне суштине човека. Природа је, наиме, поред Бога и човека, трећа стваралачка инстанца: природа континуирано порађа и укида, по-

ништава и препорађа. Чини се да се између ове три инстанце креативности – божанске, људске и природне – управо инстанца природе издваја с обзиром на доступност и отвореност људском сазнању и истраживању: док је божанска креативност начелно недоступна, видљива само посредно преко свог створења, а људска је, опет, оно што тражимо и што нам није познато, стварање које затичемо као део природе непосредно је доступно посматрању и истраживању. Додатно, природа се може схватити као стваралачка тек на основу истих разлога који у том погледу важе и за човека: као одраз Створитеља, траг саме његове делатности, а не више само њених резултата.

Ренесансни интерес за истраживање природе као активне и делатне целине непосредно је повезан и са откривањем алтернативних начина тог проучавања (од алхемије до експеримента), ревитализацијом математике и отпором према схоластичкој доминацији Аристотелове физике. Доминацију стваралачког и креативног принципа природе у ренесанси потврђују и многе теорије тог доба, које на природу гледају као на одуховљени, одушевљени, живи свет, а које се понегде граниче и са пантеизмом. Ова пулсирајућа и динамична страна природе са једне стране потиче управо од епитета креативности који се сада природи приписује: јер, како би стварало нешто без душе? Са друге стране, међутим, она наводи тадашње научнике и мислиоце на стваралаштво једне сасвим другачије врсте – на пројектовање различитих машина. По правилу, нема разлике у начину сагледавања ових вештачких и природних бића, како нам то јасно показују, на пример, Леонардове анализе машине за летење и анатомије људског тела.¹¹ Вештачка бића – машине – сагледавају се сада као природна у једном секундарном смислу, будући да су створена од стране природног бића – човека, које *по својој природи* ствара. Стога за ренесансну мисао више нема напетости између природног

¹¹ Приближавање вештачког – уметничког и природног читује се и у проблему перспективе, као једном од најважнијих мотива ренесансног сликарства. Разлика *perspectiva naturalis* – *perspectiva artificialis* више нам говори о принципијелној сличности посматрања природе и уметничког дела, него о њиховом раздвајању. Уп. Margolis, J., 'The Philosophy of Visual Arts: Perceiving Paintings', у *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ed.), Blackwell Publishing, Oxford, 2004, стр. 216

Ното Faber: проблем креативности у ренесанси

и вештачког бића, за разлику од античке: и једна и друга су производи створитеља, и стога нису битно различити. Управо због тога човеков организам, на пример, може да се тумачи као једна особена машина, као што ће то касније бити случај и са многим теоријама друштва и државе.

Креативност овог типа, механичко-инжињерског, веома је блиска античком поимању *τέχνη* и занатлија. Ипак, она се од њега и битно разликује по статусу који јој се придаје: ова врста делатности сада се по свом смислу и значају приближава науци, и стога превазилази оквире презреног мануалног рада. Наука, даље, може да обезбеди бољи статус мануалној делатности зато што је повезује са контемплацијом, сазнањем у правом смислу, сазнањем целине универзума. Ова веза између науке и технике запечаћена је открићем инструмената попут телескопа, који су знатно проширили хоризонт посматрања и сазнања: тако се показало да најпре сазнање закона природе омогућава да се оно и примени у изградњи техничких инструмената, али да, такође, и ови инструменти повратно омогућавају дубље увиде у тајне природе. Тек с обзиром на ову везу у сам сутоп ренесансе Бекону ће бити могуће да филозофији природе постави чувени задатак подвргавања природе потребама човека и схватања знања као моћи. Овај прагматични однос према наукама и природи, међутим, не сме се превише савремено схватити: за Бекона, ипак, пре свега овога важи да се природи морамо покорити да бисмо је разумели, а тек на основу тога могуће је подвргнути је сопственим намерама и циљевима.¹²

Овај екскурс у анализу основа филозофије природе и нове технике овде не представља само једну од илустрација креативног домена ренесансног *Homo Faber*-а. Напротив, овај домен изабран је како би се илустровала наша главна теза: креативност и деловање човека ренесансе почивају на његовом сазнању, односно на различитим облицима и доменима тог сазнања. Њихово варирање и истраживање и само представља извесну слободну креативност, која се даље увезује у једну слику о себи састављену из много перспектива.

¹² Уп. Бекон, Ф., *Нови Органон*, Напријед, Загреб, 1986, стр. 37-38, 94

Уна Поповић

Ова слика наглашена је и преко идеје *Homo Faber* и преко идеала *Uomo Universale*: обоје наглашавају доминантну премоћ човека у погледу било ког домена сазнања или деловања. Проблем креативности тако се постепено измешта из онтолошке перспективе и премешта у епистемолошку.

***Homo Faber* као уметник: креативност у духу сазнања**

Уколико смо у претходном поглављу издвојили ренесансну филозофију природе, односно ренесансну науку, као домен истраживања значења и карактера људске креативности у овом периоду, то је за циљ имало указивање на битно сазнајни карактер креативности, односно на његов ослонац у једном измењеном саморазумевању човека. Сада желимо да истакнемо другу битну карактеристику ове идеје, тачније, њен значајно уметнички карактер.

Наша теза овде је да је свако стваралаштво у ренесанси, сваки домен људске креативности, заправо уметничког карактера – да носи примат уметничког чак и ако се не ради о уметности непосредно. Овим не тврдимо да је ренесансни човек испуњење свог бића видео у искључиво уметничком деловању, напротив: идеал *Uomo universale* говори директно против тога. Ипак, овим тврдимо да је свака креативност, свако стварање у овом периоду посредно схваћено као уметничко, односно да је управо домен уметности онај на који се по аналогiji ослања идеја стварања у свим осталим доменима. Напокон, ово тврђење имплицира још једну битну претпоставку: ради се о измени ренесансног схватања уметности и креативности у односу на претходне две парадигме, античку и средњовековну, као и о његовом разликовању спрам модерних и савремених концепција уметности.

Да би уметност могла да игра овако значајну улогу одређивања примарног модела креативности и стваралаштва, неопходно је прво да је разумемо у контексту примата сазнајне перспективе, који смо фокусирали у претходном поглављу. Примат сазнања и самосазнања

за процес стварања неког дела, ма ког оно карактера било, подразумева да је он најпре везан за идеју, скицу, нацрт онога што треба да настане. Човек не ствара непосредно, као што то чини природа, већ посредно, имајући пре свега у виду идеју о томе шта ствара и чему то служи. Ако се на час задржимо на ликовним уметностима, доминантном уметничком изразу ренесансе, можемо одмах као примере издвојити скулптуру и архитектуру. Није случајно да је тек Донатело први након антике успео да излије бронзану скулптуру коњаника, по узору на античке: овај подухват не само да наглашава издвајање појединих значајних људи, у битно световном контексту, као вредних овековечавања и самосталног стајања ван оквира примењене статуе, пластике која украшава религиозни објекат у средњевековљу, већ подразумева и извесно техничко умеће, поимање материјалних ограничења и могућности за стварање таквог дела.¹³ То, заправо, значи да је уметнику претходно било потребно знање о материјалу са којим ради, о односима тежине, масе и притиска, и слична друга знања која не проистичу аналитички из идеје коју је хтео да представи, већ која представљају оквире могућности њеног отелотворења. Слично учавамо и у архитектури, иако је овај пример много непосредније везан за хришћанско наслеђе.¹⁴ Подједнако, поменута Леонардова истраживања људског тела нису имала само научни значај,

13 Скулптура се иначе сматра почетком ренесансне измене схватања човека, пре свега због тога што се слободна скулптура човека лако може заменити за идол, па је и стога била неприхватљива за хришћански светоназор. Управо Донатела и његовог *Давида* везујемо за отелотворење ове нове слике човека. Уп. Janson, H. W., 'The Image of Man in Renaissance Art', у *The Renaissance Image of Man and the World*, B. O'Kelly (ed.), Ohio State Univeristy Press, 1966, стр. 78-80

14 Готичка архитектура, као идејна и техничка иновација средњевековља, подразумевала је откривање нових техника градње како би се остварила нова идеја значења те градње. Прозрачност готичких катедрала, усмерена ка небу и светлости, свакако је једна религиозно обременена идеја; њено остварење захтевало је, ипак, много световније потезе. У сваком случају, овде је важно нагласити да је паралела са готиком ипак донекле мањкава, не само због карактера уметничке идеје (религиозни и световни контекст), већ и због односа према том материјално-техничком раду, који је укључен у њену реализацију. За средњевековље овај рад је и даље ропски, будући да је везан за материјално, док је за ренесансу он чак и филозофски, будући да се ослања на разумевање, сазнање природе и закона који у њој важе.

Уна Поповић

већ су била и извесна основа за начин на који је уметник, касније, људско тело и уметнички приказивао.

Сви поменути примери показују да се сама уметност није схватала као делатност одвојена од сазнања, чак и сазнања научног типа: било у погледу техничке стране креације уметничког дела, било у погледу разумевања шта се заправо жели њим приказати, односно шта се заиста ствара. У првом случају ради се о знању материјално-техничких оквира стварања, у другом о идејно-апстрактном поимању нацрта, плана онога што се ствара. Ако по страни оставимо битно ренесансну секуларизацију сваког људског сазнања и деловања, коју, на крају, везујемо за саморазумевање човека у ренесанси, онда овај сазнајни елемент у уметности можемо вратити на обе ренесанси претходеће парадигме, и античку, и хришћанску. Уметност као сазнање није последица њеног приближавања науци или филозофији, као носиоцима сазнања, већ она и сама представља облик сазнања у целокупној традицији која ренесанси претходи. Сетимо се само Платоновог – али и питагорејског, или Аристотеловог – паралелизма онтолошког и епистемолошког, те места уметности и лепог у тим хијерархијским порецима. Поред тога, већ је било речи о начину на који је управо однос креатора и креације, паралелан односу уметника и уметничког дела, био основ за разумевање уметности у једном сазнајном контексту. Оно што у овом погледу ренесанса доноси је широка отвореност за преплитање различитих сазнајних модела: уметност више није један од модела сазнања и одношења, нити је најнижи на лествици њихове хијерархије, већ се преплиће са новим потезима и методима науке и филозофије, те заједно са њима представља неку врсту амалгама сазнајних могућности човека ренесансе – амалгама у ком је на многим местима тешко разликовати један сазнајни облик од другог. С обзиром на то, даље се поставља питање по чему би, онда, баш уметност била доминантни аспект ренесансног *Uomo universale*? Наш одговор је: због тога што је он истовремено и *Homo Faber*.

Ренесансно наглашавање људске креативности, човекове способности да створи нешто ново или модификује нешто старо, најпре

је усмерено на конкретне материјалне ствари, резултате тог произвођења – пре свега уметничка дела, али и техничке проналаске, односно оруђа. Овде уметност има примат не само као извор настанка уметничких дела, већ и као наследница античких *τεχνιτας*: занатски карактер уметничког сада смењује научни карактер техничког. Она је, као што смо већ видели, непосредна веза и са хришћанским наслеђем поимања односа *creator-creatura*, те на људској равни опонаша добро познате онтолошке односе. Ипак, ова јасно видљива и несумњива људска створења нису и једина: њих надопуњавају дела лишена материјалног садржаја, односно дела вишег степена апстракције. Под овим подразумевамо знања, идеје, појмове и слично: ова људска створења не само да, иако мање очигледна као створења, нису секундарна, већ чак и носе неке карактеристике својих материјалних парњака. Узмимо за пример ренесансну филозофију политике, и њену особеност – *утопије*: утопијски списи у ренесанси имају не само интересантан књижевни квалитет и карактер, већ је и сама идеја утопије битно уметничког карактера.¹⁵ Утопија увек представља идеал, представљену слику друштва усклађену са одређеним схватањем човека и међуљудских односа уопште; она увек полази од постојећих околности које сагледава из перспективе понуђеног идеала – у том смислу постојеће околности су материјал за преобликовање, на исти начин на који је то мермер за скулптора; напokon, свака утопија је врло строго формално одређена – у свакој постоји јединствена идеја која прожима сваки претпостављени део друштва, хијерархију тих делова, уобличавање њихових односа; напokon, свака утопија креће од истраживања подручја политичког и друштвеног на исти начин на који Леонардо креће од анатомије људског тела. Нацрт идеалног друштва утопије веома личи на нацрт неке сложене грађевине. Једино што битно разликује утопију од уметничког дела ренесансе је што за утопију још увек не постоје механизми на основу којих би се она оваплотила – она остаје идеја у уму аутора, па чак

¹⁵ Уп. Marenborn, J., 'Aesthetics from 1500 to 1700: A Renaissance in Aesthetics?', у *A Companion to Aesthetics*, S. Davis, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper (ed.), Blackwell Publishing, Oxford, 2009, стр. 29

и целог друштва, само зато што не налази своје техничко уземљење. Другим речима, ренесансни *Homo Faber* нашао је начина да мења природу, друштво и себе самог, али му је измена друштвених и политичких околности нешто слабије пошла за руком.

Тако се креативност ренесансног човека показала у два своја битна аспекта: са једне стране у ономе *шта* он ствара, а са друге с обзиром на *начин* на који ствара. Другим речима, перспектива *Homo Faber*-а указала нам је на јединство сагледавања уметности из перспективе уметника, спајајући стваралаштво и креативност. Човек ствара уметничка дела, машине и оруђа, знања и идеје, друштво у ком живи, па на крају и себе самог. Ова створена бића можемо поделити на примарно и секундарно материјална, будући да се у сваком од ових случајева подразумева да је људско стварање повезано са одређеном материјалношћу, односно да није у питању стварање из ничега. Са друге стране, међутим, управо због условљености материјалним, које је на неки начин већ дато и презентно, људско стварање се најпре може схватити као модификација и преобликовање, које у својој бити зависи од разумевања основних одлика тога што је већ дато и што се обликује.¹⁶ Тако је креативност човека ренесансе битно сазнајно условљена, било да се ради о идеји према којој треба обликовати оно дато, или о конкретним условима њене реализације. На том нивоу ренесансно стваралаштво – креативност може да равноправно повеже уметност, науку и филозофију као сазнајне приступе стварности.

Уметност смо у овом оквиру издвојили као доминантни од свих ових облика сазнања на темељу њене најближе везе са оваплоћењем идеје. Овај потез сада ћемо додатно ојачати из перспективе самог сазнања: док је стварање машина и оруђа непосредно везано за оквир природе и стога зависно од сопствене примене у њеним оквирима, а стварање у домену политичког принципијелно недовршено услед недостатака отелотворења политичких идеала, уметничко ства-

16 „A new value was given to fabrication, which broke down the very sharp medieval distinction between creation, as the work of God alone, and artifacts, the work of humans.” Уп. *ibid.* стр. 28

Homo Faber: проблем креативности у ренесанси

рање је непосредни израз самог човека, неусловљено применом и технички засновано. Оно је стога слободно стварање, и као такво пружа најбољи увид у разумевање суштине самог човека који ствара, *Homo Faber*-а. Враћањем на најважнији ниво сазнања везаног за креативност – самосазнања и самоодређења човека – можемо закључити да се уметност, иако принципијелно равноправна са филозофијом и науком, ипак између њих и издваја управо као доминантна идеја креативности.

Напокон, заокрет који смо управо приказали наводи нас на још један, послењи крак расправе, а то је одређивање самог појма креативности. Из претходно реченог може се закључити да је стварање човека у ренесанси схваћено на приближно исти начин као и у претходне две епохе и парадигме: оно је ограничено онтолошким устројством реалности, усмерено на обликовање већ постојећих бића. Ипак, за разлику од претходних епоха, управо овакво стварање носи епитете стваралаштва и креативности у правом смислу, које и данас приписујемо уметности. Ова истински радикална промена омогућена је повратним окретом ка самом човеку као ствараоцу, путем ког он себе самог разуме, дефинише, и у коначном – креира. Човек сам тако постаје циљ сваког стварања и сваке креативности, и управо ова сврховитост омогућава да се о ренесансном *creatio* говори као о померању у правцу модерних и савремених категорија артикулације уметности и уметничког дела.

Литература:

- A Companion to Aesthetics*, S. Davis, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper (ed.), Blackwell Publishing, Oxford, 2009
- Бекон, Ф., *Нови Органон*, Напријед, Загреб, 1986.
- Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991.
- Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 2002.
- Платон, *Дела*, Дерета, Београд, 2002.

Уна Поповић

- Panofsky, E., *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1991
- The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ed.), Blackwell Publishing, Oxford, 2004
- The Renaissance Image of Man and the World*, B. O'Kelly (ed.), Ohio State University Press, 1966
- Hallivell, S., *The Aesthetic of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2002
- Хојзинга, Ј., *Номо Луденс. О подријетлу културе у игри*, Напријед, Загреб, 1992.
- Cassirer, E., *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, Dover Publications, Mineola, New York, 2000

Una Popovic

HOMO FABER: THE PROBLEM OF CREATIVITY IN RENAISSANCE

Summary

Abstract: The problem of creativity in Renaissance is here analyzed out of perspective of defining the essence of the human being and its self-understanding: this represents the basis on which author is to show how the traditional paradigms of understanding of works of art and processes of artistic creativity are modified into their contemporary theoretical articulations. Author analyzes ontological and epistemological frames of the concept of creativity, focusing on the significance of knowledge for ideal defining and technical realization of created beings. This analysis is done on the realms of art, science and philosophy.

Keywords: Renaissance, creativity, *Homo Faber*, art, knowledge

Марко Новаковић

КРЕАТИВНОСТ У УМЕТНОСТИ И НАУЦИ

Оглед о проблему генија у естетици Канта и Џерарда

Сажетак: Овај оглед посматра проблем креативности из угла теорије генија. Полазишта су позиције Канта и Џерарда и њихово разилажење по питању тога да ли се геније може манифестовати и у науци и у уметности, или искључиво у овој последњој. Одговор на то питање условљен је начином на који они схватају креативност генија, где као носећа структура фигурише моћ уобразиље, која се код Канта у концепцији естетске идеје схвата у нужној повезаности са разумом. На основу разматрања ових повезаности овде ћемо покушати да превазиђемо једностраност кантовске позиције и, користећи елементе Поперове теорије научног знања, покажемо да кантовски схваћена естетска идеја може стајати и у основи открића у науци, чиме се даје за право Џерардовој полазној тези.

Кључне речи: геније, уобразиља, Кант, Џерард, естетска идеја, уметност, наука, откриће

Пуну афирмацију појам генија достигао је у периоду романтизма. Међутим, његова предисторија показује да је филозофске претпоставке за касније разумевање овог појма у филозофији уметности створио 18. век и доба просвећености. Иако сâм појам генија потиче из новијег времена, његов садржај се објашњава преко појма стваралаштва, који се може пронаћи у средњевековној хришћанској традицији, где се везивао за Бога као ствараоца (*creator*), а по сми-

Марко Новаковић

слу (иако не и термилошки) може се наћи и у античком схватању поезије.¹ У том погледу је природно да је и за разматрање генија у наукама и лепим уметностима од суштинске важности преплитање са појмом стваралаштва. У новом веку је дошла до изражаја антрополошка димензија стваралаштва, односно могућност да стваралачким називамо и човеков рад, у уметности, науци и другим културним делатностима. У том ширем контексту појам генија фигурише као један од строжијих критеријума стваралачког деловања, односно у ужем смислу геније означава посебан вид креативног поступања.

Иако за данашње здраворазумско поимање готово да нема ничег спорног у томе да ствараоцима, па и генијима, називамо људе у различитим областима (уметности, науци, техници, филозофији, па и политици), овај оглед бавиће се једном контроверзом која показује да у другој половини 18. века то није било саморазумљиво. Разлог за то је што се тај појам, након напуштања теоцентричне слике света, није више везивао за опонашање божанских творевина, што се подразумевало још у просветитељству и што је том појму давало широки домен важења,² већ за *произвођење нечег новог и слободно стварање*, које је раније било приписивано једино Богу, али је сада постало посебан квалитет креативне делатности уметника. Према томе, термин „генијално” је постепено добио ужи, естетички смисао, и постепено је постајао својина лепе уметности и посебно обележје уметничке продукције.

То сужавање и тумачење у кључу естетског продуктивног акта по логици ствари је истиснуло научно сазнање и изумевање научних теорија ван хоризонта појма генија. Можда најпознатији, мада не и једини, пример ове тежње представља Кантов (Кант) став из *Критике моћи суђења* да Њутна (Newton) не би требало сматрати генијем,³ који има своје систематско оправдање у његовој концепцији естетског и теорији укуса, на које се надовезује и став *да се генијалном*

1 Татаркјевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1970, стр. 239

2 Gethmann-Siefert, A., *Einführung in die Ästhetik*, Wilhelm Fink, München, 1995, стр. 132

3 Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1990, стр. 197

може сматрати једино творевина лепе уметности. Насупрот томе, у емпиристичкој морално-филозофској традицији шкотски филозоф Александер Церард (Gerard) је у свом *Огледу о генију* још пре Канта заступао другачије гледиште по овом питању, наиме да се генијалност, додуше у различитом облику, манифестује како у уметности, тако и у науци. Овај став темељио се у Церардовом сензуалистичком схватању укуса и сазнања, али се, с обзиром на утицај који је он извршио на Канта,⁴ може рећи да су обе теорије генија у својим главним поставкама сличне, иако су филозофске платформе са којих наступају унеколико различите, баш као и закључци у вези са појмом генија које су они одатле извели.

Намера овог рада није да подробно анализира било које од два естетичка гледишта у погледу овог проблема, нити да улази у ширу експозицију богатог миљеа естетичких дебата о генију и стваралаштву током 18. века, већ да у светлу заједничких претпоставки у Церардовој и Кантовој теорији генија пружи један могући поглед на креативну делатност у науци и уметности и да у прилог томе изнесе неколико запажања о могућностима њиховог повезивања.

Церардова натуралистичка перспектива

Ако знамо да је Церард теоретичар емпиристичке провенијенције, који филозофира у оквиру модерне менталистичке парадигме разумевања света и човека, природно је што и у одређењу генија као основни елементи фигуришу когнитивне способности. Церард одмах на почетку свог *Огледа* износи да је геније „једна од душевних моћи, коју је могуће разликовати од осталих” и као полазну тачку за њено дефинисање ову разликује од „способности учења” (*capacity*

⁴ Церардов оглед је у оно време познати немачки естетичар Кристијан Гарве (*Garve*) већ 1776. превео на немачки језик и из Кантових белешки је јасно да је он био упознат са његовим садржајем. Други извор Кантових сазнања о естетици британског просветитељства били су огледи и коментари Мозеса Менделсона (*Mendelssohn*), који је управо омогућио да се неки кључни естетички термини, попут генија, узвишеног и осећаја, прилагоде употреби у немачком језику. (уп. Zammito, J. H., *The Genesis of Kant's »Critique of Judgment«*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, стр. 24)

Марко Новаковић

of learning), која је „веома раширена у људском роду”.⁵ Ово разликовање је неопходно за полазно дефинисање генија као „проналазачке способности” (*faculty of invention*)

помоћу које је човек способан за нова открића у науци, или за продукцију оригиналних дела у уметности. Укус, суд, или сазнање можемо приписати и човеку који није кадар да проналази, али га не можемо сматрати генијем.⁶

Очито је да је оригиналност у мишљењу или у делању главна особеност генија, која је овде не само нужан, већ и довољан услов за генијалност, јер ћемо човека који осмисли нешто ново, без обзира на то да ли његов поступак или сам изум показују неке друге недостатке, морати да назовемо генијем. Он је, дакле, способан да изрази неку нову идеју, односно мисао која дотад није била позната и да ту идеју на одговарајући начин реализује. Према томе, оригиналност је објективан критеријум, јер се може проценити само по квалитетима једне творевине, или, ако је реч о науци, на новој научној теорији и њеној могућности да објашњава појаве. Субјективна проналазачка способност коју неко показује увек мора да буде у сразмери са „процентом оригиналности, тежином или достојанством његових открића”.⁷

Џерард је додатно рашчланио овај још увек уопштени критеријум открића. „Открити нешто ново” може да значи две ствари: 1. откриће неког *потпуно новог принципа* у науци, или у домену уметности неке нове уметности, уметничког правца или стила (јаки критеријум); 2. подизање постојећих открића на виши ниво савршенства, или прављење нових уметничких дела по стандардима по којима се већ стварало, односно, ако је реч о науци, свођење неких познатих принципа на простије формуле, као и извођење нових закључака на основу њих, који до тог момента нису били познати.⁸ Ово можемо

⁵ Gerard, A., *An Essay on Genius* (W. Strahan, London, 1774), стр. 7

⁶ *Ibid*, стр. 8

⁷ *Ibid*, стр. 9

⁸ *Ibid*.

звати слабијим критеријумом генијалности, јер не обухвата стваралаштво као слободну продукцију нечег новог и оригиналног, већ ону која је резултат учења и рационалног увида у неку скривену законитост појава.

Кроз ова два аспекта мерила оригиналности, Церард је у ствари комбиновао два различита приступа проблему генија у контексту књижевних дебата у Енглеској 18. века. Класични узор за таква размишљања био је Шекспир. Први приступ је представљао развојну тенденцију од Едисона, преко Вартона и Јанга, која схвата генија као тајанствени природни дар да се производи нешто ново, који се не повинује никаквим правилима у мишљењу и делању, него треба сам да их успостави. У другом се допушта да геније може бити и онај ко захваљујући таленту може да усаврши постојеће вештине, али то може да учини искључиво ослањајући се на дати материјал и норме, који тако ограничавају његову слободу. Отуда су у Церардовој теорији генија обједињене обе концепције: генија као природног талента и као субјекта образовања. Ову разлику описују појмови природног и образованог генија,⁹ тј. субјективне слободе и спонтаности са једне и деловања на основу правила са друге стране. Обједињавање ова два схватања учинило је плаузибилним објашњење научних открића делатношћу генија, што касније код Канта није био случај.

Чиме се одликује генијалност у науци и уметности? И том питању се приступа двојачко: из објективног угла творевине генија и из перспективе субјективних моћи које га конституишу. Церард то објашњава рашчлањивањем основног појма *invention*, који у себи садржи двоструки смисао, јер се може превести као „проналажење”, али исто тако и као „проналазак”:

Проналажење је способност произвођења нових лепота у делима уметности и нових истина у стварима науке, које се могу постићи једино окупљањем идеја у различитим положајима и уређењима, тако да можемо да их посматрамо на неуобичајен начин. Све наше менталне способности (...) могу се свести на четири: чула (*Sense*), памћење

⁹ Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik*, стр. 130

Марко Новаковић

(*Memory*), уобразиљу (*Imagination*) и суд (*Judgment*). Ако се присетимо делатности које су им својствене, бићемо у стању да утврдимо од које потиче геније.¹⁰

На објективној страни овог феномена активност генија одређују појмови *истине* (у науци) и *лепоте* (у уметности). Оне изражавају *сврху* његове делатности: у науци је сврха откривање истине; у уметности – произвођење лепоте. Типове генија можемо разликовати и према сврси делања.¹¹ У првом случају, његова творевина се обраћа *разуму*, откривајући неку нову информацију, а у другом укусу, побуђујући код субјекта нарочито естетско задовољство.¹² Геније делује у науци да би сугерисао неку нову истину или теорију, а у уметности да би своја дела тако обликовао, да код субјеката побуђује осећања пријатности или непријатности. Сврха проналаска у науци има општи и нужан карактер и односи се на проширивање сазнања, док је творевина лепе уметности нешто појединачно, што изазива допадање, али као предмет укуса такође претендује на нормативно важење. Свакој од ових врста генија Џерард приписује две карактеристичне особине, по којима се они могу разлучити: код научног генија то је оштроумност (*penetration*), а код уметничког живост (*brightness*).

Обе потичу из уобразиље,¹³ јер у каталогу способности само она задовољава главни услов инвентивности који за генија поставља Џерард. Остале способности саме по себи немају тај креативни потенцијал: а) улога чула је опажање постојећих ствари и она не могу ићи даље од предмета који су нам дати; б) улога памћења је да омогући извесно трајање опажајима који су били дати чулима, али оно

¹⁰ Gerard, *An Essay on Genius*, стр. 27

¹¹ *Ibid*, стр. 317

¹² О вези између генија и укуса код Џерарда види: Gerard, A., *An Essay on Taste* (A. Millar, London, 1759), стр. 168–175

¹³ „Оштроумност значи такву снагу уобразиље која води схватању и објашњењу предмета: живост уобразиље човека опрема за украшавање предмета. Оштроумни дух емитује зраке помоћу којих се открива истина: жива уобразиља даје боје којима се производи лепота.” (Gerard, *An Essay on Genius*, стр. 322–3)

не може да створи нове опажаје, нити форму у којој они већ нису били дати; в) суђење може да открије везе између идеја и опажаја које нису биле предмет опажања, али не може да индукује опажаје или форме које треба поредити, већ је уобразиља та која снабдева увек новим материјалом којим се разум служи у сврху доказивања. Према томе, уколико је реч о генију као способности продукције новог, оне морају бити у служби уобразиље, јер само уобразиља проналази, док ове друге помажу да се њени изданци „довећу до стање зрелости”.¹⁴ Пошто је Церард већ изнео да је геније *једна од* душевних моћи, може се закључити да је то уобразиља. Међутим, ствар је ипак сложенија, јер је код свих врста генија њој придружено и расуђивање које „подупире, ограничава и руководи поступањем уобразиље целим током проналажења”.¹⁵ Исто тако, да би сугерисала неку идеју, уобразиља увек мора да се ослони или на чула или на памћење, од којих добија материјал за своје проналаске.

Концепција продуктивне уобразиље и њене носеће улоге у стваралаштву генија, као и повезивање са разумом, односно суђењем, нит је која најтешње повезује Церардово и Кантово схватање генија, било да је реч само о генију уметности (Кант) или и у науци и уметности (Церард). Ми се у овом сумарном приказу Церардове концепције не можемо упуштати у њено објашњење, пре него што у кратким цртама не изложимо и Кантово схватање генија.

Кантово схватање генија

У §46. *Критике моћи суђења* Кант одређује генија као природни дар, или „урођену душевну способност (*ingenium*), помоћу које природа прописује уметности правило”.¹⁶ Појам генија ту није више имао оправдање у метафизичко-теолошком учењу о стварању, већ у антрополошком учењу о посебно устројеној *природи у човеку*, захваљујући којој је он кадар да производи дела лепе умет-

¹⁴ *Ibid*, стр. 37

¹⁵ *Ibid*, стр. 89

¹⁶ Кант, *Критика моћи суђења*, стр. 196

ности, која је „могућа само као творевина генија”.¹⁷ Ипак, може се рећи да и Кантова теорија генија покушава да обједини две диспаратне мисаоне тенденције:¹⁸ прва каже да креативност генија мора бити резултат инспирације и делања слободног од правила (које је тајанствено и необјашњиво), а не пукe имитације, која се може објаснити преко појма подражавања; друга, да његова дела морају бити продукт свесне и сврсисходне активности, дакле, да подразумевају сврховито уређење и одређена правила, која захтева свака уметност.

Несагласност између ова два захтева се јасно показује у образложењу тзв. лепих уметности.¹⁹ Иако се у делима лепе уметности назире извесна правилност, она се, као лепа, не могу нити објаснити, нити начинити према неком одређеном правилу. Та конститутивна неодређеност је главни мотив у Кантовом објашњењу укуса и генија. У његовој теорији лепих уметности ови појмови су повезани, а у извесном смислу и комплементарни, и чине два начина објашњења естетског акта: геније на продуктивној, а укус на рецептивној страни.

Различити утицаји се преламају у сегментима Кантовог одређења генија у § 46. треће *Критике*, а највише утицаји британске и француске филозофије просвећености, асимиловани у немачку рационалистичку традицију. Из тог одређења произилазе четири особине генија.²⁰ (1) Првом особином Кант сматра способност произвођења нечега „за шта се не може прописати никакво одређено правило” и назива је *оригиналношћу*. Он не одбацује могућност да

¹⁷ *Ibid*, стр. 196

¹⁸ Sassen, B. „Artistic Genius and the Question of Creativity”, у: *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays* (ed. Paul Guyer), Rowman&Littlefield, New York, 2003, стр. 172

¹⁹ Све уметности Кант дели на *механичке* и *естетске*. Критеријум ове поделе је природа сврхе којој теже. Механичке уметности на основу појма о неком могућем предмету настоје да га остваре (тј. претпостављају сазнање), а естетске за сврху имају побуђивање субјективног осећања задовољства. Ове потоње се даље деле на *забавне*, код којих се задовољство побуђује непосредно путем осета, и *лепе*, где „задовољство прати представе као *врсте сазнања*”, односно као учинак рефлектујуће радње моћи суђења, тачније укуса. (Кант, *Критика моћи суђења*, стр. 194)

²⁰ *Ibid*, стр. 196–7

се геније у продукцији дела лепе уметности ослони на правила,²¹ помоћу којих би се једна ствар у начелу могла произвести много пута, али се у продукцији новогa увек суочавамо са нечим што је појединачно и непоновљиво, што, дакле, не би смело да буде начињено према познатим правилима. То, међутим, још није довољно, па се износи да (2) његове творевине морају другима бити и узор за подражавање, иако саме нису резултат подражавања. Дела генија морају бити *егземпларна*, или узор другима за подражавање. То је ознака нормативности, како у погледу продукције, тако и укуса. Оно што геније направи другима који производе уметничка дела мора бити „разумљиво” и у једном специфичном смислу општеважеће, што показује да је први захтев непотпун и да предмет подражавања није партикуларна емпиријска творевина, већ њена естетска структура, чији је општи квалитет лепота.

Трећи и четврти закључак су повезани: (3) геније не може нити да опише, нити да образложи по ком принципу је произвео своју творевину. Ово се може схватити: (3.1) као немогућност да се настанак дела објасни помоћу већ установљених правила произвођења у уметности, или као (3.2) немогућност да се оно објасни употребом наших моћи поимања. Кант у овоме није до краја јасан, мада се из његове теорије може закључити да се одбацују обе могућности. Могуће је објаснити технички поступак по којем је геније произвео своју творевину, али не и процес настанка лепоте уметничког дела, јер естетска природа лепог не спада у занатску страну уметничке производње, нити у материјалну димензију дела. Она се не може образложити унапред, позивањем на неки општи пропис који стоји у основи уметничког производа, или његовог начина сазнања, већ само помоћу укуса. Тиме се афирмише дисконтинуитет у уметности и уметничкој производњи, а преломна тачка у том развоју је појава генија; (4) тако се у четвртој ставци и *откриће у науци искључује из делокруга генија*, где се износи да „природа помоћу генија не прописује правило науци, већ уметности, па и то чини само уколико умет-

²¹ О односу између „генија” и правила види: Zammito, *The Genesis of Kant's »Critique of Judgment«*, стр. 27–8

ност јесте лепа уметност”. Кант не тврди да у науци нема открића, већ да је проналазак у науци нешто суштински различито од онога у уметности и да не спада у делокруг генија као „естетске” способности. У науци, као што је сматрао и Церард, не би требало да буде дисконтинуитета, већ геније треба да сугерише извођење неког новог непознатог закључка, који је ипак на истој линији расуђивања. Другим речима, сваки нови научни став мора да буде логички нужна последица неког другог става или теорије.

Кантово схватање науке инспирирано је Њутновом небеском механиком, која је у оно време била узор свим наукама. Њутнова механика је била дедуктивни систем, који се по својој дедуктивној доследности могао поредити са Еуклидовом геометријом, али који је исто тако показивао изненађујућу моћ објашњавања и предвиђања емпиријских појава. Канту је било очито и да је механички детерминизам једна од последица ове теорије, али ће се у новијим схватањима науке испоставити да унутар тог логичко-емпиријског система при осмишљавању научних хипотеза ипак постоји и простор за извесни дисконтинуитет и откриће нечег новог.

Одатле и потиче став да је погрешно Њутна називати генијем, јер је он у открићима до којих је дошао у механици сваки свој корак у мишљењу могао да „покаже тачно и сасвим очигледно не само самом себи, већ и свакоме другоме ради подражавања”.²² Сврха научних открића је усавршавање сазнања и његово проширивање, а преношење научних знања одвија се путем учења. У том смислу „откриће” у науци може да значи само извођење неке консеквенце која није била позната, али се ипак као могућност налазила на природном путу размишљања и истраживања, или до које се могло доћи расуђивањем по правилима мишљења. Ипак, стандард за подражавање у уметности, који поставља геније, није скривена последица неке претходне, већ нова парадигма, са властитим правилима, коју ће Кант представити не као неки појам (из којег се могу изводити последице или који је и сам нека последица), већ као *естетску идеју*.

²² Кант, *Критика моћи суђења*, стр. 197

Кантово схватање генија по много чему је слично Церардовом. У деценијама пре настанка *Критике моћи суђења* он је под утицајем британских филозофа сматрао да се о генију може говорити и у науци и у уметности, па и у математици, где би се геније огледао у изумевању нових метода.²³ Међутим, поред каснијег сужавања појма генија на естетичку сферу, Кант у његово одређење на важном месту уводи и *идеју*:

Геније није, као што мисли Церард, посебна душевна моћ (иначе би она имала одређени предмет), већ оживљујући принцип (*principium*) свих других моћи посредством било којих идеја предмета који се желе. Проналазак претпоставља оживљавање моћи сазнања, а не само изостравање способности учења. Међутим, ово оживљавање мора бити усмерено на сврху кроз произвођење идеје, иначе то није проналазак, већ случајно откриће.²⁴

Оно што овде назива „идејом” он тек у трећој *Критици* (§ 49.) прецизира као естетску идеју и третира је у вези са појмовима генија и духа. Истицањем њене естетске (чулне) природе он хоће да је разлучи од практичних постулата у моралу и веже за моћ уобразиље. Није случајно што се појам генија, заједно са идеалом лепоте, укусом, продуктивном уобразиљом, естетском идејом и другим карактеристичним појмовима, јавља у склопу теорије лепих уметности, чије филозофско разумевање претпоставља концепт *естетске аутономије*. Сви ови естетички појмови изражавају ту аутономију. И геније у том контексту фигурише као посебан естетски начин понашања, који се не може разумети независно од посебних законитости естетског, нити се може применити у разумевању других облика рационалног понашања, као што је сазнање у наукама, за које је неопходно расуђивање по правилима. Међутим, „геније се”, тврдиће Кант, „састоји управо у томе што за своју основу има идеју, а не правило”.²⁵

23 Kant, I., *Kant's Gesammelte Schriften*, Band XV (Handschriftlicher Nachlass II: Anthropologie), Berlin / Leipzig, Walter de Gruyter, 1923, стр. 361–2

24 *Ibid*, стр. 420–421

25 *Ibid*, стр. 370

Функција уобразиље и естетска идеја

Може се рећи да у случају обе теорије које смо изнад приказали кључну улогу у настанку генија игра креативна уобразиља. Церард, као што смо видели, сматра да је то посебна одлика генија и душевна моћ из које извири проналазачки дух. Међутим, упркос томе што уобразиља има „снагу” (за коју су јој потребне обухватност, правилност и спонтаност),²⁶ ако би се један геније, било у науци или у уметности, ослонио само на њу, он никада не би постигао савршенство у својим проналасцима, јер би они остали неразвијени и оригинални само у рудиментарном смислу. Видели смо да свака творевина генија као целина увек има неку сврху, што значи да би њени делови морали да буду уређени тако да стоје у служби те сврхе. Према Церарду, геније је стално има у виду и у свом поступању њихов поредак усклађује са њом. Међутим, уобразиља сама по себи не може да постигне тај виши степен организације, јер она само презентује и повезује идеје са емпиријски датим материјалом, па јој је потребна помоћ суђења, која ради по утврђеним правилима. Само та кооперација производи генија највишег ранга.²⁷

И Кант верује да је за генијалност увек потребна сразмера моћи знања, разума и уобразиље,²⁸ јер код њега уобразиља јесте нужан, али не и довољан услов за генија. Уобразиљи је ради оригиналних учинака *неопходна* допуна или „ослањање” на правила (која може да пружи само разум): „Оригиналност (неопонашајућа продукција) уобразиље, уколико се ова саглашава са појмовима, зове се *геније*”.²⁹ Правила су на субјективном плану оличена у појмовима разума, а на објективном у законима уметничке производње. Оно што посебно одликује уобразиљу у овој креативној констелацији са разумом је њена *слобода*; ипак, слободу уобразиље Кант у релевантном смислу тумачи као „слободну сагласност уобразиље са законитошћу раз-

²⁶ Gerard, *An Essay on Genius*, стр. 41

²⁷ *Ibid*, стр. 71–72

²⁸ Кант, *Критика моћи суђења*, стр. 205

²⁹ Kant, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, u: Werke in 6 Bänden, Band VI, hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt, 1998, стр. 472

ума”, односно „слободну употребу моћи сазнања”,³⁰ за разлику од когнитивне употребе, у којој је она подређена законима разума и у којој спада и емпиријско научно сазнање.

Шта је уобразиља и у чему се састоји њен значај за настанак генија? Уобразиља је чулна способност, која на чулном нивоу повезује емпиријски дат материјал и презентује га духу ради сазнања. У сензуалистичким теоријама се ово третирао као асоцијација идеја, јер идеје су, у складу са оним што је постулирао Лок (Locke), одређене као све што је предмет мишљења,³¹ где спадају и чулни утисци, које он сврстава у „просте” идеје. У Кантовој филозофији уобразиља је моћ чулне, прединтелектуалне синтезе, која ствара услове да се разноврсност у опажању учини погодном за виши облик сазнања и претходним радњама омогућава примену појмова на опажаје.

За креативност генија потребно је да се уобразиља уместо у пасивној рецептивној, схвати у спонтаној и продуктивној улози. Церард то објашњава на следећи начин:

Чак и када се испољава на најпростији начин, (...) она [уобразиља – М. Н.] у извесној мери показује своју креативну снагу. Она своје идеје очито не копира, попут памћења, из претходних чулних опажаја, нити их доводи у везу са било каквим оригиналом. Она их излаже као да независно постоје и да су саме себе произвеле (...) Сигурно је, међутим, да када само излаже просте идеје, које су изведене из чула, она начином на који их излаже преноси на њих нешто оригинално (...) Уобразиља ове идеје може да представи не као копије, већ као оригинале.³²

Уобразиља мора да поседује себи својствени начин повезивања идеја, тако да од датог чулног материјала може поступком премештања и асоцијације да генерише једну нову форму. Креативност се огледа у спонтаном и слободном повезивању удаљених и неповезаних елемената, али и начину на који је ова повезаност представље-

30 Кант, *Критика моћи суђења*, стр. 206

31 Лок, Ц., *Оглед о људском разуму I*, Култура, Београд, 1962, стр. 93

32 Gerard, *An Essay on Genius*, стр. 29–30

Марко Новаковић

на. Прва радња се искључиво тиче уобразиље, док је друга упућује на интелектуалне радње разума. Према Церардовој концепцији ове чулне форме не могу бити произвољне, већ морају да буду прилагодене сврси коју има свако дело генија и која их одређује.

Оно што уобразиља произведе од материјала стварне природе Кант назива „другом природом”,³³ чија је особеност да на извештан начин превазилази ову прву, иако је из ње проистекла. У том превазилажењу, а не пуком опонашању стварног, садржано је и нешто више од актуелног и на делу је принцип открића. Он, међутим, није садржан у емпиријској грађи творевине генија, већ у ономе што Кант назива естетском идејом:

(...) естетска идеја је једна представа уобразиље, придружена датом појму, која је повезана са таквом разноликошћу делимичних представа у њиховој слободној употреби да се за њу не може наћи никакав израз који означава један одређени појам (...) ³⁴

У конфигурацији ове идеје очито је садржан *принцип слободе*, који је одређујући за креативност у уметности. То је зато што синтеза чулне разноликости није схваћена као асоцијативно придруживање подређено правилу разума (као у сазнању), већ уобразиља поступа слободно: слободно асоцијативно повезује или „шематизује без појма”.³⁵ Представа која тако настаје је разнолика, али непотпуна, јер њена форма није спојена ни са једним одређеним емпиријским појмом, већ само изражава његову сродност са другим појмовима. Она зато покреће душевне моћи, разум и уобразиљу, у слободну игру и саглашавање, које, зато што никада не може бити потпуно, непрестано подстиче разум да за ту представу замишља неке нове појмове.

Према томе, термин естетска идеја се не може објаснити само помоћу уобразиље, него је, због њене објективне природе, неопходно увести и разум као моћ правила и носиоца објективног сазнања.

³³ Кант, *Критика моћи суђења*, стр. 202

³⁴ *Ibid*, стр. 205

³⁵ *Ibid*, стр. 176

За разлику од идеја бога, слободe и бесмртности, које су појмови ума и практични постулати, ова идеја има *чулно порекло*. Оно што им је заједничко је да ни једне, ни друге идеје не могу бити адекватне појмовима разума и да превазилазе искуство. Естетске идеје имају тенденцију да се приближе приказивању идеја ума, тј. да на чулан начин прикажу натчулно. Уобразиљу, која производи такве идеје и која појам „естетски проширује на безграничан начин” Кант назива *стваралачком (schöpferisch)*.³⁶

Кантово објашњење генија и креативности преко појмова стваралачке уобразиље и естетске идеје може нам изгледати незадовољавајуће, али је у складу са претпоставкама његове опште концепције естетског у трећој *Критици*. Ако су укус и геније два облика посебног естетског понашања, које је суштински различито од сазнања и практичног делања, онда их није могуће непосредно појмовно објаснити или изразити у језику. Ова неодређеност одражава се и на критеријум креативности генија, који је садржан у одређењу естетске идеје. На другој страни, Церардово психолошко објашњење је информативније, али је и критеријум генијалности слабији, па је опсег појма генија знатно шири. Међутим, као што Кантова теорија даје вредан резултат са концепцијама уобразиље и естетске идеје, тако и Церардов покушај синтезе два традиционална схватања указује да за генијем треба трагати не само у уметности, већ и у науци.

Естетска идеја и новије схватање научног знања

У овом одељку бих желео да пружим неколико назнака о томе на који начин се ова теорија стваралачке уобразиље и естетске идеје може применити и у разумевању проналазака у науци. На трагу Поперове (Popper) концепције научног знања у овом одељку ћу укратко указати на једностраност Кантове тезе да се геније манифестује само у уметности и могућност да се о њему говори и код проналазака у науци.

Савремени теоретичари научног знања срушили су традиционалну представу о његовом расту на бази акумулације, односно уве-

³⁶ *Ibid*, стр. 203

рење да се до општих исказа о свету може доћи индуктивним путем на основу гомилања опсервационих исказа. Са кумулативизмом је напуштено и одбацивање метафизичких и других псеудо-научних исказа на темељу критеријума индуктивног потврђивања, будући да се ови последњи нису могли чињенички поткрепити. У тај корпус није спадало само филозофско знање, већ и сваки други облик знања који није конструисан као индуктивно-емпиријски или дедуктивни систем, где се могу сврстати сви „фантазијски” облици знања: мит, религија, поезија и сл., који као и научне теорије претендују на опште важење и рационално објашњење појава, али немају чињеничку потпору, нити задовољавајући ниво прецизности. Међутим, новија схватања знања све ове облике објашњења света сматрају легитимним и чак равноправним са научним.

Карл Попер је у својој хипотетичко-дедуктивној концепцији раста научног знања истакао да се до научних теорија не долази посматрањем, већ се улога евиденције и сингуларних исказа састоји само у оповргавању теорија. То значи да посматрање не само да не претходи научној теорији, већ и да је уверење да постоји „чисто” посматрање апсурдно.³⁷ Напротив, свако посматрање је увек прожето теоријом. Исто тако, до нове научне теорије се не долази логичким извођењем из неке претходне теорије, него слободним формулисањем хипотеза које ће потом бити тестиране и у светлу те емпиријске евиденције потенцијално оповргнуте. Попер верује да научне теорије нису збирке посматрања, нити затворени дедуктивни системи, већ *открића*, тј. „претпоставке храбро изнесене на пробу, које се елиминишу ако се сукобе са посматрањима”.³⁸ Научно знање се тако образује као комплекс ривалских хипотеза, које ће постати предмет критичког преиспитивања.

Иако је ова теорија знатно сложенија, нас у њој интересује само *проблем настанка научних теорија*, јер тај процес доводимо у везу са појмом генија. Како настају ове теорије и са њима открића у нау-

³⁷ Попер, К., *Претпоставке и добијања*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 2002, стр. 95

³⁸ *Ibid*, стр. 94

ци, кад оне нису нити изведене из чињеница, нити напросто дедуковане из познатих теорија или простијих начела?

Ту добијају на значају они облици знања у којима је улога уобразиље израженија него у теоријским системима, где се мисао креће по општим и нужним правилима. Креативна снага најбоље се огледа у формулисању хипотеза, али она ту не поступа тако што ове напросто измишља *ex nihilo*, јер, као што смо горе показали на примеру естетске идеје, уобразиља само преображајем датог материјала генерише нове форме које ће бити основа за открића, али још не и само откриће. За откриће је потребно да са емпиријском грађом у однос ступи и „сређујућа” инстанца сазнања, а то је разум, односно нека теорија која прожима посматрање. Да би уобразиља уопште била слободна, она, парадоксално, мора бити двоструко условљена: са једне стране чулним материјалом, са друге појмовима (правилима).

Кантова велика заслуга је што је схватио да је свако емпиријско искуство увек *a priori* појмовно уређено и да наш разум обликује то искуство намећући му своја правила, уместо да пасивно прима спољашње импулсе и да из њих изводи емпиријске законе. Субјект је тако активни чинилац објективног сазнања света. Ипак, одатле још не следи да ми можемо произвољно да измишљамо научне хипотезе, које, као универзални искази, могу доћи само из разума, и да их потом суочавамо са емпиријском контраевиденцијом. Пре ће бити да подстицај за замишљање ових хипотеза даје чулни, или неки други материјал, којим уобразиља анимира наше душевне моћи и подстиче их на откриће, односно на изумевање неког новог решења за одређени проблем међу експерименталним чињеницама које наука није могла да објасни. Ту видимо да свака нова хипотеза зависи од емпиријске конфигурације самог проблема, па ће се улога уобразиље састојати у томе да нам *дотични проблем представи у другачијем светлу, новим повезивањем његових саставних делова, што ће створити услове да се он даље сагледа на сасвим другачији начин*. Имајући у виду Њутново откриће закона гравитације, Попер о том повезивању каже:

Марко Новаковић

Нова теорија треба да започне од неке *једноставне, нове, моћне, уједињујуће идеје* о некој вези или односу (као што је гравитационо привлачење) између до сада неповезаних ствари (као што су планете и јабуке) или чињеница (као што су инертна и гравитациона маса) или нових теоријских ентитета (као што су поље и честице).³⁹

Већ се може наслутити да је моћ слободног асоцијативног повезивања која је овде на делу креативна уобразиља, иако аутор текста то не каже експлицитно. Ипак, оно што је очито јесте употреба термина идеја, који највише одговара Кантовој употреби термина. Попер је назива „религиозном” или „митолошком”.⁴⁰ Она има тенденцију превазилажења актуелног облика повезаности у сазнању и његово проширивање на нешто ново. Само идеја може да покаже поље нових могућности које још нису биле препознате у разуму и она у науци треба да послужи као основ за другачију интерпретацију наших посматрања. Она у начелу не може бити адекватна само једној од тих могућности, јер би у том случају била истоветна са неком одређеном формом сазнања и не би имала потенцијал да *прошири* њен хоризонт. То је неопходно претпоставити, јер се само тако искључује могућност да геније помоћу установљених правила мишљења објасни своју теорију, њен настанак, да она буде резултат дедуктивног или индуктивног закључивања, или, у најопштијем смислу, логички нужна последица нашег начина поимања. Ако ствари овако поставимо, научне хипотезе примарно могу настати „из искуства”, само што механизам њиховог настанка на основу посматрања никад до краја не може бити разумљив, јер није појмовне, већ *естетске* природе.

Тако се може објаснити да настанак теорије Попер тумачи „мистичном”, поетском интуицијом, па се теорије посматрају као „*слободна дела нашег властитог духа*”.⁴¹ Да ли се онда може сматрати да је и откриће у науци креативна уметност? Без обзира што

³⁹ *Ibid*, стр. 351–352

⁴⁰ *Ibid*, стр. 279

⁴¹ *Ibid*, стр. 285

у њиховој генези значајну улогу играју традиција, стечена знања и искуство, начини комбиновања у стваралачком духу остају неразјашњени и у суштини непредвидиви.

Теза о загонетној интуицији аналогна је теорији стваралачке уобразиље. Чак је и у Кантовој теорији сазнања улога уобразиље контроверзна и она није, као што се обично мисли, подређена механичкој законитости у поступању разума. Уобразиља спонтано синтетише чулну разноврсност да би ова постала саобразна појму, али су њена шема (услов под којим се појмови могу применити на опажаје) и поступање разума са њом (шематизам) по Кантовом суду једна вештина (*Kunst*), „скривена у дубинама човекове душе”, чији механизам ћемо „тешко икада измамити од природе”.⁴² И у овој назнаци из *Критике чистог ума* назире се платформа касније теорије генија и естетског искуства из треће *Критике*, коју је Кант термилошки готово у целости развио у раним годинама, у време рецепције дела британске филозофије просвећености и делимичне ревизије ових учења сагласно немачкој традицији.

Новина у његовој позној естетици била је само интеграција релативно неповезаних елемената у јединствену теорију под окриљем идеје естетске аутономије. Систематска подела облика рационалног понашања на теоријски, практични и естетски искључила је могућност да се геније замисли као креативна способност заступљена и у науци и у уметности, управо зато што је Кант веровао да је унутрашња логика когнитивног и естетског понашања у основи различита. То је основна теза „Критике естетске моћи суђења”, која изостаје у случају Церардове натуралистичке теорије, где је уобразиља главни основ за објашњење сваке врсте проналаска, и у науци и у уметности, а логички је онда могуће да проналаске замислимо и у другим областима, тачније где год је на делу уобразиља.

Кантово схватање научног знања, веровање у његову логички нужну и емпиријску природу, уз овај први услов аутономије, одредило је мисао да геније треба да има самосталну способност за произвођење дела лепе уметности, која има могућност да механичко раз-

⁴² Кант, И., *Критика чистог ума*, БИГЗ, Београд, 1976, стр. 128

Марко Новаковић

умевање света преобрази помоћу слободе, као неопходне особине његовог креативног деловања. Видели смо да се, уколико се у овом кључу ревидира схватање науке и природе научног знања, брзо долази до увида да би кантовски схваћена естетска идеја, као продукт креативне уобразиље, *mutatis mutandis* могла да стоји и у основи открића у науци.

Литература:

- Кант, И., *Критика чистог ума*, БИГЗ, Београд, 1976.
Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991.
Лок, Џ., *Оглед о људском разуму I*, Култура, Београд, 1962.
Попер, К., *Претпоставке и побијања*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 2002.
Татаркјевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1970.
Gerard, A., *An Essay on Taste* (A. Millar, London, 1759)
Gerard, A., *An Essay on Genius* (W. Strahan, London, 1774)
Gethmann-Siefert, A., *Einführung in die Ästhetik*, Wilhelm Fink, München, 1995.
Kant, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, u *Werke in 6 Bänden*, Band VI, hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt, 1998, str. 395–690
Kant, I., *Kant's Gesammelte Schriften*, Band XV (Handschriftlicher Nachlass II: Anthropologie), Berlin / Leipzig, Walter de Gruyter, 1923
Sassen, B., „Artistic Genius and the Question of Creativity” u *Kant's Critique of the Power of Judgment. Critical Essays* (ed. Paul Guyer), Rowman&Littlefield, New York, 2003
Zammito, J. H., *The Genesis of Kant's »Critique of Judgment«*, University of Chicago Press, Chicago, 1992

Marko Novaković
CREATIVITY IN ART AND SCIENCE
An Essay on the Problem of Genius
in Aesthetics of Kant and Gerard

(Summary)

The article examines the theories of genius of Immanuel Kant and Alexander Gerard comparing their disparate conclusions on the problem of possibility of genius in art and science. Having sketched both theories I argue that a pivotal role of creative imagination (essential for genius in beautiful arts) and an aesthetic idea enables application of the concept not only in art, as Kant had pointed out in the *Critique of Judgment*, but in science as well. The crucial point is reformulation of traditional concept of natural science and discovery, and therefore I use Popper's theory of scientific knowledge to show that invention of hypotheses must be based on a free activity of imagination and production of aesthetic ideas. For that reason, Kantian aesthetic perspective is compatible with Gerard's thesis, and even supports his initial claim that genius is manifested in arts and sciences.

Key words: genius, imagination, Kant, Gerard, aesthetic idea, art, science, invention

Небојша Грубор

ХАЈДЕГЕРОВО СХВАТАЊЕ ВАЈАРСТВА

Апстракт: У овом чланку, на основу Хајдегерових текстова „Уметност и простор“ (1969) и два текста из заоставштине „Ка питању о уметности“ и „Уметност и простор“, желим да размотрим Хајдегерово схватање вајарства. Основна теза чланка састоји се у томе, да Хајдегерово објашњење вајарства као супротстављања са простором и његово тумачење суштине простора на основу Аристотелове дистинкције између појмова *techné* и *physis*, као и дистинкције појмова *topos* и *chora*, треба да буде схваћено на тај начин, да скулптура допушта стварима да засијају на њиховом сопственом „месту“, а на основу онтолошке димензије отворености према простору која припада тубивствовању.

Кључне речи: Хајдегер, уметност, ликовна уметност, вајарство, простор, место, тубивствовање

Најзначајнији текст, посвећен Хајдегеровом схватању вајарске уметности, скулптуре, односно пластике налази се у Хајдегеровој збирци текстова *Из искуства мишљења* (1910-1976)¹ и носи наслов „Уметност и простор“ (1969).² 2010. године у 74. тому целокупног издања (*Gesamtausgabe*) Хајдегерових списа под називом *Ка суштини језика и ка питању о уметности*,³ објављена су два кратка списа који припадају Хајдегеровом тумачењу пластике и ликовне

1 Heidegger, M., *Aus Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, Gesamtausgabe, Bd. 13, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983.

2 Heidegger, M., „Die Kunst und der Raum“, у: Heidegger, M., *Aus Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, стр. 203-210

3 Heidegger, M., *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, Gesamtausgabe, Bd. 74, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2010.

Небојша Грубор

уметности, и који бацају ново светло на његово схватање ових феномена. Први текст носи назив „Ка питању о уметности“,⁴ а други „Уметност и простор“.⁵ Текст „Уметност и простор“ носи исти назив као и текст *Из искуства мишљења*, и представља претходни ступањ (*Vorstufe*) предавања објављеног 1969. године.⁶ Анализа Хајдегеровог одређења вајарске уметности би требало да нам на примеру пластике омогући увид у природу креативног процеса у ликовним уметностима.

1. Пластика и просторно отеловљење места („Уметност и простор“ (1969))

Започећемо са анализом Хајдегеровог текста „Уметност и простор“ из збирке текстова *Из искуства мишљења*. Хајдегер расправу започиње напоменом да се његова разматрања ограничавају на ликовну уметност и унутар ликовне уметности на пластику.⁷ При томе, његово излагање почиње од тврдњи, за које сматра да су свима прилично познате, а ипак загонетне. То су следећи ставови: обликоване творевине пластичне уметности су тела.⁸ Маса ових тела може да буде од различитих материјала и обликује се на читав низ различитих начина. Обликовање се одвија на начин разграничења, ограничења и изграничења у простору.⁹ Пластично тело, наставља низ својих ставова Хајдегер, нешто отеловљује. Али, одмах поставља низ питања: да ли скулптура отеловљује простор? Да ли је пластика неко запоседање/заузимање и овладавање простором? Најзад, одговара ли на тај начин пластика техничко-научном освајању простора?¹⁰ Хајдегер, наиме, питање о уметничком, скулптуралном односу према прос-

4 Heidegger, M., „Zur Frage nach der Kunst“, у: Heidegger, M., *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, стр. 191-195

5 Heidegger, M., „Kunst und Raum“, стр. 197-200

6 Heidegger, M., *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, стр. 197

7 Heidegger, M., *Aus Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, стр. 204

8 Исто, стр. 204

9 Исто.

10 Исто.

тору, доводи у везу са научно-техничким односом према простору. Њему је стало до тога да се ова два начина односа према простору разликују и да се истакне како они представљају посматрање простора на различит начин и у различитој намери.¹¹

Хајдегерово одређење, пак, онога што представља вајарска уметност гласи: *пластика је супротстављање са уметничким простором*.¹² Ово одређење пластике проналазимо и у Хајдегеровим текстовима из заоставштине. Међутим, док у текстовима из заоставштине Хајдегер о пластици говори једноставно као о супротстављању са простором, у објављеном предавању одређење пластике везује за супротстављање са уметничким простором, остављајући при томе неодређеном разлику између уметничког и неуметничког и научно-технички овладаног простора. Наредни корак је у мисаоном току одлучујући, јер одређење пластике као супротстављања са простором захтева анализу простора и његово разумевање.

Наиме, испитивање различитих схватања простора, која су се појавила у досадашњој историји тумачења овог феномена, још нас не би довело, сматра Хајдегер, до истинског постављања питања о томе шта је простор као простор, а камоли до одговора на то питање.¹³ Неодлучено при томе остаје питање на који начин простор јесте и да ли му се уопште може пририцати бивствовање.¹⁴ Простор, наиме, припада прафеноменима и као такав не може да буде објашњен нечим другим. Пред простором какав је по себи, нема узмицања према нечему другом.¹⁵ Оно што је особено за простор, мора се показати полазећи од самог простора, а не од нечег другог.

Искушавање оног што је особено и својствено за простор, представља предуслов да се разуме шта значи уметнички простор. Хајдегер, међутим, сматра да се може говорити барем о три различита значења простора: простор који се проналази унутар самих пластичних творевина, затим простор који обухвата и окружује фигуру и

11 Исто.

12 Исто.

13 Исто, стр. 205

14 Исто.

15 Исто.

Небојша Грубор

напокон простор који се појављује као нешто празно између различитих волумена.¹⁶ Остаје отворено питање да ли су ова три простора значења уметничког простора у њиховој међусобној игри нешто сасвим особено или пак представљају изведенице из научно-технички схваћеног простора.

У наредном мисаоном кораку Хајдегер чини одлучујуће повезивање начелног одређења уметности и одређења ликовних уметности, односно пластике. Наиме, ако смо се већ сложили, што значи да то преузимамо у тексту као претпоставку, да је уметност у дело доношење истине, и то истине као нескривености бивствовања, што није ништа друго него варијанта његовог одређења *уметности као уделовљења истине бивствујућег* из расправе *Извор уметничког дела*,¹⁷ онда у делу ликовне уметности истински простор мора да раскрива оно што је за њега најсвојственије.

Други међукорак је још значајнији, у њему Хајдегер покушава да докучи оно што је карактеристично за простор. Начин да доспемо до оног што је својствено простору, састоји се у покушају да се чује шта нам говори реч простор.¹⁸ Покушајмо да чујемо језик, позива нас Хајдегер. Према том „слушању“ реч „простор“ (*Raum*) значи пре свега раскривање (*Räumen*), крчење (*roden*), ослобађање од оног шта је дивље, стварање слободног места за човеково становање. Ради се о ослобађању места на ком се оздрављује, у ком се отвара простор човековог завичаја или, пак, простор нестанка завичаја, или, чак, простор равнодушности у односу на то шта је завичај. Крчење празног простора је ослобађење места на којима се појављује бог, места која су богови напустили, места на којима се дуго већ зазира од појављивања божанског.¹⁹ Простор као крчење слободног и отвореног износи на видело подручје и место човековог становања. Простор, то је крчење простора у смислу ослобађање места. Место (*Ort*), то није физичко-техничко место у простору, напротив, из места и пре-

16 Исто, стр. 206

17 Хајдегер, М., *Шумски путеви*, прев. Б. Зец, Плато, Београд, 2000, стр. 7-59

18 Heidegger, M., *Aus Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, стр. 206

19 Исто, стр. 206

дела се развија ово потоње технички заузето место. Искуство места и предела отвара пут да се разуме однос и међусобна игра уметности и простора.²⁰ „Уметност као пластика: није никакво запоседање простора“, јер, закључује Хајдегер, „пластика онда не би била никакво супротстављање с простором“.²¹ Зато је за Хајдегера пластика отеловљење места, које, отварајући један предео и чувајући га, држи нешто слободно сабрано око себе. Пластика допушта борављење код свагдашњих ствари и становање човека у сред тих ствари. Пластика је отеловљујуће у дело довођење и отварање места, а са овим делом и његовим местом, отвара се предео могућег људског становања и ствари које се у њима налазе.²² „Пластика: отеловљење истине бивствовања у делу, које је установљавајуће у свом месту“.²³ Особено пластике састоји се у томе што уметност као довођење до нескривености бивствовања није нужно упућена на отеловљење.²⁴

Овим ставовима и поновном паралелом са одређењем уметности из *Извора уметничког дела* и ставом да сва уметничка дела нису отеловљење у простору, Хајдегер заправо још једном потцртава своју намеру да покаже како је његово начелно суштинско одређење уметности релеватно и за пластику. Ова паралела недостаје у текстовима из заоставштине, који представљају претходне варијанте или прецизније, бар један од њих, предступањ текста „Уметност и простор“. Заправо читав мисаони ток Хајдегеровог размишљања о пластици у текстовима из заоставштине је битно другачији.

20 Исто, стр. 208

21 Исто.

22 Исто, стр. 209

23 Исто, стр. 210

24 Исто.

2. Пластика и питање о простору као простору

(„Ка питању о уметности“ и „Уметност и простор“ (Предступањ))

2.1. Ликовна уметност није тема ликовног обликовања

У текстовима из заоставштине „Уметност и простор“ (који представља предступањ гореанализираног предавања) и „Ка питању о уметности“, Хајдегер оперише са истом дефиницијом вајарства, односно пластике: пластика је супротстављање с простором („...als Auseinandersetzung mit dem Raum“).²⁵ Међутим, питање које је одлучујуће за разумевање ове дефиниције састоји се у разумевању друга два питања: питања – шта је простор?, и питања – шта значи супротстављање уметника с простором?²⁶

Покушавајући да одговори на ова питања, Хајдегер више реторички, поставља питање: ко може да нам најбоље одговори на питања шта је простор и шта је супротстављање с простором? Према уобичајеном схватању, па и према схватању неких теоретичара уметности, чини се да је управо уметник, који извршава супротстављање (*Auseinandersetzung*) са простором, неко ко може да нам понуди одговоре на ова питања. Међутим, за Хајдегера је отворено питањима може ли уметник, који извршава супротстављање са простором, да зна шта се у таквом супротстављању дешава? Може ли „вајар као вајар“ (*Bildhauer als Bildhauer*),²⁷ а то значи, путем своје пластике²⁸ путем свог уметничког дела, да нам каже шта је простор и шта је супротстављање с простором? Он то по Хајдегеровом мишљењу не може, али је још занимљивији од овог одговор, став у ком се тврди да ова уметникова неспособност није слабост, већ снага једног уметника.²⁹ Хајдегер, наиме, не само да заступа став према ком уметник

25 Heidegger, M., *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, Gesamtausgabe, стр. 191, 198

26 Исто, стр. 192, 199

27 Исто.

28 Исто, стр. 192

29 Исто, стр. 199

не поседује неко метатеоријско или естетичко знање о својој делатности, него то незнање представља његову предност и сведочанство уметничке продуктивности и креативности.

У другом кораку Хајдегер уводи аналогију између уметности и науке, односно између ликовног уметника, вајара и сликара, с једне, и научника, односно физичара, с друге стране. Хајдегерови ставови су у оба текста из заоставштине готово дословно исти. Вајар, наиме, не може путем вајарског уметничког дела да каже шта је ликовна уметност, као што физичар не може путем свог истраживања и експеримента да каже шта је физика. Физика не може да се истражује физичким средствима. Физика као наука није могући објекат физичког експеримента. Шта је ликовна уметност, не може да се одреди и предочи путем длета и чекића, боје и четкице, нити путем ових оруђа проведеног уметничког дела:³⁰ „Ликовна уметност као таква није могућа тема уметничког обликовања. Сликарство се не може насликати. Оно није нешто обојено”.³¹

Овде Хајдегер на један филозофски упечатљив начин повлачи директну аналогију између уметности и науке, а на индиректан начин тематизује разлику у самоодношењу уметности и науке, с једне стране, и филозофије, с друге стране. У Хајдегеровим ствовима се не ради само о већ поменутом становишту према ком уметник не располаже знањем о својој сопственој делатности, него се ради о томе да уметности и науци то знање не спада у примарно подручје њихове делатности. Физичар не мора да располаже неком теоријом физике, он никада није уједно и физичар и теоретичар физике. Уметник, такође, не мора у извршавању своје уметничке делатности да располаже знањем о томе шта чини. Насупрот томе, у филозофији се не ради само о чињеници да она може да изнесе на видело природу уметности или неког другог филозофски релевантног феномена, у овом случају вајарства, него о томе да филозофија увек представља своју сопствену метатеорију. У филозофији се не напредује без претходног, макар и неодређеног појма о филозофији. То, наравно,

³⁰ Исто, стр. 192, 199

³¹ Исто, стр. 199

Небојша Грубор

не значи да уметник не може да буде уједно и теоретичар уметности, али према Хајдегеровим ставовима онда се увек ради о две начелно различите делатности.

Овако описано стање ствари (*Sachverhalt*) како га Хајдегер назива, представља нешто необично, али још је необичније што нас ово стање ствари не узнемирава.³² Међутим, само исправно тематизовано и искушано, овакво стање ствари представља полазиште за филозофско тумачење феномена уметности.

2.2. Круг: Ко је уметник?/Шта је уметност?

Позивајући се, сада полемички, на став неименованог истакнутог познаваоца уметности који гласи „Уметност је оно што чини значајан уметник“,³³ Хајдегер покушава да нам опише стање ствари у ком се затичемо када истински почнемо да мислимо о феномену уметности. Наиме, став о томе да је уметност оно што чини значајан уметник одмах имплицира питање: ко је уметник, а посебно ко је значајан уметник? Значајан уметник свакако није највише продаван или онај чијим се делима највише тргује,³⁴ већ онај ко удовољава захтеву уметности.³⁵ Ипак, када избегнемо опасност да значај уметника меримо новчаним успехом на тржишту, и даље нисмо начинили корак напред у анализи, јер се поставља питање шта је уметност, којој уметник удовољава. Међутим, ми тај одговор већ имамо, „уметност је оно што чини значајан уметник“. Видимо да се вртимо у кругу, овакви искази о уметности не воде решењу проблема, већ нам само указују на круг у ком се налазимо. Другим речима, постављање питања о томе шта је уметност и ко је уметник уводи нас у кружно мисаоно кретање.³⁶

Ова Хајдегерава анализа је занимљива, јер за разлику од текста „Уметност и простор“ из збирке *Из искуства мишљења* у ком

32 Исто.

33 Исто, стр. 192

34 Исто.

35 Исто, стр. 192, 199-200

36 Исто, стр. 192, 200

објашњава пластику као посебан случај свог суштинског одређења уметности уопште из *Извора уметничког дела*, у текстовима из заоставштине Хајдегер се не окреће суштинском одређењу уметности, него методолошким размишљањима која су изнета у *Извору уметничког дела*. Додуше, у *Извору уметничког дела* круг у разумевању се тиче односа уметника и уметничког дела, а затим и односа уметничког дела и уметника према уметности, међутим, мисаони ток и искуство које Хајдегер жели да нагласи је исто, као и поука коју из тог искуства треба извући – не треба избегавати круг у мишљењу, већ га треба искушати и препустити му се. “Морамо дакле ући у круг, то није средство за невољу ни недостатак. Поћи тим путем јесте снага мисли, а остати на том путу јесте светковина мисли, под претпооставком да је мишљење својеврстан занат. Није само главни корак од дела ка уметности, као и корак од уметности ка делу, круг, већ и сваки појединачни корак који чинимо кружи у том кругу”.³⁷ Или како то формулише у „Ка питању о уметности“: „како излазимо из овог круга? Ми из њега никако не можемо да изађемо. Ко ми? Ми људи. Дакле, ово кружење припада нашој људскости. Уместо да тобож покушавамо да изађемо из овог круга, требало би искушати, о каквом се овде стању ствари ради, када стално налаћемо на тај круг”.³⁸ Ово искуство стања ствари због ког се налазимо у кругу мишљења, досеже се само стрпљивим и вишеструким промишљањем. Како би, међутим, требало да изгледа то промишљање, Хајдегер нам експлицитно не говори ни у „Уметности и простору”, ни у његовом истоименом предступњу из заоставштине, већ само у тексту “Ка питању о уметности”.

2.3. Ослобађање простора и докученост човека

Искуство стања ствари које нас уводи у круг у мишљењу приликом испитивања извесних феномена појављује се и у погледу испитивања о томе шта је простор? То искуство се може следити и сле-

³⁷ Хајдегер, М., *Шумски путеви*, стр. 8

³⁸ Heidegger, M., *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, стр. 192, 193

Небојша Грубор

ди се на примеру прве тематске расправе овог питања, која се налази у IV књизи Аристотелових предавања о *physis*-у, дакле у IV књизи Аристотелове *Физике*. Грчки израз *physis*, истиче Хајдегер, нетачно се преводи латинским изразом *natura*. *Physis* је оно присуствујуће, које присуствује и појављује се полазећи од самог себе, а у разлици према оном присуствујућем које своје присуство захваљује човековој производњи, тј. *techne*-у, што је грчка реч за оно што називамо уметношћу.

У својим предавањима о *physis*-у, наставља Хајдегер, Аристотел именује оно што ми називамо простором са две различите речи: *topos* и *chora*. *Topos* је простор које једно тело непосредно заузима, то је простор који је тек обликован телом (*soma*), које га заузима и са тим телом има исте границе. Овај простор је, истиче Хајдегер, истовремено место (*Ort*) тела.³⁹ *Chora*, с друге стране, значи онај простор који узима, обухвата и може да прими у себе простор у смислу *topos*-а, места неког тела. Простор је у грчком смислу, наставља Хајдегер, посматран из перспективе тела као његово место. Простор је место тела.

Касније у нововековној физици простор губи ову одлику. Он постаје чиста тродимензионална једнакоформна протегнутост као простор за кретање тачака масе. Хајдегер је ову промену, између осталог и у схватању простора код Аристотела и у нововековној науци, посебно тематизовао у књизи *Питање о ствари*, где на једном месту каже: „Сходно томе ишчезава и одлика о одређеним местима. Свако тело начелно може да буде на сваком месту. И сам појам места постаје другачији. Место (*Ort*) више није локација (*Platz*) којој тело припада према својој унутрашњој природи, него само један положај (*Lage*) који се показује свагда на „односни начин“ у односу према произвољним другим положајима. Хора и промена места у нововековном смислу нису једнаки“.⁴⁰ Ради се о томе да се уз различита претумачења, простор у новом веку поступно почиње да схвата као нешто у чему су садражана тела, као нешто у чему се она налазе, а

³⁹ Исто, стр. 193

⁴⁰ Хајдегер, М., *Питање о ствари. О Кантовом учењу о трансценденталним начелима*, прев. М. Тодоровић, Плато, Београд, 2009, стр. 83

он се састоји из протегнутости (*extensio*) која телима омогућава кретање и способности да обухвата тела у њиховом кретању. Простор је схваћен као нешто у чему се чувају тела.⁴¹ Овим паралелама се објашњава нешто на чему је Хајдегер инсистирао у тексту „Уметност и простор“, наиме на супротстављеном и различитом односу који према простору имају новековне науке и уметност.

Ипак, наглашава Хајдегер, и даље остаје отворено питање о томе шта је простор као простор у ономе што је њему својствено?⁴² Одговор на ово питање је, истиче, једноставан, али га је утолико теже сагледати и задржати тај увид.⁴³ Ову тешкоћу у схватању простора као простора Хајдегер објашњава једним важним методичким разликовањем две врсте сагледавања „јер уобичајено мишљење је навикло да нешто тек онда сматра и држи објашњеним, када га уназад сведе на нешто друго и тиме га објасни. Насупрот томе нека ствар је искушана у ономе што је за њу својствено тек онда, када пропуштамо свођење уназад на нешто друго, када пропуштамо објашњење. Уместо тога вреди, сагледати ствар онаква каква је по самој себи, као и оно што се показује из ње саме“.⁴⁴ Почев од овог места постаје јаснији став из објављеног предавања како из простора нема ничег више, ничег на шта би он унатраг могао да буде сведен, да пред простором немамо где да узмакнемо.⁴⁵

У наредном, завршном делу текста „Ка питању о уметности“, Хајдегер понавља неке формулације из предавања „Уметност и простор“, али уједно чини неколико значајних мисаоних корака који указују на унутрашњу спрегу питања о простору и онтолошког устројства човека. Односно, на везу питања: шта је простор и ко је човек?

Шта је, дакле, простор као простор пита Хајдегер, и даје одговор: простор је раскрчивање, отварање простора. Шта значи, пак, раскрчивање? Оно значи крчење, ослобађање. Простор ослобађа

41 Heidegger, M., *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, стр. 194

42 Исто.

43 Исто.

44 Исто.

45 Heidegger, M., *Aus Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, стр. 205

Небојша Грубор

оно отворено и ограничава га. Уколико обратимо пажњу, истиче Хајдегер, на оно што је најособеније простора, дакле, на чињеницу да простор представља крчење простора и прављење слободног места, „онда смо тек у стању, да сагледамо стање ствари, које у мишљењу до сада није никада било сагледано. Просторно: опросторавајући/раскрчујући (Räumlich: räumend)”.⁴⁶

Текст из заоставштине „Ка питању о уметности” завршава се Хајдегеровим драгоценим и упечатљивим ставовима о односу питања о простору и питања о човеку. Човек, наглашава Хајдегер, није у простору као неко тело, него на тај начин што он простор крчи, допушта оно отворено. Човек у том отвореном онда успоставља поредак у себи и стварима око њега.⁴⁷ Човек је према начину свог бивствовања, према свом онтолошком устројству просторан, односно отворен за простор, а на тај начин су му доступне ствари око њега које се тек у просторној отворености појављују у својој правој, човеку примереној природи. „Човек је просторан“, каже Хајдегер „тј. ведар (*heiter*), отворен (*offen*) и слободан (*frei*) или што у основи значи исто: докучен (*erschlossen*). Људско тубивствовање (*Dasein*) је у једном изузетном смислу просторно“.⁴⁸ Човек крчећи простор уједно допушта да се у ономе отвореном појаве ствари које га сусрећу. Тек имајући у виду ове Хајдегерове ставове о простору као онтолошком устројству човека његови ставови о вајарској уметности добијају на разумљивости и далекосежности.

46 Исто, стр. 194

47 Исто, стр. 195

48 Исто.

3. Закључно разматрање

Шта бисмо могли да закључимо на основу анализа три текста која садрже најважније ставове везане за Хајдегерово схватање вајарства? Најпре, у сва три текста постоје основна појмовна одређења којих се Хајдегер придржавао и очигледно их сматрао незаобилазним у објашњавању скулптуре. Придржавао се дефиниција пластике као супротстављања са простором, затим, схватања суштинског простора као крчења отвореног простора и ослобађања слободног места за појављивање ствари и човека, и најзад схватања човека као бића које је суштински одређено простором и просторношћу. Такође, у методском погледу Хајдегер је сматрао простор прафеноменом који се појављује полазећи од самог себе и који се на такав начин мора сагледати – без свођења на нешто друго.

Међутим, у тексту „Уметност и простор” који је Хајдегер сам објавио, био је уздржан у откривању праве мисаоне позадине сопствених истраживања, док је с друге стране изложио низ идеја којих нема у текстовима који представљају предступњеve и претходне варијанте тумачења пластике. Прво, у објављеном тексту из 1969. године, Хајдегер је желео да ликовну уметност и пластику уклопи у сопствени концепт уметности. Због тога се нека одређења пластике појављују као варијанте Хајдегеровог начелног одређења уметности уопште. Уметност је, као што знамо из *Извора уметничког дела*, Хајдегерове главне расправе посвећене уметности, одређена као уделовљење истине бивствујућег, док је у расправи “Уметност и простор” пластика одређена као отеловљење истине бивствовања у делу, делу које, пак, у свом сопственом месту има установљавајућу функцију. Дакле, ради се о сличним суштинским одређењима уметности уопште и вајарства, при чему, наравно, није свака уметност, као што је случај са ликовном уметношћу и пластиком, просторна уметност и отеловљење нечега у простору.

Другу важну карактеристику текста „Уметност и простор” представља инсистирање на чињеници да вајарство, с једне, и научно-техничко овладавање простором и запоседање простора, с друге

Небојша Грубор

стране, представљају два начелно различита односа према простору. Хајдегер као да зазире од опасности да се, пре свега савремена, ликовна уметност претвори у варијанту научно-техничког прорачунавајућег односа према простору. Инсистирање на овој разлици између научно-техничког запоседања простора и вајарског супротстављања с простором указује можда пре свега на мисаони склоп експлициран у Хајдегеровом тексту „Питање о техници” (1953),⁴⁹ у ком се уметност појављује као конкурент модерној техници у погледу поимања суштине човека.

Најзад, на трећем месту, текст „Уметност и простор” доноси са собом један мисаони ток који у предступњевима и варијантама ове расправе из заоставштине готово у потпуности недостаје и једва се може наслутити. Ради се, наиме, о повезивању места отвореног просторним супротстављањем путем вајарске уметности са местом човековог становања, човековим боравиштем и његовим завичајем. У овом погледу текст „Уметност и простор” (1969) успоставља мисаону везу са ранијим Хајдегеровим текстом посвећеном архитектури „Грађење, становање, мишљење” (1951).⁵⁰

С друге стране, постоји низ карактеристика текстова из заоставштине, којих нема у објављеној варијанти “Уметности и простора”. То је пре свега поређење уметности и науке, односно вајарства и физике у погледу њихове способности да положи рачун о природи сопствене делатности. Као што научници унутар експерименталног тока нису уједно метатеоретичари исте те науке, тако ни уметници ствараоци као они који, у случају пластике, извршавају супротстављање с простором, не поседују метатеоријски увид у сопствену делатност. Уметници, према Хајдегеровом мишљењу, то не могу, нити би требало да чине, напротив, чак се величина и снага уметника састоји у том недостатку рефлексивности и изостајању увида у погледу онога што се збива у току креативног уметничког процеса.

49 Хајдегер, М., „Питање о техници”, у: Хајдегер, М., *Предавања и расправе*, прев. Б. Зеџ, Плато, Београд, 1999, стр. 9-32

50 Хајдегер, М., „Грађење, становање, мишљење”, у: Хајдегер, М., *Предавања и расправе*, стр. 115-129

Такође, у текстовима из заоставштине, као и у за живота објављеном тексту о пластици, наилазимо на ставове који се ослањају на *Извор уметничког дела*, али се веза текстова из заоставштине не успоставља преко Хајдегеровог суштинског одређења уметности као уделовљења истине бивствујућег, него преко преко методолошког питања о начину постављања питања о суштини уметности, уметничког дела и уметника. Тежиште је на проблему ступања у круг у разумевању приликом испитивања ових феномена. Главни задатак испитивања уметности је према текстовима из заоставштине способност да се искуси стање ствари које нас уводи круг у мишљењу.

Надаље, текстови из заоставштине су много експлицитнији у погледу филозофских упоришта за размишљање о простору и вајарству. Ради се пре свега о враћању на Аристотелову *Физику* као прво тематизовање питања шта је простор? Одлучујућа разликовања: *physis-techne*, затим разликовање *topos-chora*, па и нововековно разликовање између *extensio-spatium* отварају могућност да се на прави начин разуме Хајдегерово тумачење простора као крчења отвореног простора и стварања слободног места које би стварима вратило њихову суштину, односно помогло им да оне засијају у правом светлу.

Ипак, можда најдрагоценији увид, додуше присутан и у тексту „Уметност и простор” из 1969., али у заоставштини неупоредиво јасније и одлучније формулисан, тиче се унутрашње међусобне упућености и повезаности питања о томе шта је простор као простор и питања о томе шта је човек као човек. Само на основу тога што је човек просторан, што се човек не налази у простору као нека ствар, и што самим својим онтолошким устројством представља крчење слободног места кроз које просијава суштина свих ствари и самог човека, може да буде на прави начин схваћена природа вајарства и вајарског креативног процеса у ком се путем супротстављања са простором осигурава место свим стварима, а човеку враћа његова суштина.

Небојша Грубор

Цитирана литература

Хајдегер, М., *Предавања и расправе*, прев. Б. Зец, Плато, Београд, 1999.

Хајдегер, М., *Шумски путеви*, прев. Б. Зец, Плато, Београд, 2000.

Хајдегер, М., *Питање о ствари. О Кантовом учењу о трансценденталним начелима*, прев. М. Тодоровић, Плато, Београд, 2009.

Heidegger, M., *Aus Erfahrung des Denkens* (1910-1976), Gesamtausgabe, Bd. 13, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983

Heidegger, M., *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, Gesamtausgabe, Bd. 74, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2010

Nebojša Grubor

HEIDEGGER'S CONCEPTION OF SCULPTURE

(Summary)

In this article I will consider Heidegger's conception of sculpture on the basis of Heidegger's text „The Art and the Space“ (1969), and two texts from his legacy (Nachlass) „On the Question of the Art“ and „Art and Space“. The general thesis of the article is that Heidegger's explanation of sculpture as confrontation (Auseinandersetzung) with Space (Raum) and interpretation of the essence of space on the basis of Aristotle's distinction between notions *techne* and *physis* and distinction between notions *topos* and *chora*, should be understood in that way, that sculpture lets things shine forth in their own „place“ (Ort) on the ground of the There-being's ontological dimension of open-ness to space.

Keywords: Heidegger, Art, Visual art, Sculpture, Space (Raum), Place (Ort), There-being (Dasein)

Саша Радовановић

УМЕТНИЧКО СТВАРАЊЕ КАО ПРОИЗВОЂЕЊЕ АЛЕТИОЛОШКЕ ДИФЕРЕНЦИЈЕ

Апстракт: У раду се анализира Хајдегерово одређење уметничке производње у *Извору уметничког дела* полазећи од истине бивствовања. У таквом контексту издвајају се два приступа: први, када се феномен уметности тумачи полазећи од догађајне структуре као у (Себе)-у-дело-стављање истине бивствујућег; други, у коме се полази од тога да повесна суштина уметности одговара преображају суштине истине. При том у овом раду истина је у оба приступа окарактерисана као алетиолошка диференција.

Кључне речи: Хајдегер, уметничко стварање, истина бивствовања, алетиолошка диференција

Хајдегер у *Извору уметничког дела* тумачи целину феномена уметности (дело, стварање и чување дела) у склопу свог одређења истине као не-скривености (*Unverborgenheit*). У таквом контексту могу да се издвоје два приступа: први, када се феномен уметности тумачи полазећи од догађајне структуре као у (Себе)-у-дело-стављање истине бивствујућег (*(Sich)-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*). Други, у коме се полази од тога да повесна суштина уметности одговара преображају суштине истине. При том у овом раду истина је у оба приступа окарактерисана као алетиолошка диференција.

У *Извору уметничког дела* тумачење путем првог приступа је обимније изложено. Догађајна структура обухвата и оно што се

представља као феномен уметности (дело, уметничко стварање и чување дела). При том феномени уметничког стварања (*Schaffen*)¹ и чувања (*Bewahrung*) дела тумаче се полазећи од оног пола догађајне структуре који Хајдегер одређује као „у-дело-стављање-истине бивствујућег” у којој је, како је речено, истина третирана као „објект”.²

С друге стране, Хајдегер у својим тумачењима, на изванредан начин, оставља могућност да утврди и повесни статус ових феномена. Ако повест суштине уметности одговара повесном преображају истине, требало би да су том преображају потчињени стварање и чување дела као основни феномени уметности. С обзиром на то, остаје на интерпретатору, који се држи херменеутичке максиме да једног мислиоца треба разумети боље од њега самог, да претпостави следеће: уколико су суштина дела и уметности повесно променљиви с обзиром на преображај повести истине бивствовања, онда од ових преображаја нису независни ни уметничко стварање и чување дела као конститутивни феномени уметности. Наравно, такав чин интерпретатора није случајан, поготово када повесно-догађајни карактер уметности Хајдегер изражава ставовима да је уметност: „стварајуће чување истине у делу” и да је она „...*постајање и де-*

1 Хајдегер начин уметничког деловања одређује термином „стварање” (*Shaffen*). Оно је један специфични начин произвођења (*Hervorbringung*), које поред уметничког може бити и занатско. У нашем језику често се уметничко деловање означаје термином „стваралаштво”, коме одговарају немачке речи „Schöpfen” и „Kreativität”. Овде се избегава употреба овог термина из разлога што се овај појам односи на уметност модерног доба и није ни у потпуности, нити делом примерен епохама пре њега. Такође се у овом раду оставља по страни теза Владислава Татаркијевича, (*Wladislaw Tatarkiewicz*) изнесена у његовој књизи *Историја шест појмова* (Нолит, Београд, 1980.), да је прошлост у извесном смислу све до 19. века наметала отпор да се образује појам стваралаштво. Појам уметничког стварања, којим се означаје један специфични начин произвођења у *Извору*, резултат је другачије намере, која се огледа у томе да Хајдегер жели да присвоји античко искуство и да на основу таквог схватања уметничког произвођења образује свој појам уметничког стварања. У том смислу прошлост оличена у античком искуству постаје меродавна за његов појам уметничког произвођења.

2 Heidegger, M., *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1994, стр. 74 (надаље HW)

Уметничко стварање као произвођење алетолошке диференције

шавање истине”.³ Међутим, треба бити искрен и рећи да су Хајдегерове анализе уметничког стварања недоречене у погледу његове повесне променљивости према преображају истине бивствовања. Наиме, он неће негирати различита повесна појављивања овог феномена и његове естетичке интерпретације, али неће ни експлицирати његову повезаност са удесом разоткривања (*Entbergungsgesick*) или повесном суштином бивствовања. Хајдегерова идеја је да се овај феномен одреди, пре свега, структурално-догађајно према истини бивствовања, док ће његове повесне манифестације, често изложене и тумачене у естетичким концепцијама и поетикама, оставити по страни или дати мало простора да се увиди да и оне припадају удесу разоткривања или повесној истини бивствовања. При том треба нагласити да античко искуство бивствовања и уметности имају првенство у Хајдегеровим анализама феномена уметности.

Анализа која се преузима у *Извору уметничког дела* полази од тога да три основна феномена уметности стоје у једној међусобној условљености, при чему дело има жижни карактер, оличен у његовој произведености или ономе што Хајдегер назива бити-створеним (*Geschaffensein*). Његов став у поменутој расправи је недвосмислен. „Бити-створеним дела подједнако битно припадају и они који стварају и они који чувају. Али дело је то што омогућује оне који стварају и оне који чувају... И ако је уметност извор дела, онда то значи, она пушта битно припадно на делу, стварајуће и чувајуће да извире у својој суштини.”⁴

Хајдегер ће на крају поглавља „Дело и истина” *Извора уметничког дела* поставити два питања о уметничком стварању, којима треба да продуби анализу:⁵ (1.) шта значи бити-створеним и стварање за разлику од зготовљавања (*Verfertigen*) и бити-зготовљеног (*Angefertigtsein*)? Одговор на ово питање треба да раздвоји уметничко од занатског произвођења. И (2.) која је најунутрашњија суштина самога дела. Одакле се једино може одмерити, уколико њему

3 Исто стр. 59

4 Исто стр. 58-59

5 Исто стр. 44

припада бити-створеним и уколико ово одређује делобивствовање дела (*Werksein des Werkes*)? Одговор на ово друго питање назначен је одмах у наставку текста. Наиме, пре него што одговори на прво питање и направи разлику између уметничког и занатског произвођења, Хајдегер закључује да је стварање увек мишљено у односу према делу, док суштина дела припада суштини истине. Ову алетолошку димензију односа стварања и дела истиче дословно када каже да „Суштину стварања одређујемо унапред из његовог односа спрам суштине истине као нескривености бивствујућег”.⁶ При том, стварање треба сагледати из оног бивствујућег у коме се дешавање нескривености дешава као алетолошка диференција у виду сукобљавања сукоба земље и света, односно из уметничког дела.⁷

Дешавање алетолошке диференције као сукоба земље и света није неко дешавање само по себи, већ је произведено. Хајдегер истиче да се делосно дела (*Werkhafte des Werkes*) састоји у његовом бити-створеним путем уметника, а овакву структуру назива још и бити-произведеним (*Hervorgebrachtsein*). Њоме треба да се назначи да дело настаје путем уметника и његовог стварања. Ипак, овакав став треба узети крајње обазриво. Хајдегер у *Извору уметничког дела* истиче да у великим уметностима уметник остаје према делу нешто равнодушно, као пролаз (*Durchgang*).⁸ Опет, с друге стране, говори о томе да је покушај да се делобивствовање дела изведе из њега самог неспроводив.⁹ Ово, заправо, значи да не постоји првенство ни дела, ни стварања, већ да се они стално морају тумачити полазећи од њихове везе. Другим речима, анализа уметничког стварања полази од карактера бити-произведеним или бити-створеним дела, које подразумева присну везу између произвођења (стварања) и дела. У том смислу Хајдегер анализира феномен производње, јер дело у суштинском смислу има карактер бити-произведеним. При том у тумачењу

6 Исто „Припадност бити-створеним делу може бити расветљена само из једног још изворнијег разјашњења суштине истине.”

7 Исто стр. 45

8 Исто стр. 26

9 Исто стр. 45

Уметничко стварање као произвођење алетолошке диференције

производње (*Hervorbringen*) Хајдегер ће правити разлику између уметничке, која се дешава на начин стварања једног уметничког дела, и занатске као једног процеса зготовљавања (*Anfertigung*).¹⁰

Хајдегер, наиме, поставља питање да ли стварање треба одредити са његове занатске стране. У прилог томе стоје мишљења да су занатско (*handwerklich*) и уметничко одношење у извесном смислу слични или исти. Такође, постоји опште мишљење да стварање дела захтева и претпоставља занатско (рукотворно) одношење (*Verhalten*). Многи велики уметници сматрају занатско умеће условом уметничког и да је улога уметника да га негује и овладава њиме. Према Хајдегеру, ова веза између заната и уметности је стара, али има своје дубинско повесно порекло, пре свега, у мишљењу и поступању старих Грка. Сами Грци нису занатлију и уметника разликовали по имену. И један и други носили су име **texnitej**.¹¹ Првобитно значење **texnh** није садржавало у себи ту разлику? Хајдегер у *Извору уметничког дела* указује да **texnh**, име којим су стари Грци означавали и уметност и занат, представља најпре форму изворног знања (**episthmh**). Ово знање има форму разабирања присуствујућег као таквог, чија је суштина у ономе што је **al hqeia**, тј. у разоткривању бивствујућег: „**texnh** је као грчки искушено знање једно произвођење бивствујућег, уколико присуствујуће као такво из скривености доводи управо у нескривеност његовог изгледа”.¹² Ово истовремено значи да изворно знање има пре свега алетолошки смисао: изношење (*Vorbringen*) нескривености из скривености. Код тако схваћеног **texnh** разоткривање је примарно, док разлика између занатског и уметничког произвођења пада у други план, јер је примарна њихова функција разоткривања. Да би објаснио ову дистинкцију, Хајдегер се, у извесном смислу, враћа појму **texnh**, а у једном прикривенијем смислу и појму **poihcij**. Иако се тај појам појављује тек у „Додатку” *Извору уметничког дела*,¹³ који је дописан

10 Исто стр. 45-46

11 Исто стр. 46

12 Исто стр. 47

13 Исто стр. 74

двддесет година после првог објављивања поменутог текста, остаје јак утисак да појам **poihsij** (заједно са појмом **qesij**) има пресудан утицај на Хајдегерово поимање уметничке производње, поготово ако се наведена расправа доведе у везу са ставовима изложеним у његовом тексту *Питање о техници*. У прилог томе стоји Хајдегеров став из *Питања о техници* да постоје две врсте **poihsij**-а. Први карактерише **fusij** као самопроизвођење или **poihsij** у највишем смислу, док други карактерише **texnh**, где немамо самопроизвођење, већ је за произвођење потребан неко други, уметник или занатлија.¹⁴ При том је и произвођење путем **fusij**-а и путем **texnh** одређено као изношење нескривености из скривености. Занатско и уметничко произвођење су начини произвођења путем **texnh**. Таква произвођења су одређена такође алетиолошки као изношење нескривености из скривености од стране неког другог. Оваква њихова одређења треба да упуте на природу **texnh** и начин произвођења (**poihsij**) у разлици према **fusij**-у, а не на разлику између уметности и заната.¹⁵

Треба приметити да Хајдегер у *Извору уметничког дела* не остаје на овом изворном поимању **poihsij**-а и **texnh**. Он прави разлику између уметничког стварања и занатског произвођења не само као техничку, већ и као алетиолошку. Наиме, занатско произвођење нема карактер изворног разоткривања бивствујућег, односно нема потенцијал изношења нескривености из скривености. Такав потенцијал има само уметност, што значи да Хајдегер у конципирању

14 Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, Неске, Pfullingen, 2000, стр. 19 (надаље VA)

15 У својим предавањима о Ничеу Хајдегер такође наглашава овај алетиолошки однос човековог произвођења према **fusij** насрам дистинкције занатско или уметничко произвођење. И овде, према Хајдегеровој интерпретацији изворног грчког искуства, уметност, произвођење (**poihsij**) није никаква израда, ни практично поступање, већ изношење нескривености из скривености, односно један начин разоткривања. Такво разоткривање он одређује као изворно знање у смислу самосналажења (*sichauskennen*) у нечему или саморазумевања нечега. У таквом самосналажењу човек стоји усред бивствујућег у целини (**fusij**) и покушава да нађе и успостави своје место. Стога, закључује Хајдегер, уметник у старо грчко доба није због тога **texnitej** „... јер је он један занатлија – који то чак никада и није – него уколико је произвођење оруђа отварање човека који зна и поступа усред и на темељу **fusij**-а”. Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1985, стр. 95-96

Уметничко стварање као произвођење алетолошке диференције

уметности, уметничког и занатског произвођења одступа од изворног схватања **texnh**.

Поставља се питање откуда то да Хајдегер поставља разлику између заната и уметности на алетолошком нивоу, ако ње није било у „првобитном” (пре Платона) мишљењу старих Грка? У извесном смислу Хајдегер се окреће Платоновом схватању **texnh** и **poihsij**-а као **mimesij**-а, управо оном мишљењу у коме се десио преображај у схватању истине бивствовања из првобитне суштине истине као „не-скривености” (**a-l hqeia**) у исправност (**orqotej**). Овде се пре свега мисли на Платонове ставове изложене у X књизи *Државе*. Наиме, Хајдегер говори о томе да занатско произвођење карактерише зготовљавање, односно такво произвођење чије је произведено одређено за неку употребу. На овај начин Хајдегер прихвата Платонов став из X књиге *Државе* да занатлија или рукотворац, односно *demiourgos* увек ствара за општу употребу.¹⁶ У том смислу Хајдегер одређује занатско произвођење као зготовљавање, чије произведено нестаје у корисности (*Dienlichkeit*).¹⁷ Истовремено, ово значи да је бити-произведеним занатског производа постављено за употребу и потрошњу. С друге стране, Хајдегер не тврди да је уметник произвођач привида у Платоновом смислу речи као привиђања. Према Платону, уметничко произвођење на начин подражавања (**mimesij**) је једно удаљавање од истине и истинског бивствујућег (**ontoj on**). Напротив, уметничко стварање како га Хајдегер поима има алетолошки смисао као произвођење не-скривености у бивствујућем, односно у једном уметничком делу. Оно је „у-дело-стављање-истине бивствујућег”. На овај начин алетолошка димензија **texnh** и **poihsij**-а у изворном смислу остаје пресудна када је у питању уметност. Дакле, према Хајдегеру уметничко произвођење остаје на трагу изворно схваћеног **poihsij**-а пре Платоновог претумачења истине бивствовања, а самим тим и суштине уметности.

У анализи појма стварања Хајдегер се не задржава само на овоме у извесном смислу парадигматичном утицају **poihsij**-а на

¹⁶ Платон, *Држава* 601 d; Види *Софист* 235a-236d

¹⁷ HW стр. 52

уметничко стварање. Своје тумачење уметничког стварања проширује анализом карактера дела као дешавања истине на делу. Хајдегер означава стварање као „произилажење (*Hervorgehenlassen*) у једно произведено”.¹⁸ Ово произилажење не значи ништа друго него да „Постајање дела (*Werkwerden*) делом јесте начин постајања и дешавања истине”.¹⁹ При том истина постаје и дешава се као супростављање расветлине и двоструког скривања, као прасукоб у коме је изборено оно отворено (*Offene*).²⁰ Ово отворено јесте отворено као попреште (*Streitraum*) које захтева неко бивствујуће (оно произведено) да би у њему нашло своје стајалиште и постојаност, односно слободни простор (*Spielraum*) отворености (света оног „ту”).²¹ На овај начин Хајдегер истиче да дело као једно бивствујуће има тубивствени потенцијал. Тубивствовање није више само интерпретација човека као ек-статичне ексистенције, већ се оно дешава у ономе што чини његов повесни свет, на пример једно уметничко дело.²² У том смислу може да се разуме зашто Хајдегер толико мало инсистира на уметнику, а толико много на произвођењу и произведеном као дешавању истине. Његов став да је уметник нешто равнодушно и пролаз ка уметничком делу, као и да дело није производ напора великог уметника, не значи да је уметникова улога маргинализована, а још мање поништена. Напротив, његова улога мора да се сагледа у аетиолошкој структури догађаја као (себе)-у-дело-стављање истине бивствујућег, при чему се његова аетиолошка функција своди на „у-дело-стављање истине” која се поставља према истини као према „објекту”. Овај однос према истини није инициран аутономним положајем човека као субјекта према објекту у којем све постаје предметно. „Напротив човек је од бивствовања самог бачен у истину бивствовања.”²³ Другим речима,

18 Исто стр. 48

19 Исто

20 Исто

21 Исто стр. 49

22 Heidegger, M., *Grundfrage nach der Philosophie*, GA 45, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1981, стр. 36

23 Heidegger, M., *Wegmarken*, (GA 9), Vittorio Klostermann, Frankfurt, 2004, стр. 330 У том смислу треба схватити Хајдегеров став да је уметничко произвођење „примање и узимање односа спрам нескривености”. (Види HW стр. 50) Наиме, ради се о томе

Уметничко стварање као произвођење алетолошке диференције

овај однос бачености (*Geworfenheit*) и човековог набачаја, односно човеков однос **из и према** нескривености бивствовања, Хајдегер у *Писму о хуманизму* одређује као ек-статично стајање-у (*Innestehen*) у истини бивствовања.²⁴ Бити-створеним дела као произвођење сукоба земље и света или алетолошке диференције у једном бивствујућем је медијум таквог ек-статичног односа између човека и истине бивствовања. Уметничко произвођење не-скривености у једном бивствујућем из не-скривености управо је облик таквог ек-статичног стајања.

Уметничко произвођење **из и према** нескривености у уметности се показује као произвођење сукоба земље и света на начин смештања таквог сукоба у дело. Сукобом земље и света показује се алетолошка диференција која је у *Извору уметничког дела* означена као расветлина двоструког скривања. Путем тог сукоба конституише се јединство дела или структура бити-створеним. Хајдегер тај сукоб у јединству појашњава путем риса (*Riss*). При том одбацује став да је сукоб рис у смислу расцепа или раздора. Наиме, рисом је означен сукоб као „...присност себе припадања сукобљавајућих”.²⁵ Ово јединство сукоба јест облик (*Gestalt*). На овај начин Хајдегер долази до пуног одређења структуре бити-произведеним дела или бити-створеним дела као: „Утврђивање (*Festgestelltsein*) истине у облик”.²⁶ Овај став из основног текста *Извора уметничког дела* разматра се у „Додатку” истог текста. Хајдегер се осврће на овај начин одређивања бити-створеним као утврђивања истине у облик упућујући на страну 51 и 59 *Извора*. Наиме, Хајдегер сматра да се „утврђивање” (*Feststellen*) у целој поменутој расправи о уметности мора разуме-

да уметник не долази ниоткуда, већ да је његово деловање резултат бачености или досуде истине бивствовања. Он прима, али истовремено у свом набачају према истини бивствовања и узима. Хајдегер у свом „Додатку” *Извора* говори да се она дешава унутар односа нескривености. (Исто стр. 72) При том, мора се рећи да је цео „Додатак” посвећен томе да се уметност и њени основни феномени разумеју у структури догађаја (Себе)-стављања-истине бивствујућег у дело као односа човекове суштине и истине бивствовања. Исто стр. 74

24 GA 9 стр. 325

25 HW стр. 51

26 Исто

ти путем водећег одређења „у-дело-стављање” (*Ins-Werk-Setzen*).²⁷ Другим речима, постављање (*Stellen*) и стављање (*Setzen*) заједно са полагањем (*Legen*) морају се мислити у оном јединству које је исказано латинским *ponere*, односно у смислу грчког **qesij** под којим се истовремено подразумева постављање (*Aufstellen*) у нескривено, тј. пуштање да предлежи (*vorliegenlassen*).²⁸ У том смислу утврђивање као постављање, стављање и полагање има значење про-из-вођења нескривеног у присуствујуће.²⁹ Ово поимање стављања као про-из-вођење нескривеног треба, према Хајдегеру, да нас одврати од оног нововековног поимања себе изазивајућег стављања насупрот ја-

27 У „Додатку” *Извора* Хајдегер ће се осврнути на појам „по-став” (*Ge-stell*), којим ће у свом каснијем раду означавати суштину технике. Наиме, појам „по-став” Хајдегер користи на страни 51 поменуте расправе, када објашњава да се облик мора разумети из постављања и по-става којим дело суствује, уколико се оно поставља и успоставља. На овај начин види се да по-став има овде потенцијал изворног уметничког разоткривања, док му се у спису о техници тај потенцијал одриче. Ову несагласност Хајдегер оправдава тиме да се појам по-става мора мислити суштинскије и битно повесно. „По-став као суштина модерне технике долази од грчки искушеног пуштања да предлежи, **I ogoj**, од грчког **poihsij** i **qesij**.” (HW стр. 72) Међутим, овакав Хајдегеров став повлачи две ствари: прво, да су грчки појмови и са њима изражено искуство бивствовања и уметности парадигматични за његово образовање појма уметничког стварања. Друго, да неки облици бивствовања, иако представљају одступања од изворног грчког искуства, воде од њих порекло, односно подложни су удесу разоткривања. Такође, треба рећи Хајдегер у извесној мери сматра *thesis* веома блиским са **poihsij**-ом и то се манифестује како унутар **fusij**-а, тако и унутар **texnh**. У предавању под називом *Opasnost (Die Gefahr)*, које је у извесном смислу посвећено истраживању порекла технике, Хајдегер говори да се **qesij** унутар **fusij**-а показује путем про-из-вођења, које значи: довести из скривености у нескривеност. Довести, стога, јесте: полазећи од себе пустити да нешто пристигне и присутује. Само на основу таквог присутујућег (нпр. камен), на основу (по)стављања путем *physisa*, могуће је и људско (по)стављање (*Stellen*) неког другог присутујућег (камене степенице). На овај начин једно *thesei* творевина суствује другачије него као *physei* произведено. Овај изворни однос **fu-sij** - **qesij** прикривен је у суштини технике и (по)стављања. Техника води порекло из овог изворног односа, али има другачије значење, које нема више потенцијал за разоткривање нескривености. Она подлеже изазивајућем разоткривању, односно забору бивствовања. Види Heidegger, M, *Bremer und Freiburger Vorträge*, (GA 79), Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1994, стр. 46-67

28 HW стр. 70

29 Исто 70

Уметничко стварање као произвођење алетолошке диференције

субјекту. Овде се не ради само о ономе што Хајдегер често истиче, да се нововековним појмовима који произилазе из њему припаднoг искуства бивствовања, не може разумети изворно грчко искуство бивствовања и уметности.³⁰ Ради се, пре свега, о томе да нововековни појам уметничког стварања не може бити парадигматичан за Хајдегерово одређење уметничког произвођења.³¹

Објашњавајући у „Додатку” *Извора* појам утврђивања (*Feststellen*), Хајдегер упућује да ово „Fest” значи пре свега упуштање у границе (**peraj**) на начин једног обриса (*Umriss*). Притом границе грчки мишљене не значи затварање резом (*abriegeln*) како би се нешто затворило и закључало, већ се њима „...доводи до сијања (*Scheinen*) присуствујуће као произведено”.³² На овај начин Хајдегер отвара простор да се разуме што подразумева под обликом (*Gestalt*) у којем се утврђује истина полазећи од његове интерпретације грчког искуства облика (**morfh**) као склопа који своју суштину има „...у избијајућем (*Aufhehend*) само-постављању у границу (*Sich-in-die-Grenze-her-stellen*)”.³³ Његова намера није да се овај појам традиционално доведе у везу са материјом или са естетичком парадигмом форма-садржај.³⁴ Напротив, он га одређује путем алетолошког од-

30 Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, (EM), Max Niemeyer, Tübingen, 1987, стр. 77; *Nietzsche II*, Neske, Pfullingen, 1961, стр. 171-172

31 Хајдегер ће у „Додатку” *Извора уметничког дела* истаћи да се **qesij** у новом веку разуме унутар сфере субјективитета, заједно са појмовима као што су *antithesis* или *synthesis*. *Thesis* као стављање предмета за Хегела представља нешто неистинито, јер није посредовано *antithesis*-ом и *synthesis*-ом. Види HW стр. 71

32 Исто

33 Види EM стр. 46

34 Хајдегер у предавањима о Ничеу указује да ће Платоново теоријско тумачење уметности омогућити појаву нових појмова, који ће суштински детерминисати даљи развој естетике и сва питања о уметности. То је случај и са појмовним паром **xul h - morfh**, (материја-форма или твар-обличје). Хајдегер сматра да су ова два појма настала и утемељена Платоновим излагањем бивствујућег у погледу његовог изгледа: *eidosis-idea*: „Где се бивствујуће као бивствујуће схвата и разликује од другог бивствујућег у погледу његовог изгледа, долази до разграничења склопа (*Gefüge*) бивствујућег на његово спољашње и унутрашње омеђење. (*Begrenzung*) у схватању. Оно што омеђује јесте форма оно пак омеђено јесте (*Stoff*). У овим одређењима схвата се оно, што иступа у видокруг, чим се поима уметничко дело као самопоказујуће према свом *eidosu, phai-*

носа истине и лепоте. Да би објаснио облик у овом алетолошком односу, Хајдегер уводи појам склоп (*Gefuge*). Наиме, у основном тексту *Извора* Хајдегер пише да је облик склоп. Тај склоп рис склапа и путем таквог склапања на један особит начин долази до сијања истине и њој саприпадне лепоте: „Склопљени рис је склоп сијања истине”. Спајање истине и лепоте у бити-произведеним дела може да се оправда Хајдегеровим ставом из „Поговара” *Извора уметничког дела*: „Ако се истина ставља у дело, она [лепота С.Р.] се појављује”.³⁵ У том смислу облик који се појављује путем склапања риса јесте „лепи облик”, којим се показује истовремено и алетолошка диференција у једном бивствујућем, односно делу. Ово не значи идентификовање истине и лепоте, већ појављивање истине и као лепоте. Другим речима, начин дешавања истине као лепоте означава уметност путем уметничког произвођења.

На овај начин уметничко дело је обдарено једним посебним обликом присуства, које је овде окарактерисано као лепо. Разлог таквог присуства лежи у томе да се у произвођењу уметничког дела не троши обликованост земље, као у случају занатски произведеног. У *Извору уметничког дела* Хајдегер је у томе изричит: „У стварању дела мора сукоб као рис да буде стављен назад у земљу, а земља сама као самозатварајуће мора бити предведена (*hervorgestellt*) и употребљена. Но ово требање (*Brauchen*) не троши и не злоупотребљава земљу као неки материјал (*Stoff*), него је ослобађа баш за њу саму”.³⁶ У том смислу занатски обликовани материјал је спремљен за неку употребу и исцрпљује се у корисности као, на пример, једно оруђе

nesthai. Шта више, оно **ecfanestaton**, оно себи истински показујуће и најсјајније од свега, јесте лепо. На том путу **idea** гура дело у означавању лепог као **ecfanestaton**.” (GA 43., стр. 94) Појмови **xul h** - **morfh** ће постати доминантни у Аристотеловом мишљењу, који ће их интерпретирати као узроке и на тај начин интерпретирати све што постоји. Касније Хегелово разликовање форма-садржај управо прати овај удес, али унутар једног другачијег преображаја истине, која почива на извесности самопредстаљајућег субјекта. Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, (GA 65), Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1989, стр. 191

³⁵ HW стр. 69

³⁶ Исто стр. 62

Уметничко стварање као произвођење алетолошке диференције

(чекић, секира...), док у бити-створеним дела постоји обликовност која се не троши и не употребљава, а које се овде интерпретативно поистовећује са лепим.

Интерпретација да је лепота, као оно специфично у структури бити-створеним дела, један особити начин суествовања истине, задобијен уметничком производњом, може да се подупре и Хајдегеровим ставом да се у уметничком делу дешава нешто особито (*Besonderes*).³⁷ Према њему, то специфично или особито истовремено је нешто неубичајено (*Ungewonliche*) и нечувено (*Ungeheure*). Хајдегер указује да је то особито, у структури бити-створеним, оно су-у-створено (*mithineingeschaffen*). Путем таквог стварања дело задобија један подстрек (*Anstoss*) и ударац (*Stoss*), којим дело има карактер у-себи-почивања (*Insichruhen*) и као такво структуру „да” (*dass*). Ово значи да оно што у делу јест никада није нешто накнадно, већ „...догађајно да дело као то дело, пред себе јест”.³⁸ Другим речима, делом се увек истина образује и темељи, али и присуствује као лепота. Према Хајдегеру, дело нема миметичку и употребну функцију. Начин његовог присуства има структуру повесне образованости истине. „У произвођењу дела лежи то приношење тога „да оно јесте” (*dass es sei*)”.³⁹ Ово „да оно јесте” не значи да у делу постоји и лепо, већ одређени вишак (присуства). Такав вишак присуства не треба да се поистовести са лепим као естетском вредношћу. Лепо овде има алетолошки смисао, односно оно је начин присуства повесне образованости истине и самим тим је повесно променљиво.⁴⁰

Ипак, у Хајдегеровој анализи уметничког стварања остаје један проблем. Он се састоји у његовој амбиваленцији тумачења. Да

37 Исто стр. 52

38 Исто стр. 53

39 Исто

40 Хајдегер у *Уводу у метафизику* сматра да је грчко поимање лепог (**kalon**) идентично са бивствујућим (**on**), односно са присуством као чистим сијањем. Такво поимање лепог је различито од лепог како се оно поима у новом веку, где је оно одређено за уживање (*Geniβ*). (Види ЕМ стр. 100-101) У „Поговору” *Извора* Хајдегер говори о томе да лепо почива у форми само из разлога што се форма расветлила из бивствовања као бивствености бивствујућег. Тако се може рећи да се управо преображајем ове бивствености преображава и лепота као начин присуства те бивствености. Види НВ стр. 69-70

ли Хајдегер покушава да говори о уметничком произвођењу у једном универзално повесном смислу или он конципира облик уметничког произвођења у једном новом смислу, којим се превладавају досадашњи епохални облици. Хајдегеров став из *Извора* „Истински песнички набачај јесте отварање онога у шта је тубивствовање као повесно већ бачено”⁴¹ може овде имати меродавну снагу. Уколико се пође од тога да Хајдегер разликује три епохе заснивања суштине уметности, онда може да се говори да у уметности постоје и три епохална концепта облика уметничког стварања, јер постоје три повесна облика повесне бачености тубивствовања као песничког набачаја. Антички, о коме је било речи, средњовековно-хришћански, који уметника поима као *alter deusa*, а његово стварање као стварање по узору на творца или слично богу (*instar dei*), и нововековно, које уметника схвата као генија, а његово стварање слободним и аутономним деловањем. При том треба рећи да се Хајдегеров појам уметничког стварања не може поистоветити са наведеним епохалним повесним облицима. Међутим, остаје могућност да Хајдегеров појам уметничког стварања преузме, присвоји и превлада наведена искуства повесних облика стварања уметничког дела.

На основу досадашње анализе може се са сигурношћу рећи да у Хајдегеровом тумачењу уметничког стварања постоји једна интерпретативна тенденција да се грчко искуство уметности и бивствовања схвати као узорно. У том смислу Хајдегерово схватање **poihsij**-а и **qesij**-а, али **texnh**-а и **morfh**-а, као феномена којима се одређује изворно грчко искуство уметности и бивствовања, парадигматично је за његово одређење уметничког стварања изложеног у *Извору уметничког дела*. Истовремено, Хајдегер јасно ставља до знања да се нововековним појмовима, попут генија и аутономног уметничког деловања, не може разумети не само изворно грчко искуство уметности, већ и да се његов појам стварања не сме схватити полазећи од њих.⁴² Ово не значи да Хајдегер оспорава постајање

41 НВ стр. 63

42 У *Извору*, када говори о заснивалачком карактеру уметности, Хајдегер образлаже однос темељења (*Gründung*) и уметничког стварања метафорично говорећи да се

Уметничко стварање као произвођење алетолошке диференције

таквог епохалног схватања стварања. И он, као и средњовековно поимање уметника и стварања, припада удесу разоткривања. Оно што њих карактерише јесу њихове различите алетолошке основе. Нововековна почива на нескривености извесности самопредстављајућег субјекта, док средњовековно-хришћанска на нескривености подударана (*adaequatio*) и слагања творца са створеним. При том треба рећи да Хајдегерово тумачење уметничког стварања ни у ком случају нема намеру да обнови грчко изворно искуство, јер је према њему то и немогуће. Ради се о једној специфичној оријентацији његовог повесног промишљања, које укључује сећање на почетке удеса разоткривања бивствовања. У том смислу ради се о новом поимању уметничког стварања, а не о обнови античког искуства.

Недоумица да ли Хајдегер свој појам уметничког стварања разуме у универзално-повесном или епохалном смислу, који се разликује од предходних, остаје прилично присутна. Недоумица се увећава тиме што се зна да ће Хајдегер касније у својим белешкама о Клеу навестити другачији појам произвођења, односно уметничког стварања. Гинтер Зојболд, редактор тих белешки, овакав Хајдегеров став ће узети као један од разлога за Хајдегеру изјаву о потреби писања пандана *Извору уметничког дела*.⁴³

стварање мора разумети као црпљење (*Schöpfen*), у смислу водити воду из извора. При том јасно ставља до знања да се такав појам уметничког стварања, који се заноси на том односу, не сме мислити полазећи од нововековног појма генија и њему сродних одређења. „Модерни субјективизам, наравно, стваралаштво/црпљење одмах погрешно тумачи у смислу генијалног достигнућа аутономног (*selbstherrlich*) субјекта.” Исто стр. 64 Такође види *Nietzsche II*, 1961, стр. 171-172

43 Види Seubold, G., *Kunst als Enteignis, Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, DenkMal, Bonn, 2005, стр. 58; Види и *Heidegger Studies* 9, Berlin, 1993, стр. 5-12

Литература:

- Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, V. Klostermann, Frankfurt, 1985
- Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, V. Klostermann, Frankfurt, 1989
- Heidegger, M., *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt, 1994
- Heidegger, M., *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt, 2004
- Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, IX Auflage, 2000
- Heidegger, M., *Nietzsche*, Zwei bande, Neske, Pfullingen, 1961
- Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer, Tübingen, 1987
- Heidegger, M., *Grundfrage nach der Philosophie*, V. Klostermann, Frankfurt, 1981
- von Herrmann, F. W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, V. Klostermann, Frankfurt, 1994
- Heidegger, M., *Bremer und Freiburger Vorträge*, V. Klostermann, Frankfurt, 1994
- Pöggeler, O., *Der Denkweg Martin Heideggers*, Neske, Pfullingen, 1983
- Platon, *Država*, BIGZ, Beograd, 1993.
- Platon, *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*, Plato, Beograd, 2000.
- Seubold, G., *Kunst als Enteignis, Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, DenkMal Verlag, Bonn, 2005
- Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980.

Saša Radovanović

**KUNTLERISCHES SCHAFFEN ALS HERVORBRINGEN
DIE ALETHEIOLOGISCHEN DIFFERENZ**

(Zusammenfassung)

Im Text wird Heideggers Bestimmung der kunstlerischen Hervorbringung im Werk *Ursprung des Kunstwerks* ausgehend von der Wahrheit des Seins analysiert. In diesem Zusammenhang gibt es zwei Zutritte. Der erste ist, wenn das Phänomen der Kunst ausgehend von Ereignis-Struktur als „(Sich)-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ erklärt wird. Im zweiten geht es davon aus, dass das geschichtliche Wesen der Kunst der Wandlung des Wahrheitswesens entspricht. Dabei wurde in diesem Text die Wahrheit durch beide Zutritte als aletheiologische Differenz charakterisiert.

Schlüsselwörter: Heidegger, kunstlerisches Schaffen, Wahrheit des Seins, aletheiologische Differenz

Милош Ђипранић

КУЛТУРА И УНИШТАВАЊЕ

Апстракт: У раду аутор намерава да сагледа однос између појмова креативности и акта уништавања на начин како то разуме филозоф Хосе Ортега и Гасет. Предмет текста ће бити уметност, јер ће у њеном пољу значење и веза ова два феномена моћи јасно да се покаже и открије. Са друге стране, посматраће се мотив спонтанитета, као креативни моменат односа са светом, преко кога Ортега и Гасет сматра да је могуће изаћи из кризе у коју су ушле уметност и култура генерално.

Кључне речи: спонтанитет, креативност, уништавање, уметност, политика

У текстовима који се отприлике хронолошки и идејно подударају, и према томе, један са другим стоје у (не)посредној завезаности, од „Теме нашег времена“ (1923.), преко „Дехуманизације уметности“ (1925.) и „Побуне маса“ (1930.), до „Историје као система“ (1935.), Хосе Ортега и Гасет [José Ortega y Gasset] настоји да да одговор зашто се у модерној епохи генерално јавља криза која се оцртава у њеним посебним манифестацијама као што су политика и уметност.

„Ако човек промени свој радикални став пред животом, почеће да показује нови темперамент у уметничкој креацији и у својим идеолошким еманацијама.“¹

¹ Ortega y Gasset, José, „La deshumanización del arte“, у *Obras completas*, Tomo III, Revista de Occidente, Madrid, 1966, стр. 378

Милош Ђипранић

Да би реално сагледао кризу и предложио креативан начин изласка из ње, Ортега и Гасет се једним делом окреће историјском искуству до тог тренутка, да би је схватио и предвидео могућу будућност коју она носи. Уверен је: „Погрешно је рећи да историја није предвидљива.“² Потребно је разумевати догађаје на основу претходног искуства, које смо сами доживели или које су доживели други. Наравно, догађаји из историје не могу да се понављају, јер су се већ десили, али ипак постоји „једна огромна порција прошлости“ у садашњости. На пример, у односу на прошлост Европе и историју различитих политичких система у њој:

„Европски човек наставља да буде све ове ствари, али то је у „форми да је то био“. Да није доживео ова искуства, да их није имао на својим леђима и да није наставио да буде она у овој нарочитој форми да их је већ био, могуће је да би пред тешкоћама актуелног политичког живота решио да проба са пуно наде неки од ових ставова. Али „то је био“ је сила која аутоматски спречава да се то буде.“³

Историјски аспект актуелне ситуације Ортега и Гасет изводи на основу фигуре посматрача коју уводи и који би са дистанце гледао ствари што се догађају око њега и који би нудио једну интерпретацију реалности. Она би се темељила на оптичком моделу схватања истине. Посматрач прилази и заузима позицију. Гледа шта се дешава. Износи став: „Мало по мало наука, етика, уметност, религиозна вера, законска норма одвајају се од субјекта и добијају сопствену конзистентност, независну вредност, престиж, ауторитет. Долази један тренутак у коме сам живот, који креира све то, криви се пред овим, предаје се пред својим делом и ставља се под његову службу. Култура се објективизирала, противставила се у односу на субјективност која ју је произвела.“⁴ И у вези са још једним проблемом

2 Ortega y Gasset, J., „La rebelión de las masas“, y *Obras completas*, Tomo IV, Revista de Occidente, Madrid, 1966, стр. 175

3 Ortega y Gasset, J., „Historia como sistema, y *Obras completas*, Tomo VI, Revista de Occidente, Madrid, 1964, стр. 3

4 Ortega y Gasset, J., „El tema de nuestro tiempo“, y *Obras completas*, Tomo III, Revista de Occidente, Madrid, 1966, стр. 172-173

(који се директно тиче првог) на другом месту: „Ова криза је дошла више него један пут у историји.“⁵ У сваком случају, оба места указују на појаву кризе коју теоретичар увиђа у модерном друштву. Дакле, имајући у виду наведене цитате, криза је, према Ортеги и Гасету, настала из два разлога:

1. Први разлог јесте да се култура толико одвојила од човека да је изгубила везу са његовим спонтанитетом и виталношћу. То је дошло до те мере да се јавила „суперлативна тензија“ из које извире „неупоредиви динамизам“ који потреса Европу. Криза би била производ таквог антагонизма и једини начин да се она превазиђе било би помирење између културе и спонтанитета у човеку кроз њихову синтезу.

2. Други разлог се тражи у историјској важности коју једна посебна друштвена група добија у модерној епохи. Оно што „је постало видљиво“ јесте ступање на сцену тзв. „друштвених маса“. Међутим, треба напоменути да Ортега и Гасет посматра свако друштво као динамику елита и маса, то је „есенцијални дуализам историјског процеса“, али оно у чему се она о којој говори разликује у односу на прошле епохе јесте то да су масе сада заузеле битна места и ушле, политички гледано, из другог у први план и постале битан фактор и добиле друштвену моћ.

То су два проблема које Ортега и Гасет уочава и они му се јављају као актуелни. Уже посматрано, однос између ова два проблема јесте специфично одређен. На једном месту Ортега и Гасет наводи да пише у оквиру елиминаторне епохе.⁶ Према томе, решавање кризе ће тражити посебан начин. За разлику од акумулативних епоха где се не мењају него се прихватају вредности креиране у претходним епохама, у њима се захтева „деструкција прошлости кроз њено радикално превазилажење“. То означава израз креативности елиминаторних епоха.

⁵ Ortega y Gasset, J., „La rebelión de las masas“, стр. 143

⁶ Ortega y Gasset, J. „El tema de nuestro tiempo“, стр. 146

Милош Ђипранић

Једна од њих и управо она на коју Ортега и Гасет реферише јесте оно што се означава као модерна епоха у ужем смислу.⁷ Она се ипак разликује у односу на друге које су се пре ње догодиле. Како смо већ видели, друкчија је јер је у бити одређена новом прерасподелом снага у односу између елита и маса. Како било, у њој и једне и друге примењују исту стратегију производње идентитета – то је уништавање (*la aniquilación*). Осим истог начина утемељења (који се ипак разликује у правцима) и са којим иде паралелно, и елите и масе имају заједнички проблем са којим се у специфичној историјској околности као властитом трансценденцијом сучавају, а то је незадовољство затеченом историјском ситуацијом у којој се налазе. Оно у чему се разликују јесте начин приступа.

а) Маса бесвесно уништавају ствари око себе. За њих сила је *prima ratio*. Наведени став се манифестује кроз негативан однос према производима и напорима епоха и култура које претходе њеној, то јест оној у којој је задобила политичку моћ. Ортега и Гасет указује на границе њиховог потенцијала:

„Било би јако лако ако бисмо са једним чистим и једноставним *не* уништили прошлост. Али прошлост је по својој есенцији *revenant*. Ако се одбаци, враћа се, враћа се неминовно. Због тога једино аутентично одвајање од ње је не одбацити је. Говорити са њом. Понашати се с обзиром на њу, да би се избегла.“⁸

б) Елите ипак врше елиминације плански и интенционално. Оне су свесне да прошлост мора да се познаје да би се одбацила. Бити хиперестетичан (*hiperestético*) према њој. Другим речима: прогрес се састоји у томе да „нова форма превазилази претходну и да би је превазишла чува је и узима“. У још екстремнијој форми, овај на-

⁷ Ортега и Гасет одбацује назив „модерна“ (и у ужем и у ширем смислу) као неадекватан за историјски период о коме говори и у коме се налази. Погледати у: Ortega y Gasset, J., „La rebelión de las masas“, стр. 159

⁸ Исто, стр. 207

чин производње идентитета и креативан акт се огледају у феномену тзв. „нове уметности“ (*el arte nuevo*):

„Никада не показује уметност боље свој магични дар као у овој порузи (*la burla*) саме према себи. Јер чинећи гест сопственог уништавања у себи наставља да буде уметност, и једном предивном дијалектиком њена негација је њено чување и победа.“⁹

Између елита и маса постоји тензија. Она би могла да се сагледа и из још уже перспективе, а то је уметност. Нова уметност и којој пише Ортега и Гасет јесте ствар елита. Појављује се са модерном епохом и кроз сопствени рад тежи да уништи и превлада претпоставке уметности која јој је историјски претходила, а да се при томе истовремено открива као неразумљива за већину. Ортега и Гасет сматра да у основи лежи проблем оптике, односно начина гледања једне слике. Управо је нова уметност оно што цепа публику на два дела и то „на оне који је разумеју и на оне који је не разумеју“. Елите је разумеју, масе је не разумеју. Из тога се јавља иритација у ширем кругу публике. Наведени ставови нове уметности и реакције маса на њу производе напетост у оквиру једног друштва. У суштини, нова уметност није демотичка и то је проблем.

Имајући то у виду, Ортега и Гасет прави разлику између онога што није популарно и онога што је непопуларно. Једном стилу који доноси нове ствари потребно је време да би био прихваћен, дакле, у тренутку настанка он не мора да буде популаран, али то не значи да једног дана неће да буде. Мала разлика изгледа као да је небитна. Напротив, управо поводом тога са новом уметношћу ствари стоје друкчије. Ту није поента да у једном тренутку није популарна, и да ће можда у будућем бити призната од стране публике коју чини шира јавност, него што захтева и што се свесно темељи на томе да буде и да остане антипопуларна (*antipopular*).

„Међутим: постоје у друштву операције, активности, функције најразличитијег реда, које су, због сопствене природе, посебне, и после-

⁹ Ortega y Gasset, J., „La deshumanización del arte“, стр. 382

Милош Ђипранић

лично, не могу бити добро изведене без такође посебне опреме. На пример: извесна задовољства уметничког и луксузног карактера или функције власти и политичких судова о политичким пословима.“¹⁰

Управо се овде види битно место раздвајања између елита и маса на коме Ортега и Гасет инсистира. Елите чине појединци или групе које имају одређену специјалност коју су усавршили, за разлику од маса које то немају. Међутим, ако је, на пример, вештина уметничке продукције ствар која је својствена само мањинама, то не би одмах значило да се уметник својом продукцијом мора обраћати једино уском кругу публике. У сваком случају, то остаје. Ортега и Гасет за њу има и још један назив: уметничка уметност (*el arte artistico*). Из њега не треба схватити као да је нову уметност једино могуће разумети од стране оних који је креирају. „Нова естетичка сензибилност“ је резервисана и за посматраче. Оно што је сигурно јесте да и једни и други припадају елитама.

„Ова нова сензибилност не јавља се само у креаторима уметности, него такође и у људима који су само публика. Када сам рекао да је нова уметност уметност за уметнике, разумео сам под тиме не само оне који производе ову уметност, него оне који имају капацитет да опајају (*percibir*) чисто уметничке вредности.“¹¹

Код нове уметности изврће се перспектива у односу на ону спонтаног живота. Мења се оптика, став према слици. Импровизација улази на сцену. Долази до елиминације ставова на којима се пре тога градила уметност. Уништава се сваки аспект уметничког дела за који је претпостављано да реферише на природно. Другачије се посматра њен феномен.

„Морамо, онда, да импровизујемо другу форму третирања потпуно различиту од обичног живљења ствари; да креирамо и изумевамо не-

¹⁰ Ortega y Gasset, J., „La rebelión de las masas“, стр. 147

¹¹ Ortega y Gasset, José, „La deshumanización del arte“, стр. 364

објављене чинове који би били адекватни оним нарочитим фигурама. Овај нови живот, овај изумљени живот претходна анулација спонтаног, јесте управо разумевање и уметничко уживање.¹²

Креативни моменат продукције уметничког дела носи у себи оригинарни аспект реалности. Ако се у креацији не би пошло од ње, уметничко дело би за посматрача остало ининтелигибилно. У уметничком делу увек је сакривен њен „остатак“ (*el resto*). Он се у њему чува и његова максимална елиминација би довела до одсуства смисла уметничког дела. Новој уметности прети опасност да у својој интенцији тотално прекине однос са пољем спонтанитета као својим извориштем. У таквим случајевима, Ортега и Гасет сматра да у уметничка дела где се то догодило представљају неуспешан напор.

Потребан је креативан акт да би се превазишла криза уметности. То је могуће кроз рад спонтанитета (*la espontaneidad*). Он чини саставни део човековог бића и његов витални фактор. Спонтанитет би био битан јер је неопходан да би се кроз ефекте његове реализације превазишао тзв. „културализам“, то јест један од разлога због којих настаје криза модерне епохе. Ту се не ради о једноставном противстављању културе и живота, него је циљ да се њихов однос постави и промисли на јасан начин да би се на крају извршила синтеза. Дакле, мотив спонтанитета игра битну улогу у премашивању кризе и поновној реинтеграцији културе. *Афирмација културе подразумева одсуство свести о култури.*

Ортега и Гасет говори о вољи за са-животом (*la voluntad de convivencia*). Она би могла да означи излазак из кризе. Из те позиције би се отворио одговор за превазилажење тензија између елита и маса (које су први разлог кризе). Такође, други разлог би могао да се реши тако што би припадници елите, коју, између осталих, чине и нови уметници, требало да помире културу и спонтанитет човека и да превазиђу њихово раздвајање. У сваком случају, Ортега и Гасет сматра да и један и други задатак имају елите.

12 Исто, стр. 365

Милош Ђипранић

„Активни карактер, креатор личности, јесте, у ствари, превише очигледан да би могла да се прихвати колективистичка слика историје. Масае људи су прималачке; ограничавају се да супростављају своју потпору или отпор људима који имају лични и иницијативни живот. Али са друге стране, сама индивидуа је једна апстракција. Историјски живот је са-живот. Живот одличне индивидуе се састоји, управо, у једном апсолутном дејству над масом.“¹³

Међутим, чини се да се синтеза и помирење културе и спонтанитета не може десити док год постоји опозиција између елита и маса. Заправо може, али таква синтеза би била онда само парцијална и не би имала демократски карактер. Са једне стране, новонасталу културу у кругу елите већина грађана не би уопште видела као производ спонтанитета, него би је гледала као апстрактну и удаљену. Са друге стране, исто би се десило у обрнутом правцу. Ефекти решавања једног проблема улазе у сукоб са ефектима решавања другог.

Који је одговор на ове проблеме? Каква је његова будућност? Стварност је откривена у двосмислености, о коме год да се феномену ради. Ортега и Гасет напомиње да су ствари којима се овде бави вишезначне, постоји више перспектива реалности и да је оно што он нуди само једна од интерпретација. Ако се хоризонт фиксира онда је он уништен.¹⁴ У том смислу, будућност се заправо оцртава као хоризонт могућности. Једнако и за добре и за лоше ствари. На једном другом месту као да Ортега и Гасет прави мали одмак у односу на став који је наведен на почетку текста, о томе колико је и како историја предвидљива. Будућност садашње ситуације може да дође или као спас или као катастрофа.

„Али сада се опет отвара хоризонт ка новим непознатим линијама, *јер* се не зна *ко* ће да влада, како ће да се артикулише моћ над земљом.“¹⁵

13 Ortega y Gasset, J., „La rebelión de las masas“, стр. 147

14 Ortega y Gasset, José, „La deshumanización del arte“, стр. 367

15 Ortega y Gasset, J., „La rebelión de las masas“, стр. 27.

Литература:

- Ortega y Gasset, José, „El tema de nuestro tiempo“, *Obras completas*, Tomo III, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- Ortega y Gasset, José, „La deshumanización del arte“, *Obras completas*, Tomo III, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- Ortega y Gasset, José, „La rebelión de las masas“, *Obras completas*, Tomo IV, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- Ortega y Gasset, José, „Historia como sistema“, *Obras completas*, Tomo VI, Revista de Occidente, Madrid, 1964.

Milos Cipranic
CULTURE ET ANNIHILATION

Résumé

L'auteur se propose d'examiner la relation entre les concepts de créativité et de annihilation tels que les comprend le philosophe José Ortega y Gasset. L'objet du texte sera l'art, parce que c'est dans son domaine que la signification et le lien entre ces deux phénomènes seront clairement affichés et démontrés. D'autre part, le thème de la spontanéité sera observé, comme élément créatif de relation avec le monde, à travers lequel Ortega y Gasset croit qu'il serait possible de sortir de la crise que l'art et la culture traversent.

Mots clés: spontanéité, créativité, annihilation, art, politique.

ЕСЕЈИ

Лука Прошић

АНДРИЋ И ХАЈДЕГЕР

I

Постоји низ „знакова поред пута”, или „путних знакова”, који упућују на могуће компаративно истраживање Андрићевог и Хајдегеровог дела, а то би водило ономе што је мање познато код једног и другог, и употпуњавало би слику о њима. Уз то би се морале имати у виду историјске, политичке и културолошке околности и време у коме су живели. Андрић је рођен 1892., а умро је 1975.; Хајдегер је живео од 1889. до 1976. године. Ваља напоменути да се овде не ради о утицају једног на другог, већ само о упоређивању. И ова запажања, надам се, могу бити интересантна читаоцима.

I. Пошто се ради о упоређивању, природно је упитати се: како је оно могуће? Зато се може имати у виду и то што Хајдегер говори о свом испитивању бића, наиме, у *Уводу у метафизику* каже се да то „поновно испитивање бића”, односно „како стоји ствар око бића”, да то испитивање „не показује ништа мање неголи *поновно-тражење-и-налажење* (понављање) нашег историјско-духовног опстајања ради његовог претварања у други (другачији) почетак. Такво шта ја могуће. Оно је чак меродавна форма историје, јер оно почиње од основног дешавања. Ако се неки почетак не понавља тиме што се на њега као некадашњи и сада познати, и на који се једино ваља угледати, поново навраћамо, већ тиме што се тај почетак *изворније* поново почиње, и то са свим оним што зачуђује, што је тамно, неосигурано, што неки истински почетак собом носи. Понављање, онако како га ми разумевамо, јесте све друго само не даље вођење (понављање)

које побољшава оно што је досад оно-што-је-досадашње средствима тога-досадашњег”¹

2. Овде бих, уз ово Хајдегерово схватање „бића”, навео и један текст из Андрићевих *Знакова поред пута*, у коме говори о томе како он доживљава ту „чињеницу постојање”. Ево тог текста: „Дође тренутак, кад осетих снажно и необично, а одједном, не више један, издвојен, утисак света око себе, него саму свеобухватну чињеницу постојања, голу, дивну и страшну. Постоји свет, и ја у њему. Постојимо. Гушим се од заноса пред том чињеницом, и губим се у тражењу њеног израза; а то што тражим, то и није више реченица или реч нека, него само један једини знак, једно слово, један звук, који се јасно и поуздано може казати: Постојимо. И ништа више. И све у томе.

У таквим тренуцима деси ми се да застанем на сред прометног трга, на непрописном прелазу, међу реком аутомобила, који ме опомињу писком, док ме њихови шофери зачуђено љутито гледају”²

3. И у једном, и у другом тексту, и код Хајдегера, и код Андрића, може се осетити нека далека сличност и то нешто што се додирује. И код једног, и код другог, ради се о нечем истом, то је нека општа наша позиција, то је Андрићев доживљај самог „постојања” или „чињенице постојања”. А код Хајдегера то је испитивање бића (битка) у филозофији, и у крајњем то је то што Хајдегер још назива „човек у свету” - човек је увек у свету, нема нас без света, нема човека без света, и сл.; то је та „целина”, о томе Хајдегер говори и у анализи хорске песме из Софоклове *Антигоне*: он ту говори о томе да је човек тај који је „испловио” не само на море, већ и у то незавичајно, наине у то најстрахотније и најстрашније, и да нема ничег вишег изнад човека, да је сам човек то највише, и у том смислу човек има све друго, и оно појединачно и садашње, али и оно прошло и наредно, итд.; уз то човек је и насилан и има моћ и над собом, и у том смислу је изнад себе и изнад смрти. Дакле, то је апсолутност која се

¹ Хајдегер, М., *Увод у метафизику*, Вук Караџић, Београд, 1976, стр. 54-55 В. Ђаковић у *Уводу у метафизику* немачку реч *Sein* је превео као „биће”. Милош Тодоровић, који је превео Хајдегерово дело *Sein und Zeit* на српски, реч *Sein* преводи као **битак**.

² Андрић, И., *Знакови поред пута*, Рад, Београд, 1980, стр. 131

достигне и која је само човеку дата. Зато је код Хајдегера и питање да ли је то филозофско-антрополошки проблем, или онтолошки; за њега је то онтолошки проблем и он ће настојати да успостави своју фундаменталну онтологију.

4. И код Андрића имамо тај доживљај света и постојања, то „постојање” се доживљава и осећа, и могло би се рећи да је цело Андрићево приповедање саткано од осећања и доживљавања чињенице „постојања”. И Андрић има та свечана осећања и то што су стари Грци назвали патосом, и чини ми се да је цело Андрићево писање и приповедање потекло из тих свечаних осећања. А с тим је Андрићево окретање „историји” и историјском, и могло би се закључити да је он схватао и историју као „траг” човековог осећања и доживљавања те „чињенице постојања” и оног временског. О томе је Андрић говорио приликом примања Нобелове награде у Шведској. Ево шта он каже: „Мислим да се писци историјских приповедака и романа не би сложили са тим и да би пре били склони да признају да сами стварно и не знају како и када се пребацују из оног што се зове садашњост, у оно што сматрамо прошлошћу, да се са лакоћом као у сну прелазе прагови столећа. Напослед, зар се у прошлости као и у садашњости не суочавамо са сличним појавама и истим проблемима? Бити човек, рођен без свог знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек.

Тако, и с оне стране црте, која произвољно дели прошлост од садашњости, писац сусреће ту исту човекову судбину коју он мора уочити и што боље разумети, поистоветити се с њом, и својим дахом и својом крвљу је грејати, док не постане живо ткање приче коју он жели да саопшти читаоцима, то што лепше, што једноставније, и што убедљивије.”³

5. Хајдегер има у виду и чињеницу да се „питање бића” у једном филозофско-историјском смислу увек испитује и преиспитује,

³ Видети *Људи говоре*, часопис за књижевност и културу, год. 4, књ. 8, св. 13-14

Лука Прошић

да се увек понавља то што је урађено и што се издешавало, и почињаће другачије. А у једном позитивно-историјском смислу то што су стари Грци урадили битно је за све, и за оне касније, али и за оне пре њих. То што су они урадили, то се касније и преузима, и увек понавља, и поред тога што се почиње, и изворно почиње, што би био доказ да су Грци оснивачи и тога што је „цивилизација”, они су творци „храма”, односно „куће”, али су и творци наука, метафизике и технике, и то се касније није напуштало; у том смислу смо и ми почели с њима.

Хајдегер, у неку руку, и код старих Грка види ту позицију човеку у свету, они су најпотпуније изразили то што, наравно, имамо и код оних пре Грка, на пример код Египћана: они су изградили пирамиде, али Грци су изградили храм, Египћани су изградили практичну математику, Грци су изградили математику, а тиме и науку, филозофију и технику. Грци су се најпотпуније домогли битног мишљења, а то су наука и филозофија: то је мишљење које иде од основе, од бића (битка). И то јест историјски почетак и историјско почињање. У томе се „почетку” и „почињању” излази из „времена” и из „историје”, тај почетак је и трансвремен и трансисторијски, и зато је у неку руку почетак свих, и преузима се од свих, и од каснијих, и од оних ранијих, то је тај онтолошки почетак.

6. Хајдегер уводи у филозофију и једну „шему” која се може прихватити, то је „скок” основе од саме себе у мишљење - ми извршимо тај скок, и у томе од-скоку „основа” пређе у само мишљење, и тада се то мишљење издваја као битно мишљење, наиме, као филозофија и наука. А то је почело код старих Грка.

Међутим, сама та основа врло је спорна међу филозофима. Хајдегер је полазио од уверења да предсократовска филозофија најпотпуније изражава став да је човек у свету, а тај свет је пре свега сам Космос. Зато је и тражио да се филозофија врати свом почетку, наиме предсократовцима, пре свих Пармениду и Хераклиту.

Ови ставови о почињању и поновном почињању и изворном „почетку” јесу и основа за Хајдегерово схватање самог стварања и стваралаштва, он има у виду и човеково стварање у једном позитив-

но историјском смислу, али и то да је човек „испловио” изнад себе у само то незавичајно, у највише и саму слободу из које се излази појединачном одлуком, и у томе се ослањамо и на себе саме, на свет и своја искуства самог света који смо присвојили.

7. Ово што је речено у неку руку Хајдегер налази и у хорској песми Софоклове *Антигоне*.⁴ Или, боље речено, у тој хорској песми дата је једна скица онтолошког, у песми се говори да је сам човек, као што је већ речено, оно незавичајно, односно то што је најстрашније и најстрахотније – односно, човек је „испловио” на узбуркано море, али он је на тој пловидби и тад кад није на мору; и тада човек „испловљава”, и унапред је испловио и у то све друго што чини, и што ствара и ради, и то што ствара, то иде из тога навишег и незавичајног, и страшног и страхотног; и наравно, то што ствара, то опет открива и само то бивствено и опште. Наравно, и само „постојање”, и оно „јесте”, и оно „историјско” и „посебно”, и изворно и непоновљиво, то иде заједно. Ми сами немамо других орјентационих „тачака” на које бисмо се ослонили у тој „историјској” пловидби, сем „света” и нас самих. Хајдегер одбацује искључиви субјективизам у модерној филозофији, али и објективизам и негирање субјекта (човека) спољашњим светом; јер човек се ослања и на самог себе, и на своју слободу и на своје „искуство” и сећање, и на основу тога одлучује и усмерава се у томе незавичајном, да би испловио у неку познату и прихватљиву луку. Човек, према Хајдегеру, неприкладно балансира на том ужету које је разапето између оног унутрашњег и оног спољашњег, и у томе је у пробуђености и тражењу решења, и непрекидно је у томе тражењу решења и одлучивању. И сам Хајдегер у својој филозофији балансира између тога субјективног и објективног.⁵

8. Код Хајдегера човек је то највише (већ је говорено о томе), наиме, само постојање, и само „јесте”, и зато што је то „ништа”. А с тим имамо и „себе” од почетка, и своју протеклост и сачуваност,

4 Исто, стр. 158-159

5 Сартр уводи „мучнину” код одлучивања, јер одлуком улазимо у још већу несигурност и подељеност и већи сукоб са собом. Али, морамо се одлучивати. Рокантенова непрекидна гестикалација је заправо метафора те одлучности и непрекидног одлучивања.

Лука Прошић

и своју „чулност”, дакле, ми смо и у томе најудаљенијем у неком смислу одређени и конкретни, и издвојени и чврсти. Та Хајдегера „шема” омогућава компаративно сагледавање, да се сагледају и узајамности и разлике тога што је у историји створено и што се ствара. У једном најширем смислу компаративно сагледавање, и то што се у књижевној теорији назива компаратистика, што се у постмодерној преузима и поставља у оквиру онтолошког, методе као што је деконструкција, деструкција, ретроспективно сагледавање и сл. - онтолошко чини „основицу” за та таква сагледавања, и историјска и упоредна сагледавања.

9. Андрић и Хајдегер могу се сагледавати полазећи и од те неке онтолошке „постављености”. Али, наравно, ако се имају у виду околности под којима су и један и други живели и стварали. Овде се, опет, не ради о утицају једног на другог, већ о упоређивању та два „тока”, односно „кретања”, која су такорећи синхрона и то такво сагледавање омогућавало би и потпуније сагледавање и једног и другог, и времена коме су припадали.

10. Ако се, на пример, чита нека Андрићева прича, читаоцу се дешава да у томе литерарном читању врло често прелази у метафизичка питања; то сам, на пример, доживљавао кад сам читао *Проклету авлију*. Или, у једној Андрићевој причи један бегунац бежи испред стражара који пуцају за њим, пита се хоће ли умаћи куршуму који јури за њим, или ће га погодити и убити, и кад ће се то десити, и колико му је још остало тренутака и тих помисли у глави – сама та таква животна околност коју Андрић издваја као једну реалну околност, у којој се то дешава са тим бегунцем који би хтео да се дочепат слободе, или већ јесте у слободи, бар по цену живота – та животна ситуација читаоца упућује и на питање о нама и на питање о смрти. Како је она могућа? Кад то она почиње и кад се завршава? То нас, наравно, доводи и до питања има ли Андрић ту метафизичку основу која се наговештава у његовом књижевном делу, и каква је та основа. Овде бисмо се морали сетити тога да је и Хајдегер у својим анализама великих песника немачког језичког подручја, Хелдерлина, Рилкеа и Тракла, тражио њихову „метафизику”. А таквих песника има и

код нас, на пример Његош, о коме се и пише као о песнику филозофу, или Бранко Миљковић, који је истовремено и песник и филозоф. И о њему се почиње мислити другачије, а не само како је о њему мислио П. Цацић.

11. То, наравно, имамо и код других песника и писаца, ту неку блискост са метафизичким, и чини се да писац и не може и нема куд, него у метафизичко. То је само израженије код неких. Код Андрића то је у највећој мери изражено. То се може осетити у његовим *Знаковима поред пута* и у његовим причама, на пример, у причи *Јелена, жена које нема*. То, опет, не значи да је због тога мање писац, напротив, чини се да сви желе да то достигну, ту своју неку метафизичку и ту такву светску просветљеност. И литература и уметност у неком смислу траже то што и сама метафизика. И није случајно што се и филозофи врло често користе уметношћу да би и на тај начин представили своју идеју. И Хајдегер је то радио, и сам је писао песме, али је писао и о песницима. А Андрић у то иде супротно, он нас причом изводи у метафизику, у таква тумачења, разјашњавања и сл. То је блискост између метафизичара и песника или књижевника. Зато се и могу упоређивати: то би се могло чинити и када бисмо знали да не постоје било какве реалне додирне тачке између њих. Такво упоређивање би доприносило да се боље упозна и један и други, или у једном ширем плану то би расветљавало однос између литературе и филозофије.

II

Овде бих напоменуо да овај напис и нема других претензија сем то да укаже на неке сродности између Андрића и Хајдегера, и да се у неком смислу побуди интерес да се Андрић сагледава и у метафизичком светлу. Овде бих изнео само неке моменте који би нас упућивали на такво компаративно истраживање Хајдегерове филозофије и Андрићевог књижевног стварања. Ево тих момената које сам издвојио.

Лука Прошић

– Времена у којима су живели и стварали била су заиста тешка и опасна. Међутим, ваља приметити и то да су и један и други имали мудрости да се, ако би се тако могло рећи, сачувају и за књижевност и за филозофију, били су у тим временима довољно затворени и комуникативни да би сачували и себе и своју самосталност, која им је била неопходна за писање. Истицање тих околности односа према политици и власти свакако би нам још много тога открило. Поред Андрића, код нас је у том смислу најизразитија књижевна личност Добрице Ћосића, те његов однос према политици.

– Андрићево дело свестрано је проучавано код нас. Прошла година била је и јубиларна, педесет година од доделе Нобелове награде (1961.). И то је била прилика да се пише о Андрићу. Међутим, колико сам могао пратити то што је написано о овом великом писцу, нисам наишао на истраживање Андрићевог односа према филозофији егзистенције, чији је зачетник у Немачкој Мартин Хајдегер. Али, чини ми се и при оваквом стању „ствари” постоји доста индикатора да је Андрић имао један дубљи однос према тој филозофији, и посебно према Хајдегеру.

– О Андрићу се недавно појавила и монографија др Јована Делића, професора књижевности на Филолошком факултету. Он ми је рекао да нема поузданих доказа о томе да ли је и у којој мери Андрић читао Хајдегерове књиге. Али је уверен да је Андрић познавао Хајдегерову филозофију, али се није посебно бавио том филозофском литературом. Зна се поуздано да су то били стоици, Марко Аурелије и ранији стоици, затим хуманистички просветитељи и други. Али и он мисли да постоји једна сродност између Хајдегера и Андрића већ по томе што код Андрића, као и код великог дела писаца двадесетог века, преовлађује „антрополошки песимизам”.

– Кад су у питању интелектуалне околности у којима је Андрић стварао, и Андрићев однос према филозофији егзистенције, морало би се имати у виду и то да се о Хајдегеру доста знало и у југословенској јавности после Другог светског рата; његова филозофија присутна је и у српској филозофској јавности. Али историјске и пре

свега културолошке околности у којима су живели и један и други упућују на то да је Андрић свакако био познавалац Хајдегерове филозофије. При томе имам у виду и то, што је већ познато, да је Андрићево усмерење у његовој књизи *Ex Ponto* и у неким причама из тог раног периода врло блиско Кјеркегоровој филозофији, да је врло рано упознао Кјеркегорову филозофију, која је припрема за филозофију егзистенције. Међутим, и у каснијим Андрићевим књигама, ако би им се пришло ближе са те филозофске стране, могле би се запазити извесне сродности између његових прича и романа и неких основних усмерења и ставова Кјеркегорове и Хајдегерове филозофије. Те сродности, опет, могу бити знаци који би упућивали и на истраживање Андрићевог односа према неким битним филозофским питањима.

III

Овде ћу указати на још неке особености које читалац може наћи у Андрићевим причама, песмама и романима, али исто тако и у егзистенцијализму и филозофији егзистенције.

1. И Андрић, као и Кјеркегор и Хајдегер, настоји да приближи књижевност и филозофију, наиме да споји „причу” и „теорију”. Кјеркегор и Хајдегер своју филозофију литераризују, не служећи се само строгим, појмовним језиком, већ и литерарним средствима. Та тенденција приближавања филозофије књижевности једно је од битних усмерења и у постмодернистичкој филозофији и књижевности. А то усмерење је карактеристично и код неких наших постмодерних филозофа, на пример, *Књига о постфилозофу* Ненада Даковића. То имамо и код књижевника, посебно млађих. Али то је и код Андрића: у његовом *Ex pontu*, и касније, у његовим романима и причама, и у његовим песмама, имамо то спајање теоријског и приповедачког. Тако се добија есеј: то спајање „појма” и „приче”, то је есеј. Или, једноставније речено, у књижевности и књижевним формама, поред уметничког и естетског момента, имамо и „појам” и сазнање о ономе о чему се приповеда, то се такорећи и не може одвајати. А то имамо

и код Андрића: код њега је, као што је већ речено, понекад изразит и тај рационални, просуђивачки „моменат”, наине нека врста расправе о неким питањима нашег постојања и у томе је он врло продоран.

2. У Хајдегеровој филозофији имамо једну чврсту постављеност, неку врсту аксиоматске постављености, и једно доследно извођење од врха до дна. Али, то је опет прикривено једном „литераризацијом” тог теоријског, често песничким језиком и есејистичком формом – у ту унутрашњу форму продире спољашња форма, или оно унутрашње се „естетизује” спољашњим, књижевним средствима. Или, „испољавање” унутрашње форме стално је у неком конфликту са спољашњом формом, са тим преко чега се испољава, а то је и један позив читаоцима да сами преузму тај конфликт и да се изборе за своје уверење.

3. То у неком смислу имамо и код Андрића. И код њега је једно чврсто и доследно постављено приповедање, то спољашње дешавање у причи је строго одмерено и изведено унутра, и има се утисак да спољешње поред тога унутрашњег губи свој значај, да спољашње трепери око унутрашњег. Међутим, то није привид, та спољашња књижевна средства код Андрића су увек и у највећој мери толико снажна, да носе и оно „унутрашње” и саму унутрашњу форму, која је сама теорија и теоријско.

4. У прилог тези о (далекој) сродности између Андрића и Хајдегера може се узети Андрићева прича *Аска*, која је у једном смислу метафора наше моћи и немоћи према смрти и нашег искуства смрти (ако се то може искусити). *Аска* је, наравно, прича и бајка о вуку и овци. Али *Аски* би одговарало Хајдегерово схватање човека као бића на путу ка смрти. Ставом „човек је биће на путу ка смрти” Хајдегер је „смрт” помакао у средиште самог човека, тиме и у средиште своје филозофије: по њему, у неком смислу „смрт” нас изграђује и ово време има свој највећи домет у њој, сваком је „пристигла” и ми је у дочекујемо и сусрећемо се с њом, и увек је тај сусрет с њом, то је „смрт” пре смрти, и с тим смо почели, у неком смислу смо почели с тим, а не својим рођењем и сл. Ови ставови су садржани и у Кјеркегоровој књизи *Болест на смрт*, која по мом суду још није прочитана на прави начин.

5. Стиче се утисак да је Андрић написао причу *Аска* да би у приповедачкој форми парафразирао управо Хајдегеров став о човеку који је на путу ка смрти. Тај став је, ако не кључан у његовој фундаменталној онтологији, онда свакако значајан за његово схватање човека и историје – ми смо над „понором” и „ништавилном”, и стојећи над тим ми се дешавамо, и пролазимо и откидамо се од себе, али се и преузимамо и чувамо, то своје протекло и прошло чувамо, то и не можемо узимати другачије него као своје разоткривање, то је најпотпуније наше разоткривање, то наше дешавање над тим ништавилном, или пред смрћу, и у том смислу имамо историју, ми је сами производимо, она је заснована негде у дубини нашег бића и самог света, тако смо сами то што је историја и производимо то протекло и разоткривено. Али смо и безмерно удаљени од тога. Могло би се рећи да јесмо у томе историјском разоткривању, и у томе протеклом, да је само то наше протекло, и то такво разоткривање и показивање, да је то само „бити” наше протекло. Код Хајдегера историја је разоткривање бића (битка), то је та велика и јединствена наша творевина, зато је „историјско” код њега и предмет метафизике, а не само историјских наука.

6. Према Хајдегеру, нема скокова у томе историјском, као код Хегела или Маркса. Истина, Хајдегер ће се касније упитати да ли се човечанство може даље развијати на принципима на којима се до сада развијало: те принципе су изградили стари Грци, то су наука, метафизика и техника као крајњи домет метафизике и науке. То је довело до феномена као што су оружје за масовно уништавање, затим тероризам, јер наука припада свима, није својина појединих држава, и не може се стрпати у „бунар” и сакрити или уништити. Ако се све ово има у виду, овде смо и код питања о преокрету.

7. И Андрић је усмерен на историју. То се код Андрића показује у романима *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*, *Омерпаша Латас*, али и у низу прича из времена ропства Срба под Турцима (историјска прошлост Босне). И Андрић, као и Хајдегер, преко историјског (појединачног, онтичког) допире до онтолошког и нас самих (таква прича је, на пример, *Пут Алије Берзелеза*, а то је и у другим

његовим причама). А чини ми се да је зато и писао историјске романе. Ја сам, читајући неке Андрићеве романе и приче, стекао утисак да је и код Андрића потрага за утемељујућим - сваком је у природи да допре до тога утемељујућег и сталног, и да је управо све то што радимо, да је то због есенцијалног, непролазног, да је управо због тога и само то наше пролажење и настајање.

А то имамо и код Хајдегера, то је повезивање историје са оним „јесмо”, наиме са самим бићем (битком) – историја је откривање бића, она повезује онтичко и онтолошко, историја је утемељена на онтолошком, наиме на томе да „јесмо”, непромењеном и истом, али и на томе што је „сфера страсти и сласти”; и то „бити” доступно је кроз наше егзистенцијално и пролазно и зато су и чувајуће „снаге”, као што су сећање и памћење, и то што се назива интуиција и унутрашње гледање.

8. За Андрића се обично каже да је његово усмерење према историји мотивисано књижевним разлозима: код њега су то историјски романи, он је у правом смислу зачетник историјског романа код нас – касније то имамо код Добрице Ћосића (*Време смрти*). Историјски роман је заправо књижевна експозиција стварне историје, то су историјске фреске онога што се дешавало с нама и што је у историјској прошлости, што се открива читаоцима у историјским романима - ми се као читаоци историјских романа тим романима приближавамо тој историјској прошлости.

Али, Андрићево усмерење према историји мотивисано је и нечим дубљим. Андрић нас својим романима, наиме, тим приказивањем историјске прошлости, пробуђује и усмерава према нама самима, јер у томе историјском су и наше одмерености, и наше моћи и немоћи, а с тим је и то питање о нама самима, што није, наравно, само естетско питање, већ и питање о смислу наше егзистенције, о нашој аутохтоности, и о изворном постојању. А са тим су и та онтолошка питања.

Санда Ристић-Стојановић

ПРОБЛЕМ ОРИГИНАЛНОСТИ И НОВОГ У УМЕТНОСТИ

Апстракт : У првом делу текста наглашава се да су у 18. веку поетски атрибути - инспирација, имагинација, слобода, гениј - приписани уметнику а механички атрибути приписани су занатлији - вештина, имитација, правила.

У другом делу текста отварају се бројна питања о уметности 20. и 21. века : питање етаблираности уметника, питање награда , признања и како стално проширивање листе уметности од којих многе користе технолошке иновације утиче на нова тумачења и дефинисања појмова оригиналност, инспирација, имагинација, стварање.

Кључне речи: оригиналност, инспирација, имагинација, стварање, ново.

I

У 18. веку, поетски атрибути - инспирација, имагинација, слобода, гениј - приписани су уметнику а механички атрибути приписани су занатлији - вештина, имитација, правила. У речнику Француске академије из 1762. године, „уметник” је „онај који ради у уметности у којој се гениј и рука морају слагати,, док је занатлија „радник у механичким уметностима, човек са занатом”.

У склопу идеја о слободи уметника, следећи квалитети су приписивани уметнику :

- ослобађање од опонашања традиционалних модела (оригиналност)

Санда Ристић-Стојановић

- ослобађање од правила разума и закона (инспирација)
- ослобађање од ограничавања фантазије (имагинација)
- ослобађање од прецизног опонашања природе (стварање)

ОРИГИНАЛНОСТ - У 18. веку, водила се расправа о два типа опонашања : опонашање природе и опонашање великих претходника. Овај други тип опонашања остављао је места за иновације, али се све више опонашање мајстора из прошлости почело осуђивати. Као пример оригиналног аутора често је навођен Шекспир.

ИНСПИРАЦИЈА - У Немачкој се у 18. веку укоренио „култ генија”. Укоренио се став да је геније изнад свих „правила уметности”. Том ставу често је придодан и став да је геније и изнад „правила друштва”.

У 17. веку хвалити уметника због израза у сликарству, музици подразумевало је хвалити његову вештину у представљању туђих осећања. У 18. веку се развила идеја о уметничковој емпатији према његовом предмету. Таква тенденција кулминирала је касније у романтичарском наглашавању сопственог израза.

ИМАГИНАЦИЈА - Идеја о креативној имагинацији појављује се код песника и критичара 18. века. Установљава се продуктивна а не чисто репродуктивна моћ имагинације. Критичари и песници су величали моћ имагинације а филозофи попут Хјума и Канта су је помињали у оквиру теорије сазнања.

СТВАРАЊЕ - Почетком 18. века доминирао је термин „инвенција”. Термин стварање је подразумевао касније одвајање од опонашања природе. Многи филозофи и писци су врло опрезно користили термин „стварање” - узимајући у обзир религијске разлоге. Бато је сматрао да је човеково стварање ех нихило логички немогуће. У оквиру хришћанске догме - Бог ствара *ex nihilo* - ни из чега.

У 18. веку код једног дела писаца и филозофа укоренило се мишљење да се уметник не сматра неким ко је једнак богу. Уметник може бити неки мањи бог рецимо.

II

САВРЕМЕНИ СВЕТ - КРАЈ 20. И ПОЧЕТАК 21. ВЕКА

Оно што је донео крај 20. века и почетак 21. века је плурализам естетичких опција. Бављење прошлошћу за многе уметнике и теоретичаре уметности, естетичаре је методска нужност. Људи прошлости окретали су се вредностима из прошлости, и тражили ослонац у њима. У данашњем тренутку многе вредности прошлости се преиспитују. Постмодернистичка мисао довела је у питање и темељне вредности и идеје друштва прошлости, преиспитују се саме тековине Француске револуције, идеје напретка, слободе и многе друге цивилизацијске тековине. Ова преиспитивања лако могу да се подведу под појам релативизације. А појмови оригиналност, инспирација, имагинација и стварање, такође се у овом времену релативизују. Недовољно естетичко образовање у многим друштвима данашњице потискује појам оригиналности као битан за уметност.

Инспирација и имагинација се у време актуелности друштвено-политичких тема у неким уметностима (филм, позориште) често одбацује као ствар прошлости или су ти појмови резервисани за уметнике који беже од сурове стварности за тзв. ескапизам.

Сам појам стварање је постао прешироко и неозбиљно схваћен, тако да се у интелектуалним круговима често заступа теза да свако може бити стваралац, ако се довољно интелектуално образује.

Један песник је скоро у дневним новинама дао интервју у коме је рекао да овом друштву нису потребни писци и сликари већ само глумци, режисери итд. Не желећи да правим поделу уметности, јер сматрам да у свим уметностима има изузетних аутора, мислим да је потребно да се замислимо над овим претходно наведеним реченицама. Јер буџет за један филм који финансира држава већи је од укупног новца које Министарство културе улаже у издавање књижевних часописа и часописа посвећеним ликовним и музичким уметностима.

Питање које се отвара у 21. веку је и стално проширивање листе уметности од којих многе користе технолошке иновације. То нас

доводи до великог изазова како појмове оригиналност, инспирација, имагинација и стварање дефинисати у новонасталим околностима.

III

Један од варљивих ставова који многи критичари и теоретичари (поезије и сликарства) имају у мањим срединама је и тај да је готово све откривено и пронађено и понуђено као иновација у уметности те да песник или сликар само треба паметно да следе неку од владајућих опција у уметности и да је то добар пут ка пожељној етаблираности. Суштина уметности наравно нема много везе са сигурним путевима ка етаблираности, наградама и признањима.

Естетичари и филозофи веома добро познају везу појмова : машта, имагинација, стваралаштво, ново, оригинално. У неким епохама се инсистирало на самосвојности, бунтовништву, особености, креативности уметника. Али било је и ту много помодности и копирања понашања неких великих уметника од стране мање обдарених. Бунтовништво и оригиналност су се више исказивали у понашању него у делу самом. Почетком 20. века појам оригиналност и појам ново у уметности добијају све већи значај.

Као битан проблем аутора изузетно оригиналних, склоних новом неки естетичари наводе проблем комуникабилности самог уметничког дела.

Уметничко дело може бити ново и оригинално али у оквиру и границама комуникабилности. Ту се надовезује комплетан проблем рецепције уметничког дела од стране не само критике, већ и публике. Проблем комуникабилности је и значајан аргумент (стереотипних) критичара који могу указивати појединим уметницима да дело мора да буде схваћено и прихваћено од стране пре свега критике па и публике.

Тачно је и да су многи филозофи указивали на то да се може бити оригиналан и писати и стварати бесмислице (Кант). Дакле оригиналност је само једна од особина најдаровитијих уметника, није једина особина а није ни довољна.

Проблем оригиналности и новог у уметности

Оригиналност је увек допуњена егземпларношћу. Оригиналност поимамо у смислу непредвидљивости.

Егземпларност подразумева да дело великог уметника има егземпларну вредост, може бити мера за естетски суд али није упутство за неког следећег уметника- ствараоца.

Уметничко дело се не посматра и не поима као узор епигонисања већ као наслеђе.

Ипак један закључак се намеће без обзира на владајуће мишљење у некој епохи о питању новог и иновацијама.- прави и велики уметници интуитивно снагом свог дара иду неким својим путевима. Прави пример за то су Леонардо да Винчи и Микеланђело. Леонардо је стално истраживао и следио свој импулс ка новом у сликарству. Микеланђело је био толико оригиналан да му је кардинал Риарио откупио фалсификовано уметничко дело Амора иако је открио да није оригинал. Микеланђело и као фалсификатор (због новца) није успео да сакрије своју оригиналност. Многи други велики сликари су учили и преузимали од Леонарда и Микеланђела. (Рафаел рецимо).

Догађало се у прошлим временима да деценије па и векови некада прођу да би се појавио неки значајан песник, уметник, филозоф. Прави дар је дакле реткост а закључке нека извлаче из овога они који мисле да у сваком времену постоји обиље надарених људи.

У филозофском смислу ново се везује за проблем почетка, пререкла. А шта је све почетак ?

Сваки човек је један почетак, па пошто својом егзистенцијом представља нешто ново, логично би било да тај Егзистенцијални новум буде повезан са Креативним новумом. Као ново и непоновљиво биће, човек би требало да тежи новом у стваралаштву. Али мањак дара упућује многе на копирање и епигонисање већ постојећег у уметности. Неки филозофи сматрају¹ (В. Н. Цветковић – Воља за ново) да је „човек егзистенцијално предодређен за логички нерешиви задатак постављања новог почетка с обзиром да и сам представља један почетак“.

¹ Цветковић, В. , *Воља за ново*, Дерета, Београд, 2007.

Санда Ристић-Стојановић

За објашњавање појма ново у уметности треба узети у обзир и произвољност, неспокој, непредвидљивост који се везују за појаву новог и оригиналног уметничког дела.

Непредвидљивост нам може указати на појаву генијалности код уметника. Не можемо предвидети преокрете и ново у уметности. Може нам се чинити да је све предвидљиво али са појавом неког уметника или неких самосвојних уметника све се ипак мења.

„Генијалан може бити само онај уметник који одговара свим параметрима лепог : он треба да има урођени дар, таленат који се не покурава никаквим одређеним правилима и не произилази ни из каквог учења, а његово дело треба да буде оригинално и да истовремено служи као узор другима“ (Мирко Зуроац- Три лица лепоте).

Филозофи и естетичари сматрају и значајним појам интуиције за саму уметност.

„Значење једне форме сазнања које није рационално и које достиже свој предмет директније него интелектуално сазнање“².

„Када би неко поседовао Рафаелову технику то му не би дало за право да се сматра Рафаелом, јер велики сликар није велики по техници већ по својој интуицији која је истовремени израз. И ако неко не може да достигне Рафаела то није због недостатка технике већ због недостатка интуиције“³.

² Кроче, Б., *Поезија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1995.

³ Зуроац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005.

Литература:

Цветковић, В. , *Воља за ново*, Дерета, Београд, 2007.

Кроче, Б., *Поезија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1995.

Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005.

Санда Ристич-Стојановић
**ПРОБЛЕМА ОРИГИНАЛНОСТИ И
НОВИЗНЫ В ИСКУССТВЕ**

Р е з ю м е

В первой части настоящей статьи акцентируется факт о том, что в 18 веке поэтические атрибуты – **вдохновение, воображение, свобода, гений присваивались художнику, тогда как механические** атрибуты – умение, имитация, правила приписывались ремесленнику.

Во второй части работы затрагиваются частные вопросы искусства 20-21 века, такие как: этаблированность художника; вопрос о награждении наградами и присвоении почетных званий; вопрос о том, как неустанное расширение перечня видов художественной деятельности, многие из которых пользуются технологическими инновациями, сказывается на новых истолкованиях и определениях понятий оригинальность, **вдохновение, воображение, творческий процесс.**

Ключевые слова: *оригинальность, вдохновение, воображение, создание произведений искусства, новизна*

ПРИЛОЗИ

Жан Бодријар

ЗАВЕРА УМЕТНОСТИ

(Објављено у листу *Политика*, 22.12.2000. – на италијанском, у листу *Corriere della sera*, Милано, 20. 08. 2000., под насловом “L’arte contemporanea – Un complotto dove il Nulla e solo un bluff”)

Француски филозоф Жан Бодријар диже глас против „комерцијалних стратегија” савремених естетских струја које, уз „помоћ” галерија и колекционара, спекулишу осећањем кривиче код публике.

Сва дволичност савремене уметности лежи управо у следећем: заступати ништавост, безначајност, бесмисленост... Циљати на бесмисао већ бивајући безначајан. Тежити за површношћу на површан начин. Али је ништавост један тајни квалитет кога не може да присваја било ко. Безначајност – она права, изазов, победнички изазов смислу, обезвређивање смисла, вештина укидања смисла – представља изузетан квалитет малобројних ретких дела, и која су то – безначајна – сама по себи, не тежећи никада за тим.

Затим, ту је и злодело „инсајдера”, онога ко је инициран, мистификатора ништавности, сноба, свих оних који проституишу Зло у користољубиве сврхе. Фалсификаторима не треба оставити слободу да делују. Када се Ништа помоли у знаковима; када изађе на видело у самом срцу система знакова, тада се ствара темељни догађај уметности. И управо је поетска операција она која постиже да Ништа избије из снаге знака - не баналност или равнодушност стварности, већ радикална илузија.

Ворхол је заиста ништаван у смислу да ништавост поново уводи у срце слике. И од ништавости и безначајности прави догађај који затим преображава у фаталну стратегију слике.

Жан Бодријар

Други имају само комерцијалну стратегију ништавости, којој дају рекламни облик, сентиментални облик робе, као што је говорио Бодлер. Крију се иза своје сопствене ништавости и иза метастазе дискурса о уметности, који се широкогрудо трси да тој ништавости утисне достојанство вредности (и на тржишту уметнина, наравно). У извесном смислу, ово је горе него ништа, јер не значи ништа, а ипак постоји, присвајајући све здраве разлоге постојања.

Ова саучесничка параноја уметности чини да више нема могућне критичке процене, већ да постоји само једна пријатељски изведена и неизбежно свечарска подела ништавости. То је завера уметности и њена изворна сцена коју преносе све приредбе, изложбе, рестаурације, колекције, донације и спекулације, и која не може да се претвори ни у какав познати универзум јер се иза мистификације сликама уметност заклонила од мисли.

Други аспект овог двојства, јесте то да нема критичке процене, већ да постоји само једна пријатељски изведена и неизбежно свечарска подела ништавости. Блефирање у питањима ништавости присиљава људе да свему томе придају важност и веродостојност, под изговором да је немогуће да је то тако ништавно, и да, укратко, нечег испод тога мора да буде. Савремена уметност се користи том несигурношћу, немогућношћу засноване процене естетске вредности, и спекулише осећањем кривице оних који ништа не схватају, или нису схватили да ту и није било ничега да се схвати.

И овде се ради о злоделу „инсајдера”, оних који стоје унутар тајних ствари. Али, у основи може, такође, да се мисли и то да су ови људи, које уметност држи у стању потчињености, све схватили, пошто самим својим чуђењем дају доказа о једној интуитивној интелигенцији: схватили су да су жртве злоупотребе моћи, од њих се крију правила игре и издаје се њихово поверење. Другим речима, уметност је ушла (не само са финансијског гледишта тржишта, већ и у самом усмеравању естетских вредности) у општи процес злодела „инсајдера”. И не само уметност: политика, привреда, информисање, уживају исту ироничну сукривњу и резигнацију од стране „потрошача”.

Иван Фохт

ХЕГЕЛ И КРАЈ УМЈЕТНОСТИ

(Објављено у листу „Политика”, субота 14. јун 1980, стр. 10)

Огромна већина продуката који се данас погрешно и незаслужено именују и прихватају као умјетност, своди се заправо на технику. Погрешно их узимајући за умјетност, многи тиме вјерују да је Хегел имао право са својом прогнозом о одумирању умјетности.

Темељити губитак моћи концентрације, који је савременог човјека погодио усред чела, неумољивим пасивно-прећутним критеријем и једном непоколебљивом негативном селекцијом удаљава од њега све што концентрацију претпоставља и тражи – дакле и праву умјетност. Умјетност му постаје досадна, она га гњави и угњетава. (Па ипак, и у таквој се налазе партије које су му интересантне. Могле би се извадити. „Зашто се мучити с цијелим романом? Направимо из њега избор”).

То, разумљиво, обратно дјелује и на саму концепцију дјела, тако да му је већ у зачетку суђено да постане оно што од њега људи и очекују – „дајцест”, извадак. Човјек је фрагмент, дјело је фрагмент; будући да савременог појединца мрзи да успоставља и реконструира задате цјелине и јединства и да прати умјетничку логику која дијелове повезује и обједињује, он у руке више тако нешто цјеловито и не добија; сервирају му се само крхотине.

При томе се, као на дрогу, ствара навика на аранжман, на сасвим одређену амбалажу. Моцартова Симфонија бр. 40 у г-молу, несумњиво, и данас се свиђа, али у целофану прераде. Ту се она своди на низање најефектних мотива, што ће рећи на фрагменте – и само се у том виду и издању може конзумирати. Горки „лијек” је зашеће-

рен без-ритмом и сад се може прогутати. Као што ријечи и формалне изјаве одувijek на људе врше магично дјеловање, тако и аранжман добија превагу над самим дјелом.

Дакако, и данас се могу наћи истински умјетници који се не обазире на владајуће „потребе” и захтјеве за „услужном дјелатношћу” сасвим одређене врсте, него и даље раде на „самој ствари” (Адорнов термин), не питајући се како ће она проћи. Али, шта им се догађа? И у њиховом случају „рад” им се распада на фрагменте и под прстима дроби. Нема оне осјетилно-рационалне нити консеквенције која би се провлачила кроз материјалне елементе, него се ти елементи у најбољем случају састају на малим оточићима (шкољима тако рећи) и сабијају у групе – било сасвим случајно и нежељено, било накнадно асоцијативно, било споља (системом) присилно. Губитку концентрације у субјекту умјетничког акта одговара „губитак средишта” у објекту умјетничког дјела. Субјект не налази чврсту тачку у односу на коју би се могао оријентирати зато што и само дјело не посједује центар који би му гарантирао естетско-онтичку супстанцију и омогућавао јединство цјелине – као што су то некад чинили главни јунак, перспектива и *centre harmonique*.

Нема више координатних система и цијела ствар постаје неуловљиво дифузна.

Постоје, наравно, и досљедни системи компонирања, сликања и писања. Серијална музика, рецимо, има своја правила и забране. Но, ти строги прописи произвољни су утолико што им не одговара никакав музикални објективитет, што не пружају и не омогућавају перцептивну (што ће рећи: аистхетичну) прегледност и сувислост дјела. То су калкили који губе из вида да се умјетнички феномен не може ни замислити без непосредности. Кад с нечим осјетилност не може изаћи на крај, то излази из оквира умјетности. Концептуална умјетност није једини примјер. И конструктивизам, који се приписује авангарди, већином почива на произвољно узетим начелима, а не на логици ствари. Већином, не успоставља се никакав објективни свијет, а „приватни свијет” није уопће свијет. Изумљени системи, ма колико били мудри, мудрују у себи, не доводећи до дјела.

Но има још и горих случајева: кад не постоји ни овакав приватни систем за који бисмо могли дознати, ако нам већ није аистхетички дат, бар преко теоријске надградње. Кад нема не само естетског чина, него ни намјере, па чак ни покушаја оправдања.

Не дати ништа – управо та дрскост епатира грађанина наивчину.

Није по себи толико страшна чињеница да неком може пасти на памет да свој измет продаје у конзервама, него је чињеница да се те конзерве купују далеко страшнија од Хегелове прогнозе.

Ни кад се користе „умјетничка” средства, боје, ријечи, тонови, масе, то није знак да се ради о умјетности. Ако она средства нису управљана онтичким, него само радним, или чак идеолошко-рекламним принципима, то не доводи до ствари по себи, него једино до робе за нас. Та средства постају тако сама себи циљ, музика се, рецимо, претвара у „квалитету која се чује”. Умјетност се претвара у умјетно створену потребу у смислу нове зубне пасте, у „средство за комуникацију”.

Средства без циља, обезглављеност и неосвијештеност, то су црте управо технике.

Одрадек, Кафкина машина чија се функција састоји управо у томе да нема никакву функцију, фасцинира савременог човјека једнако као и рекорд од 22 особе сабијене у телефонску кабину. *Épater le bon bourgeois*. При чињеници да је некемо успјело да на клавиру удара без прекида неколико дана, не јавља се питање ни шта је свирао ни како.

Што је апсурд већи то више одушевљава, и то по мом мишљењу нису знакови (пролазне) кризе умјетности, него катаклизме духа.

Али, то нипошто не значи да је данас свака естетика, у ствари, палеоестетика и да је, како би то Хегел рекао, „умјетност за нас прошлост”. Идеју умјетности и њене стално дате силне могућности никаква пропаст човјечанства не може повући за собом. Ако је музика космичка појава, ако постоје ликовне праформе итд., на њихову судбину не може дјеловати „самозабрав битка”. Умјетност је само на Земљи заборављена. Па ни на Земљи она не изумире због власти те немоћи. Пропаст се у истој мјери наткрилила над све, сулудост није само умјетност захватила.

Ако умјетности пријети одумирање – а не знамо да ли је тако, јер је умјетничких дјела увијек било страшно мало – то неће бити заправо одумирање, него насилна смрт. Никако се то неће догодити на основу Хегелових аргумената, никако не улијед недостатака саме умјетности, него улијед антрополошких. Ако падне атомска бомба тад престаје све, не само умјетности. А бомба ће пасти ако нема више ничега што би јој се супротставило – ако више нема духа. Зато више не можемо говорити о (пролазној) кризи умјетности, него о веома вјероватној катаклизми.

Не одумире умјетност зато што „више не представља адекватну форму духу”, него што у човјеку одумире дух. Зар одумире само умјетност? Зар не одумире и филозофија због које би по Хегелу умјетност требало да одумре? Зар не одумре све што је било медиј, поприште и азил духа?

Ако је одумирање узело маха, то није ни из разлога које види Адорно, није због тога што умјетност наводно није у стању да духу пружи азил. Напротив, једино она то може. Само, данас је умјетничко дјело толико ријетка појава да се та чињеница може објаснити једино гашењем самог духа, одсуством сваке духовне потребе и интереса.

Социолошки би нас могла заварати чињеница да се данас увелико конзумирају дјела класичне умјетности, кад се не би увидјело да се она заиста само конзумирају, то јест гутају. Ради се о квалитету читања, слушања, гледања и доживљавања, о томе шта данашњи човјек из тих дјела извлачи, какав стравичан „дајцест” за властиту употребу од њих ствара.

Нема више чак ни – изама, јер сваки – изам претпоставља да се бар двоје могу наћи.

У најбољем случају сусрећемо још конструкцију. Али, конструкција лишена духа своди се на технику. Зато „умјетност”, чак и кад то не одаје по спољним, лако уочљивим манифестацијама и манифестима, постаје техником по својој интенцији, или боље, по одсуству сваке интенције и препуштању струјама доба. Кад отпадне идеалитет, остаје голи реалитет.

А умјетност је до данас настојала да реалитет превазиђе. Сада је с њим потпуно задовољна, као човјек који је набавио вилу и накрцао је свим потребним апаратима.

Материја је одувјек била носилац духа у умјетности, но ако духовно, које бисмо могли схватити с једне стране и као трансценденцију у идеалитет – угасне, остаје само материјално и материјални интерес, односно, у умјетничком производу преостају једино нижи, биолошко-физиолошки слојеви: тако да умјетност постаје манипулација материјом, техника за изазивање физиолошких подражаја, хипнотичких и делиричних стања итд.

А манипулација материјом јесте једна од битних одредби технике. У изразу „умјетничка техника” можемо данас мирно изоставити прићев, јер и у умјетности техника поприма све значајке изванумјетничке технике, а губи све специфичне.

Па ипак, ни техника – огољела и лишена свега духовног – није тако црна како се чини да је сликам. Иза ње лежи бар једна велика истина: истина да супстанције нема и да је она одувјек била алузија.

Умјесто супстанције функција (Rombach) – то би могла бити дефиниција технике. Мора се признати да је модерни покрет, који се и надаље криво назива умјетношћу, заиста модеран, јер је савршено у складу не само са модерним начином живљења и понашања, него и са резултатима модерне науке. Савремена физика је разорила основну категорију психофизичког свијета на којој се темељила не само класична физика, него и класична филозофија и класична умјетност. Заправо, оно претпостављено јединство засновано у „носиоцу” свих бића данас није могуће зато што је одувјек и било немогуће. Супстанције никад није ни било, била је само привидна – како у стварима, тако и у умјетничким дјелима. Феномен трансупстанцијализације, претворбе елемената једног у други – изгони појам супстанције чак и из самог елемента, а како неће из бића и ствари.

Другим ријечима: умјетничко дјело је било и остало једна велика и замamna илузија људских осјетила. Илузија је био не само његов предмет („предметно-приказивачки план”), него и оно само као cjеловито биће. Оно што том дјелу објективно кореспондира, то су

Иван Фохт

само квантитети, голе релације, те Хербарт и питагорејци и надаље остају најближи њеној бити.

Односи, голи квантуми, то јест бројчано одредиви омјери, и у класичној умјетности сачињавали су умјетничку форму и естетски момент умјетности. Квалитети, садржаји, предметна значења, штимунзи, осјећаји, тако и тако никад у умјетности нису објективно постојали, били су тек пројекција и умишљај.

Умјетност је данас повукла консеквенције из те чињенице да је свијет празан... и постала техника.

Ако дакле умјетности ускоро дође крај, то неће бити из Хегелових разлога, не зато што би она постала духу преуска и туђа, него зато што је сам дух изгубио битку. Не зато што би се дух попео на виши степен, него што је пао на најнижи могући.

ПОДАЦИ О АУТОРИМА

Мирко Зуроџац (1941.) је редовни професор у пензији Филозофског факултета Универзитета у Београду. Основне студије филозофије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Сарајеву (1968.), а магистарске студије на Филозофском факултету Универзитета у Београду (1971.), где је и докторирао 1976. године. Најзначајније публфикације: *Умјетност и егзистенција* (1978.), *Умјетност као истина и лаж бића* (1986.), *Дјетињство и зрелост умјетности* (1994.), *Три лица лепоте* (2005.), *Методичко заснивање естетике* (2008.).

Сретен Петровић (1940.) је редовни професор у пензији Филолошког факултета Универзитета у Београду. Основне и магистарске студије филозофије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Београду, где је и докторирао 1971. године. Као професор по позиву предавао је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, на Љубљанском универзитету, Факултету драмских уметности у Београду и Филозофском факултету у Београду. Члан је *AICA – Association internationale des critiques d'art*. Покретач је и један од оснивача Етно-културолошке радионице у Сврљигу и Главни и одговорни уредник Етно-културолошког зборника. Најзначајније публикације: *Естетика и идеологија* (1972.), *Негативна естетика. Шелингово место у естетици немачког идеализма* (1972.), *Савремена социологија уметности* (1979.), *Естетика и социологија* (1990.), *Деконструкција естетике. Прилог онтологији стваралачког чина* (2006.), *За аутономију ументости. Естетичка преиспитивања* (2010.).

Проблем креативности

Бошко Телебаковић (1948.) је редовни професор на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Дипломирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду 1973. године, магистрирао (1980.) и докторирао (1985.) на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Најважније публикације: *Негација и слобода* (1988.), *Револуција и ултимум* (1990.), *Разум и срећа* (1993.), *Увод у филозофију* (2001, 2004. и 2010.), *Античка филозофија 1* (2002.), *Античка филозофија 2* (2003.), *Филозофија политике* (2004.), *Средњовековна филозофија* (2006.), *Пристипи уметности* (2009.), *Сажета историја филозофије 1* (2010.), *Студије о Блоху, Адорну и Маркузеу* (2011.) и *Филозофија политике 1* (2011.).

Драган Жунић (1952.) је редовни професор на Факултету уметности Универзитета у Нишу, где предаје социологију културе и уметности, филозофију уметности и естетику. Основне, магистарске и докторске (1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промовисан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Ђирило и Методије“ (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра. Објавио је више десетина научних радова из области естетике, социологије културе, социологије уметности, културологије, и следеће ауторске књиге: *Естетички хуманизам* (1988.), *Ликови облика: фрагменти о уметности* (1991.), *Свакидашњи укус: критика моћи свиђања* (1994.), *Социологија уметности* (1995.), *Национализам и књижевност: српска књижевност 1985-1995* (2002.), *Весела естетика* (2004., 2008.), *Причање смисла: књижевност и сазнање* (2010.).

Дивна Вуксановић (1965.) је редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: естетика, теорија културе, интерактивне комуникације, филозофија медија, комуникологија. Дипломирала на Факултету драмских уметности и на Филозофском факултету Универзитета у Београду.

Магистрирала театрологију на Факултету драмских уметности 1993. године, а докторирала 1998. године на Филозофском факултету у домену савремене филозофије и естетике. До сада објавила преко сто научних и стручних радова у домаћој и иностраној периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

Александар М. Петровић (1958.) је доцент на Филозофском факултету у Косовској Митровици Универзитета у Приштини, на предметима естетика и античка филозофија. 1982. године дипломирао на Одсецима за филозофију и класичну филологију Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу, 1998. године магистрирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, а 2005. године докторирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву. Најважније публикације: *Философска разматрања о темељима историје мишљења* (1998.), *Археологика ума* (1999.), *Естетика: естетска проблематика у класичној и посткласичној историјској перспективи* (2008.).

Драган Ђаловић (1976.) је доцент на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета у Београду, где предаје теорију медија, теорију уметности и семиологију, те гостујући наставник на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје исламску уметност, исламску архитектуру и арапску калиграфију. Дипломирао је сликарство 1998. и арапски језик и књижевност 2006. године. Магистрирао теорију уметности и медија на интердисциплинарним последипломским студијама на Универзитету уметности у Београду 2005., а на истој групи је и докторирао 2008. године. Најзначајније публикације: *Јосип Броз Тито: студија имица* (2006.), *Увод у теорију медија* (2009., 2010.) и *Увод у теорију модерне и постмодерне уметности* (2011.).

Љиља Илић (1958.) је предавач на Високој струковној школи за образовање васпитача у Кикинди; до 2006. године радила као доцент Учитељског факултета у Сомбору. Студије југословенских књижев-

Проблем креативности

ности завршила је 1981. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је и магистрала 1994. године. Докторирала је књижевне науке 1999. године. Њена поезија и проза превођена је на многе светске језике. Члан је Естетичког друштва Србије, Друштва књижевника Војводине, Удружења књижевника Републике Српске и Удружења књижевника Републике Србије. Најзначајније публикације: *Рефлекс Ничеове филозофије у делу Растка Петровића* (1996.), *Српска књижевност и Ниче* (2002.), *Књижевност мишљења* (2004.).

Душан Пајин (1942.) је редовни професор у пензији Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду и професор на интердисциплинарним теоријским студијама *Културна политика и менаџмент* Универзитета уметности у Београду. Дипломирао филозофију 1968. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду, а докторирао 1978. године на Филозофском факултету Универзитета у Сарајеву. Објавио је 12 књига и преко 500 радова на српском и енглеском језику.

Никола Танасић (1983.) сарадник Катедре за филозофију на Православном богословском факултету и научни сарадник Института за филозофију. Аутор Нове српске политичке мисли. Дипломирао 2007. године на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: античка филозофија, историја филозофије, филозофија политике и друштвена критика, естетика, уметничка и филмска критика.

Марица Рајковић (1984.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима: естетика, филозофија уметности, филозофија културе и филозофија технике. Основне и мастер студије филозофије завршила на истом факултету 2007. и 2009. године. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: естетика, филозофија уметности, немачки класични идеализам.

Ива Драшкић-Вићановић (1965.) је ванредни професор на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје естетику на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности. Предаје историју уметности на Академији уметности БК у Београду. Дипломирала (1987.), магистрирала (1994.) и докторирала (1999.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Естетско чуло* (2002.), *Античка и нововековна калократија* (2006.), *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног* (2011.).

Уна Поповић (1984.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима: филозофија средњег века, филозофија новог века, општа методологија, филозофија духа, филозофска методологија, епистемологија. Дипломирала на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, историја филозофије, естетика, филозофија језика.

Марко Новаковић (1983.) је дипломирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године. Студент је докторских студија на истом факултету. Посебна подручја интересовања: филозофска естетика, филозофија ликовних уметности и музике, модерна и савремена филозофија, филозофија образовања.

Небојша Грубор (1971.) је доцент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду, на предметима: естетика, проблеми савремене естетике, Хајдегерово филозофија, херменеутичка естетика, историја естетике. Дипломирао (1997.), магистрирао (2003.) и докторирао (2007.) филозофију на Одсеку за Филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Хајдегерово филозофија уметности. Проблем заснивања* (2005.), *Херменеутичка феноменологија уметности* (2009.), *Лепо, надахнуће и уметност подражавања* (2012.).

Проблем креативности

Саша Радовановић (1972.) је предавач на Високој струковној школи за васпитаче у Крушевцу, где предаје филозофију. Дипломирао (1998.) и магистрирао (2008.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Као стипендиста DAAD-а био на студијском усавршавању у Фрајбургу. Пријавио докторат на тему *Хајдегерово алетилошко тумачење уметности*. Објавио је више научних радова из области естетике и филозофије културе.

Милош Ђипранић (1988.) је дипломирао историју уметности на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Посебна поља интересовања: Морис Мерло-Понти, Хосе Ортега и Гасет, проблем разлике између дискурзивног и визуелног, теза о мутизму уметности.

Лука Прошић (1935.) је редовни професор у пензији Филолошког факултета Универзитета у Београду. Студије филозофије завршио је у Скопју, а докторирао је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу 1970. године. Од 1971. на истом факултету радио као асистент, а потом и као доцент и као ванредни професор на предмету Историја социјалних теорија. Од деведесетих година XX века до пензионисања радио на Филолошком факултету у Београду на предмету Увод у филозофију. Лука Прошић објавио је неколико романа, књижевно-критичке текстове и радове из историје филозофије.

Санда Ристић-Стојановић је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Објавила неколико књига поезије: *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.).

УПУТСТВО АУТОРИМА

У зборницима Естетичког друштва Србије објављују се радови који су презентовани на редовним годишњим скуповима Друштва, и везани за теме тих скупова, које представљају и тематске оквире сваког од зборника. У зборницима се објављују искључиво необјављени текстови.

Аутори уредништву дају право првог објављивања текста у штампаном и електронском облику. Радове који су објављени у зборницима ЕДС-а аутори могу објавити и у другим публикацијама, уз напомену да су први пут објављени у зборницима Друштва.

Опрема и слагање рукописа:

- рукопис не би требало да прелази обим од 40.000 карактера, укључујући ту и размаке – празна словна места и фусноте
- рукопис треба доставити у електронској форми, ћиричним писмом, у фонту TIMES NEW ROMAN, величина слова 12, проред 1,5, поравнање JUSTIFY.
- уз рукопис треба доставити: име и презиме аутора, назив матичне институције аутора, пун наслов и поднаслов рада (на српском и на страном језику), апстракт на српском и неком страном језику (до 100 речи сваки), кључне речи (пет речи), списак литературе
- списак литературе се наводи на крају текста, по азбучном реду, а начин навођења је исти као и код фуснота
- препоручени начин навођења референци у фуснотама:

1) за књиге: презиме аутора, иницијали имена аутора, назив дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980, стр. 34

Проблем креативности

2) за текст из књиге или чланак из зборника: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, у, наслов дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека”, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007, стр. 34

3) за чланак у часопису: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, наслов часописа у курзиву (ITALIC), број часописа, место издања, година издања, број странице
пример: Јауковић, С., „Херменеутика фактицитета као Хајдегерово полазиште”, *Архе*, V, 2009, стр. 34

4) за литературу у електронском облику: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, пун УРЛ и датум
пример: Kraut, R., „Plato”, <http://plato.stanford.edu/entries/plato>, 30.01.2011.

У другом и наредним навођењима истог дела изостављају се издавач, место и година објављивања (пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, стр. 35), а при узастопном цитирању истог дела у фусноти треба да стоји ознака *исто* или *ibid.* и број стране. Фусноте би требало да буду наведене у дну текста, не на крају (FOOTER). Референце се наводе у изворном облику, не преводе се на српски језик.

САДРЖАЈ

Реч уредника	5
КРЕАТИВНОСТ КАО ТЕОРИЈСКИ ПРОБЛЕМ	
Мирко Зуровац Проблем креативности	15
Сретен Петровић Уметничка креативност у онтолошком и вредносном кључу	53
Бошко Телебаковић Стваралаштво и слобода	69
Драган Жупић „Ово није уметност?": стваралаштво и истраживање у уметности и новим уметничким праксама	89
Дивна Вуксановић Проблем креативности: парадокс нашег доба	111
Александар М. Петровић Социјални положај уметности и идеје естетске креативности	121
Драган Ћаловић Креативност у сајбер простору	141
Љиља Илић Књижевни акт	153

Проблем креативности

ФИЛОЗОФСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Душан Пајин Уметност и стварање - у кинеској и индијској традицији	167
Никола Танасић Прометејски мит и проблем стварања из перспективе класичне антике	187
Марица Рајковић Креативност и мимезис	213
Ива Драшкић Вићановић Бихевиорални аспект стваралаштва	235
Уна Поповић Номо Faber: проблем креативности у ренесанси	245
Марко Новаковић Креативност у уметности и науци. Оглед о проблему генија у естетици Канта и Церарда	265
Небојша Грубор Хајдегерово схватање вајарства	287
Саша Радовановић Уметничко стварање као произвођење алетиолошке диференције	303
Милош Ћипранић Култура и уништавање	321

ЕСЕЈИ

Лука Прошић 333
Андрић и Хајдегер

Санда Ристић-Стојановић 345
Проблем оригиналности и новог у уметности

ПРИЛОЗИ

Жан Бодријар 355
Завера уметности

Иван Фохт 357
Хегел и крај умјетности

Подаци о ауторима 363

Упутство ауторима 369

Садржај 371

Публикације ЕДС 374

ПУБЛИКАЦИЈЕ ЕСТЕТИЧКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

- Акта IX Међународног конгреса за естетику*, I-III том, Дубровник, 1980.
- Естетика и свакодневни живот*, ур. М. Зуровац, Рад, Београд, 1982.
- Стваралаштво и људски свет*, ур. М. Дамјановић, ЕДС, Београд, 1983.
- The Problem of Creativity*, ed. J. Aler and M. Damjanović, EDS, Beograd, 1983.
- Уметничко дело данас*, ур. Мирко Зуровац, Рад, Београд, 1983.
- Стварност у уметничком делу*, ур. Мирко Зуровац, ЕДС, Београд, 1984.
- Уметност и наука*, ур. М. Зуровац и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1985.
- Уметност и мит*, ур. З. Глушчевић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1987.
- Уметност и прогрес*, ур. М. Дамњановић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1988.
- Естетско и свето*, ур. М. Дамњановић, Б. Милијић и Д. Жунић, Градина, Ниш, 1994.
- Ниче и модерна естетика*, ур. Бранислава Милијић, ЕДС, Београд, 1995.
- Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамјановићу*, ур. Б. Милијић, Универзитет уметности у Београду и ЕДС, Београд, 1996.
- Уметност, природа, техника*, ур. М. Зуровац и М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1996.
- Естетско задовољство и модерна уметност*, ур. М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Чему уметност?*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Српска естетика у XX веку*, ур. М. Зуровац, ЕДС, Београд, 2000.
- Естетика, уметност, морал*, ур. Б. Милијић, ЕДС, Београд, 2002.
- Естетско искуство*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 2003.
- Естетика и уметничка критика*, ур. Д. Вуксановић, ЕДС, Београд, 2004.
- Положај лепог у естетици*, ур. М. Зуровац и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2005.
- Шта је естетика?*, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2006.
- Теорија уметничког стваралаштва*, ур. Н. Грубор и С. Јауковић, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2007.
- Уметност у култури*, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2008.
- Уметност и истина*, ур. Н. Грубор и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2009.
- Утицај естетике на уметност*, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2010.
- Естетика и образовање*, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2011.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)
159.954:1(082)
7.01(082)

ПРОБЛЕМ креативности : зборник радова /
[уредници Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић,
Марко Новаковић]. - Београд : Естетичко
друштво Србије, 2012 (Београд : Зухра). - 373
стр. ; 21 см. - (Библиотека Филозофска
истраживања / Естетичко друштво Србије)

Према Речи уредника Зборник представља скуп
излагања и дискусија на истоименом XXXI
редовном годишњем научном скупу Естетичког
друштва Србије, одржаном 22. и 23. новембра
2011. године у Београду. - Тираж 200. - Реч
уредника: стр. 5-11. - Подаци о ауторима:
стр. 363-368. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз већину
радова. - Summary уз већину радова.

ISBN 978-86-903729-6-6

1. Естетичко друштво Србије (Београд)
а) Естетика - Зборници б) Стваралаштво -
Филозофски аспект - Зборници с) Теорија
уметности - Зборници
COBISS.SR-ID 194339596