

УМЕТНИЧКО ДЕЛО И ЊЕГОВА СВРХА



СОНОВАНСКА ВИБЕЊА

УМЕТНИЧКО ДЕЛО И ЊЕГОВА СВРХА

Саопштења поднета на Симпозијуму
„Сопоћанска виђења“
22 — 24. јуна 1984. у Новом Пазару

НОВИ ПАЗАР
1985.

УМЕТНИЧКО ДЕЛО И ЊЕГОВА СВРХА

Јовица Аћин
Процес без краја

Предраг Палавестра
Три фрагмента о смислу и сврси књижевности данас

Милорад Павић
Мала историја читања

Никола Ковач
Порука књижевног дела

Слободан Ракитић
Аристофанов избор

Катица Ћулавкова
Песнички разговор

Тиодор Росић
Функција поезије

Драгомир Брајковић
Два лица живота

Саша Хаци Танчић
Уметничко дело и његова сврха

ЛИКОВНИ ТРЕНУТАК ДАНАС

Николај Тимченко
Појам сврхе уметности у средњем веку
и у модерно време

Срђан Марковић
Неколико белешки о сврси уметничког дела
на примеру сопоћанског „Успења богородице“

Петар Ђуза
Функција слике

ЛАЗАР ТРИФУНОВИЋ

Срђан Марковић
Записи о Лазару Трифуновићу

ПРОЦЕС БЕЗ КРАЈА

У доба рејресивне рејродукције

Из краја у којем се налазе манастири Сопоћани, Црно-речки, Ђурђеви ступови, затим Петрова црква (подигнута на многобожачком светилишту), добијам питање о **уметничком делу и његовој сврси**. Управо су манастири повод зашто се одзивам, док нужен и довољан разлог за покушај да одговорим почива у нечему што ме, **опет**, у последње време (током и крајем пролећа 1984. године) као мора једноставно присиљава да га изрекнем, не изневеравајући прву и погодну прилику. Поближе осветљен, повод је за прво у ономе што, на основу свога оскудног знања с тог подручја, везујем за манастирски живот, којој год да је вери заветован. У богатој збирци разноликих поступака да се људи приведу божјем окриљу, или му буду још приврженији, посебно место по делотворности, заснованој на искуствима с реторичком логиком, заузима образац који за увећавање склоности према нечему препоручује омаловажавање и огађивање онога што му је супротно. Тај је образац иначе нашао широку примену која се не ограничава само на црвени, у ужем смислу речи, пропагандни дискурс. У сваком случају, према правилима манастирских духовних породица за медитацију се бира првенствено предмет који бу у човеку требало да изазове мржњу на земна збивања, презир према **овом** свету, накрцаном злочинима и изведбама крволочних пројеката, и грешним смисловима свега световног што нас окружује.

Премда су путеви до пакла многи, па нас воде и уз помоћ рајских обећања, ипак у обзорју налик манастирским правилима настојим да у разматрању питања разаберем стазу која такође изискује да се искуси извесна одвратност. Коначно, наговештени разлог је појачан уверењем да та стаза представља издужену, вечерњу сенку самог уметничког дела у којој се, подједнако, ариткулише одвратност према устоличавању Историјске Сврхе.

Али, најпре, да ли је питање уопште ваљано? У било којој се грађи исказивало уметничко стваралаштво, може ли му се приписати нека сврха?

Такво питање о уметничком стваралаштву већ је питање са сврхом да се уметности одузме сврховити карактер

или, што је само налицје истог, изнађе нека довољно универзална категорија која би својом стаменошћу требало да поткрепи разлог постојања саме уметности у људском свету и међу људским делатностима. У оба случаја, сврха питања је једна, без обзира да ли јој је смисао апологетски или обезвређујући, јер се у оба случаја наводна сврха оспорава или утемељује у име универзалне категорије, које је опет филозофског, антрополошког, социолошког, психолошког, естетичког или већ неког другог секторског типа. С тим питањем, дакле, напуштамо саму уметност и установљавамо повлашћени језик, метајезик, чији искази унапред пресуђују о уметничком исказивању и унапред одређује његове услове. Међутим, у случају конкретног уметничког дела, питање је умесније и не мора да сасвим изгуби додир са оним о чијој евентуалној сврси пита. Приписати сврху конкретном уметничком делу увек је могуће, не марећи што та „сврха“ не мора бити увек иста и заправо је готово увек различита када се о њој говори и аргументује с различитих гледишта. Приписати значи овде додати делу нешто што му је спољашње. Хомерова **Илијада** је, на пример, можда имала „сврху“ да оправда један колонијалистички десетогодишњи рат, да „уметничким средствима“ славећи јунаштво, божанску заштиту, срцбу или лукавство „агитује“ у прилог освајачког похода удружених грчких племена против све конкурентније и експанзивније Троје, и све то пред потоњим хеленским нараштајима утврђујући их у самосвести и подстичући их на нове и сличне дичне подухвате. Но, читајући или слушајући сам текст **Илијаде**, следећи поетско разрастање његових значења, с једне, и назирући повесни контекст, који се свакако донекле урушава у Хомерово дело, с друге стране, у најмању руку се можемо осведочити да у погледу приписане „сврхе“ песничка творевина извесног Хомера није била баш — сврсисходна. Штавише, речена „сврха“ једва да истински исцрпљује неки њен делић; на жалост њених „сврхотвораца“, као дело она измиче датом диспозитиву, увек остаје од ње вишак, несводљив и битан, који одлучује о природи **Илијаде**, мимо ове или оне сврхе. И захваљујући томе, **Илијада** је преживела свога творца или творце, преживела доба у којем је створена, проживела доба о којем говори, као и наводне интересе због којих је настала. Надживевши своју „сврху“, она ју је непобитно оповргла.

Наведени пример са **Илијадом**, који се да срести у историографској литератури, у развијенијем облику могао би да буде модел за ону врсту критичких коментара чији систем је пука идеологемска канонизација. То су критички коментари чији је Аутор држава.

Штавише, током дуге историје, Држава је у погледу писања и мишљења развијала одређену стратегију. Захтевала је да буде и била модел према којем се равнало, представљајући се као поредак света и као једино аутентично место на којем се човек може коренити. Књиге и мишље-

ње било је по њеном моделу. За то примере наводи Жил Делез: држава као логос и краљ је онда филозоф (иначе Платон то не би ни помислио), суд ума, република духова, функционери мишљења, држава као трансценденција идеје, човек као субјект (онај који је потчињен) и као законодавац. Све су то државотворно подешене фигуре. Фигуре Државе—Аутора, неприкосновеног, јединог, који не допушта Другог, не допушта разлике и отклоне. И отуда, за тог Аутора, на тактичкој равни, сва уметност може бити само један од видова „агитације“ који се дели на „нашу“ и „њихову“, ону која је на „линији“ и ону која је „непријатељска“, при чему држава не оспорава право уметничке слободе, али слободе „уметничких средстава“ — не слободе свих „циљева“. У непожељним случајевима говори се тада о „злоупотреби“ слободе, и законодавац поретка прибегава својим ванредним овлашћењима, рубрицирајући приписану „сврху“ одређеног уметничког дела међу незаконите. Тумачење супротно државном, које се позива на зајамчену слободу уметничког стварања, открива нам разлику у којој се изражава стварна супротност између слободе и поретка.

Но, пример са **Илијадом** свакако помера чвориште питања ближе проблему статуса самог дела с обзиром на могућност да му се припише нека „сврха“. Уметност је непрекидно скупо стајало избегавање да се види чему води уобичајено мишљење о легитимности приписивања неке спољашње сврхе уметничком делу, замењујући тако кретање жеља и њихових интензитета у делу са сопственим или туђим интересима. Најједноставније речено, неизбежно води, ослањајући се о технике метафизичке унификације, сервилном укључивању у идеолошки апарат било када и било где, и којег нико као појединац не може контролисати премда се њиме може служити, како је то записао Валтер Бенјамин.

Без коначној одговора

Свој есеј о уметничком делу у доба његове техничке репродукције, који врви живим питањима, Бенјамин закључује разликовањем естетизације политике коју спроводи фашизам и политизације уметности коју заговара комунизам. Колико је то разликовање тачно и далековидно још се може расправљати. Но, остављајући по страни разматрање разлике између циљева фашизма и комунизма, о којој историја ионако зна више, немачки писац и мислилац, Брехтов сабеседник, несумњиво је свестан да је у оба случаја уметност узета као потчињено место и управљано стварање чија Историјска Сврха „премаша“ само уметничко дело, претпостављајући му се као нешто значајније, вредније, више. Да, сврху тако и треба овде разумети: да је нешто настало или начињено и постоји због извесне трансцендентне инстанције, због нечега — другог, и чему ваља тежити. Дело је ту да би послужило приписаној му

„сврси“, заправо овим или оним идеолошким интересима, чак овом или оном политичком програму. Зашто не? И такво је уметничко дело могућно. За то се може призвати низ више или мање успешних илустрација. Али, прихватити у потпуности тај став значи прихватити да се неки пуки политички летак, који ће потом убрзо ишчезнути или се, у најбољем случају, сачувати у некој музејској документацији, може промовисати у уметничко дело, само ако то погодује идеолошким и политичким интересима. И обрнуто: уметничко дело прогласити за политички летак, „агитациону махинацију“. С друге стране, увести апсолутне критеријуме разликовања између уметничког и неуметничког било би, сасвим у духу метафизике као „паукове“ политике, послужити се оним класификовањем које спада међу неколико најважнијих техника које практикује моћ, како је поима Мишел Фуко. Очигледно је да о апсолутном, које асистира апсолутистичком, не може бити говора, утолико пре што је сама природа уметничког такође повесног карактера и изискује стално и активно редесфинисање.

Када се посеже за уметничким делом, наглашавајући његову „сврху“, не остаје нам друго него да га тада схватимо једино као **средство**. Одузета му је његова унутрашњост, и оно је инструментализовано: претворено у просту и шупљу лутку у игри или, пак, резерви интересних сфера, при чему више није важан ни текст, ни изглед, ни глас, ни гест те „лутке“ у њеној пролазној улози. Туђа сврха га руши с врха у ништа. Брзо ћемо се, верујем, сложити да нисмо — иако смо то једном били и можда ћемо поново бити, што већ припада поигравању Историјске Сврхе с нама — за уметничко дело као средство, већ и због тога што би то било одвећ наивно потцењивање стваралачког. Сложимо ли се око тога, уместо да ствар буде закључена, ми тек стижемо пред приметити превој на стази чију непознату кривину ваља пресећи проминувши кроз традиционалну логику „средство и сврха“, пробивши њено класично поимање. Наиме, може ли се говорити о „сврси“ дела која би му била иманентна и која не би зависила од неког идеолошког апарата нити од било чијег тотализујућег гледишта? — Та би се „сврха“ испуњавала истовремено када се уметност зачиње. Не можемо је друкчије схватити него као нешто изузетно драгоцено за људе, због чега од дела до дела уметност опстаје десетинама столећа; у супротном, уопште је нема. Иманентна, она није пре дела, него се тек рађа с њим, никада универзална и залог његовог јединства (без којег многи, са урођеном вером у илузију, нарочито не могу, видећи у њему наводно неопходни темељ или последњу сврху свега) попут неког метафизичког ентитета, свакад сингуларна као и само дело. То су, укратко, услови које би та евентуална „сврха“ морала да задовољи да би се о њој могло говорити поводом дела а да оно, ипак, не буде сведено на пуко средство. Штавише, импликације тих услова су радикалне: коначног одговора нема — таква

„сврха“ и постоји и не постоји, бива одсутна с присутношћу сваког одговора, и присутна са сваким питањем.

У чему је парадоксност формулисане ситуације? Управо у томе да није реч о питању које ми постављамо делу, него је то питање које дло непрестано нама поставља, често недокучиво и непреводиво, питање које свако дело за себе поставља теби који га читаш, гледаш, слушаш, додирујеш... „Сврха“ дела непрекидно посведочава колико је бесмислено питати пред сваком људском творевином, пред сваким догађајем, бићем света, која је његова сврха. Бенјамин ниједног трена, у споменутом есеју, не говори експлицитно о „сврси“ уметничког дела, али цели ток његовог размишљања приказује баш претресање парадоксне ситуације у коју смо доведени с проблематизовањем „сврхе“ дела. Иманентне и непроцењиве, како се то може разумети и на основу помало мистичког појма којег Бенјамин уводи, појма **ауре**, јединствености и непоновљивости уметничког дела, при чему је оно као продукција стављено, у спекуларној вртоглавици, пред далекосежном техничком чињеницом своје репродукције. Проблем се делимично подудара с проблемом поклапања „сврхе“ дела с његовим пореклом које се не да копирати него мора увек изнова активирати, јер иначе **чему песници**, како је песнички питао Фридрих Хелдерлин. И „сврха“ се дела — уколико је доиста у сваком тренутку и у свим осталим параметрима одложена, омогућена једино свиме што је онемогућава, измакнута из функционалистичког погледа на ствари и класичног поимања пара „средство и сврха“ које пориче дело у његовој плуралности и хетерогености, у његовим непредвидивим могућностима — појављује епифанијски као **смисао** дела, као учинак читања и исход лудистичког тумачења, смисао који, како сам то већ другде показивао у случају песништва, „постоји“ једино у обећаном облику.

Анђео историје

Архипелаг Гулаг Александра Солжењичина, има ли „сврхе“? Не може му се оспорити и недвосмислена је када га, рецимо, узимамо и читамо као изузетну и из одређених разлога незаобилазну документациону грађу, затим као својеврсну партикуларну историју која неумитно постиже префигурацију укупне историје једнога раздобља у свему у чему је оно повесно и антиповесно, али **Архипелаг Гулаг** је пре тога и после тога, поврх свега радикалан „покушај уметничког истраживања“ истине, чак сежући даље и уметнички успевајући више, засад, него било који Солжењичинов роман. Као „покушај уметничког истраживања“, то дело је несврховито у сваком погледу сем оном којем само, независно и од аутора, поставља услове, и његов смисао нам измиче остајући нам утолико интензивније, непрестано и упозоравајући пред очима. По томе је оно блиско обећаном смислу рада Паула Клеа, под на-

словом *Angelus Novus*, барем у хоризонту у којем га објашњава Валтер Бенјамин. На Клеовој слици је — пише Бенјамин — „приказан анђеоло који изгледа тако као да намерава да се удаљи од нечега чиме је опчињен“. Пре него што започиње интерпретативни рез, допуњава се опис анђела: „Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена.“ По Бенјамину, тако изгледа „анђеоло историје“: „Лице је окренуто прошлости. Оно што ми видимо као ланац догађаја, он види као једну једину катастрофу што непрекидно гомила рушевине на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би се зауставио, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђеоло више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућност, којој је окренут леђима док гомила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја.“ Међутим, оно што Бенјамин не казује јесте да право у нас, који посматрамо слику, гледа *angelus novus*, „анђеоло историје“, да смо ми сами прошлост у коју анђеоло ужаснуто гледа, ми смо катастрофа, ми смо рушевине, а анђеоло престрављен и немоћан пред нама, сем што се опире и преклиње, својеврстан је заклон који нас спречава да сагледамо будућност. И ту исту, драматичну противстављеност прошлости и будућности, преломљеној кроз садашњост пренапрегнутошћу између анђеолских крила, рајског ветра и рушевног тела, можемо да октријемо као неисцрпни смисао **Архипелага Гулаг**. Солжењицинов „анђеоло“ опоргава да стаљински логорски систем може бити средство које води људској сврси, да телеолошка олуја — о којој говори Бенјамин поводом Клеовог *Angelusa* — жели једино да нас онемогући да сагледамо учинке средстава наводно неопходних да бисмо доспели до будућности, до Обећане Земље. Својим „покушајем уметничког истраживања“, Солжењицин као Просперовом палицом смирује ветрометину која хуји из Раја познатог имена разобличавајући његова истребљивачка средства. Унутрашња „сврха“ оба споменута и употребљена уметничка дела може бити управо да нема те сврхе достојне човека која као своје средство изискује порицање и истребљивање живота.

„Сврха“ је уметничког дела, када се говори о идеолошком свету сврховитости, показати одсуство сврхе и оне катастрофалне обмане у име илузионираних Историјских Сврхе. Превирући је смисао, наиме, који наслућујемо у уметничком делу, Клеове или Солжењицинове врсте, указати на пасивизирајућу и умртвљујућу моћ свега што устоличава унапред задати смисао, указати на несувислост идеологије Смисла.

На основу наведених примера није тешко погодити за која се уметничка дела одлучујем: за она чија је „сврха“ да разграђују сврхе и пред којима, можда баш зато, најлакше замишљамо да имају неку непобитну повесну сврху, епохално саздану, везану за одређено време и одређени простор. У том привиду сврхе исказује се сва њихова иро-

нијска и пародијска беспопштност, проговара извештан питајући постмодерни дух који до краја ослобађа модерну разградњу смисла и који поново и непосредније сведочи о катастрофалности нашег времена, не занемарујући савсим Бенјамина питања о последицама технике умножавања, сопствену продукцију спроводи као деструкцију и демаскирање репресивне репродукције телеолошки и теолошки, у најопштијем значењу тога обележја, појмљене збиље.

Титорелијев ојус

Репресивна репродукција? Испод тог новоскованог и још неуведеног термина стиче се референција која се тек уочава с препознавањем једног процеса између уметничког дела и репресивног поретка, процеса чији ток прераста у бујицу управо у нашем, савременом добу. Више него иједном раније, овом времену дугујемо репресивну репродукцију уметничког дела у збиљи. Истанчани опис тог процеса репресивног репродуковања савршено нам неговештава призор са сликарем Титорелијем. За Титолеријево име не знају они који једино посећују музеје и галерије, не знају га чак ни најбољи познаваоци историје уметности. Стога ћу подсетити да је у питању сликар који се у извесним круговима може узети као узор портретиста. Не заборавимо да су и врсни портретисти сликари краљевске личности, високе државне чиновнике, моћне и угледне црквене великодостојнике, укратко функционере земаљске и небеске власти. И Титорели је био такав портретиста велеуважених особа, наиме судија највишег суда, и као такав близак онима који одлучују о нечијем животу и, по дефиницији, неприступачнима обичним смртницима. Портретиста вишњих судија, Титорели је заправо уметник симбола. На једној од његових слика још недовршеној и на штафелају у сликаревом атељеу, приказана је Правда, с класичним атрибутима, повезом преко очију и теразијама, али и с крилима на ногама, у пуном трку. Правда и Победа су уједно, јер Правду и деле Победиоци, не хајући што се теразије љуљају и тако не мере тачно. Међутим, Титорели је и сликар симптома. У часу док прати свога посетиоца, Јозефа К. — према Францу Кафки — који је дошао по препоруци да „уметничког сликара“ замоли да му овај поради на ослобођењу, Титорели извлачи испод кревета гомилу слика, прашњавих и без оквира.

— „Пејсаж пустаре“, рече сликар пружајући К.-у слику. Она је представљала два мршава дрвета која су удаљена једно од другог стајала у тамној трави. У позадини се видео разнобојни сунчев залазак. „Лепо“, рече К. „Купићу је“. К. се непромишљено изразио овако кратко и био је срећан када је сликар, замерајући му то, подигао с патоса још једну слику. „Ево један пандан те слике“, рече сликар. Можда је она и била замишљена као пандан, али се није видела ни најмања разлика према првој слици. Ту су била

два дрвета, ту трава и позади сунчев залазак. Но К.-у је то било свеједно. „Лепи пејсажи“, рече он, „купићу обе и окачићу их у мојој канцеларији.“ „Изгледа“ да вам се мотив свиђа“, примети сликар и извуче и трећу слику, „е баш добро што имам још једну сличну слику.“ Али она не само да је била слична, већ је то био потпуно исти пејсаж пустаре. Сликара је добро искористио прилику да прода старе слике. „Узећу и ову“, рече К. „Колико стају те три слике?“ „О томе ћемо се договорити идућом приликом“, рече сликар. „Ви се сада журите, а ми ћемо већ одржавати везу. Уосталом, радује ме што вам се слике свиђају, па ћу вам дати све слике које имам ту доле: то су све пејсажи пустаре. Сликао сам већ много пустара. Неки људи не маре за такве слике, јер су сувише мрачне, али други — у које спада-те и ви — воле баш такав мрак“.

Изузетан познавалац Кафкиног дела, Бенјамин је у својим белешкама, посмртно објављеним, случај Титорелија и његових пејсажа пустаре, са сваким следећим платном, у свакој тобоже новој верзији, увек истим, истакао као илустрацију за „модерно“ које дочарава раздобље пакла. Није реч да се увек исто збива, нити је у питању вечно враћање, него само то да се лице света, сматра Бенјамин, управо у томе што видимо као ново или „модерно“ никада не мења. И то саздаје вечност пакла, могли бисмо рећи репресивну репродукцију. Свака Титорелијева слика пустог предела репродукује претходну, при чему ионако непостојећи изборник губи сваки продуктивни смисао. Слика и сликани предео имају исти статус. Колико год Кафкин **Процес** био фантастичан, збиља га увек репродукује као репресивна машина, као онај Велики Механизам о којем говоре поједини тумачи дела тог немачко-јеврејског писца из Прага. Пејсаж је увек стари, и спаса нема, рекао би Кафка. Није ли недаровити, али на неки начин мудри сликар Титорели, управо као аутор пејсажа пустаре званични сликар Правде, и као мајстор репресивног репродуковања — једини прави зналац начина на који функционише тајанствени Суд? Пејсажи пустаре, тако репродуковани у бескрај, приказују се као потиснути, „под кревет“ гурнути израз доминантно симболичких творевина на Титорелијевим официјелним платнима. Начин њиховог репродуковања је симптом репресије, као што је недостижна, али делотворна Правда у име Историјске Сврхе њен симбол. Видећи у илустрацији с Кафкиним сликаром једино дубоко везу „новог“ са оним што је већ било ту, Бенјамин остаје на симболичкој равни целог призора, па и симболичкој одредби „модерног“ чија укупност црта представља пакао, и прелази преко симптомског значења. Према том значењу разумемо да свака слика не приказује исти **предео**, лице света које се никада не мења, него увек репродукује **слику** предела, затварајући нам приступ к њему. И свет који се репродукује није слободни збиљски свет, него једино, и утолико страшније, слика света коју нам на кредит продаје сликар власти, то јест слика

у коју репресивни поредак гледа непрекидно да заточи збиљу и у томе, ето најстрашнијег, свакад успева. О томе нам можда говори и Кафкин роман у целости. Насликано дрвеће у трави буди утисак који буде и дрвећа у снегу: „Наизглед почивају она склиско, и био би довољан мали удар па да се сруше. Не, то је немогућно, јер су чврсто повезани с тлом. Али, пазите, и то је само наизглед.“

Између таквог утварног-стварног дрвећа издваја се следећи „пример“.

Кафкин **Процес** се углавном сматра завршеним. Изгледа да се, ипак, у томе греши. Наиме, изгубљен је наставак, на који се једино алудира као на одбачену варијанту краја, док би управо то могао да буде прави завршетак који видовито довршава лук репресивне репродукције од дела до збиље и потврђује Кафкин роман још у једном елементу као разградитељско дело које демистификаторски оживописује веома конкретну потанкост већ иза леђа „анђела историје“, али пред разрогаченијим очима неког „анђела тајне историје“. У питању је, колико се уза сав истраживачки опрез може закључити, само једна рукописна страница. За њу се, с високим степеном вероватноће, претпоставља да је, заједно са осталим пишчевим забелешкама и значајним делом рукописне оставштине, конфискована тридесетих година из стана Доре Диамант у Берлину, и да је тако ишчезла у гестаповском пламену. Тек на основу анонимних сведочења (анонимних, јер су имена управо тих година била осуђена да убрзо нестану и да се о њима гата још само по пепелу оних чија су била), просуђивало се да је споменута страница садржавала завршни призор **Процеса**. Недавно ми је, пуким случајем, доспео у руке до данас необјављени и једва познати документ, захваљујући којем сам могао да посредно реконструишем нестали Кафкин запис.

Рейринг према роману

После речи којима је К. прекоментарисао последњим и помирљивим грцајем сопствену насилну смрт — „као псе-то!“ — и док се њему и/или свима нама, читаоцима, немим сведоцима, или неком неодређеном субјекту с безименим гласом, чинило да ће егзекутираног надживети једино његов властити стид, господа су се пренула. Њихово помно надзирање извршења пресуде било је завршено. Од тог трена она су показивала, за разлику од њихове неуке и неумесне уљудности и одвратне неспретности приликом свамог чина егзекуције, изузетну сналажљивост и одлучност. Да их је К. сада могао видети, поверовао би да је њихово понашање током чина била само изврсна глума или претварање којем он није био дорастао и чија је сврха можда била снисходљиво утешитељска. Док је један хитрим, готово не приметним померањем очних јабучица пронашао у каменолому право место на којем је због удобности К. требало заправо да буде заклан, други

је умешним окретом зглавкова скинуо своје руке положене на гркљан леша и истовремено, у чему се и састојала његова вештина, подухвати мртвачева рамена. И пре него што је прва капљица крви из срца, у којем је остао заривен и двапут закренут нож, стигла да кане на камен, обојица понеше мртвог К. на уочено место, као да су макар у смрти желели да учине оно што су сматрали да је тај осуђеник заслуживао за живота. Господа су га смећила уз коси и глатки зид, окренувши му лице на страну за коју је, пре неколико часова, зашло сунце. Све се то одиграло у хипу, складно и у апсолутној међусобној слози. Тело Јозефа К. тек се незнатно охладило.

Господа су узела К. за још млаке и млитаве руке. Један је леву ставио К.-у у крило, други је десну савио у лакту и њену шаку обвио око дршке ножа и поклопивши је својом десном, чврсто стегао. Пуштена, шака је полако, као милујући, склизнула с дршке такође у крило, укрстивши се с левом. Господа су се већ била усправила, крочила полеђушке и поцупкивала од зиме. Није могло а да се на запази да је рука склизнула с дршке ножа у срцу. На лицу К.-а стида више није било.

Упозоравам да није реч о дословном навођењу Кафкиног текста, него је дат једино опис из треће руке онога што се чуло од извесног анонимног читаоца чији је последњи траг засут на пепелишту концентрационог логора. И зато целу ствар не смемо сматрати ванредним открићем, барем док се не окончају неопходна даљња трагања, уколико се било шта на основу таквог испитивања и несигурне реконструкције уклоњених знакова може доказати или оповргнути. (Премда би више поверења, које свакако не мора бити лишено предострожности, у аутентичност предоченог описа годило сујети *inventora*.) Кафкина рефлексивна изразна форма рада на Процесу могла би у томе такође да буде привремени ослонац: „Врзма ми се по глави да је духу бирократије, чак и када је то самој власти већ сувишно, толико сагласно да убиство представи као самоубиство, али неку судску пресуду као неизбежно и због тога праведно дело више силе и рационалне истине“. У сваком случају, изнесени опис и такав коначан Процеса били су вишеструки путоказ. Уместо тамо где показује за тренутак ми се учинило да се ваља запутити у смеру његове сенке. Захваљујући пишем Дневнику и секундарној литератури, лоцирао сам годину, усредсредивши се и на оних неколико месеци који су претходили писању романа. У случају Процеса времена писања и радње не морају се поклапати, али се свакако могу донекле додиривати ако се романописац служи документима које му сама свакодневица истом нуди. Чешког пријатеља сам замолио да ми пошаље све полицијске и судске вести о смрти непознатих лица током 1914. године настајања романа, особито до избијања рата, објављене у тамошњој информативној штампи. Нарочито ме, истакао сам му, занимају злочинци чији починоци дуго или уопште нису откривени после објављива-

ња вести. У приспелој фотокопираној „грађи“ искакао је извештај, на унутрашњој хроници прашких **Narodnih listy**, у броју до 10. маја исте године, о лешу лепог младића (Кафка иначе у роману сугерише да су сви прогањани, мучени и невино осуђени необично лепо!) нађеном, 30. априла, у приградском, напуштеном страховском каменолому. (Касније установљавам да и у **Deutsches Abendblattu** постоји, готово истоветна реплика, синхронизована и на немачком, тога извештаја!?) Уз чланак су отиснути фотоси двојице криминалиста којима је поверена истрага. Пошто је утврђено да је младић страдао вероватно у ноћи између 23. и 24. априла, они су изјавили — према речима извештача с посебним статусом, будући да је услуживао више листова — да је, по свему судећи, реч о самоубиству и да се они у неку руку радују што се тако нешто непријатно не дешава у затворима за које су одговорни или у подрумима установе у којој су запослени. Њихово баш чудно поређење, праћено смешком који није могао да буде мотивисан ничим што је обзнањено,, могло је лако да привуче Кафкину пажњу, ионако склоном таквом парадоксном духу изражавања. Истовремено, први део њихове изјаве чинио се, благо речено, ако не већ неприличним онда, свакако, неразумљивим и исхитреним. Постојала је могућност да је извештач нехотично (или чак хотимице) пропустио да евоцира њен контекст. Па ипак, питао сам се из које су школе изишли ти криминалисти који олако сумњиче жртву за самоубиство пре коначног судског увиђаја и свлашћене обдукције извршене у присуству правозаступника покојникове родбине. Изједен седам пута јетком прашином десетолетком, пожутео, а уз то је била у питању фотокопија коју сам имао пред очима, папир је још дозвољавао да на фотосима распознам ликове, бледе и гојазне, с цилиндрима. Да ли су то била господа егзекутори из Кафкиног **Процеса**? Аутор изванредног илустрованог Кафкиног животописа, Клаус Вагенбах (K. Wagenbach, **Franz Kafka: Bilder aus seinem Leben**) узгредно негде спомиње цилиндре као одевни реквизит с којим се и Кафка несумњиво морао саживети као са извесним амблемом којем су бизарно били склони целати и који се, као и они, непрекидно враћа у моду, и у „најновијем“ показујући исто лице света. Након краћег времена, чешки пријатељ ми се опет јавио изненадивши ме обавештењем да је управо сазнао како је у лето 1968. године, кришом, у сврху која се може претпоставити репринтом умножена баш та страница из **Народних новина** коју сам издвојио (и о чему сам га одмах био известио). Сада, пише ми, зна за чим сам трагао: схватио је намену. Могао сам једино да му одговорим да је вероватно реч о некој збрци, да ни ја ништа нисам знао о репринту. Или, грешим: можда између две намене доиста постоји тајни и нужни дослух. Јер, за чим сам трагао, идући путем сенке, због чега се новинска страница о наводном, никада доказаном самоубиству репринтира управо те године? Можда се у овом „веку техничке репродукције“ иста страница ре-

принтира скоро свакодневно, не губећи своју **ауру** захваљујући Процесима без краја и повинујући се законима процеса проширене репресивне репродукције? Случај карактерише и природу Титорелијевој опуса, умножене пејсаже чију је слику прокуриста К. поново видео идући у друштву господе с цилиндрима, преко Карловог моста, узбрдо на Страхов: два дрвета у црној трави, кад већ „волимо“ мрак, а у позадини шаролики сунчев залазак. То је симптомска страна „сврхе“ Кафкиног **Процеса**, пред којом је Бенјамин застао, можда и он „анђеоски ужаснут“ (продужиће тек много касније, у малом пограничном месту подно Пиринеја).

Пријатељево писмо има и **post scriptum**: чуо је такође, вели, да је Милан Кундера, добивши у руке илегални репринт, написао оне тако заразно истините речи о бесмртности писаца и уметника: „Полицијски акти су једина основа нашег права на бесмртност.“ Додао бих да је свако уметничко дело од видовите врсте, и према којем се збиља појављује као његов мање или више успели апокриф, увек са **ауром** која обасјава преварне слике поретка, и тиме се осуђује да посредно или непосредно испуњава услове под којима ће бити репресивно репродуковано. И управо зато је оно побијање репресивно уређеног космоса, стид за који се морамо надати*, колико нам дозвољава сета усред пакла, да ће нас надживети, стид пред начинима и средствима Историјске Сврхе. Али, сета приговара: „Можда у полицијским актима, уколико и њих није сасвим захватила кривотворитељска стихија.“ Приговор је на месту.

* У тој смешној нади: „Можда је тачно да је руску приповетку требало обрађивати само после **Процеса**. У тој смешној нади, која се очигледно ослања само на механичку машту, опет започињем **Процес**“. — Франц Кафка, 21. августа 1914.

ТРИ ФРАГМЕНТА О СМISЛУ И СВРСИ
КЊИЖЕВНОСТИ ДАНАС

„Зашто се пише? За кога се пише? Одговор је тако једноставан да губи скоро сваки смисао: пише се ради промене сопствене егзистенције. А своја егзистенција се не може мењати док се не покуша променити егзистенција других.“

Мишел Бишор

Да би знао коме је одговоран за свој чин (и преступ) мишљења, писац би требало да зна коме се обраћа, и зашто. Питоми Кандидов врт није прави расадник идеја; то су улице, учионице и библиотеке. Књижевност не може преузети никакву одговорност пред заједницом ако јој та заједница отежава или онемогућава контакт са читаоцима којима се, и у чије се име, писац јавности обраћа својим делом.

Као увек што је било, књижевност је и данас један од многих видова контемплације живота, један од начина да се постојећи системи у друштву, историји, философији и уметности стваралачким средствима превазиђу и трансцендентирају, задржавајући при томе основне критичке и етичке претпоставке либералног скептицизма, својственог интелигенцији модерног доба. Видови етичке интеракције писац-читалац-друштво нису зато искључиво област социологије модерне књижевности. Пре би се рекло да су то елементарне претпоставке савремене егзистенције духа.

*

*

*

Оно што нас мучи, у нама самима је исто онолико колико изван нас. Свесни смо да су многи људи наше епохе и наше цивилизације остали без ослонаца, без неопходног интеграла духа и без моралне енергије. Објекти технолошких, бирократских, идеолошких и тржишних манипулација, изједначајемо се у навикама, понашању и мишљењу, у конфекцијској одећи која може да траје највише две сезоне. Наши се погледи окрећу ка будућности, надајући

се да ће сутрашњица можда ослободити неке нове, непознате и неслућене могућности промене постојећег света, како бисмо изашли из круга у коме и дијалектика може постати „дијалектика корачања у месту“. Тај узвишени *принцип нада*, како га је описао Ернст Блох, заснован је на неким претпоставкама које су својствене и философији и књижевности: на сновану и сновима о другој стварности, којом се затечена историјска реалност надилази и превладава. Као део реалног света човека, књижевност није само начин хуманизације живота, већ и један специфичан облик утопијске свести. Она тражи нове ослонце морала и нове изворе духовне енергије, како би се превазишао данашњи свет.

Спутаних руку, сведена на шапат, одгурнута на маргину историје и често (ради сопствене безбедности) затворена под стакленим звоном — шта би у томе свету још могла да учини књижевност, лишена угледа и ауторитета, лишена права да верује у своје послање?

Када данас естетичари траже излаза из затвореног круга аисторијских, феноменолошких и структуралистичких теорија уметности, а класични однос између уметности и политике виде у светлости једне нове просветитељске утопије, онда је њихов напор у ствари нов покушај обнављања старог сна, оживљавање древне химере да књижевност још нешто може учинити и значити у свету коме припада. Али треба признати да је можда баш та потреба да се и даље снива о срећи и да се, упркос злим ђудима историје, у књижевности увек изнова пројектују други, бољи, светлији простори утопије, да је можда баш то оно унутрашње, живо, светрајуће и свеопште, вечито и неугасиво, универзално својство уметности. Она спаја и повезује минута времена и далеке крајеве, критички трансцендира дату стварност и неприметно гради невидљиве али сигурне мостове разумевања међу људима који се не познају и који се никада неће срести ни упознати.

*

*

*

Да ли је књижевност независна од идеологије или је и сама један облик отуђене и „лажне“ свести? Да ли књижевност своју комуникативну функцију у људској заједници остварује као чиста и необавезујућа игра или као трагалачка авантура неспокојног духа? Да ли је књижевност борбено оруђе друштвене акције, саучесник и огледало друштвених преображаја, или је питома и благо прибежиште стваралачког ума и једна нова, самостална, својим естетским законитостима подређена стварност, равнодушна пред бојом заставе на градској тврђави и пред оним што се „по нечистим улицама пева“?

Тражње одговора на та питања данас је поново постало једна од егзистенцијалних потреба уметности и кључног духовног опстанка. Немајући много илузија да она

нешто може поправити у свету чији су темељи уздрмани и у коме су извори будућности затровани или пресакли, књижевност је опет принуђена да трага за сопственим идентитетом и да, хтела или не хтела, у изоштравању погледа на свет развија једну врсту философије. Та философија је у извесном смислу изнуђена: она је део критичкога расположења мислећег света притиснутог идеолошким монизмом и насиљем, перфидним манипулацијама владајућег система и све мањим простором за појаву и развитака алтернативе. Књижевност данас настоји да обнови равнотежу између својих естетичких и етичких значења, да прошири сазнања о положају човека и да на свој начин, својим особеним средствима, помогне променама свести. Другим речима, књижевност ствара нове духовне претпоставке за даље ослобађање и преображај човековог ума.

Многи од водећих теоретичара културе нашега времена, који су са различитих гледишта и са различитим побудама испитивали односе између уметности и идеологије, упркос знатним и озбиљним разликама међу њима, сагласни су у томе да идеологија судбински прожима целокупну даншању свест и суштински одређује све њене форме. Као облик спознаје и форма „означавајућих конотација“, књижевност је непосредно везана за измене друштвене и историјске свести и за промене у језику културе. Измењени поглед на свет даје нови садржај књижевној речи, нови смер књижевној мисли и ново значење књижевној форми.

Данашња свест прихвата критичку авантуру незадовољног духа који се ослобађа предрасуда, стега и налога и који тежи да кроз стваралачку катарзу и морално очишћење освоји већи простор слободе. Књижевност у себе интегрише скепсу и незадовољство критичког ума наше епохе, који тражи да се сваки чин мишљења и сваки облик праксе, свака људска делатност критички превазиђу ради дијалектичкога продужења историје. Покретачка снага те идеологије, која се може схватити и тумачити и као алтернатива и као утопија, рачуна с митологијом пустиловине и храни се очекивањима која, како каже Микел Дитрен, стоје „с ону страну јединствене идеологије“.

Ако јој се призна да је естетички облик спознаје, књижевности се мора дозволити њено аутономно идеолошко поље; мора јој се допустити да се идеолошки и критички одређује према друштвеним појавама и структури друштвене свести. Њено је природно право да буде слободна и стваралачка авантура духа и да се остварује и као игра, и као акција, и као контемплација, већ према томе какве захтеве и потребе изражава у име свога доба. Мора јој се омогућити да упркос терору историје и притиску владајуће идеологије пројектује један „други свет“, којим се свет стварности укида и превазилази. У озбиљном и напрегнутом времену какво је наше, књижевност неће да буде слушкиња, као што не може да буде ни игра. Тамо где је идео-

логија постала облик притиска владајућих кругова на масе, уметност се јавља као алтернатива; јер и сам њен критички дух тежи за поновним освајањем изгубљеног простора слободе.

МАЛА ИСТОРИЈА ЧИТАЊА

Покушао бих да у склопу проблема нашег подручја, полазећи од словенских књижевности, па сужавајући ствар, дам једну скицу, један мали историјат читања. Ту бих обратио пажњу на два аспекта ствари који су релевантни по мом осећању за сврховитост уметничког, у првом реду књижевног дела о којем ћу ја говорити.

Прво — ко је рецепијент и како се рецепијент књижевног дела мења кроз време? Друго — каква реченица бива презентирана том рецепијенту? Дакле реченица, а не језик у првом реду, не лингвистички, него реторички феномен.

Ко је први читалац? Могло би се поставити питање и могао би се дати недвосмислен одговор, сасвим необичан на први поглед. Први рецепијент у словенској књижевности је Бог, јер се одмах, већ на првим корацима, суочавамо са проблемом — може ли се са богом комуницирати на било ком језику, или се мора користити само један од три канонизована језика; грчки, хебрејски или латински. И то је онај спор који Ћирило и Методије већ од првог тренутка морају да воде, дакле може ли се богу обраћати на словенском језику или је могућно и једино исправно користити један од она три језика? Дакле, систем језика, стилова, књижевних стилова, све је то на неки начин било условљено овим аспектом ствари.

Ако се вратимо проблему читања у средњем веку, могли бисмо рећи да су списи намењени, у првом реду, оваквој сврси о којој је већ било речи, али да су ту укључени сада и други аспекти. Ако је владар био светитељ онда су и њему били посвећивани списи. Па, ипак, језик је прилагођен етнику тако да ту сад имамо један проблем, значи, ипак, се рачуна и са неким ко је ван тог најужег круга рецепијената. Откуд то да је допуштено да се словенски језик може користити у литургији и светим списима? Ја бих поменуо да се усвајање ћирилометодијевске акције у овом правцу подудара са једном од ренесанси византијско-хуманистичких обнова или ренесанси византијског света. То је она у деветом веку, у време Фотија, после жестоких иконокластичких сукоба и рестаурације икона у Византи-

ји. Давање језика варварским, тек покрштеним народима, допуштање да се црквени обред обавља на језику тих народа, вероватно је значило неку врсту, размишљао о томе, бедема византијског света према тим народима. На тај начин они су се некако бранили од тих народа, јер је њихово присуство било евидентно и ни мало двосмислено. То би дакле било једна ситуација у старој књижевности. Рекао бих, међутим, да се не може свести рецепијент књижевног дела у средњем веку само на ове аспекте. Ја ћу вам дати врло јасне показатеље који упозоравају да је ствар много сложенија и да је лепеза много шири. Набројаћу вам на којим све предметима се бележи књижевна реч у средњем веку.

Да оставимо поговоре и предговоре писаца у рукописима, маргиналије у белинама рукописа. Писана књижевна реч, често веома високог нивоа, остаје на црквама, на манастирима, на зградама, по зидовима, капијама, вратницама, по надгробном камењу, на сабљама, штаповима, прстењу, на печатима, запонима, на стенама, на стубовима, каменим столовима, у столицама, часним трпезама, по певницама, престољима, крстионицама, умиваоницама, купелима, звонима, у окову књига, на светилкама и колима полијелеја, на крстовима, иконама, иконостасима, темплима, дверима, у кубетима, на сликама, ђивотима, дарохранилницама, оковима светих мошти, икона, панагијама, антимињима, плаштаницама, завесама царских двери, покровима ђивотским, заставама, митрама, штакама, епитрахилима, набедреницама, појасима, одежама, омофорима, орарима, фелонима, пафтама, петохлебницама, путирима, дискосима, копљима и звездицама копљанским, мироносицама, кандилима, кадионицама, тамјаницама, рипидама, свећњацима, налоњима, полијелејима, судовима за водицу, цезвама, котловима, аванима, нафорницама, чинијама, тањирима, тепсијама, чашама, ножевима и тако даље.

Самим тим што се књижевна реч оставља убележена на овако великом броју предмета, утиснута у овако широк репертоар материјала, јасно је да она неће увек бити усмерена ка истом рецепијенту, њена судбина неће увек бити иста. Да дамо један пример баш из ове области. Тај пример би био скраћена повеља уклесана на манастиру. Манастиру се даје повеља, златопечатна обично и она се као правни акт чува у уникату и само посвећени имају приступ. Међутим, за масу рецепијената, за широки јавни публикум, скраћени вид повеље се врло често уклеше у зид манастира коме је повеља дата, тако да су имена села која иду у метох тог манастира, бар оних најважнијих, ту побројана. Дакле, видимо да исти текст са малом мутацијом бива намењен сад једном, индивидуалном, високом рецепијенту, даје га владар за повлашћене у манастирској хијерархији, а с друге стране видимо да тај текст, нешто промењен, бива стављен на увид јавности преко уклесавања на зид.

То би било неколико речи о проблему реципијента у тој најстаријој фази. Наравно, то је све фрагментарно и само набачено. Мене би интересовало још у овој области да вам кажем неколико речи о реченици, дакле о оном другом елементу који смо поменули. Ако пратимо историју читања било би логично да пратимо и историју реченице.

Како изгледа реченица у то време. Рецимо Теодосије, стари српски списатељ, градио је своју реченицу попут периода античке реторике. Најновија истраживања су то утврдила, а пошто античка реторика има и три реторска стила, онда је утврђено да Теодосије користи два испод кићеног стила на тој лествици, а да не користи кићени стил. То значи да се Теодосије може сасвим добро сместити у реторску школу којој припада, реторску школу антике. Ово помињем јер је доста важно за даље излагање.

Ја ћу покушати сада да вам прикажем, у најкраћим цртама, како изгледа судбина читаоца и судбина реченице у следећој фази, у бароку. Ту сада и даље угледни реципијент бива изнад писца, његов положај је повлашћен, то је привилеговани, моћни мецена. Орфелин пише своја дела за Катарину Велику, Андрија Змајевић пише своју „Државу“ за римску конгрегацију за пропаганду вере, Бранковић пише своје хронике за бечки двор, Атанасије Даскал Србин пише своју „Историју“ за Софију, сестру цара Петра Великог, Жефаровић посвећује своје књиге патријарху Арсенију IV Јовановићу Шакабенти. Дакле, реципијенти су угледнији од писаца. Није чудо што се имена реципијента, угледног мецене списатељевог, налазе крупнијим словима и испред имена самог писца, у књигама. Није чудо што се у једној само књизи Орфелиновој могу наћи два или три портрета епископа којем је књига посвећена; у Орфелиновом „Житију Петра Великог“ има портрета и Катарине Велике и неколико портрета Петра Великог, а Орфелинов лик нам до данас није сачуван и неће се моћи никад подићи споменик Орфелину на класичан начин, јер немамо лик. То је та ситуација где је положај писца специфичан. С друге стране, можемо да констатујемо да и у бароку, дакле у 17. и 18. веку, имамо ситуацију која се ослања на некакав бинарни модел, имамо полиглосију што се језика тиче, па имамо и различите реципијенте према којима се тај језик управља. Рекао бих да с друге стране ове најугледније, елитне публике стоји неписмена маса којој се обраћају списатељи усменом речју. Гроф Ђорђе Бранковић сматра да ће његове хронике бити и читане онима који су неписмени и то изричито каже. Беседници своје неилустроване књиге, јер за тежачку масу која и неће доћи никад до књига није потребно илустровати књиге, дакле неилустроване књиге Венцловић и други беседници намењују најширем, неписменом или полуписменом аудиторијуму.

У просветитељству ја бих рекао да имамо грађанског читаоца и да ту први пут стају на равну ногу писац и читалац; они на неки начин комуницирају као равноправни.

То се може видети на више места, рецимо ако погледамо како изгледа Доситејева „Химна женским прсима“ или Венцловићева парафраза библијских текстова где он такође говори о Богородичиним прсима. Онда можемо видети како се читава тема секуларизује, како језик више није тај код Доситеја, како уместо Богородице, чијим прсима има похвалу Библија и Венцловић према Библији, наједанпут она која бива предмет пажње је једна грађанска госпођа, једна трговачка жена, у дому једног српског трговца негде у Банату, дакле тема се потпуно секуларизује и види се томе подређен и језик, и писмо на којем је написан тај текст, све је то измењено. Дакле, видимо да писац и читалац могу сада мало да збивају и шалу један с другим, што у ранијим периодима није било могућно. Јоаким Вујић каже изричито — нећете ви у мојим делима читати подвиге чувених хероја, фелдмаршала, краљева, царева, императора, других војсковођа који су велике подвиге чинили, него ћете читати живот једног обичног, у српском народу, учитеља.

Проблем реченице је овде врло карактеристичан. Проблем реченице у бароку још увек носи трагове античке поделе на три беседничка стила и то се јасно читује у Венцловићевој теоријској расправи о сукобу три беседничке школе у Византији. То је сукоб између присталица Златоустог, Григорија Богослова и Василија Великог. У нормама које ова три византијска чувена беседника заступају можемо препознати три античке беседничке школе. Венцловић очигледно, још увек ту античку беседничку традицију прима преко византијског посредовања као што је био случај и са Теодосијем у средњем веку. Међутим, у време класицизма ова се слика мења. Ми сад, осим овог наслеђа које је пропуштено кроз филтер византијског посредовања, добијамо и непосредно, кроз школске уџбенике, кроз школску праксу у српско-латинским школама подуче из Квинтилијановог педагошког опуса који се заснива и ослања на Цицеронову беседничку праксу. Тако смо одједанпут сада у ситуацији да видимо да се реченица у класицизму, дакле у време просветитељства, реченица српске књижевности конституише као период са изворним наслањањем на цицероновски период, а не на ону беседничку праксу и теорију реченице коју византијско посредовање нуди ослањајући се и само на антику. Видимо, дакле, да са две стране и различитим путевима античка теорија реченице допире до српске књижевности.

У романтизму тај се конач прекида и сада избија као једини прави легитимни представник књижевног стварања онај ток који је био запретан у традицијама народне књижевности. Вук узима усмено приповедање као образац и међу критикама Вуковог дела могу се наћи тренуци када се са запрепашћењем питају — па где му је ту период, где му је ту цицероновска реченица? Са Вуком и са романтизмом ишчезава та традиција и наједанпут се реченица

српске књижевности почиње ослањати на модел народног казивања, а не више на онај столећима неговани модел античке реторике. То је дакле оно што би се могло рећи о томе како изгледа реченица. На крају још да поменем како изгледа читалац у романтизму.

Читалац први пут постаје неко ко је у специфичном положају, ко сада почиње да обожава писца. Писац, готово да представља божанство, готово да је писац сада некаква замена за некадашњег рецепијента књижевног дела. Он узима његов положај, глас писца је глас бога у романтизму и од тада више никад до данас. То се онда у реализму разложило, језик почиње да се релативизира, безброј језика, сваки човек има свој језик, писац прилагођава језик стварима, не само људима, натурализам нагони језик да буде инвентарски оријентисан. Мимезис је доведен до апсурда који ће филм и фотографија довести у питање и извући му поњаву испод ногу. Публика је опет изнад писца. То траје до данас. *Vox populi — vox dei*. Агресивност према писцима на свим нивоима друштва, агресивност која се испољава у економском онемогућавању, притисцима, у јавном систематском девалвирању њиховог рада, све до физичког истребљења писаца и ломача књига. Сви смо били сведоци у XX веку како је то изгледало.

Ватра савршено уме да чита. То није гесло само јучерашњице него и данашњег света. У великим библиотекама у свету, данас компјутери евидентирају не више писце, него ко шта чита. Исказнице читаоница су део полицијских картотека. Читање је чин кажњивији од крађе. Од читања постоји само једна још опаснија ствар. То је оно што ви сад чините, то је — слушање.

ПОРУКА КЊИЖЕВНОГ ДЈЕЛА

Ако поруку књижевног дјела (и уопште умјетничких творевина) схватимо као резиме и синтезу духовних и историјско-цивилизацијских чинилаца једног времена, онда је не можемо издвојити из једног ширег и обухватнијег контекста у коме дјело настаје. Јер, по својој природи, дјело захвата најразличитије области човјековог искуства и ниједну појаву природног и људског свијета не посматра и не тумачи изоловано. Умјетничка свијест нужно је суочена с питањем поријекла и извора као што у свом обликовном поступку ствара представу о континуитету и међусобној повезаности ствари и збивања. Све је предмет књижевног дјела што носи обиљежје људске природе.

Таква веза реалности и свијести претпоставља и специфичан вредносни и критички однос субјекта и објекта. Као што човјек с природом и друштвом не одржава само једносмјерне односе тако се ни дјело не задовољава једнозначним величинама и парцијалним увидима. У умјетничковој свијести све је повезано и све се држи концима узрочности и мђусобне условљености. Књижевно дјело, без обзира на изворе инспирације, на modele формално-стилског обликовања и идејна увјерења, увијек је упућено човјеку и рачуна на комплексну природу његовог бића. Писац, стога, сагледава свијет суочен са његовом прошлошћу, обликује ликове у сукобу са другим, са самим собом, са смрћу. Једном ријечју, књижевно дјело открива простор људске драме у троструком виду њеног испољавања: *историјско-социјалном, морално-психолошком и филозофско-антрополошком*. Та слојевита и вишезначна основа дјела одговара комплексном устројству свијета и човјековог искуства. Свијест о континуитету не продубљује само хронолошке димензије историје свијета него сугерише и сву ширину човјекове драме у историји, дочарава сукобе и човјекову нужну упућеност на друштво и на другог. Из тог сукоба и из те свијести рађа се и питање о смислу човјекових поступака, о судбини вриједности за које се залаже и шансама које се пружају човјековој акцији. Једном ријечју, књижевно дјело подстиче човјекову

упитну и критичку свијест о положају човјека у свијету и смислу његових поступака.

У дугој хроници људског памћења и суочења са свијетом и његовом историјом, човјек је одувјек учвршћивао увјерење о неподударности реалности и свијести, о сукобу свог интимног бића са силама које га превазилазе и поричу. Из тог увјерења које се обликовало и мијењало у зависности од промјене историјског пејзажа формирала се заједничка основа о битним својствима човјекове људске ситуације, о заједничким обиљежјима бића суоченог са свијетом, изложеног вјетровима историје, разбијеног контроверзама властите природе.

Своје суочење са свијетом писац је у историји обликовао у складу са специфичностима своје природе и свог стваралачког темперамента. У његовој визији свијета прелама се његова интимна морална и духовна драма са свим особеностима и парадоксима његове личности и средине у којој је та личност израсла. Ипак, захваљујући заједничкој основи вриједности од којих полазе писци као и јединственом идеалу коме тежи људска мисао од памтивјека, могуће је говорити о типологији пишчевих порука, о типским обиљежјима појединих визија свијета — уза сву специфичност „индивидуалног талента“ и локалних обиљежја средине и времена.

Само неколико примјера из историје европске књижевности потврђује нам основаност типолошког посматрања и разумијевања књижевних појава, с тим да у свим тим дјелима препознамо и оквалификујемо индивидуална својства писца и његовог књижевног свијета. Типски аспект дјела односи се на тематско-садржајне основе, на контекст у коме се порука обликује и радикализује; индивидуална специфичност дјела обухвата његова стилско-изражајна обиљежја и начин обликовања свијета идеја које су у књижевности одавна постале општа мјеста.

Навешћемо неколико примјера који би могли потврдити како трагање за човјековим индивидуалним гласом и аутономијом људских вриједности повезује писце из различитих епоха, различитог пројекла и различитих духовних и моралних усмјерења. *Бодлер*, чија поезија означава рађање модерне европске лирике, под снажним утиском рационално-просвјетитељског мита који се у 19. вијеку пордужава као романтичарска утопија о прогресу, обликује свој свијет као антиномију вриједности „гдје акције није сестра сну“. Тјескобу човјекове ситуације која поприма обим правог егзистенцијалног заточења Бодлер схвата као темељно одређење живота, непомирљиви сукоб контраверзних полова реалности и свијести. Свој стваралачки ерос и своје морално достојанство Бодлер ставља у службу одбране духовних вриједности и величања сизифовског напора на путу ка недокучивом циљу. Бодлеров човјек остаје разапет између носталгичне евокације једног свијета који више не постоји и тежње ка далеком и недокучивом идеалу, то јест свијету који још није створен.

Пруст је у својој монументалној романескној грађевини, у свом „огромном здању успомена“, представио вријеме не као апстрактну математичку категорију него као медиј осипања бића и разарања људских садржаја. Зато је Пруст настојао да бар у успоменама осигура трајност и суштину вриједности, да оживи и фиксира дионице пролазности и да рекреира призоре и људе конструишући њихово нестабилно биће на евокацији прошлости. Тако се аутентичност живота мјери степеном интегрисања прошлости у садашњи тренутак; другим ријечима, човјек је у неизвјесном трагању за својом суштином и за вриједностима које су се дефинитивно преселиле у успомене. *Кафкин* човјек у лавиринту живота, заробљен механиком свијета насиља и ирационалности, узалуд тражи правду и са знаје да су путеви истине и разума недоступни, да се живот у својој основи изједначује са човјековом злом судбином: човјек је прихвата с резиганцијом изгнаника који нема избора; он свој „процес“ носи као неизбјежност своје људске ситуације која је за њега постала други облик живота. Апсурдни јунак у *Камијевом* роману такође је жртва правосудног механизма који симболизује свијет произвољности и насиља. Човјек своју истину не успијева да усагласи са званичним нормама правосудне логике па се налази у парадоксалној ситуацији да буде осуђен због дјела за које није ни оптужен: његов случај нико не разматра у свјетлу реалних околности и чињеница него са становишта увјерења о његовом моралном лику. Камијев јунак стога страда као жртва властите ситине суочен са свијетом који ту истину обликује према властитом нахођењу и мјерилима сужене и отуђене свијести. Ками је до најситнијих детаља разоткрио механизам убитачног сукоба између човјекове слободе и канона који ту слободу обликују и деформишу, између људске истине и њене званичне пројекције у облику правосудних одлука. Ту логику представљања свијета у искривљеном огледалу, логику која се потхрањује беспомоћним жртвама у свијету „лабавих закона и рђавих господара“ **Андрић** је представио као исконско зло везано за саме основе историје и људског бића. Истина, вјерујући у човјека, Андрић је историју приказао и као свијест о сталном обнављању зла, али и као снагу живота и вјеру у могућност налажења „средњег пута“. Али, с обзиром на цијену и жртве којим историја наплаћује свој данак, Андрић је открио сву дубину понора кји се отвара пред сваком одлуком у историји када се истинске вриједности доводе у питање, када стихија овлада разумним поретком, када се закони и право подешавају према личним потребама и локалним интересима.

И било да за своју егзистенцијалну тјескобу тражи разрешење у идеалном поретку моралних и интелектуалних вриједности (Бодлер), или да свој идентитет установљава мнемонијским сликама у којима је садржана суштина трошног бића (Пруст), или да своју слободу доживљава као стање метафизичке, друштвене или историјске угро-

жености (Кафка, Ками, Андрић), писац увијек изнова проблематизује јединствен круг питања о могућности човјекова опстанка и границама његове дјелатне моћи. Стога порука књижевног дјела, уза све изражајно-обликовне специфичности које се мијењају од епохе до епохе и од писца до писца, има и своје типолошко обиљежје које омогућава да пратимо историју разумијевања дјела кроз историју и њихово везивање и преко граница времена и простора. Порука је у том смислу она универзална саджајна јединица која наставља да траје кад отпадне све што носи обиљежје локалног, временског и приватног карактера књижевног дјела. Порука је метафора свијета која наживљује његово физичко трајање.

Своје кратко излагање почео бих освртом на једно место из славних Аристофанових *Жаба*. Ову комедију не узимам случајно јер је она најстарије књижевно дело, од кога нас дели готово две и по хиљаде година, у коме се јавља, пре него што је Аристотел био и рођен, сјајна и луцидна критика песничног, а посебно драмског стваралаштва. Иако су у *Жабама* неки од основних проблема уметности, као што су природа и сврха уметности (то јест песништва), изречени у шаљивом облику, у комедији, њихова ваљаност и заснованост нису тиме нимало умањени. Али, да се вратим оном карактеристичном месту из Аристофанових *Жаба*, које ми се чини погодно за једну овако формулисану тему као што је наша: „Уметничко дело и његова сврха“.

Дионис, бог песништва, прерушен у лављу кожу и са тојагом, силази у доњи свет да нађе Еврипида, свог омиљеног песника, и да га из доњег света поведе у Атину, да би је спасао. Пролазећи кроз разне перипетије, Дионис налази Еврипида како се у хаду препире са Есхилом око првенства у песништву. Есхил је до тада у хаду — како стоји у прозном уводу у комедију — имао првенство и заузимао је престо, а Еврипид му сада то оспорава. У тој расправи, која има све одлике теоријско-критичке експертизе, Дионис се појављује као судија. И сада долази она сцена када два велика песника стоје поред ваге, сваки поред свог таса, и износе аргументе, доказе и противдоказе један против другог. Есхил наводи стихове из својих драма, а Еврипид даје своје критичкоироничне коментаре, исмевајући Есхилу патетику, кићеност и дидактичност. Међутим, финале је саствим неочекиван, јер Дионис, иако је његов песник Еврипид, за победника проглашава Есхила и одводи га из хада међу живе. Отуда и наслов овог текста *Аристофанов избор*, мада бисмо, чини нам се, били још прецизнији да смо текст насловили „Аристофанов парадокс“.

У *Жабама*, како је то изванредно формулисала њихов преводилац и коментатор Радмила Шалабалић, Аристофан својој идеји да се спасе Атина подноси највећу могућну жртву „коју један песник може да да: жртвује јој свој

књижевни укус“. Мада Аристофан, како смо видели, воли Еврипида више него Есхила, он — очекујући од поезије да испуни сасвим одређене задатке — из хада изводи Есхила. Определијујући се за Есхила, Дионис се (то јест Аристофан) опредељује за одређену врсту песништва, које има сврху да васпитава, уздиже дух и чија је митологија позитивна, иако је у самој својој бити песништво више засновано на негативној естетици и на негативној митологији. Песник је више окренут ноћи, а не дану, више злу него добру, више оном чега нема него оном што јесте. На песнику је да се супротставља, да противречи и оспорава, а не да прихвата, слави и повлађује власти и држави.

Аристофан је своје комедије наменио најширој публици. Његове комедије биле су карактеристичне за један друштвени и политички тренутак, али је велики песник у њима успео да да и нешто типично, важеће за шири временски распон, и отуда њихова актуелност и данас.

С обзиром на виталност уметности, јер у различитим облицима она постоји почев од најпримитивнијих форми живота, сврха уметности је готово увек остајала иста, али се зато мењала свест о самој сврси уметности. Јер уметност је увек на неки начин деловала, свеједно на какав начин и у којој мери, али је деловала. Када се Аристофан у *Жабама* опредељује за Есхила, он такође сматра да ће његово драмско песништво, у тешким тренуцима за Атину, помоћи у њеном спасавању, да ће дакле деловати и спречити њену пропаст. Аристофанова вера у такву исцелитељску моћ песништва нама је данас не само далека него и непојмна, али је очигледно у одређеним историјским околностима и те како била основана.

У *Горском вијенцу*, на пример, сваки стих је поучан и представља срж народне мудрости. Његошове сентенце, иако сасвим сведене, истовремено су и врхунска поезија. Постоје велика песничка дела којима извесна тенденција и утилитарност не сметају да буду велика, што је нарочито карактеристично за античку књижевност. То долази отуда што је дидактичка компонента, у одређеној друштвеној епоси, имала не само друкчију функцију него је и њена рецепција била друкчија него данас. Јер једно песничко дело није лоше зато што је дидактичко већ, пре свега, зато што по својим осталим компонентама није добро. У том смислу се и поставља питање да ли поезија треба да „представља своје доба“. За утилитаристичку критику, како је приметио Елиот, то изгледа да је важније него да поезија буде добро писана.

Бранко Радичевић је у *Пушу* и *Гојку*, на пример, имао високо постављене задатке. У тим његовим остварењима преовлађује одређена *идеја*. Радичевићу је, пре свега, било важно да нешто каже, али не и како ће да неке идеје, пресудне за тај тренутак и одређени друштвени и културни контекст, саопшти. У *Пушу* песник исмејава Вукове противнике. Међутим, Радичевић, иако уз Његоша и Лазу Костића највећи песник нашег романтизма, није успео да

истовремено оствари и вредно уметничко дело. И *Пуш*, и *Гојко*, и *Стојан*, да поменемо главне Радичевићеве ангажоване поеме, писане углавном по узору на народну поезију, имају незнатну или никакву књижевну вредност, мада су у своје доба биле радо читане и цењене. Данас су за нас та дела значајна само књижевноисторијски. Постоје неки садржаји који се, ипак, не могу саопштити у стиху и за које је, чини нам се, погоднија проза или неки други књижевни облик. Радичевић је, о чему је писао Милан Кашанин у свом чувеном есеју *Између орла и вука*, платио велики данак једној тренутној политичкој или, боље рећи, културној потреби, њој је жртвовао свој таленат, уместо да је, како каже са сетом Кашанин, писао сонете и елегije.

Елиот је сјајно приметио да „питање имплицирано у фрази „о сврси уметности“ у извесном смислу је бесмислено“. Велики песник, каже Елиот, више служи свом језику него свом народу. Песник сем тога има и творачку улогу: колико црпе са извора језика, колико се дакле користи језиком, у истој мери он шири границе тог језика и обогаћује га. Песник доприноси развоју бића језика и на тај начин не само да извршава и обелодањује него и гради идентитет народа. Иако нам је Елиотово схватање песништва сасвим блиско, навели бисмо ипак неколико примера који су у равни Аристофанових начела датих у *Жабама*. Песник жели не само да каже неке идеје и мисли него и да изазове одређено расположење. Пишући *Стојанку мајку Кнежћолку*, Скендер Куленовић је свакако желео да изазове одређено расположење, али и да саопшти једну нада све трагичну истину. Његова потресна поема свакако има извесну документарну фактуру не само што се тиче језичке грађе него читавим својим садржајем. У том смислу, песници попут Куленовића, и те како су заинтересовани за сврху поезије. Јама Ивана Горана Ковачића је не само сјајно песничко остварење него и историјски докуменат. У сличној идејној и естетској равни је и Назорова *Мајка Ђравославна*. Мора да је судбински деловала Ракићева песма *На Гази Местану*, коју је рецитовао један мали официр, 1912. године, на самом Гази Местану, не знајући при том да је и сам песник у истом војничком строју.

Науку о књижевности, књижевну критику, прецизније критику поезије, одувек је занимало само биће поезије. И као што имамо критику критике, где се преиспитује њена природа, функција и сврха, тако су се и песници одувек бавили, у самој поезији, функцијом, природом и сврхом поезије. Песници исписују неку врсту поезије о поезији. Тако аналогно метацитици имамо и метапоезију. У књизи *Порекло наде* Бранка Миљковића, постоји циклус *Кришка поезије*, а у књизи *Вајра и ништа* истог аутора циклус *Свест о песми*. Читава једну књигу стихова Стеван Раичковић је посветио песми, час као сопственом двојнику, час као страницу, водећи дијалог са песмом. Сврха Раичковићеве књиге *Стихови*, да можда мало поједностави-

мо, била би, дакле, сама поезија и њена суштина, тумачење њене суштине.

Да се, опет, вратимо на почетак. Ако се Аристофан у *Жабама* у једном тренутку определио за Есхила, то ипак не значи да се заиста определио за његову поезију, јер мерило није била књижевно-естетска вредност дела већ друштвено-васпитни значај и идеје које песник заступа. У том смислу на ваги претеже Есхилов тас, и зато се Дионис (односно Аристофан) и одлучује да њега поведе из хапса да спасе Атину. Међутим, ово место из Аристофанових *Жаба* показује и нешто друго, много важније: да се тада веровало у моћ поезије, у њену значајну друштвену улогу и у моћ да мења свет. То је основна разлика између Аристофановог и нашег времена. Глас песника у нашем времену је глас немоћи у пустињи. Песник на постојећи свет гледа без икакве наде. Уместо да човечност и хуманизам буду основе новог светског поретка, чини се да слобода није била никада на већем искушењу него данас. Песник свет, овакав како је уређен, доживљава не као свој дом већ као тамницу.

ПЕСНИЧКИ РАЗГОВОР

*„Тај који би задашак имао онај који говори
кад би оно о чему он говори изазивало
пријатан утисак и без ње овај овор?“*

Размишљајући о смислу и сврсисходности песништва, одбијамо да поставимо питање: „Да ли песништво има смисла?“. Смисао језика нераздвојан је од саме његове појаве. То исто важи и за песништво. У смисао речи, дакле, не сумњамо, без обзира што је неподатљив, неисказив и неједнак. Речју би се могло именовати све, можда, осим смисао њеног постојања. Себи је најтеже прићи. Тако, оно што је у служби откривања смисла свега постојећег, са већом или мањом верношћу, изузима себе и тиме се поставља изнад осталог. Не чини ли се да су најбитнија питања понекад сувишна? Уколико би се, пак, сложили да промишљамо питање „У чему је смисао песништва?“, утолико што верујемо да смисао постоји, прихватићемо распитивање у облику „Да ли је подељен или јединствен смисао језика, односно песништва? Осмишљеност речи или књижевног дела осећа се самим тим што је реч пронађена и исказана а песма написана, трагом графита или унутрашњим трагом... На језичку и на поетску комуникацију се може гледати као на појаву која се заокружује још у самој сфери личног, а не нужно у равни међуљудског, или тачније тако да индивидуално не искључује социјално. Да ли је, међутим, исти квалитет једног и другог односа, односа живе речи и односа песништва према спољашним факторима комуникације, такозваним реципијентима?

Претпоставимо најпре да је смисао у *почетку* био подељен, недиференциран, као и сам језик. Подељени језик — подељени смисао. Подела језика — подела смисла! Песнички говор — песнички смисао. И изнова, подељени људи — подељени говори. Да ли и на који се начин разједињује смисао? Размотримо ову претпоставку полазећи од становишта да је говор социјални чин, из чега произилази да је песничко дело чин специфичне естетске комуникације — дијалог. О каквој димензији комуникативности се ради, кад је у питању говор уопште и песнички говор посебно? Неоспорно је да је језик средство комуникације. Али, он није нити превасходно ни искључиво комуникативно средство, особито уколико се акт комуника-

ције не посматра само екстровертно, као спољашно општење или саопштавање и изражавање идеја, емоција, интуиција итд. преко речи — говором између два лица најмање, дакле разговором. Језик није само разговоран. Њиме се не остварује само обраћање према другима, већ пре свега према себи, из првог у прво лице јединине. Индивидуа и језик (и први и други у својству субјекта!) су довољни да би се испунио круг општења. Јеретички је свести језик, оно најличније у човеку, на средство међуљудске комуникације. Пре него што постане средство, језик јесте супстанца коју треба створити пре употребе: неко ужива у том стварању, у самом доживљавању језичког бића; некоме је *неојходно* то језикотворење. Језик није само обраћање, већ постојање, алтернатива да се буде и да се опстане, самодоживљавање и самоспознавање... Свет у облику језика. Дијалог није проста размена мишљења између две личности, него и ознака за подвајање индивидуалног, субјективног, растварање целине. Од *ја*-говора и унутрашњег монолог-дијалога, до *ја*-ти-говора или разговора у буквалном смислу, раздаљина није превелика. Говор и разговор су јединствени феномен. За језик, односно за стил, као што тврди Михаил Бахтин, „потребна су најмање два лица“, али под условом да се Други саговорник или само двојство не схвати неизоставно у односу на Првог од њега издвојеног лица које говори. Прелаз од персоналног ка интерперсоналним у комуникацији је можда неприметљив, али постоји. Обрнутим смером речено, мада је видљив јаз између личног и међуљудског (субјективног и социјалног), они постоје у јединству. Унутрашњи читатељ није мање читатељ. Однос појединаца — друштво, Ја — Ти однос успоставља се не само између два лица А и Б, већ и у самом А, тј. самом Б.

У обичној језичкој комуникацији, међутим, наглашенија је димензија непосредне разговорности, референцијалности, лингвистичке утилитарности, већа је повезаност стварности и њеног контекста са језиком, доминира увлачење језичког у стварно, прелажење језичких знакова у нејезичке, коришћење нејезичких знакова у језичкој функцији. Зато не ретко мисли се изражавају очима, ћутањем, крицима, мимиком, радњом, поступцима,... безмерне су способности језика да се трансформише и истраје у тим трансформацијама. Јер, као и сваки посебан онтос, језик је *незаменљив* у апсолутном смислу, он не налази потпуну компензацију ни у чему: и када се преображава у нешто друго или се *јавља* у „туђем“ облику, у погледу, на пример, он остаје језик. У том смислу, и додир је језик, а не само *жива* или *написана реч*. Уколико се једног дана покаже да је у целости *заменљив*, *надокнадив*, језик ће постати само по себи бесмислен, одумреће. Јер, зашто би постојао, ако оно што се постиже њиме, могло би бити постигнуто и без њега, апсолутним нејезиком? Чиме се може заменити бљесак тражене речи, откривеног исказа, неочекиваног

питања? То није бљесак муње, као што ни муња није бљесак речи! Ко удара јаче?

Кад би тражили разлике, аналогно томе и сличности између онога што се зове обичан и другог, песничког језика, а у склопу наведеног контекста, могло би се констатирати да у обичном или конвенционалном језику преовладава тенденција међуљудског дијалога. Притом, језик се остварује (углавном) као комуникативно средство, употребљава се свесно или инертно да би се изрекле истине, лажи, да би се пропагирала одређена идеја, да би се афирмисало одређено сазнање, да би се објавила нека чињеница, догађај, да би се информисало, индоктринирало, мистификовало... Различити видови непоетског говора, као што су на пример, новинарски, политички, дневно-информативни, фамилијарни и сл. налазе свој смисао у реализацији њихове употребне намере, у контакту са читаоцима, суговорницима, слушаоцима, једном речју, реципијентима. Замислите да један идеолошки интониран текст — порука не допре до народних маса? Замислите да се у редовним радио-телевизијским емисијама емитује тишина, а вести са дневно-политичким карактером да се одлажу у архиву, као „латентно“ дневно-информативне! Свакидашња језичка комуникација, претпоставља реципијента поруке, почива на затвореном кругу: *пошиљалац поруке* — *попуштач поруке*. Кад би се изводио у скраћеној верзији, *пошиљалац поруке* — *попуштач поруке*, овај би круг био скоро бесмислен, у најмању руку би променио своју функцију.

Чини се да тамо где се референцијална и прагматска вредност језика повлачи, јавља се могућност за конституисање говора са „неупотребном“ вредношћу, говор са уметничким особинама, поетски говор. Није могуће повући оштру границу између књижевно-уметничког (поетског) и обичног језика, по принципу не-утилитарности и не-естетичности, али не би требало ни негирати тај принцип. Естетски принцип не претпоставља нужно комплетни комуникациони принцип у низу од аутора (пошиљалац поруке), преко поруке саме до читаоца (попуштач поруке); то нужно значи да естетски принцип не искључује затварање комуникацијског акта у оквиру наведена три фактора. Да објаснимо, дакле, зашто сматрамо да се песništvo не осмишљава искључиво у ланцу од аутора до реципијента, него и у самом процесу њене креације, кога тиме и схватамо као својеврсним процесом комуникације.

Социјални карактер уметничког дела, утолико што је оно „специфичан акт естетске комуникације“ (Јан Мукаржовски, М. Бахтин; Ролан Барт, Умберто Еко и др.) није нужно предодређен од читаоца (реципијента) и поред тога што га не искључује или, тачније, очекује контакт с њим. Постоји скривена могућност за прекид између писца, песничке поруке и читаоца. Круг стваралачке естетске кому-

никације испуњава се чином читања (пријема), али латентно се изводи и у нецеловитом облику. Као што није неопходно, тако читање није ни довољно да би дошло до пријема дела: у рецепцији многих дела долази до различитог дефекта, тако да се фактор реципијент у уметничко-поетској комуникацији појављује у његовој најсложенијој форми. С друге стране, поступак пријема — читања и просуђивања песничког дела — почиње још у процесу самог његовог стварања. Тиме, кад се говори о одсуству трећег фактора у песничком комуникационом ланцу, то одсуство је привидно: читалац је присутан, али у другачијем облику. Аутор-песник је први читалац и суговорник сопственог дела. Саздавање песме није предусловљено идејом о пријему, идејом о сврховитости дела: те идеје се релативизирају до тог степена да се апстрахирају у потпуности за време писања песме. Појава идеје о пријему у функцији арбитра или агенса креације може да се посматра, коначно, као аутоцензура, а она по својој природи јесте у колизији са слободом стваралачког чина. Насупрот оваквом односу песничке креације према пријему, други видови дневно-референцијалног говора не искључују фактор аутоцензура, било да се ради о приватној међуљудској или широкој друштвеној комуникацији, при чему се аутоцензура изражава и као самозаваравање, лично или колективно, као репресија над собом или над другим и сл. Критеријум за избор речи и средстава у прављењу једне тенденциозне информативне поруке, на пример, дијаметрално се разликује од стилског критеријума карактеристичног за поетску-уметничку поруку. Разлике, пак, у стварању одређених порука и у њиховом функционисању, упућују на диференцираност језика и његове сврховитости. Сврховитост поетског говора не поклапа се са сврховитошћу новинарског, научног, политичког, фамилијарног и других, по својој суштини, неестетских говора.

Пошто ове разлике у сврховитости посматрамо са становишта функционисања лингвистичког комуникационог ланца, примећујемо да у оквиру естетске језичке комуникације видљивије се подваја комуникацијски ланац (круг на мањег и већег). Песничко-уметничка порука, за разлику од језичко-референцијалне поруке, код које доминира тенденција ка већем, потпунијем кругу, *остварује* свој смисао и у мањем и у већем кругу. У процесу стварања поетског дела-текста, доминира однос *аутор — шекспир*,

1) У античкој књижевности врши се, у старту, већа диференцијација фактора *прималац*. Он је или слушалац, или гледалац, а тек одна читалац. Уосталом, и сама жанровска класификација се изводи на основу разлика у рецепцији, чиме се одређује специфична особина књижевно-уметничког дела: оно се препричава или говори (епика) оно се пева (лирска песма) изводи се на сцени, слуша и гледа (трагедија...). У нововековној књижевној традицији, са доминацијом писаног текста, књиге, долази до извесног изједначавања прималаца, из разлога што се свако књижевно-уметничко дело чита, без обзира на његову жанровску припадност. Тако, и поред тога, што се задржава смисао поделе прималаца на слушаоце и гледаоце. Читалац постаје синоним за реципијента књижевно-естетске поруке.

песник — порука, тј. однос између песника и идеје о делу које је у настајању. Стварање дела је довољно да би се то дело сматрала осмишљеним. Стварање није у зависном положају од реципијента дела, од следећих етапа у постојању једног дела, и поред тога што оно не искључује те етапе. У процесу примања, уметничко дело се не ствара, већ се преображава. У овом двојном односу уметничког текста наспрам себе и наспрам читаоца, назире се извесна противречност саме књижевно-уметничке крације — комуникације: она је социјални, дијалогски чин и у случају кад не ступа у непосредан контакт са реципијентом, са спољашњим читаоцем; песнички говор постоји тако што рачуна на сопствену „немоћ“ (Н. Фрај), на унутрашњи креативни дијалог; он рачуна и на привремену или делумну изолацију, на погрешно или тенденциозно читање. Он се осмишљава упркос свему томе. То је могуће зато што је код песничке поруке далеко наглашенији карактер аутономности (поруке), него што је то случај са дневно-информативним дискурсима. Свест о аутономности поруке подстиче идеју о слободи стварања у самом стваралачком процесу. У супротним случајима у којима стварање није акт слободе него репресије (личне или друштвене), песништво се ставља у службу непесничких фактора — религиозних, идеолошких, секташких, психолошких, етичких, ефемерних итд. Књижевно-естетска порука је двојно усмерена. Она је једновременно упућена и на себе и на друге системе. Улазећи у корелацију са некњижевним системима, укључујући ту и читаоца, она се поступно „мења“, испољава своју симболичност и поливалентност или се даје у редуцираном облику, тумачи се и вреднује на различите и специфичне начине, њој неједнако сродне. Рекло би се да окренутост читаоцу јесте изведена у односу на упућеност поруке себи, која је примарна, конституитивна, диференцијална.

У песничким делима тешко се да раздвојити говорна димензија од разговорне, мада постоји и једна и друга. Природније је, ипак, посматрати песништво као *јовор* који имплицитно садржи разговорни елеменат, упућеност спољашњим чиниоцима, социјалност.

Разговорна (дијалогска) и социјална димензија песничког текста у тренутку до развијања естетског комуникативног чина са укључивањем треће компоненте, реципијента, поприма нове карактеристике. Та врста разговорности не гарантира се у самом стваралачком поступку. Комплетирање два наведена поткруга *аутор* — *дело* и *дело* — *читалац*, у једном непрекидном ланцу, није увек извесно. Пријем песничког дела остварује се са прекиди-ма, а није искључен ни ризик тоталног прекида, било у виду одсуства контакта између дела и читаоца у буквалном смислу, било у облику погрешног, искривљеног и прагматског тумачења. Подељена усмереност песничке поруке на себе и на свог реципијента, показује сложеност песничке (естетске) комуникације. То није разлог да се кон-

статира да је песничка порука довољна сама себи и у потпуности изолирана, већ да би се потенцирала специфичност њене аутономности, која и под условом да један текст буде прочитан и присутан код оптималног броја читалаца и притом подложен најразличитијим варијантама интерпретирања, задржава право на самоодбрану и на аутентичност, насупрот и упркос пријему.

ФУНКЦИЈА ПОЕЗИЈЕ

Као што књижевно-уметничко дело измиче анализи свих његових слојева, тако и размишљање о природи и функцији поезије не може да буде свеобухватно. Узалудно је настојање да се осветле сви видови овог естетичког и поетичког проблема. Било какав разговор на ову тему, па био он са дијахроних или синхроних позиција, незамислив је без осврта на неке Платонове ставове о природи уметности, њеној друштвеној и естетској функцији.

Песницима — „подржавалачком соју“,¹ односно поезији као миметичкој уметности Платон поставља одређене захтеве, актуелне и данас. Усавршили су се механизми репресивног деловања на човека, на његове духовне творевине — остала је тежња да се уметност контролише, да буде облик идеолошко-политичког деловања на масе; или — да јој се смањи комуникативно поље, да се обезличи и лиши друштвеног ангажмана. Нимало случајно, присуствујемо данас „авантури“ *mail-art-a*, *body-art-a*, разних облика концептуалне и анти-уметности. Авангарда? Како то каткад, у одређеном друштвеном контексту, иронично звучи!

Миметички песник ствара „дела која су, с обзиром на истину, безвредна“.² Он „угађа“ неумном делу душе, оном што не разликује ни шта је веће ни шта је мање, него за исте ствари држи час да су велике, час да су мале, те фантазирајући ствара фантоме, који су од истине веома далеко“.³ Песници не стварају по мудрости већ по природи, они не познају оно о чему говоре. Младог човека могу опасним причама навести и на највеће злочине.⁴ Ако Хомера не треба питати да ли је икога излечио или само подржава лекарску вештину, треба га свакако питати „о ратовању и вођењу ратова, о управљању државама и одгајању људи“.⁵ Која држава може рећи да је Хомер био добар законодавац, да је био користан — једно је од кључних Платонових питања.

¹ Тимеј, 19 Д.

² Држава, књ. X, 605.

³ Исто, књ. X, 605ц.

⁴ Исто, књ. II, 378б.

⁵ Исто, књ. X, 599д.

Уметност, по Платону, треба да служи држави, правилном одгоју њених будућих чувара, да код њих негује врлину.⁶ Он инсистира на утилитарној димензији уметности. Од песника захтева да „изразе лепоту и природу оног што уједно има и леп олбик и моралну вредност“.⁷

Већина Платонових теоријских поставки о природи и функцији уметности имала је у различитим стилским формацијама различиту теоријску разраду и практичну примену. Покушај било какве тиопологије нужно би водио у лавиринт. На ова и слична питања, ма како и колико пута, ма са којих и каквих позиција постављана, није на задовољавајући начин одговорено. То, међутим, не значи да се овим проблемом не треба бавити. Питање његове сврсисходности постаје излишно ако ни због чега другог оно због чињенице да стваралац — користио он стиховни, прозни исказ или било који други начин уметничког казивања — та питања, свесно или несвесно, теоријски или промишљено или интуитивно сублимисано, са стваралчких позиција, као једну од најважнијих стваралчких премиса, уметнички артикулише.

Као и у свакој свесној људској делатности, и у поетици је пресудно важна дефиниција проблема који се изучава. Аристотел у *Поетици*, преузевши од Платона појам мимезиса, поезију, односно уметност дефинише као *mimesis*. Дата дефиниција, између осталог, упућује на испитивање односа уметничког дела и стварности, односно *сјознајне* функције поезије. Тумачећи књижевност као специфичан вид спознаје, Аристотел истиче да песников задатак није да „излаже оно што се истински догодило, него оно што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватноће или нужности“.⁸ Историчар и песник „не разликују се по томе што први пише у прози, а други у стиховима — јер би се и дела Херодотова могла дати у стиховима, па би она исто тако била историја у стиховима, као и у прози — него се разликују по томе што један говори о ономе што се истински догодило, а други о ономе што се могло догодити“.⁹ Аристотел песништво у односу на историографију проглашава више филозофском и озбиљнијом ствари, „јер песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно“.¹⁰

Аристотел и Платон су, у оквиру својих естетичких размишљања, сваки на свој начин, фиксирали један круг проблема који су, у естетици, поетици и теорији књижевности, до данас једнако актуелни и што је, у крајњем случају, довело до конституисања многих естетичких, поетичких и књижевно-теоријских доктрина — мање целовитих и

6 *Исто*, књ. II, 578e.

7 *Исто*, књ. III, 401c.

8 *О песничкој уметности*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, Београд 1966, стр. 16.

9 *Исто*, стр. 16.

10 *Исто*, стр. 16.

више целовитих, заснованих на интуитивној, експерименталној спознаји, на њиховој синтези или до система рационално промишљених.

Између мноштва естетичких доктрина Бендето Кроче¹¹ наводи пет. Он напомиње да се оне међусобно, ма колико проистикале из супротних научних концепција, прожимају, да се повезују. Поред емпиријске — чији је логички идеал у егзактним наукама, јер са свога становишта настоји да сакупи и класификује што више података — Кроче наводи практичну, интелектуалистичку, агностичку, а сâм се залаже за естетичку доктрину о чистој интуицији, о чистој експресији.¹² Полазна је основа Крочеове естетике мистичка естетика, која вуче корене од Плотина, чији је један од најзначајнијих следбеника Шелинг и која уметност дефинише као духовну форму која нема практички карактер,¹³ али која је, парадоксално или не, највиши облик сазнања.

Није нам, међутим, намера да се упуштамо у критичке оцене Крочеове естетике него да, између осталог, издвојимо његов став да је врло тешко свести филозофију уметности у наведене категорије, јер „свака од њих припада истовремено и којој осталој“.¹⁴ Поједине естетске доктрине показале су се присутним у свим временима — плакатски истакнуте или прикривено заоденуте термилошким лавиринтом, потпомогнуте одговарајућим научним дисциплинама. Нарочито се у том погледу показала жилавом практичка естетика, „која је бивала називана према разним њеним манифестацијама, хедонистичком, утилитарном, моралистичком, педагогијском“.¹⁵ Њен је прокажени представник Хорације, а заоденута термилошким огртачем преузетим из кибернетике, теорије моделовања, као и из неких других научних дисциплина — ма колико изгледало јеретички — досеже и до наших дана, преображена у један ток пост-структурализма.

Забавна функција поезије један је од три елемента у Хорацијевој поетици:

Песници хоће

или да користе или да забављају

.....
Сћекао је оишћу њохвалу

ко је њомешао корисно са њријатћним

*забављајући и у ишћо време њоучавајући чишћоце.*¹⁶

Историја естетике, према Остину Ворену, готово да би се могла „сажето представити дијалектичким односом у

11 Бенедетто Кроче, *Књижевна кришка као филозофија*, Култура, Београд 1969.

12 *Ишћо*, стр. 14.

13 *Ишћо*, стр. 7.

14 *Ишћо*, стр. 8.

15 *Ишћо*, стр. 5.

16 *Римска лирика*, Београд 1961, стр. 110—111.

коме су теза и антитеза Хорацијеви појмови *dulce i util*. Поезија је пријатна и корисна.¹⁷ Ови појмови су временом и служили за екстремно и крајње погрешно схватање функције уметности, они су потпомогли могућност њеног коришћења и идеолошко-пропагандне сврхе, могућност њене злоупотребе.

Супротно мишљењу да поезија треба да служи у практичне сврхе јесте тежња ка чистој поезији, ка поезији као откровењу. Шилер, на пример, истиче апсолутну улогу естетског у поезији, а Александар Блок — говорећи о песниковима три главна задатка — критички се односи према ставу да песник треба да служи спољашњем свету, да буде *корисћан*. Задатак песника је да „ослободи звуке из њихове родне хаотичне стихије (...) да те звуке доведе у хармонију (...) да ту хармонију унесе у спољашњи свет“.¹⁸

Упоредо са ставом да је уметност одређена општим стањем духа и обичаја, што срећемо у натуралистичкој естетици, код Тена на пример, среће се и тумачење уметности као индивидуалног чина, рационалног или интуитивног; упоредо са захтевом да се уметност, односно поезија сведе на миметичко тумачење односа стварности и уметности, среће се и тежња ка *чистој* уметности.

Лепота је за Канта субјективна нужност, њену иманентну природу представља слагање унутрашњег и спољашњег. Лепота једне ствари независна је у односу на природу те ствари, она зависи од слободне игре маште. Кант је назначио аутономну улогу естетског, за Хегела је она, међутим, императив.

Уметничко дело, као производ људске делатности, по Хегелу, намењено је човеку, његовим чулима. Узето из оног што је „чулно ради човекових чула“¹⁹ има и трећу намену: оно има своју *сврху у себи*. Сврха уметности није просто, формално подржавање онога што постоји.

Уобичајено је да се уметности поставља сврха „да буди и оживљује она *свакојака* осећања, склоности и страсти која у човеку тињају (...) да нам учини разумљивим несрећу и беду, затим да упозна у његовој најскривенијој дубини оно што је зло и злочиначко, све што је ужасно и језиво, као и свако уживање и сваку срећу, и да напоследку учини да се фантазија одаје доконим играма уобразиље“.²⁰ Задатак уметности је да изради дату садржину како би „допунила природно искуство нашег спољашњег живота“.²¹ Уметност „наместо стварног искуства ставља своје обманљиве привиде“, она побуђује унутра-

17 Рене Велек — Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Нолит, Београд 1974, стр. 48.

18 Александар Блок, *О назначенији поезије: Собрание сочинени в шести томах*, том 5, Москва 1971, ц. 519—520.

19 Георг Вилхелм Фридрих Хегел, *Естетика I*, Култура, Београд 1970, стр. 33.

20 *Исто*, стр. 47—48.

21 *Исто*, стр. 48.

шња осећања управо помоћу „обманљиве спољашње да-
тости“.²²

Поред значењске, уметност има и формалну страну. Насупрот захтеву да уметност треба да служи ублажавању пожуда, чишћењу страсти, поучавању и моралном усавршавању, да треба да буде средство за моралне циљеве, Хегел истиче да супстанцијална сврха уметности није изван ње саме. Он одбацује „наопаку мисао по којој се у питању о сврси задржава као узгредно значење питање о некој користи“.²³ Супротно тенденцији да се уметност тумачи као оруђе за остваривање вануметнички циљева, Хегел се залаже за схватање уметности која у себи има своју крајњу сврху, односно у приказивању и откривању. Остали циљеви „као што су поучавање, чишћење, поправљање, зарађивање новца, сладолубље и честољубље, не тичу се уметничког дела као таквог и не одређују његов појам“.²⁴

Дефиниција „средишње“ компоненте уметничког дела, односно увођење појма *доминантне* у теорији књижевности, веома је важно, далекосежно и плодотворно достигнуће руске формалне школе, још у првим фазама њеног конституисања. Почетна формалистичка истраживања, према Роману Јакобсону,²⁵ била су усмерена на анализу његових значењских аспеката и испитивање односа његове значењске и звуковне компоненте. Управо је за овај последњи случај, како то истиче Јакобсон, релевантан појам доминанте.

Ако је формализам, тачније један његов представник, књижевни поступак прогласио за једног јунака поетике, он је — иако његови представници декларативно тврде супротно — из различитих функција поезије издвојио естетску. Бар за прву фазу формалистичких учења, што и сам Јакобсон тврди, карактеристична је доктрина *l'art pour l'art*. За формалисте је „поетска функција, поетско обележје (...) елемент *sui generis*, елемент који није могуће механички редукovati на друге елементе“.²⁶

Примедба да формализам заступа гледиште по ком поетска функција организује и усмерава књижевно дело, мимо његове друштвене функције, навела је Романа Јакобсона да тврди да поетска функција није нужно доминантна „нити плакатски бије у очи“, што је — разуме се — тачно, и да попут поетске функције у делу, само поетско дело „у укупном збиру социјалних вредности, није истакнуто, не доминира над осталим вредностима, али је упркос томе *суштински и свесћан* (подвукао Т. Р.) организатор идеологије“.²⁷ Многе противречности које из овог произлазе јасне су већ саме по себи.

22 *Истио*, стр. 48.

23 *Истио*, стр. 56–57.

24 *Истио*, стр. 57.

25 Роман Јакобсон, *Опједи из њоеџике*, Просвешта, Београд 1978, стр. 120.

26 *Истио*, стр. 117.

27 *Истио*, стр. 118.

Разматрајући проблем функције песничког дела, Роман Јакобсон издваја моноистичко и механистичко гледиште. Прво функцију поезије своди искључиво на њену естетску, а друго на плуралитет функција песничког дела. Насупрот „једностраном монизму и једностраном плурализму, постоји становиште које комбинује свет о многоструким функцијама песничког дела са схватањем његове целовитости“.²⁸ У складу са тим Јакобсон песничко дело дефинише као „језичку поруку чију доминанту представља естетска функција“.²⁹ Дати став је прихватљив. Јакобсон у овом раду,³⁰ између осталог, разматра проблем референцијалне и експресивне функције језика, референцијалне и емотивне функције језика, што — и поред одређених мањкавости ове трочлане формалистичке схеме, коју ће Јакобсон радом *Лингвистика и поезика* крајем педесетих година покушати да превазиђе — доприноси мање-више правилном постављању датог проблема и отвара могућност његовом егзактном тумачењу.

Језичко-уметничко дело, творевина која је на посебан начин организована, естетска је творевина. Језик у књижевном делу, насупрот језику науке, језику свакодневне говорне комуникације и другим видовима комуникације, је језик који је, такође, на посебан начин организован, језик који има естетску функцију. Ако је у једном песничком делу, на пример, употребљен животно-практични језик, он у коначном свом облику, будући да је прекодиран, губи своју животно-практичну и поприма естетску функцију. Зато је Јакобсонова дефиниција естетске функције као доминанте песничког дела исправна. Она омогућује да се „утврди хијерархија различитих језичких функција у склопу песничког дела“.³¹ Међутим, неисправна је дата типологија функција песничког дела. Она је поједностављена. Наиме, као што постоји емпиријска, мистичка, логицистичка естетика (што значи да свака од њих, мање-више, исте проблеме своди на различите доминанте) тако постоје на нивоу сваке од њих и код тумачења сврхе уметничког дела, разна становишта.

Важну компоненту спознајног чина чини тумачење поезије на нивоу комуникације, односно комуникациона

28 *Исто*, стр. 123.

29 *Исто*, стр. 123.

30 „Доминанта“, у књизи *Огледи из поезике, Просвета*, Београд, стр. 120—126.

31 *Исто*, стр. 123. Хијерархија различитих језичких функција, као и сам појам доминанте, о којима Јакобсон у овом раду говори не подразумева(ју) и одговор на питање који конструктивни принципи појединим елементима исказа дају самосталну вредност, вредност коју они немају у, на пример, емотивном језику. Зато ће у *Лингвистици и поезици* инсистирати на појмовима *селекције* и *комбинације*: „Селекција се врши на бази еквивалентности, сличности и несличности, синонимности и анонимности, док се комбинација, која се односи на устројство секвенце, заснива на близини. *Поезиска функција пројектује принцип еквивалентности из осе селекције* на осу комбинације“ (Роман Јакобсон: *Лингвистика и поезика*, *Нолит*, Београд 1966, стр. 296).

функција поезије. Користећи искуства и научна сазнања кибернетике, теорије моделовања и теорије информације, семиотика, као нова научна дисциплина, дала је значајан допринос егзактном проучавању спознајне функције књижевности и уметности.

Испитивање уметности као средства спознаје живота неизводљиво је без успостављања релације уметничко дело — читалац, читалац — уметничко дело. Јуриј Лотман исправно истиче да сазнајна и комуникативна функција уметности, ма колико биле тесно повезане, представљају посебна питања.³²

Уметност, као језик у естетској функцији и као средство предавања информације, у оквиру своје спознајне функције подразумева однос истинито — неистинито, односно проблем функције и истине, а комуникативна функција подразумева однос разумљивост — неразумљивост. Прилика је да подсетимо на два аспекта говора: на његову реалну и потенцијалну страну. Комуникација је могућа тек ако читалац поседује потенцијалну могућност примања реалних нереализованих сигнала. Отуда се, у оквиру одређених стилских формација дешава да у тренутку настанка једног књижевно-уметничког дела, и поред потенцијалне могућности реализовања његових порука, прималац информације нема могућност пријема поруке, он, једноставно, не поседује нереализоване, потенцијалне сигнале. Такав је случај са књижевним уметничким делима која превазилазе владајуће песничке норме.

Тумачећи књижевно дело као модел стварности, Лотман је допустио могућност извесних критика његовог тумачења семантичког система уметничког казивања. Говорећи о уметности као о *моделу* Лотман је, бар у књизи *Предавања из структуралне поетиике*, изнео мишљење да модел у уметности настаје из моделовања синтетичке представе о целовитости приказаног објекта.³³ Током уметничког обликовања модела објекту се приписује одређена структура, што и чини једну од страна уметничке спознаје живота. Наведени и ставови да структура модела, која се поима као истоветна са структуром објекта, уз истицање да је она истовремено и одраз ауторове свести, његовог погледа на свет, отворили су могућност да се Лотману припише схватање књижевности као инструмента одговарајућих вануметничких чинилаца.

Приговори да Лотман неким својим ставовима „озбиљно доводи у питање начело иманенције“, ³⁴ да је на ивици да склизне у превазиђену теорију одраза, да је веома симптоматично његово мишљење да „модел открива до-

32 Ј. М. Лотман, *Предавања из структуралне поетиике*, Завод за издавање уџбеника, Сарајево 1970, стр. 74.

33 *Исто*, стр. 64.

34 Никола Милошевић, *Идеологија, психологија и стваралаштво*, Дуи, Београд 1972, стр. 72—74.

пунска својства објекта“ могу и да буду релевантни, али замерке које се упућују његовом схватању стваралаштва као индивидуалног чина, потпуно су беспредметне. Тешко да би се, и поред тврдње „уметничко дело је одраз стварности“, ³⁵ Лотман могао прогласити за заговорнике теорије одраза. Ту његову тврдњу треба схватити пре свега као извештај уступак владајућој идеолошкој доктрини. Већ у следећој реченици Лотман прелази на нешто што је неоспорно. Конституисано књижевно дело припада материјалној култури, оно „престаје да буде само одраз и постаје феноменом стварности. Прешавши из сфере уметничке замисли у област материјалног утеловљења, уметничко дело, чувајући идеална својства (оно је одраз стварности) само постаје феномен стварности“. Илустративан је део исказа „чувајући идеална својства“. Управо њим Лотман одбацује механицистичко гледиште. То што у загради поново истиче да је уметничко дело одраз стварности треба схватити као насушну декларативност, јер већ у самом почетку следећег поглавља тврди: „Уметност спознаје живот преобликујући га“.

Илустративно је Лотманово мишљење да преобликујући објект у моделу „аутор неминовно ствара тај модел по структури свог погледа на свет и свог осећања света (свога социјално детерминисаног „ја“), и уметничко дело се истовремено јавља као модел двају објеката — феномена стварности и ауторове личности“. ³⁶ Лотманов став да аутор „формира модел по структури своје свести, али и модел, који се налази у корелацији са објектом стварности, намеће своју структуру ауторовој самосвести“, ³⁷ није проблематичан. Схватање литературе као индивидуалног чина у потпуности је исправно. Поезија се може бавити свим проблемима животне праксе, мишљења, морала, осећања — сфером материјалног и сфером друховног — а да се не мора да дистанцира од индивидуалног искуства. Напротив!

Произвољне оцене дате су Лотмановом разматрању проблема сазнајне функције књижевности, односно образовању значења помоћу унутрашњег и спољашњег, тј. синтагматичког и парадигматичког прекодирања. ³⁸ Оспоравање гледишта по ком је сазнајна функција књижевности у преношењу смисаоних структура које се на други начин не могу пренети, значи већ у пролазној премиси замену тезе или бар, поједностављено тумачење овог фундаменталног проблема науке о књижевности. Послужићемо се примером:

35 Ј. М. Лотман, *Предавања из структуралне лингвистике*, Завод за издавање уџбеника, Сарајево 1970, стр. 46.

36 *Исто*, стр. 66.

37 *Исто*, стр. 66.

38 Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд 1976, стр. 67—86.

Из ваздуха ко из рова
 У ноћ зуре благи и сиви
 Кућа сања а јоси свеи
 У подсвесци и сјај крова

(Алек Вукадиновић: *Кућа и јоси*)³⁹

Значење ове строфе-исказа заснива се на конституи-сању такозваних дубинских значења. Првостепени језички материјал (природни језик) прекодиран је у уметничке сврхе — за стварање језичке уметничке естетске творевине. Употребљени језички материјал у свакодневној говорној комуникацији има одређену животно-практичну функцију. Излишно је наводити у каквим све контекстима могу да се нађу поједине језичке јединице из ове строфе, која представља одломак из веће целине. У датом исказу-строфи, њихова је функција прецизно одређена. Покушај да се разбије значењска, интонацијска, односно ритмичко-мелодијска димензија исказа, да се затим исказ преведе на обичну језичку комуникацију, дао би поражавајуће резултате. Исказ је толико кохерентан да се мимо оног како је дат не може интерпретирати, наравно уколико жели да се задржи многозначност његових порука, њихов скривени смисао.

Парадоксално је да петли (живо-реално дато) гледају у ноћ из ваздуха (неживо-реално дато). Сама за себе, свака од ових јединица, реално је могућа. Само у песничком исказу могућно је, међутим, да објекатске синтагме буду у реално-неспојивом односу (гледано са становишта свакодневне говорне комуникације, наравно) према осталим члановима значењско-синтаксичког низа. Илустративнији је, међутим, други део исказа, поготову стих *Кућа сања а јоси свеи*. Објективно, кућа може да светли а гост да сања. Дата информација у песничком тексту може бити дата само песничким језиком. Парафразирајући песму, поједине њене семантичке компоненте, разбијамо њену структуру и обим информације коју предајемо је минималан.

Различити типови исказа, као и конструктивни елементи самога исказа, у уметничкој творевини комбиновани су тако да само у стиху имају одговарајућу значењску функцију, дато значење изван стиха је немогуће. „Елементи језика (првенствено семантички) повезани су сложеним системом међуодноса, са и против односа који су немогући у обичној језичкој конструкцији.“⁴⁰

Претходно је поменуто да и у најсавременијим постструктуралистичким књижевним теоријама постоје схватања која се екстремно залажу за механицистичко тумачење књижевности као одраза стварности, која, самим тим и функцију поезије гледају у светлу тог одраза. Тако,

39 Алек Вукадиновић, *Кућа и јоси*, Просвета, Београд 1969.

40 Ј. М. Лотман, *Предавања из структуралне поезије*, Завод за издавање уџбеника, Сарајево 1970, стр. 105.

по једном тумачењу, књижевно је дело одраз стварности. Тај одраз остварује се семиотизацијом стварности. „Одразност дела је трансформација стварности у знаке и опозиције. Према томе, реалност се може издвојити као дијалектички склад опозиције. Оно што се семиотизовало у стварању текста, мора се поново семиотизовати у стварању рецепције. Знаци се морају декодирати и поново кодирати за читаочев код.“⁴¹

Ако се изузме став о рецепцији, дато тумачење пример је прерушеног вулгарно-материјалистичког приступа литератури. Нема ни назнаке да селекција одређених стварносних (реалних) модела укида значење тих елемената у односу на свет из кога су преузети. Ни речи о новој, у естетске сврхе, комбинацији преузетих елемената, о њиховом новом контексту.

Поред естетске, несумњиво, једна од најзначајнијих функција поезије је њена друштвена функција. Поезија, као и уметност уопште, припада другостепеним моделативним системима.⁴² У њеној се основи, као друштвени феномен, налази природни језик. Тај језик је, међутим, индивидуланим стваралчким чином, прекодиран. Он је према другим видовима језичке комуникације употребљен у естетске сврхе.

Уметност, ма колико била индивидуални чин, истовремено је израз друштва и времена у коме уметник ствара. Платон и Аристотел су посматрали уметност претежно у светлу њене моралне, сазнајне, односно васпитне функције. Платон се показао као мање-више веома строг критичар песничке уметности. Аристотел, међутим, верује у уметност, првенствено у трагедију и музику, које омогућују прочишћење (*katharsis*) природних страсти и нагона. Давати примат индивидуалном готово да је погрешка равна екстремном натуралистичком детерминизму. Прогласити уметност, односно књижевност за производ расе, средине и тренутка, значи обезличити, ставити их у подређен положај према идеологији. Тако долазимо до закључка да књижевност колико јесте толико и није израз друштва. Прожимање појединачног и општег, индивидуалног и колективног, одређује природу и функцију поезије.

Гијом Аполинер је писао: „Уметност ће престати да буде национална оног дана кад цела васиона, живећи у истој клими, у домовима саграђеним по истом узору, буде говорила истим језиком, са истим акцентом, то јест *никад*“. Слично гледиште заступа и Т. С. Елиот. Говорећи о друштвеној функцији поезије, он истиче да је за једну нацију опасније да буде освојена интелектуално него оружјем. Истицање националног карактера поезије не значи, међутим, и њену потпуну аутономност и не би смело да води

41 Антон Поповић, *Моделовање слике свећа у шекспиру*, Књижевна реч, Београд 1974, година XIII, бр. 238—240.

42 Ј. М. Лотман, *Структура уметничког шекспира*, Нолиш, Београд 1976, стр. 40—41.

културном изолационизму. Ма колико поезије, као језичка уметност, била израз језика, традиционалних облика културе у којој се формира, она целином својих функција треба да превазилази националне оквири, да значи ослобођење људског духа. У том својству и треба прихватити Потреамонов став да песник „треба да буде кориснији од било ког грађанина свог племена“. У том светлу, уз одговарајуће критичке примедбе, треба схватити и Аполинерову детерминистичку максиму „песници су увек израз једне средине, једне нације“. У супротном, бићемо ухваћени у замку мистицизма или једностраног натурализма.

Тешко је, скоро немогуће, прецизно одредити онај први сусрет са уметношћу. Чак и они најсигурнијег и најпоузданијег памћења тешко да се са сигурношћу могу сетити кад је и како то било. Са уметношћу, малтене, живимо од постојања. Уметничка дела нас окружују, прате и дочекују чак и тамо где их најмање очекујемо. Па, ипак, тешко је одредити онај тренутак кад је, и како, почело наше дружење са њима.

И онда кад нисмо свесни њеног присуства и утицаја, уметност нас, у ова модерна и, у много чему помодарска времена, прати и изненађује, понекад и шокира. Тек оног момента кад смо постали свесни њеног присуства, па и судбоносног утицаја на живот, многи су се запитали која је сврха уметничког дела. То питање не престаје ни данас а често је имало негативан значај и далекосежне последице. Ако је у њему било страха од моћи уметности онда је подозрење према ствараоцима било погубно.

Ово питање, старо колико и уметност, старо колико људски род и сва његова питања и запитаност, не оставља равнодушним ни уметнике, творце дела, ни оне којима су та иста дела намењена: гледаоце, слушаоце, читаоце, тумаче, теоретичаре уметности.

Организована и усмерена друштвена свест је често запитаност о сврси уметности дизала до степена идеологије и политичког прагматизма те је, у овој равни, одавно зачет неспоразум између уметничких принципа и циљева и друштвених захтева. Но, ово постаје питање на коме се испитују зрелост и слободоумност друштвених заједница на једној, и на другој, пак, страни, способност уметности да пронађе онај пут који је чини и самосталном и друштвено делатном. Уметничко дело које никоме не пружа нешто, па самим тим му, на извештан начин не користи, и не егзистира.

Питање сврсисходности уметничког дела (била она васпитна, образовна, мобилизаторска или пак терапијска) не постављају само друштвене заједнице, идеологије, политички програми, већ и тумачи и критичари уметности. Скоро да и нема уметника који се није, бар у часовима

осаме, стваралачких неспоразума и криза, сумњи, слутњи и преиспитивања питао за кога и због чега све то?

Сасвим је извесно да се уметници у часовима стварања најмање питају како и за кога стварају. Они уметници којима је било сасвим јасно шта, како и за кога стварају ни су превише дали у уметности. Тамо где је бар нешто од овога било нејасно уметник је био на своме терену, пред лицем неиспитаног и неизвесног. Пружала му се могућност креације, осећао се као онај који изнова ствара свет. То одушевљење могућношћу поновног стваралаштва одржавало се у оној ослобађајућој енергији која нам већ столетњима, зрачи посебношћу са, у сваком погледу, канонизованих фресака, икона, кипова, слика... Иако је знао шта има и за кога да створи (па чак и детаље је морао унапред да прихвати), средњовековни сликар, иконограф и вајар је успевао да протури нешто своје, особено; прегиб на одори, осмех, поглед, кретање, нешто човечје на божјем и апостолском лицу.

Сходно нази уметничког надахнућа и посвећености у тајне уметности средњовековни уметник, песник или сликар, могао је да унесе и нешто своје и то је оно што уметност чини уметношћу. Ако у тој *ипрокријумчареној йоруци*, у том мигу, и сигналу, препознајемо бар делић човекове чежње за слободом и самосталношћу стваралаштва ми смо и близу одговора на онај најосетљивији део питања о сврси уметничког дела. А ово је, нема сумње, само један део истине, само један детаљ, истина, нимало безначајна.

Не постављајући себи питање сврсисходности (а у њему се, пре свега крије и много неповерења и уметност и уметника) уметник није само одлагао пресуду себи и стваралачком чину већ је, на тај начин, уметност чинио тајанственом, узвишеном, божанском, а путеве стваралачке увек неизвесним. Профани свет не само да у њих није био упућен већ су му се често чиниле ђавољим послом.

Уметник почиње од простоте и убогости да би досегао оне висине који се у овом свету реалија и не слуте. У „Разговору са Гојом“ Иво Андрић каже: „Да, господине, просте и убоге средине су позорнице за чуда и велике ствари. Храмови и палате у својој величини и лепоти у ствари су само договарање и доцветавање онога што је никло и плануло у простоти и сиротињи. У простоти је клица будућности, а у лепоти и сјају непоправљив знак опадања и смрти. Али, људима су подједнако потребни и сјај и једноставност. То су два лица живота. Немогућно је сагледати их оба у исти мах, него се увек гледајући једно мора изгубити друго из вида. И коме је било дано да види обоје, тешко му је, гледајући једно, заборавити друго.“

Уметнику је, за разлику од других, само у часовима магновања дано да види, бар на тренутак, у исти мах оба лица. Тада и почиње његова запитаност над светом, животом, уметношћу. Уметник је у тренутку те запитаности већ творца а од дела је већ удаљен и према њему, као уметничкој чињеници, тек има да успостави однос. Припадање де-

ла другима може бити уметникова жеља, некада и циљ, али у тренутку стваралаштва она не игра неку значајну улогу. Онда кад још не назире краја ни облика, док још мутно и несигурно слуги његов ритам и напишава пулс, уметник не само да не зна шта већ и не слуги за кога ствара. Ко ће бити тај који ће бити сабеседник његовим слугњама, сумњама, морама, запитаностима и узлетима, кад оне буду коначно уобличене у метничку форму и рухо он и не слуги. Хоће ли бити добронамеран, благонаклон, скрхан суровошћу живота? Хоће ли бити човек у бекству, онај који тражи спаса и разумевања, онај коме је довољно само ћутање или ће бити строг и мрзовољан судија који у уметности ражи само себе? Уметнику то није јасно. Он трага за бићем и душом дела, за новим посебним организмом, за животом који ће се толико пута показати неуништивим. Пред уметником је ионако толико непознаница и неизвесности да се скоро сувишним може указати и питање о сврсисходности уметничког дела. Једна таква сумња, била би, могуће је, разорна.

У већ помињаном „Разговору са Гојом“ Андрић је записао „Између уметника и друштва постоји, у малом, исти јаз који постоји између Божанства и света. Први антагонизам је само симбол другог. Видите, то је био њенов начин изражавања. На више се начина може казати истина, али истина је једна и древна.

Овако је Паоло, служећи се једном фикцијом, казивао нашу заједничку мисао.

Понекад и ја сам себе питам: какав је ово позив? (А позив јесте; јер како би иначе могао испунити цео живот једног човека и донети му толико задовољства и толика страдања?) Каква је ово неодољива и незајажљива тежња да се из мрака непостојања или из тамнице коју представља ова повезаност свега са свиме у животу, да се из тога ништавила или из тих окова отима комадић по комадић живота и сан људског и да се уобличује и утврђује „заувек“, кртом кредом на празној хартији?

Шта је неколико хиљада наших руку, очију и мозгава према бескрајном царству од којег у једном сталном, инстинктивном напору одбијамо ситну парчад? Па ипак, тај напор који већини људи, и с правом, изгледа безуман и сујетан, има нечег од великог нагонског упорства којим мрави подижу мравињак на прометном месту, где је унапред осуђен да буде разрован или прегажен.

По проклетој муци и неупоредивој дражи овога посла, ми осећамо јасно да од неког нешто отимамо, узимајући од једног тамног света за други неки који нам је непознат, преносећи из ничега у нешто што не знамо шта је. Зато је уметник „изван закона“, одметник у вишем смислу значења речи, осуђен да натчовечанским и безизгледним напорима допуњује неки виши, невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви, у ком би требало да живи целином свога бића.

Ми стварамо облике, као нека друга природа, заустављамо младост, задржавамо поглед који се у „природи“ већ неколко минута доцније мења или гаси, хватамо и издвајамо муњевите покрете које никад нико не би видео и остављамо их, са свим његовим тајанственим значењем, очима будућих нараштаја. И не само то. Ми сваки тај покрет и сваки поглед појачавамо једва приметно за једну линију или једну нијансу у боји. То није ни приметно ни лажно и не мења у основи, приказани феномен, него живи уз њега као неки неприметан али сталан печат и доказ да је овај предмет по други пут створен за један трајнији и значајнији живот, и да се то чудо десило у нама лично. По том вишку који носи свако уметничко дело као неки траг тајанствене сарадње између природе и уметника, види се демонско порекло уметности. Постоји легенда да ће Антихрист, када се буде појавио на земљи, стварати све што је Бог створио, само са већом вештином и са више савршенства. Његове пчеле неће имати жаоке и његово цвеће неће тако брзо венути као што вене ово у нашој природи. Тиме ће он намамити лакоме и лаковерне. Можда је уметник претеча Антихриста. Можда се хиљаде и хиљаде нас „играмо Антихриста“, као што се деца, усред мира, играју рата.“

Питање о сврси уметности, појавило се кад и сама уметности. Можда се оно зачело у скепси уметничковој, а можда и у несигурности надменог поручиоца уметничког дела. Дуго је, можда и због тога, уметник у сенци поручиоца, он је анониман а поручилац, знан, славан, моћан... Како је дело постојало познатије и друштвено потребније поручилац је губио на значају и гласу, а расла је и радозналост ко је творец. Тако је уметничко дело, као ствар за себе и по себи, почело да бије битку и за свог некад анонимног и скоро заборављеног творца. Данас нам није довољно што знамо чије су задужбине и ко су поручиоци и финансијери појединих храмова, кипова и уметничких дела већ радознало трагамо за оном руком која црта, пише, и реси та дела. Можда и ово може, на посредан начин, да упуту ка одговору о сврси уметничког дела.

Трагати за одговорима о сврси уметности значи исто-времено и трагање за њеним суштинама. Шта је њена природа? Како и због чега настају оне дивне приче ако већ нису Шехерзадино одлагање часа судњег? А неко одлагање сигурно — јесу. Па, зар то није већ нека сврха? Или све ово морамо изнова политизирати, идеологизовати, бранити и нападати?! То да се без уметности, ипак, не може ни у најсуровијим и најтежим ситуацијама које је упознало човечанство такође се може узети као један од одговора на питање о њеној сврси. А шта тек рећи о драгоценим подацима које је меморирала да сачува за будућа нека поколења причу, и истину, о временима која неповратно минуше и људима који одавно нестају са лица Земље? Уметност, очигледно, нема једну сврху и један циљ чак ни онда кад су унапред пред надахнуте творце постав-

љени јасни захтеви. Он увек нађе простора и могућности за линију више, за валар, за резигнацију или уздах на маргини, те тако уз општу, *бројшури* и неку своју муку, те то тек тада постаје уметнички чин: стварање по мери властите снаге и уобразиље, творења светова изнова.

УМЕТНИЧКО ДЕЛО И ЊЕГОВА СВРХА

Тумачење паралелне карактеризације ликова и тематској паралелизму тока приповедања у приповеци Посјета Владана Деснице

Значења приповетке *Посјета* Владана Деснице објективно омогућавају проблематизовање теме о уметничком делу и његовој сврхи, како на основу разумевања целине приче тако и на основу разумевања појединих њених деоница, једном речи у свим равнима овог књижевног дела. Ми ћемо то превасходно чинити у упоредном тумачењу паралелне карактеризације ликова и тематског паралелизма тока приповедања, што су битна својства обликовањих могућности ове прозе, као и читавог прозног опуса Владана Деснице.

Тема приповетке назначена је већ на почетку, у композиционо посебно наглашеном уводном пасусу:

„Кад је изишао из станице, над градом је још лебдила сумаглица. Звоници у даљини стршили су поспано у бијелим парама. Прољетно недјељно јутро, мутно и лагано наоблачено, споро се будило. Иван застаде на рубу тротоара, у неодлучности. Био је сат мљекарских кола и првих трамваја. Пустим тргом промицао је покоји ријетки пролазник, погурен и још бунтован, и не дижући очију на споменик на сред трга. А споменик — гологлав грађанин у дугом капуту — изронио из ноћи са својом подигнутом руком, доимао се некако неупослено, без сврхе, као и они празни кестењарски киосци мало подалје, и та узалудно-реторична геста изгледала је бесмислена и болно заморна као тјелесна казна у школи. — „Споменике би ноћу требало негдје склонити, дати им одмор; или бар прекрити их каквим покровом“ — прође Ивану главом.“

У овом пасусу спајају се искази различите значењске носивости. Први део пасуса је подешен тако да обликује атмосферу неке болесне поспаности (карактеристичне, потом, за атмосферу у професоровом дому, и све до краја приповетке); други део пасуса, захваљујући пре свега подругљиво интонираном опису споменика, опет, тако да већ на почетку успоставља критичко одстојање од дела које нема одређену уметничку вредност, дакле ни сврху за своје стваралачко трајање.

На изглед чисто дескриптиван, овај пасус има у приповеци скривено, метафоричко значење. Поспаност, поме-

нута већ на почетку, неће бити само у функцији индивидуализације ликова него она, уједно, смисаоно карактерише општу летаргичност дома у коме се сликар обрео и провео читав дан. Нарочито је занимљиво како аутор функционално уграђује реч сврха као „кључ“ за „шифровану“ психолошку мотивацију. Исказом да се доима „некако неупослено, без сврхе“, према споменику и, следствено, читавом смислу посете, одмах се успоставља нека врста критичког одстојања. Даљи наративни след само продубљује успостављену дистанцу.

Опис јутра представља неку врсту прелогомене. Међутим, функција тог описа одмах бива схваћена у психолошкој и темпоралној равни. У психолошкој, као преломни тренутак пред сликарев сусрет са професором на темељу чијег животног и стваралачког пута ће се промишљати вредност и суштина живота уопште. У темпоралној, као след догађаја у једном дану, од јутра до вечери, тако да прича сама по себи конституише сопствени почетак и сопствени завршетак, а сходно томе, равни стварног и трансцедентног, реалног и метафоричког.

Битни семантички аспекти приче постижу се зналачким избором мотива, распоређених око кључног, а то је споменик који има значајну улогу у обликовању аксиолошке димензије приповетке у целини. Споменик на пустом тргу у раном јутарњем сату добио је, са аксиолошке тачке гледишта, изразито негативан смисао. За објашњење ове равни приповетке битна је најпре рецепција споменика, при чему аспект грађана добија много веће значење од оног на које писац упућује исказом: „Пустим тргом промицао је покоји ријетки пролазник, погурен и још бунован, и не дижући очију на споменик наспред трга.“ Разумевање исказа да споменик остаје незапажен иако је наспред трга чини се важним за приповетку у целини. Овај моменат има у контексту теме која нас занима, као што смо већ истакли, пре свега аксиолошко значење, а начело по којем се пореди са „празним кестењарским киосцима“ на семантичком плану води до анализе сукцесивног повезивања мотива који упућују на експликације његове несврховитости и бесмислености. Призор споменика који представља грађанина у дугом капуту са подигнутом руком јесте још један, још консеквентнији семантички моменат у сукцесивном следу детаља којим се потенцирају његова несврховитост и бесмисао. „Та узалудна-реторична геста изгледала је бесмислена и болно заморена као тјелесна казна у школи“, нагласиће писац, а јунаковом свешћу прострујати мисао о томе да би „споменике ноћу требало негдје слонити, дати им одмор; или бар прекрити их каквим покровом.“

На овој тачки Десница је експлицирао тему приповетке *Посјета*. Већ овде, укратко, видимо све значењске вредности приповедачког поступка, чије поједине деонице сматрамо одлучујуће важним у аспектима књижевно-

теоријског постулирања односа уметничког дела и његове сврхе.

Одређивање теме приповетке *Посјета*, наравно, много је сложеније но што се то може чинити ако без даљњег прихватимо како свако уметничко дело има одређену сврху, и како у њеном одређивању суделују различити аспекти, при чему увек један аспект мора бити од пресудне важности. Судећи већ по наслову ове приповетке, *Посјета* значи одређено поступно збивање, долазак са одређеном сврхом. Истовремено, *Посјета* значи одређен однос, који се успоставља. Та двосмисленост назива Десничине приповетке, нема сумње, игра улогу у сваком покушају тумачења, таквог тумачења које нужно мора уважити сва метафоричка значења уметничког дела уопште и конкретне приповетке, а исто тако процесе у смислу поступног откривања и разумевања успостављених односа, затим поступног грађења ликова у приповетки и, надасве, разумевања судбине човека уопште. Но, док идеја о уметничком делу вреди као нека *основна сврха* која на свеобухватан начин повезује све значењске вредности дела, дотле појам *сврхе* захтева да буде схваћен пре свега у аксиолошком смислу.

Недвосмислено утврђивање везе „карактеризације“ споменика са портретом који уметник намерава да начини по позиву у том контексту је од битног значаја. Наиме, као што споменик на тргу по свој прилици представља неку значајну личност одређене историјске провенијенције, тако и портрет треба да буде у истој функцији представљања и приказивања професора као личност одређене научне, односно историјске провенијенције.

Разлика између првог дела приповетке, у којем уводни пасус, као што смо видели, има битну функцију, и њеног даљег наративног следа је у томе што се искази најпре формулишу у облику доживљаја, а потом у све комплекснијем дискурзивном облику.

„Долазио је на позив одбора за прославу осамдесетогодишњице чувеног професора, славног „Старога“ чији је портрет имао да изради. Писмено се споразумио са професоровом кћерком, и ово је требао да буде његов први сусрет са човјеком о коме је толико слушао. Али и тај састанак, који га је још до синоћ радовао и живо занимао, сад га је остављао прилично равнодушним“, вели писац. Ни смо овај исказ навели због тога да бисмо најкраће обраложили потку приповетке. Навели смо га зато што и он показује онај начин мишљења о смислу посете, који карактерише приповетку у целини, а посебно наглашава однос сликара Ивана према сврхи посете. Оваквим начином мишљења, којим се утврђује мотивациона линија сликаревог доживљаја посете и сусрета са старим професором, одступања у његов дом до изласка на слободан ваздух („да се спаси из те заспале просторије“), успешно се упозорава на одређене елементе у начину прозног обликовања, захваљујући којем се читаочева пажња постепено, услов-

љена доминацијом наратије, преноси са емотивног потенцијала књижевног лика на неке друге, пре свега дискурзивне видове литерарног обликовања.

„Знао је да је професор у последње вријеме јако ороноу и да већ више година не предаје. Ипак, код сусрета с њим остао је грдно изненађен: то је био потупно исцрпљен и немоћан старац, и он није умио да сакрије своје изненађење пред професоровом јединицом Емом. „Стари“ је сједио у благоваони уз прозор. Посађен тако у наслоњач, загрнут пледом и покривен карираним покривачем преко кољена, изгледао је као да сједи уз вагонско окно и путује. Само што иза окна пејзаж није промицао већ је слика остајала увијек иста, зачарано непомична.“

Правац којим се настоји успоставити контакт сликара са домаћином, старим професором, одређен је већ овим пасусом с почетка приповетке као доминантан у осветљавању свих наредних покушаја да се успостави било каква врста комуницирања између њих двојице. Јер, одмах потом следи исказ битне психолошке карактеризације лика: „Иван је намјеравао да мало простудира физиономију Старога и да, лежерно, у току разговора, набади неколико скица и биљежака. Али саобраћај са Старим наилазио је на непредвиђену тешкоћу: био је скоро глух. А глас му се утањио, постао једва чујан, и пискутљиво му је цвилио у грлу као струјица зрака у Мемносовом кипу.“

Сликар безуспешно покушава да „продре“ до старог професора. Он осећа да се старац једноставно затворио пред њим. Занемео и неприступачан, преморен од лутања путевима духа, сасвим ороноу, надамак смрти, професор више не може говорити ни другима ни себи. Он живи неки свој живот у себи:

„Проматрајући га, човјек је добивао утисак да Стари није сасвим без мисли, већ као да се сада, откако је одијељен од свега вањскога глухоћом и тешкоћом споразумијевања, његова моћ да се изолира и затвори у круг својих мисли још јаче појачала. Његова отсућност је била неједнака, час јача час слабија. Још до недавна је у неколико прилика изненадио околину каквим неочекиваним знаком присебности, и то је људе, једанпут затечене, стављало на опрез, па су се држали обазриво и смотрено корачали по површини, не знајући какве се варљиве и неиспитане дубине под њом крију. Одатле је опхођење са Старим имало у себи нечег подмуклог, сличног засједној игри у којој као да је околина вребала часове његове несвјесности а он часове њезине зле вјере. Доиста, по изгледу Старога и по расијаном изразу његових очију Ивану се причињало као да његова мисао, у својој усамљености, дремежно блуди по просторима који су другима неприступни и да се он задржава на некој тананој граници одакле сагледава и ствари с ону страну ње.“

Дакле, карактеризација овог лика се обликује на друкчијој равни споразумевања. Најкраће речено, наративној димензији саопштавања, па и карактеризације, у овом

случају одговара психолошка раван саопштавања која искључује чак и унутрашњи монолог, постајући апсолутна немогућност говора, односно апсолутно ћутање. Та мотивациона линија професоровог лика и карактера спроведена је до идеје о личности која је сва „иза“ свог ћутања.

„Свако саопћење он је примао без изненађења и без занимања и никад није питао више од оног што му је речено: кад би Иван проговорио, он би обрнуо према њему свој непостојани поглед као да се враћа из неке замагљене даљине, саслушао би без ријечи и једва приметно климнуо главом, па би се опет одврнуо и отпловио у своје непознате далеке и трепераве просторе...“

Будући да старац не може говорити (о себи), као вид карактеризације може у том смислу бити од важности оно што о њему говоре његова кћерка и њен заручник или преко исказа о њиховом односу према њему. Важно је, међутим, да ли то омогућава да се след мотива у *Посјети* повеже у „слику“ могуће професорове личности. Карактер овог лика, наиме, нешто је сасвим друго у очима ово двоје од карактера каквим га спознаје сликар. Баш због тога што писац на један начин повезује оно што посредно или непосредно њих двоје кажу о карактеру професора, а на други начин повезује оно што посредно или непосредно сâм сликар сазнаје о карактеру „субјекта“ којег има намеру да портретише. Разлика при томе није само у психолошком нијансирању или суптилности карактеризације. Карактеризација у једном случају иде једним а у другом случају другим правцем обликовања. То ће рећи да раван индивидуализације у оба случаја и не мора бити начелно различита, али мора бити начелно различита тачка гледишта која управља обликовањем једног или другог виђења професоровог живота и рада и чини претпоставку како ће се његов карактер у приповетки уопште схватити. Тако је овај карактер у строгом смислу речи, гледано из перспективе његове кћерке Еме и њеног заручника, одређен кључном чињеницом да је он њен отац и у том смислу да је разговор о њему непосредно зависан од њиховог породичног, сродственог односа. Са тачке гледишта госта сликара, пак, карактер је повезан пре свега с његовим статусом научника и професора и, сходно томе, подлеже испитивању таквих интегришућих функција које га одређују као значајну друштвену личност. Таква вредност професоровог индивидуалитета открива се управо захваљујући паралелној карактеризацији.

Битно је, с тим у вези, запазити да је писац, сразмерно узевши, посветио мало простора дијалогу. Има га само у контактима сликара са Емом и пуковником. Све линије приповедања везане за професоров лик стичу се у једној жижи значења „незнаног новог ћутила“, „неке присне везе немуштог споразумијевања, из које већ не би било повратка, да је само часак дуље потрајао“, што сведочи о изванредно великом степену прилагођености структуре *Посјете* скривеном смислу универзалних исказа.

Оваквим приповедачким поступком, исто тако, утврђује се средишни положај лика старог професора у структури приповетке, и наспрам осталих ликова, пре свега тако што се читав ток приповедања подређује разастирању и сублимисању према том лику.

Сходно принципу паралелне карактеризације ликова, а строго водећи рачуна о њиховој индивидуализацији, писац успоставља аксиолошку равнотежу између две групе ликова: сликара и професора, на једној страни, Еме и пуковника, на другој. И психолошка обликовност Еме и пуковника и психолошка обликовност сликара и професора подједнако упућују читаоца на извесну у основи суморну поруку о људској природи.

Од битне важности је, дакле, начин на који писац спаја у једну целину два тематски паралелна тока приповедања. Први ток чини судбина професора у кругу породице. Други ток сликарева посета ради израде старчевог портрета. Широки спектар мотива које убрзано смењују ова два тока приповедања укључује личне и психолошке драме двојице ствараоца у драму универзалних размера.

Судбина чувеног професора битно одређује значење читаве приповетке; она је аксиолошко средиште свега оног што се у приповетки збива. Смером својих размишљања сликар Иван аналитички продира у његову личност, разоткрива оно најинтимније, и најличније, непосредно захвата све богатство те појединачне свести:

„Зар је ово немоћно, унижено тијело доиста све што је остало од човјека? Зар је у њему сахрањена она „искра духа“ — питао се Иван. Сад му се Стари чинио као нешто неживо, као предмет. — Каква „мисао“! Каква „искра духа“! Суд у коме живи тракавица — ето то и ништа више! Сврсисходна животна заједница, разумном економичношћу проведен параситизам, по начелу максималног искориставања: ислужен геније још увијек је добар и корисно употријебљив за једну такову „порадну“, „старосну“ службу: да тракавици буде пребивалиште. То и јест сада његова сврха на свијету, његова нова сврха.“

Иван се осећа дубоко депримиран, подложен наглим клонућима и ненаданим променама расположења, или како писац додаје: „оном болном срозавању са „висина духа“ у плићак „опћег ништавила“, да би нагласио распон тог несумњивог поларитета у којем се крећу сликарева размишљања: „Из таквих лиризираних расположења падао је и незнатним поводом у пустош згољне материје којом царује један једини слијепи и неумитни закон: закон механичке сврсисходности. Такав пад, наравно, сасвим би га поразио и утукао, бацајући га у осјећање бесциљности и узалудности сваког човјековог настојања.“

Исказ има за циљ коначну спознају бесциљности и узалудности сваког човековог настојања. Отуда сликарева даља размишљања показују се као низ подједнако уверљивих тумачења, као објективистичко изношење контрадикторних или диспаратних стајалишта:

„И тад је налазио неку готово осветничку сласт у томе да то „опће ништавило“ проширује и продубљава, да га учини, ако је то могуће, још опћијим и још ништавнијим. — Ето у шта свршавају — размишљао је сада, — све те велебне конструкције мисли, све те њихове „концепције“, „заокружени системи“, „сувисле слике свијета“; ето гдје воде та оштроумна лучења, те танане „дистинкције“, те „форме појимања“, ти „садржаји свијести“, ти њихови „у субјективном погледу“, и „у објективном погледу“, сав тај њихов блистави никелирани инструментариј мисаоности којим као неким клијештима и пинцетама настоји да уштину и приграбе честице непознатог и да је понесу у круг свјетлости сазнања.“

У настојању да изрази неухватљиву реалност професоровог лика, Иван једним погледом, а затим интензивним разматрањем обухвата сву сложеност природе професоровог карактера, који жели да дубоко сугестивно искаже кључним питањем не само шта је човек, већ и шта је живот? Приповетка *Посјета* стога се доима и као својеврсна контемплација о смислу и сврхи људског трајања и, исто тако, о смислу и сврхи човековог делатног живота:

„Иван се осврну наоколо по соби. Ту је дакле велики човјек годинама радио, мозгао, одатле је водио своје чувене полемике, ту је написао дјела која ће му за дуље или краће вријеме подржати живо име. Просторија која је некад морала бити тако топла од његовог присуства и од његовог устрепталога гласа, сад је била непријатељским хладом ненаставање собе. Са свих предмета у њој као да је ољуштен сјај који им је прије подавао професоров поглед; давно нетакнути топлим руком човјека, они су охладнјели, као шишмиш за зимског сна, и укочили се у строгој крутости мртвих ствари.“

Може бити од посебне важности имати у виду значење појма сврхе које му придаје овај пасус. То је још један аспект сврхе дела који води према тумачењу у смислу „мртве ствари.“

Ево још једног примера: „Кад би му поглед пао на онај дувар на коме су полице с којих је некад тако навиклом и сигурном кретњом узимао књигу што му је у раду устребала, зурio је тамо као и у други го зид. Двије дебеле свеске његовог задњег дјела грубо увезане у телећу кожу и сад леже ту на столу; али ако их случајно дотакне, премеће их по рукама сасвим механички, као двије опеке.“

Је ли сврха професоровог задњег дела да чами у двома дебелим свескама и то грубо везаним у телећу кожу? Да лежи на столу и да их он премеће по рукама сасвим механички, „као двије опеке“? Сврха овог детаља, који сликар помно уочава, користи такође продирању у сложену атмосферу у којој обитава стари професор, а „обојен“ је бритким цинизмом, као и цела приповетка.

Посматрајући старог професора сликар се, у ствари, бави целином стања његовог бића. Он жели да проникне у све оно што му може послужити у обликовању лика.

Трагајући за односом између стварно насликаног лика и његовог модела у стварном животу он, у ствари, трага за значењем које насликан лик треба да „преноси“ или „симболише“: вишесмисленост људске судбине и њене неумитне пролазности.

Том приликом приповедања, по природи паралеле, примеран је онај ток приповедања у чијем се средишту налазе ликови професорове кћерке Еме и њеног заручника. Ова два лика постављена су у аксиолошкој равни приповетке знатно ниже од ликова професора и сликара. Кћеркин портрет грађен је са необичним смислом за психолошку уверљивост. Њен заручник је замишљен као пуковник и у тој његовој професионалној карактеристици крије се особена мотивација.

Заручников војнички менталитет је најефектније уобличен у епизоди за ручком:

„Једном су усред разговора све троје претрнули: загргнуо се гутљајем и умало се није удавио; од страве сав се заледео: голицало га је у грлу и сузе су му навирале на очи, бојао се да се закашља, бојао се да прогута, бојао се и да оком трене, као да ће га смрт заскочити ако само мрдне. И укочио се тако, задржавајући дах и одупирући се кашљу, сав се трескао и цичао. Није било јасно да ли тим цичањем жели да упозори околину на смртну опасност у којој се налази или су ти гласови били његов плач, плач безнадности. То старачко страховање над већ сасвим безвриједним животом, то грчевито држање за ону посљедњу нит која га с њим везује, у Ивану побуди наглу одвратност. Улови летимичан бљесак што сијевне Еми у очима. То је било кратко као муња и не потраја ни толико да би се могло одразити на лицу; само плану у очима и одмах нестане. Пуковник први прискочи староме и куцну га по рамену вичући му у ухо:

— Не бојте се, није ништа, није ништа! Само гутајте, гутајте слободно!

Тек тада се малко повратио, али је био сав устрептао, сав у хладноме зноју. Потрес га је сасвим изнурио. До конца ручка дријемао је, блијед, исцрпљен, а онда га је Ема одвела да проспава један сат.

— Жалостан приказ! — рече пуковник Ивану кад су остали сами. — Поготово за оне који су га раније познавали. Шта ћете, закон природе! Али има момената, вјерујте ми, кад то постаје чисто болно. Како је пак Еми, не треба ни да вам говорим. А зачудо, не би се могло рећи да му се физичка кондиција нагло погоршава; лијечник каже да би овако могао поживјети и коју годину. Дапаче — замислите ироније! — неки дан је констатирао да има тракавицу! Замислите, тракавицу у тако стару организму!“

Аутор је пуковников поступак мотивисао његовом спремношћу да „први прискочи староме“ док, напротив, „то старачко страховање над већ сасвим безвриједним животом...“ у Ивану побуђује одвратност. Сем тога, пуковник се осетио побуђен да старчеву загрцнутост оправда и

разуме, изражавајући истовремено чуђење због отпорности на старост и болест. Иронијско „божење“ ове поенте експлицирано је пуковниковим ускликом: „замислите ироније!“ Овај исказ, наизглед емотивно интониран, експониран је сасвим иронијски директном употребом тога уметнутог израза у самом исказу. Иако исказ делује као објашњење, ефект зачуђености је сасвим другачије конотације „преокренутог смисла“. Да је исказ уследио као индиферентно објашњење, без израза „замислите ироније“, не би се могао примити у иронијској контекстуалности. А управо у оквиру такве интонираности исказа, пасус који следи мора бити сагледан такође у том значењу. Иронијска „алузивност“ пуковниковог исказа о варљивости професорове „физичке кондиције“ уједно преноси мрежу својих значења у најдубље основе њихове моралности:

„На вратима се појави Ема. Спустила се у наслоњачу и склопила очи. Тек сад јој се на лицу показао дубоки умор. Од ње је зрачила нека помирена прегореност. Још од детињства стекла је навику да се потчињава и да се потпуно посвећује другоме; то је можда и дало њеној личности ону крајњу мекоћу у коју се утопило читаво њезино биће. Гледајући испод ока Ему и пуковника, Иван помисли: ово двоје уствари само чека да Стари умре. Ема, послје него се жртвовала готово до прага старости, хоће најзад да почне живјети свој властити живот. По свој прилици несвијесно се и љути на старога због тог његовог одуговлачења, готово да му замјера неувиђавност. Тако се тумачи и онај бљесак који јој је малочас синuo у очима. А у неким моментима опет вјероватно се и каје; учини јој се нелијепа, нељудска та њезина љутња, ражали јој се, онако стар и беспомоћан, увиђа да је лудо и неправедно захтијевати од њега да се уклони како не би био на сметњи другоме. Али кад једном умре, искрснут ће јој опет у сјећању онакав какав је био у својим најбољим данима; ријетко кад ће јој излазити пред очи као исхлало старчић, који кашљуца, загрцава се, хропти, који механички вади сат из цепа и трља наочаре. И тад неће моћи да га се сјети без сузе и без неке грижње савјести.“

Превладавање трагике професоровог стања могуће је, у таквим консеквенцијама, управо преко спознаје о тобожњој његовој неувиђавности, намерном одуговлачењу да умре. Трагичан патос њихове посвећености старцу остварује се несвесним признавањем апсурдности таквог односа према њему, а властиту трагику обоје превладавају способношћу да и сопствену судбину прихвате као зависну од његове смрти. Исказ „али кад једном умре...“, коначно, раствара привид те апсолутне извесности. Грижња савести, с које се сагледава морални лик кћерке Еме, тако постаје трагична у могућности за апсолутним важењем.

Око њихове улоге и места у чувању изнемоглог старца концентрише се још један аспект. Наиме, од битне важности је једно наизглед успутно Иваново запажање. Он, каже писац, „улови местимичан бљесак што сијевне Еми у

очима“. Функција овог исказа је у његовом „тумачењу“ кћеркине несвесне љутње на старога због његовог одуговлачења, замерке на неувиђавности што не умире да би она најзад почела живети свој властити живот.

Ситуација јој је парадоксална: старчевом смрћу решио би се њен највећи животни проблем. Са необичном рафинованошћу Десница показује како се, као последица подчињавања и посвећивања, црте моралности у лику старчеве кћерке Еме постепено развијају у специфично „пропадање“ личности. И док се она (жртвована „готово до прага старости“) постепено губи у том ишчекивању да једном „почне живети свој властити живот“, у њој се све јаче развијају два комплементарна извора кривице: због заповињања властитог живота зарад очевог и због подсвесног и „неправедног“ прижељкивања његове што скорије смрти. Осећања која они изазивају су у оба случаја болна.

Подређена улога коју је писац наменио кћерки у овом случају још више долази до израза. Њен однос према оцу је у том смислу специфичан, такође двосмеран: то је однос претеране заштите с њене стране, и претеране зависности од ње, с његове.

Нестрепљење и грижа савести омогућују разумевање њеног индивидуалитета. Уздржаном скепсом и дискретним кајањем пригушују се, или сасвим елиминишу, сентиментални ефекти и успоставља критичка дистанца према овом једином женском лику, чији „местимичан бљесак у очима“ има у том смеру јако значењско дејство.

Но, однос кћерке Еме и њеног заручника према старом професору нужно је сагледати и са још једног битног аспекта. На то веома упутно указује књижевни критичар Зоран Глушчевић у есеју о Владану Десници под насловом: *Психоаналитички доживљај времена и простора* (цитирано према: „Књижевне новине“ 297/67):

„Аутор доживљава време и простор као истоветан квалитет, тј. на начин који подразумева међусобну замену квалитета. Моделујући се према физикалним законима простора, време мења своја „агрегатна“ стања усклађујући их са динамиком простора. У приповеци *Посејта* време се понаша час као живо, час као материјализовано, у сваком случају опипљиво суштаство које се мења у вези са степеном динамике која влада у просторији. У непосредној, скоро функционалној вези и са најмањим покретима, оно осетљиво реагује и на најлакши дашак изговорене речи.

И у таквом једном зачараном простору, у којем се и време материјализовало, одиграва се нечујна, једва наговештена психоаналитичка драма. Кад Ема, једно од лица у приповетки, кћи старог, сенилног професора, који сваки час вади из џепа сат и загледа га, каже за свог оца:

— Често тако погледава на сат, вјеројатно по снази навике... А њему је бар сасвим свеједно колико је сати! она не само да том реченицом исказује малу завист према оцу

кога је прегазило време, те одбројавање сати за њега стварно ништа не значи, него истовремено открива и психоаналитички подтекст који гласи: „Нама није свеједно, нама се страховито жури!“ На тај психоаналитички подтекст указује једна наоко сасвим ситна, скоро неуочљива околност: наиме, у складу са различитим интересом за време, при чему се, објективно узев, једнима жури (Еми и пуковнику, који чекају да Емин отац умре да би се венчали), док се Староме не жури, јер му свака журба смањује преостало време живота, — могла је и да се очекује реакција старог професора на понашање његовог сата.

Међутим, дешава се нешто сасвим супротно. Стари се брине што му сат заостаје! Он једноставно хоће да иде у корак с временом, с његовим током, чиме не показује само да је сенилан или да га писац користи као ироничну инвенктиву. Тиме што и Стари неће да заостаје за временом, да га растеже и отеже, пројектована је у ствари жеља Еме и пуковника да убрзају време! Јер она, Ема, је та која говори шта је са професоровим сатом, није у питању објективна пишчева констатација. Писац, можда и сам несвесно, ставља у Емина уста речи којима, несвесно и за њу, открива њену и пуковникову потајну жељу да убрзају време тј. да на штету њеног оца скрате време које их дели од могућности да остваре брак. Износећи напоре свога оца и његову апсурдну, апсурдну са очевог становишта, жељу да иде у корак са нормалним протицањем времена, Ема у ствари пројектује своју несвесну жељу да оцу скрати живот. Зато писац и завршава своју приповетку антиципирајући Емино кајање и грижу савести:

Али кад једном умре, искрснут ће јој опет у сјећању онакав какав је био у својим најбољим данима... И тад неће моћи да га се сјети без суза и без неке грижње савјести.

То 'неке грижње савјести' Фројд је веома лепо објаснио као израз амбивалентног односа према вољеним особама чија се смрт потајно прижељкује, а кад једном до ње дође, те некадашње жеље делују као извор непроболних неуротичких самооптужби: као да су оне, те жеље, послале вољено биће у смрт!“

Иначе, и по својим осталим функцијама простор и време имају битну улогу у овој приповетки, и уопште у прозном опусу Владана Деснице. Простор и време јављају се као пројекција сопственог ЈА ликова, њиховог присуства, постојања и трајања.

Чим је ступио у *Шамни вилајет* професоровог обитава-лишта — претходно појмивши суморн ранојутарњи сат као својеврстан духовни доживљај — сликар Иван је одмах осетио неко нарочито дејство тога затвореног простора специфичне патине трајања. Следи разложен ток њиховог сусрета, виђења и сагледавања. Тронутост — то пре свега — јесте први и најбитнији моменат у сучељавању са професоровом егзистенцијалном ситуацијом. Ту, међу зидовима, трепери готово згасли жижак његовог живота. Ту ће, професору сучелице, уметник покушати да изрази сву

„филозофију“ његовог живота, опипљиву слутњу смрти, незамишљиву трајност вечности.

Следи „гомилање“ чињеница свести, описи њеног функционисања, а у описима амбијента „монтирање“ чињеница спољне стварности у циљу смисаоног јединства. У уметничкој слици света осмишљава се, поступно, тоталитет света. Са сталном свешћу о неминовности смрти, сликар спознаје да живот јесте и остаје најтајанственији и најтрајнији извор уметничког стварања.

Следствено, он и време доживљава као својеврсну пројекцију реалности, у свој њеној сложености, а пролазност као објективну нужност. Уметник томе подвргава и размишљања о смислу свога стваралаштва. Њему није само важно да слика, важно му је чему то води, каква је сврха стваралачког чина? И сувише загњурен у своје дело, он изнутра распирује ватру стваралачког делања, из најтамнијих зачетака свести и живота.

У процесу стваралачког рада, могућно је на релативно предвидљиве начине посматрати људе попут остарелог професора. Но Иван се не задовољава само посматрањем, баш зато што је сликар, уметник. Посматрање старчевог изгледа и понашања он проширује и на одређивање својстава свога доживљаја перцепције. Смрт је најудаљенија, и истовремено најближа тачка до које досеже уметникова мисао. Најудаљенија је кад се мисао о њој потискује, пориче, расцепи, пројектује и интројектује у подсвест, најудаљеније тамнине бића. Најближа је кад се непосредно виде њена разорна дејства, као у случају старог професора.

У том смислу за спознају професоровог карактера уметнику је битно пре свега оно шта он говори, шта ради и како изгледа. Прва могућност изостаје сазнањем да је професор скоро глупонем. Друга могућност, спознаја онога шта ради, исцрпљује се у неколико крајње оскудних, сажаливих покрета беспомоћног тела. Такви описи, опет, једноставно немају правог смисла ако нису подређени душевним стањима и објашњењима радње, што води карактеризацији преко изгледа. А изглед је у овом смислу најбитнији управо због тога што је реч о уметничком процесу *визуелизације*, потрету као производу ликовне делатности.

Тај процес, како га писац особеним наративним поступком обликује, спроведен је поступно:

1) „Иван је намјеравао да мало простудира физиономију Старога и да, лежерно, у току разговора, набаци неколико скица и биљежака.“

2) „Иван је сјео у прикрајак с цепним блоком на кољенима и проматрао изнуреног старца који је, не обраћајући никакве пажње на околину и заштићен од ње облаком своје глухе осамљености, сањиво гледао кроз прозор.“

3) „Иван устаде. Било је вријеме да се опрости. Али хтједе да прије одласка опет покуша набацили коју скицу.“

4) „Иван пограби биљежницу да фиксира тај моменат.“

5) „Иван одложи блок који му је мртво лежао у крилу и приђе к прозору.“

Дакле, сликар је најпре *намеравао* да простудира физиономију „модела“, и зато сео с џепним блоком на коленима, затим *покушао* да набаци коју скицу, и чак пограбио бележницу да фиксира одређени моменат, да би на крају *одложио* блок који му је, према субјективном осећању, мртво лежао у крилу.

Изрази *намеравао*, *покушао* и *одложио*, као и понављање појединих формулација о скицирању, сваки пут у нешто другачијој форми („да лежерно, у току разговора, набаци неколико скица и бележака“, „с џепним блоком на кољенима проматрао изнуреног старца“, „опет покуша набацити коју скицу“, „пограби биљажницу да фиксира тај моменат“ и, коначно, „одложи блок који му је мртво лежао на крилу“), јесу, у ствари, фино и духовито иронисање сликаревих стваралачких покушаја; књижевни оквир сцена портретисања старог, оронулог, а чувеног професора, преобраћа се у сажет портрет самог уметника. „Унутрашњи“ профил овог лика служи, поред осталог, зато да се лик сликара уопшти у лик ументика, при чему је однос психолошке и аксиолошке димензије у структури приповетке универзализован, а искази о томе надилазе границе психолошке мотивације и постају уметничко средиште поруке тиме што се обликује аксиолошка димензија његове основне стваралачке поставке да „умјетник мора да присно разумије и осјети све облике људског духа и све начине људског мишљења и осјећања, да мора умјети да се уживи у сваку човечју душу и увече под кору сваке човечије лубање (по томе, на концу, умјетник и јест умјетник!“)

Уметничко доживљавање и спознаја стваралачког чина кроз сам стваралачки чин тако постаје израз оне исте критичке свести која карактерише општу семантичку констелацију приповетке, па и њену диференцијацију на поједине наративне деонице за које вреде посебна начела тумачења. Као креатор судбина ликова ове своје приповетке, приповедач их повезује на основи стваралачког искуства лика сликара Ивана, које кулминира исказом: „По томе, на концу, умјетник и јест умјетник!“ Ова сажета, језгровита констатација у загради, поентирана узвичником, у склопу књижевног казивања заокружава и уопштава пасус којим се крајње дискурзивно образлаже концепт стваралачког односа према свету.

Али, који је исход тога што чиним и какву ја намеру заправо имам, као да се пита Иван, збуњен и заваран исходом животне и стваралачке судбине професора. Та дилема, у крајњем случају, симболизује универзалну ситуацију уметника у коме је равнотежа основних стваралачких интенција поремећена и заскочена самим дубоко неиспитљивим и ничему подвргљивим стваралачким чином.

Један од основних уметничких инструмената помоћу којих аутор надилази психолошки план приповетке, мада је у тој функцији, очитује се у одговарајућој доследности

мишљења у контрадикцијама, процесу размишљања који окончава у нихилизму, уместо у обухвату свих димензија смисла и покушаја објашњења које ће, задржавши њихову примарну супротстављеност, водити синтетичком увиду у природу стваралаштва у најширем смислу речи:

„... долазио је до тога да је неријетко мислио и осјећао у исти мах сасвим супротне ствари. Често је дијелио мишљење датог човјека, али уједно и мишљење сасвим противно овоме; врло их је добро разумио оба, и с оба саосјећао. Али које је његово властито мишљење и што он сам осјећа, то не би могао да каже: читаву своју личност залагао је у то да њоме проникне у туђу. Дешавало му се да је пратећи излагање неке теорије у каквом филозофском приручнику одушевљено пристајао уза њу, али, прешавши на њој противстојећу теорију, једнако се је одушевљавао и за њу, не изневеравајући се притом оној првој. „Сви имају право“ — био је закључак до кога је тад дошао, па је и том формулацијом био јако задовољан. Све јасније му се наметало да се двије супротне истине нипошто не искључују. Напротив, оне врло лијепо упоредо живе и пружају људској души и људској фантазији исту онакву сретну и благодетну разноликост какву разно цвијеће, воће и остали божји створ пружа људском оку и људским чулима уопће. (Што-више, није могао да разумије како су ти велики духови и велики мислиоци могли бити тако једностранни и уски да се ограниче на саму једну од тих теорија!) Даље, био је дошао до увјерења да мисли уопће не бивају *мишљене*, него *осјећане*. Кад му се нека мисао наметала као непобитно истинита, чинило му се да он ту њену истинитост *осјећа а не мисли*. „Освједочење је један осјећај“ — тако је гласила трећа његова засада, па је и тим освојењем био необично задовољан и утјешан. Те три форумулације, попраћене јако дугим и експанзивним коментарима, углавном су сачињавале сав садржај његове „филозофске биљежнице“ коју је скривао са управо пубертетском срамежљивошћу на дну једне закључане ладнице свог писаћег стола, под другим папирима. Али једном, кад је и без тога био потиштен, бацио је поглед на те три своје засаде, на којима је градио оно што је у мислима називао својим 'системом'. Прочитане онако голе, без коментара, учинило му се да стоје у очитој међусобној контрадикцији. То откриће испунило га је горким разочарењем и обесхрабрило...“

Је ли реч о стварању нечега у ничему или стварања нечега из ничега? *Ex nihilo*? На плану стварања, је ли старчев лик ван домаћаја ликовног „језика“, којим сликар жели да га „изрази“ или уметник не може да искаже оно што не може да се искаже?

Исказ „Иван одложи блок који му је мртво лежао на крилу и приђе к прозору“ покрива својим смислом једну од најзначајнијих линија приповетке, која објашњава њену трагичну суштину.

Свршетак приповетке занимљив је по томе што поново доноси атмосферу с почетка текста, која је битна за

укупни развој основних мисаоних линија приповетке. Иста *посианост* овладава на самом почетку приповетке, раног недељног пролетњег јутра, кад сликар Иван стиже у град, ради посете старом професору, и на самом крају приповетке, кад га обузима нагла жеља да изађе, да се спасе заспале просторије по коју је „већ поплутао сумрак“, како писац каже да би завршио: „Крадомице, као дадиља пошто је успавала дијете, он изиђе на прстима и тихо за собом затвори врата.“

Природно је да читав наративни поступак води оваквом крају. Њиме је заокружено одређено виђење живота и света. То виђење живота и света је у суштини трагично.

Десници се, уопште узев, не може оспорити таква мисаона доследност у спознаји живота и света, као што му се не може оспорити ни одређена доследност стваралачког односа према таквом виђењу и доживљају живота и света. Та доследност карактерише цео његов прозни опус, сав књижевни рад. У овој приповеци она је можда најнепосредније изражена.

Гледано из њене метафоричке равни, писцу је било управо стало до обликовања једне у суштини трагичне *слике* живота и света.

Такво значење приповетке *Посјета* као *слике* живота и света потврђује свој смисао управо довођењем у везу с личношћу Ивана, који је уметник. Кроз његову људску и стваралачку перспективу обликована је таква, трагична, *слика* живота и света. Читав наративни поступак заправо је један стваралачки процес у смислу обликовања једне уметничке *слике* као трагичне *слике* живота и света.

У томе је њен реални и метафорички карактер.

ЛИКОВНИ ТРЕНУТАК

ПОЈАМ СВРХЕ УМЕТНОСТИ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ И У МОДЕРНО ВРЕМЕ

Говор о сврси уметности данас асоцира и на омрзнути, мада у збиљи не и сасвим одбачени и превладани *ждановизам*, који не значи ништа друго до захтев да оно *уметничко* буде подређено оном *вануметничком*, и да таква супституција уметности, којој се иначе придаје изванредно велики значај, *служи* историјским циљевима. Нешто боља и либералнија варијанта ждановизма јесте Лукачево схватање које у извесном смислу сабира оно што је познато под називом марксистичке естетике а што се, у најкраћем, састоји у овоме: уметност *рејродукује* и одржава оно што се сматра објективним стањем ствари, као прво, и уметност не *ствара ништа ново* већ у најбољем случају *сјознаје* оно што је у том датом стању ствари *бићно* и *тилично*. Према томе, уметност није аутономна, она није плод субјективно-креативног поступка и њена зависност од простора и времена у коме настаје је узрочно-последична. То је потпуно супротно од схватања да је уметност плод стваралачке игре људског духа и да је тако мисаона игра, израз слободе стваралачког субјекта, уметност као игра нема сврхе ван себе саме, она је плод креације а не средине и историјског времена.

Ево нас, дакле, пред два сасвим опречна становишта која може да имплицира овако постављена тема о уметности и њеној сврси. Ја сам склон да одбацам оно прво становиште и да се zaloжим за аутономију уметности, али морам одмах да додам да се тиме наше питање апсолутно не решава. Одбацујући једну крајњост не решавамо питање тиме што ћемо се приклонити другом решењу, ма колико оно одговарало бићу уметности и погађало у саму суштину ствари. Јер, уметност је заиста плод *субјективно-креативне делатности* *уметничких стваралаца*, али уметничка дела не настају ван времена и простора и нису имуна од те истине. Заправо, уметничка дела су *естетске чињенице* колико и *друштвене чињенице*, плод су творачких моћи уметника али су и дела која носе печат свог времена и средине. Узајамни односи између уметности као естетске чињенице и уметности као друштвене чињенице у ствари су вишесмислени и врло сложени, и у опису и

рашчлањавању, тумачењу и разумевању тих односа, крије се и одговор на питање има ли уметност као игра и аутономна појава некакву сврху и у чему је она.

Заправо, ми смо овде окружени управо физичким и опипљивим доказима да уметничка дела настају и онда када не постоји свест о њиховој аутономији и о деловању оног пресудног субјективно-креативног фактора. И још нешто: та уметничка дела настала су да послуже извесној сврси, и то у тој мери да се слободно може рећи да је постојала као реалност само сврха, а да је оно што ми данас сматрамо уметничким делом било ништа друго до испуњење те сврхе. Мислим, разуме се, на сјајне уметничке творевине као што су архитектура и сликарство Сопоћана и Студенице; Сопоћани су, како се зна, настали да би послужили као гробница свог ктитора и његове најближе породице и да би, касније, као катедрална црква вршили своју идеолошку и националну функцију. Сликарски ансамбл Сопоћана такође је служио сврси; у питању је било испуњење идејног програма средњег века који је, рецимо, дефинисан у делу св. Томе Аквинског и према коме сврху одређује „њезин исконски творац и зачетник збивања“, тј. ум, чије је оваплоћење и најсавршенији израз Бог. Целокупним својим изгледом и структуром, храм и сликарски ансамбл у њему, грађени су да омогуће човеку-вернику сусрет са том истином, а самим тим и *испуњење* човеково, његову срећу. Уметник, опет, према средњовековној теорији уметности, *испуњен* је тим *објективним* духом и он је у *функцији*: он једноставно *служи* опште постављеној сврси, он настоји да се уклопи у општи дух, а дух онога што ми сматрамо уметношћу је у напору и настојању да се дело integriше у друштво, у идеологију, у општи градитељски и стваралачки замах. Средњовековна уметност не познаје разлике и не поставља друге циљеве од оних које се би постављају друштво, држава и њен репрезентант — црква.

Према Данку Грлићу, средњовековље је *епоха без естетике*; наиме, док је антика епоха *изборене мисаоне независности*, средњи век се карактерише са неколико назнака коју су по смислу супротне независности и неомеђености; то су: апсолутна превласт цркве над свим естетским и филозофским концептима, укрупњеност мишљења, одређеног службовањем теологији, што стога не може прекорачити традицијом предестиниране норме, унутар којих поједине „самосталније“ варијанте нису никакав квалитативни помак у ново, већ претежно разрада могућих нијанси унутар заданог и старог. Мишљење и умјетничко обликовање није одређено њима самима, већ циљевима који су им хетерономни: продуховљеним уздицањем славе божје и мање продуховљеном апологијом његових намјесника на Земљи¹. Даље, реч је о *унишности* и *инквизицијском* кажњавању свакој *покушаја да се*

1. Уп. Данко Грлић, *За умјетност*, Школска књига, Загреб, 1983, стр. 39.

ша унисоношћ раздије; унисоност, природно, прати зашвореносћ и нейроблематичносћ; све се своди на објективносћ и функционалносћ дела, и оне се међусобно преплићу и условљавају „као есенцијална, по себи разумљива консеквенција цјелокупног духа епохе“. Најзад, у средњовековној теорији уметности, уметничко дело „није утемељено у субјективно-креативном, па ни доживљајном акту“² већ је то објективни реалитет који је израђен да би послужио некој сврси.

Мислим да ћемо лако препознати сличност ако не и стоветност између ових постулата средњовековне идеологије и теорије уметности, са једне, и ждановистичке и лукачевске естетике, с друге стране. Реч је о хетерономности, о одбијању да се уважи креативно-субјективни момент и давање примата једне унапред створене слике света, којој уметност не треба да буде ништа друго до само — одраз. Међутим, теорија о уметности у средњем веку не признаје поменути креативно-субјективни моменат, али објективно средњовековна уметност даје довољно могућности уметницима да се *креативно испоље*, да у оквиру постављених тема и начина сликања искажу своју индивидуалност и да створе дела која су и међусобно различита и естетски снажна. Како је то било могуће? Ствар је у томе што средњовековни уметник није ипак имао уско поље којим је могао да се креће: оквири су постојали и њих је одређивала црква, али је црква својом идеологијом знала да покрије читав човеков свет, све најважније метафизичке теме (рођење, смрт, узнесење, тајанственост живота, испуњење основних потреба човекових за духовном храном) и да пружи прилику ствараоцима да реализују своје сликарско умеће.

После средњег века, нарочито са појавом новог буржоаског друштва, уметност се одваја од цркве, државе и друштва, нестаје оне интегрисаности која је карактерисала средњи век. Шта је било са уметношћу и њеном сврхом? Тек сада је наше питање постало сложено, јер уметност се одвојила од друштва, али није се по природи ствари могла сасвим удаљити од њега, постала је естетска чињеница али је остала и друштвена чињеница. Догодио се прелом али не и прекид.

Оно што је сада ту ново, за разлику од ситуације у средњем веку, јесте *положај и стањус* уметника; док је, рецимо, сликар Сопоћана (мислим превасходно на оног који је остварио *Усијење Бојородичино*, достојно Леонардове кичице) стајао пред зидом манастирске грађевине с пуним осећањем да припада једном времену и друштву, да служи великој идеји, и да самим тим треба само да решава своје уметничке проблеме у складу са својим талентом, дотле је нововековни уметник, у сваком случају, постављен нека-

2. Исто, стр. 43—44.

ко насупрот друштва, било да се осећа *ошћућеним*, било да *лебди у празном простору*, било да се осећа *одбаченим* од друштва и *проиоњеним* од стране власти. Реч је заиста о *субјективном осећању*, о осећању ишчашености, изглобљености, удаљености од друштва и његових уских идеолошких, политичких или помодних циљева и стремљења. Поменуто осећање лебдења у празном простору применто је нарочито у оним друштвима у којима су уметници препуштени себи, па су мање-више „слободни“ од обавеза према друштву, али се и друштво ослободило обавеза према њима: уметност је потпуно приватна ствар, а друштвено дејство уметности сведено на минимум. Оно супротно, осећање прогоњености, сусрећемо у оним друштвима где се сматра приметним па и веома важним присуство уметности, где је уметност средство политичког и идеолошког деловања. Ту се „грешке“ уметника изједначају са деловањем политичких и идеолошких противника, па се следствено томе и примењује, додуше доста широка, скала санкција: од критике до затвора. Ствар је, међутим, у томе што фактички уметник нигде није слободан од друштва у тој мери да био могао лебдети у ваздуху, нити је, пак, уметност икада била толико моћна да би могла деловати као идеолошко оружје уз које редовно иде и метак. Уметност је само средство да се испољи човеково биће, које је подједнако слободно, политичко, идеолошко, естетско, стваралачко, ропско, подређено, аутономно, хетерономно, склоно усправном држању колико и служењу и поступцима различите врсте. Лепо је рекао у једној песми Борхес:

Моје књиге (које не знају да ја постојим)
 исто толико су део мене као и ово лице
 са проседим залисцима и сивим очима
 које узалуд тражим у прозорском стаклу
 и које опипавам згрченом шаком.
 Не без извесне логичне горчине
 мислим да се суштинске речи
 које ме исказују налазе у овим листовима
 што не знају ко сам, не у оним које сам исписао.
 Такоје боље. Гласови мртвих
 рећи ће ми заувек,³

Или један наш сликар: „Уметност увек садржи две ствари у исти мах: пријатељску нагодбу с друштвом и традицијамa и у исто време жучни обрачун с друштвом и традицијамa. Кад јој недостаје једна од тих компонената промашила је сврху.“

Заправо, док је сопоћански мајстор деловао из обзора једне дате колективне идејне свести о сврси уметности, мо-

3. Превод проф. Радивоја Константиновића

4. Реч је о Мићи Поповићу коме припада и следећи цитат о томе да уметник превасходно решава проблеме уметничког исказа и да отуда произлази и његов став.

дерни уметник види сврху уметности из свог сопственог индивидуалног обзора, свестан своје присутности у простору и времену, али и своје дужности да се критички односи према стварности у којој живи. Он није интегрисан у друштво које је у односу на уметника изазов — некад подстицајни, некад паралишући и лимитирајући.

У једној студији Лазара Трифуновића⁵ наилазимо на ову занимљиву опаску: „Уметност је критика друштва, отворена или прикривена, конструктивна или разорна, свеједно. То је оно битно ново што је у XX веку створила у односу на своју прошлост. Нова је њена функција јер слика више није магијски или религијски предмет, средство у комуникацији с богом, глорификација историјских моћи, одраз спољашњег света, декоративни украс грађанског ентеријера, објект галеријске манипулације. Она је напад, полемика, протест, акција, и без обзира да ли то изражава непосредно, користећи литерарне елементе, или метафором, или психолошким подтекстом, или транспозицијом ликовног језика, то је једини начин да себе продужи и одбрани од политичког и економског постваривања и репресије, од оних снага које угрожавају човекову слободу и његову интелектуалну, психичку и физичку егзистенцију“.⁶ Код сликара Призора, наставља Трифуновић са пуно разлога и луцидности, дешава се привидни парадокс: сликарство овог уметника делује ангажованије тамо где су у питању метафоричке теме, а мање сликама које имају директнију социјалну тематику; у оним првим сликама је језгро Призора: ту је *„човекова усамљеност и ошћућеност, живош без циља, манийулација, ниске страси, вечиша борба између добра и зла. Призори и јесу и нису нова фигурација и критички реализам, мада су с њима у орданској вези, они много више одговарају значењима која обухватају шермини: сликарство групивене акције, йонашања, еиичке одговорности, јер се њима йошйуније исцрпљује њихов смисао“*.⁷

На примеру овог сликара покушаћу да назначим суштину проблема, наравно како га ја видим. Одлучујућа је изјава самог уметника који каже: „Не желим да заузем ништа па ни став... Не одговарам на питања која и сам себи нисам поставио“.

То каже сликар чија је изложба проглашена политичким инцидентом и памфлетом, чије сликарство добија различите етикете и које је, заиста, укорено у оно социјално и политичко свога времена, на начин на који то мора да буде свако успешно сликарство.

Али, шта заправо мисли сликар о коме је реч кад каже да не жели да заузме никакав став и да одговара само на она питања која постави сам себи? Мисли то да је уметни-

5. *Сликарство Миће Пойовића*, Каталог изложбе у Галерији САНУ, Београд 1983.

6. Исто, стр. 119—120.

7. Исто, стр. 120.

ково да ствара ументичко дело, да решава стваралачке проблеме израза, теме и сликарског уобличавања свог света. Уметник, дакле, према мишљењу овог несумњиво ангажованог сликара, одговара на изазове свог времена када се зајивори у своју уметност која по природи свог бића, на свој начин, кореспондира са простором у коме настаје и у времену са којим корача. Када се то догоди, онда се рађа уметност која, у односу на друштво и историјско време, има своју сврху, а та сврха је када је у питању савремена уметност, за разлику од срењовековне, у томе да она не намерава да се интегрише у друштво већ напротив — да буде његова критичка савест и свест, да га провоцира и узнемирује, да се конфронтира с њим и да му поставља питања. Сврха савремене уметности је у томе да води дијалог са својим историјским временом, пошто претходно реши све своје стваралачке проблеме; да би имала сврху — уметност мора да буде креација новог, једном речју да би стекла право да буде друштвена чињеница уметност би морала да буде замишљена и рођена као естетска чињеница.

НЕКОЛИКО БЕЛЕШКИ О СВРСИ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА НА ПРИМЕРУ СОПОЋАНСКОГ „УСПЕЊА БОГОРОДИЦЕ“

Разматрање о сврси уметничког дела може се грубо и са доста уопштавања обавити бар на два нивоа; једном који третира дело у контексту времена у којем је настало, дакле, у односу на прихваћену иконографију садржану у теми дела која је његов кључни историјски чинилац — веза између слике и њеног аутентичног доба, и другог који би се могао одредити као сврха у контексту његовог трајања.

Слика, наиме, пролази кроз време напуштајући аутора и епоху у којој је настала, идући у сусрет новим људима и новим временима при чему мења своју примарну сврху, приближавајући се откривању своје праве сврхе скривене негде дубоко у њеном метафизичком свету, у хуманом језгру које је, по правилу, одређено хуманистичким идеалима и циљевима, дејствујући на посматрача изузетном снагом, успостављајући комуникацију са њим, чак и онда када он није у стању да схвати услове и форму у којој се појављује.

Рекао бих да се размишљање о сврси уметничког дела треба да креће између ова два стожера: времена у којем је дело настало или *историјској светли слике* и времена у којем дело траје долазећи до нас, дакле, његовог *метафизичкој светли*.

* * *

Чини се да нема бољег примера за праћење преструктурирања сврхе уметничког дела од споменика културне баштине који су сачувани на овом терену; сцене *Успења Богородичној* на западном зиду сопоћанског наоса.

Да ли је оно што данас трепери у нама при погледу на ову огромну композицију, као неки завршни акорд какав никад до тад нисмо осетили било циљ којем је тежио генијални сликар главних сцена сопоћанског фреско ансамбла?

Свакако да није, јер се у средњевековном уметничком делу није гледао субјективни израз сликарев, он је само

дар божји из руке уметникове, већ дело као предмет који је израђен за одређену сврху. Слика је дакле била у оној мери сврховита у којој је њен објективни облик, не садржај, био у стању да у посматрачу изазове одређена осећања која му метафором предочавају њену апсолутну стварност; светињу — грех, рај — пакао, живот или смрт. Овде се облик експонира као средство којим се доживљавају емоције световног смисла и апсолутне сврхе, анагошког смисла, битне компоненте средњовековног уметничког дела којом се остварује успон ка невидљивом; од нижег, земаљског, ка вишем, небеском, свету крајњем надземаљском циљу уметничког дела. Дакле ка предмету „који посматрача — према метафори коју употребљавају теолози — узима за руку да би га из овог света, доле, повео ка вишем свету.“¹

Шта ми данас доживљавамо у контакту са овим делом старим седам векова, које је у свом трајању, пролазећи кроз време, дошло до нас?

Наш први контакт са њим је, ако оставимо по страни његову физичку и феноменолошку структуру, у домену његовог историјског света који је визуелне природе. У њему се одвија предметна драма слике, ту она добија тему, функцију, постаје средство којим се саопштавају идејни, философски и религиозни циљеви. У њој се најјасније пресецају идеали времена и друштва, њоме се исцрпљује и највећи део првобитних просторних и духовних функција слике. *Усијење бојородице* је у контексту историјског света слике нешто што се догодило. Сам чин сликања те теме је, такође, нешто што се догодило знатно касније од догађаја који је одређен темом. Она се овде јавља као визуелни фонд историје, као резултат човекове исконске жеље и потребе да од пролазности визуелно сачува своје време и своју епоху.

Предмет је битан елемент теме, који своди опште на посебно. Његово значење је вишеструко; он је обележје времена, ликовна форма, психолошки симбол. Он или директно формулише идеју или је изражава у склопу инверзије. Сопотански мајстор слика човека мислећи на бога што за нас не умањује реалност предмета пошто се она одређује његовом реалношћу у односу на дух времена, прерастајући у симбол као најпотпунију визуелну синтезу битних духовних, философских и идејних опредељења једне епохе, добијајући притом смисао који не одговара моделу у природи већ је резултат уговорених конвенција.

Новорођенче у пеленама које у својим рукама држи Христос, обавијен Мандорлом не одговара моделу из природе. Оно је визуелни симбол *Бојородичне аниме* коју Бог — син, узима у руке да би је узнео на небо. Он је савременицима био јасан, али је зато за људе потоњих времена за-

¹ Розарио Асунто, „Теорија ликој у средњем веку“ Српска књижевна задруга, Београд 1975, стр. 24

гонетан и тајанствен. Они га визуелно опажају али га најчешће не разумеју.

То што се, дакле, одиграло на предметном плану није трајни кавлитет слике, јер она на нас делује снажно и изазива пун естетски доживљај, без обзира на то што само мали број стручњака зна симболичко значење новорођенчета у пеленама које држи Христос над одром богородичиним.

Независно од тога да ли нам је доступна историјска садржина фреске *Успјења Богородичиној*, насликана представа изузетно снажно делује на нас универзалним, ванвременским, метафизичким елементима који је воде од епохе до епохе, од човека до човека. Делује заправо кроз зрачење свог хуманог језгра, рекао бих да је структура језгра оно што даје сврху уметничком делу, запретаног на дну њеног метафизичког света у оним хипер сензибилним слојевима у којима „невидљиво постаје видљиво“, где су индивидуалне особине ствараоца спојене са идејама времена у универзалне и апстрактне категорије које зраче на трансцедентан начин, делујући на нас на једном хуманом плану, чија се вредност не мери критеријумима реалног света, већ доследношћу и односима у бићу слике и нашем бићу.

ФУНКЦИЈА СЛИКЕ

Чим се примитивни човек почео визуелно испољавати и остављати трагове свог зачуђујућег умећа у мрачним стаништима Алтамире и Ласкоа, већ тиме се јавио његов становити покушај стварања и употребе исказа у ликовној форми. Да ли је могуће говорити о тим творевинама као о уметничким делима? Она то уистину јесу и то релевантно утврђује свака иоле темељитија књига историје уметности. И ту готово да нема недоумица: исликани бизони у трку, вештим гестом пећинског човека, представљају и данас зачуђујуће умеће прачовека и његов готово ненадмашан дар запажања и моћ испољавања. Прва слика стварана је из становитих ритуалних потреба и унутрашњег осећања које је пећински човек преводио у онтолошки знак, у поруку. Ти магијски цртежи остали су умногоме недефинисани и непојашњени — тајна је шта су ти цртежи уистину значили: да ли су они представљали саставни део колективног ритуала уочи похода у лов, или, пак, веровања да ће стварање једне друге пројекције лова, доживљеног и утемељеног у свести прачовека имати утицаја и на његов засвагда тегобан живот и учинити извеснијим његов додир са животињом од које је био зависан. Сигурно је једно: већ се може говорити о употреби ликовног знака, који је, иако на примитивном степену, остваривао комуникацију.

— Ми читамо митове старих Грка, или народне приче америчких Индијанаца, али не можемо видети никакву везу између њих и наших стајалишта према „херојима“, или драматичним догађајима данашњице. А везе, ипак, постоје. И симболи што их представљају нису изгубили своју важност за човека — каже Карл Јунг. Он, напосто, доказује постојање дубоке везе између човека и остварених симболичних ритуалних слика од прапочетка до данас. Јунг слојевито разматра сложену и тајновиту структуру значења симбола, утврђујући уједно и њихову употребну вредност. У основи стварања визуелног знака утемељена је исконска потреба за његовим постојањем и те побуде су биле више него практичне природе, па и онда када су ти знаци смештени у раван духовног и ирационал-

ног. Историја уметности садржи и ту употребну компоненту, агенс који је некада доводио до њеног укидања, а чешће до продужавања и оваплоћења.

Дакако, дубок временски раскол дели сликаре Алтамире, прачовека и савременог уметника — али није потребна изузетна мудрост и виспреност да би се утврдила веза између два наизглед опречна обрасца.

Ако под уметношћу разумемо једноставне производе, који тачно одговарају одређеној материјалној или спиритуалној потреби, који су сатисфакција човека, читавог комплексног бића, и у том смислу је значи уметност вечна, иако се њене форме и средства максимално мењају, и за то траје док постоји људски род. Ако, међутим, под уметношћу разумемо поједине области заната, које су делегирале на Парнас девет представница, онда је неопходно дозволити да ове области могу крахирати и бити замењене другим — каже Карел Тајге, указујући на вечност уметности, на чудновату виталност и променљивост изражајног језика уметности, да би, потом, како је, констатовао: „Човекова потреба за радостима поезије, спиритуалном забавом, потреба сензибилитета дотицаног посредством боја, облика, звукова, речи и мириса, очигледно је стална, али из тога не следи да јој је увек потребна слика у раму, симфонијски оркестар и литература. Утолико пре, ако жива жеђ за лепим код модерног човека налази задовољење, далеко више на другим местима, усред драме живота, него у тзв. уметности. Човек модерног сензибилитета осећа недовољност досадашње уметности“ — утврђује Тајге.

Овај запис из 1925. године још увек одржава сензибилитет савремене уметности. Он констатује да уметност не мора да одражава бит „девет представница са Парнаса“, установљени начин стваралачког саопштавања може да буде истрошен, укинут, може, како Тајге каже, да крахирати, али, заправо, реч је о хибридној замени једног исказа другим. Уметност није статична категорија. Могуће је утврдити постојање везе између уметничких покрета и праваца, између појава у стваралаштву и друштвених процеса — везе су недвосмислене, јер их утврђује човек који се испољава и то „усред драме живота“. Међутим, ко би могао утврдити да у тим менама може бити и некакве дијалектике? Ако бисмо покушали тако што да констатујемо, чињенице и оваплоћено богатство и непредвидивост уметности брзо би нас оповргли, уверили у заблуду и залудан напор. Уметност је сизифовски опредмећена. Она је усуд са неизвесним исходиштем.

Рационална мисао желела би све да стави под своју лупу, да одмери и измери, подведе под формуле и категоризује, па и саму уметност. Међутим, „Модеран невернички дух страсно брани своју слободу и одсуство предрасуда, потпуно је и искључиво одан живом и шареном животу присног тренутка: игнорише било какав поредак...“ (Тајге). Али, ако уметност измиче устројавању, то не значи

да се у датим околностима и сама свесно опредељује за послушност када се „циљ револуције поклапа са циљем уметности“ (С. Павић). Шта је, заправо, мислио Ван Гог када је писао брату Теу цитирајући Мијеа: „Уметност је борба — у уметност треба уложити своју кожу“. Сликајући чувену „Гернику“, Пикасо је изјавио да је за њега уметност оружје. Свако је на свој начин веровао да уметност има сврхе употребити. Ако је интервенисати вануметничким инструментаријем у уметности незахвално, ако се у том случају ефект своди на *конфликтно* стање између уметности и оног ко жели да је употреби, уметност је могуће употребити са становишта ствараоца. У том случају реч је о промишљању кје не мора увек да води осиромашивању стваралачког исказа и конфликта. Погледамо ли „Гернику“, дело које је настало као плод уметникове реакције на рат, трагедију и апокалиптичну визију смрти, утврдићемо како је та морбидна, црна слутња „у сред драме живота“, крајње узбудљиво оваплоћена у уметничко рухо. На жалост, мало је дела и мало уметника који су пронашли иманентан стваралачки израз који не би био само чиста паролла призива на револуционарна усхићења маса. Диригована уметност измиче својим апостолима, ма колико се трудили да је рационално и свесно употребе за своје циљеве. Њени рецидиви, огољени до апсурда, брзо се истроше и претворе у сопствену негацију. Уметност као средство политичке и револуционарне агитације, када непогода прође и духови се смире, остаје бескорисна за даље стваралачко оплођивање. Јер, ако је стваралац, стицањем историјских околности, уметнички реаговао на њих, у потоњем ходу стваралаштво се супротставља таквој пракси и одбацију улог слушкиње историјских околности.

О моћи и немоћи уметности у рату, у чланку „Рушевине и поезија“ Чеслав Милош каже: „Хијерархија потреба се уграђује у саму структуру реалности и открива се кад несрећа задеси људски колектив: било да је то рат, мера терора, или природна катастрофа... сходно томе, човеков став о језику се, такође, мења. Језик поново стиче своју најпростију функцију и поново је инструмент који служи циљу: нико не сумња да језик мора именовати реалност, која постоји објективно, масивна опипљива и ужасавајућа у својој конкретности“. У истом чланку о пољској „поезији концентрационих логора“, од 1939. до 1945. Чеслав Милош наводи да је „ова поезија често исувише грлата и бучна по позивима у бој, док се симултано, на дубљем нивоу, понаша попут неме особе која узалудно покушава да изусте неки артикулисани звук из грла: очајно жели да проговори али не успева да каже ништа битно...“. Ова песничка пројекција готово је истоветна и подударна и са другим стваралачким изразима отеловљеним на равни трагичне ратне судбине света. Одсуство живота се међутим, не може опростити уметности, без обзира на домак па и онда када су околности такве да служе животу а не

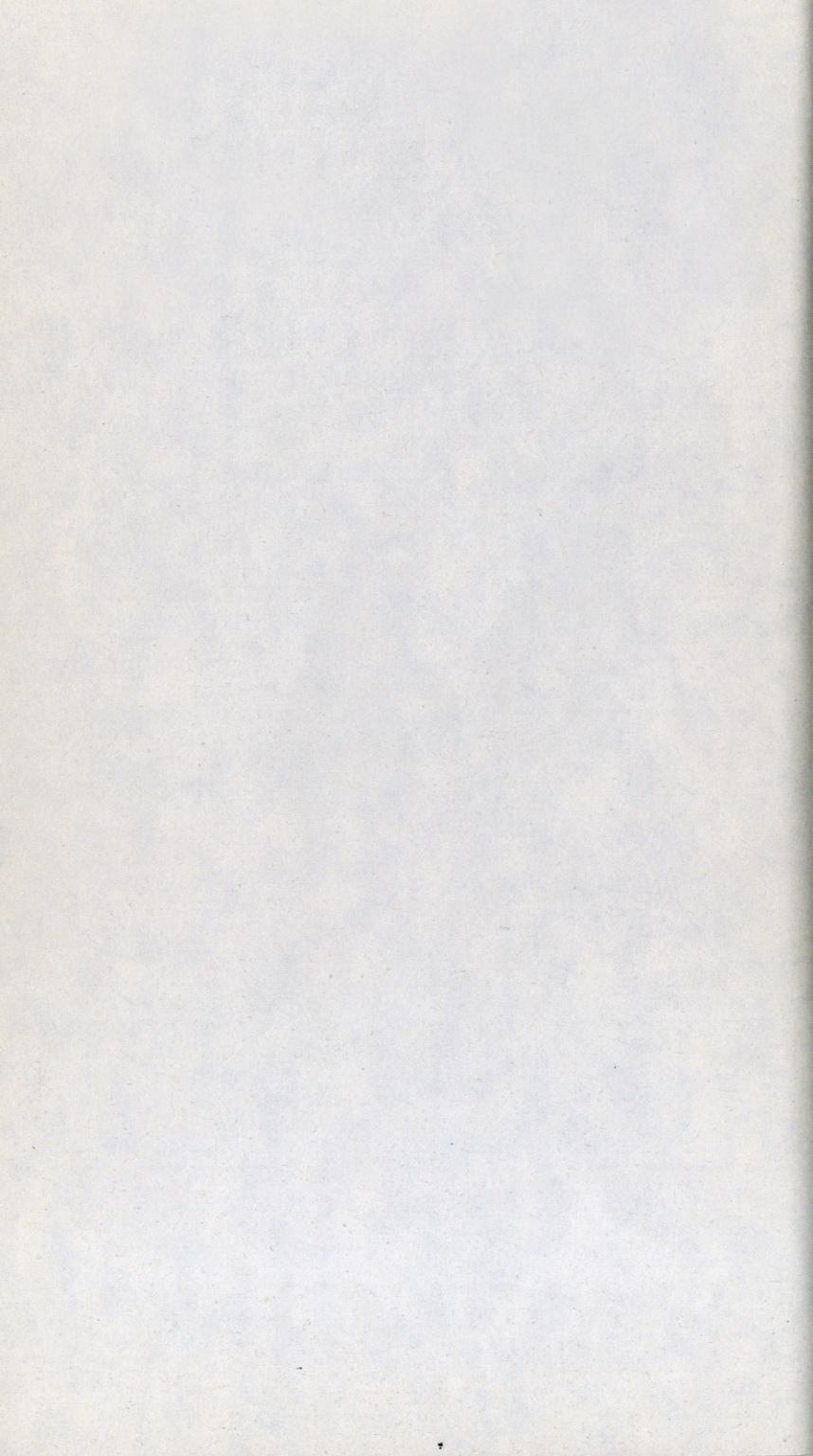
уметности, када своде уметност на њену практичну, употребну функцију. Уметност није само духовни расадник, већ и значајно животно упориште човекове егзистенције. Она понекад због тога личи на Содому и Гомору, на „цвеће зла“, Страшни суд. Колико ли је само јахача апокалипсе, светих ратника, бојева и распећа, ослепљених Самсоном и „тајних вечера“, Јуда. Требало би само поређати све те слике у један велики полиптих да би се стекла суморна слика о људској трагици. Уметност је употребљена, она шематизује човека и његову колективну судбину од Алтамира и Ласкоа, преко фараонских пирамида, прехришћанских катакомби и светилишта до данас.

Да ли је модерна уметност употребљена? У старим епохама, каже Лазар Трифуновић, стваралаштво је „изражавало колективне и наиндивидуалне циљеве, слика је имала јасно дефинисано место. Она је била „дар бога из руке Јованове“, како је то у 16. веку забележио мајстор фресака у Св. Димитрија у Пећи. Порекло слике је божанско па су такве и њене поруке“. „Од Египта до ренесансе мало људи је могло да процени ликовно-естетску страну уметничког дела, без обзира што је она на њих деловала и том својом снагом“. Међутим, функција слике у нашем времену битно је измењена. Поимање савремене уметности, по Трифуновићу, није ни мало оптимистичко: „Њен стварни утицај на формирање друштвене свести је мали, готово безначајан. Она је објект бездушне трговине, средство политичке пропаганде, привилегија богатих; њен живот и судбину одређују најмање три лаж: *лажна цена, лажни друштвени сјај и лажна критика*“.

Ново доба створило је и нови тип, уместо „уклетог“, „успелог ументика“ — наводи Трифуновић у књизи „*Сликарски правци XX века*“, с правом указујући на тип уметника који није више кадар да сублимира идеју епохе, али је за то близу оних који ту моћ имају и који га подржавају у „варилковој илузији да има оно што у стварности давно више нема“. Трифуновић, међутим, констатује постојање извесног *одбрамбеног механизма* уметности, којим се она одупире процесу постваривања и вулгарног свођења људске акције на инертан предмет. У тој замисли, он утврђује терминолошке обрасце „*анархија индивидуализма*“ и „*самовољан израз*“, који, чини се, у међузависности кореспондирају заједнички на равни савремене уметности. Ако се сагледа уметност осме деценије у свом плуралитету и дисперзији стилова, онда ништа тачније не одговара затеченом стању Трифуновићеве дефиниције да је то „*анархија индивидуализма*“ и „*самовољни израз*“. Стил без стила је битна одлика савремене уметности. — Ако неко дело, израсло упркос владајућих схватања доказује способност за живот, лудо је осуђивати га — рекао би Тајге. Међутим, у одредницама данашње савремене уметности прилике су битно измењене: читава уметност хоће да пркоси владју-

ним схватањима. Конотирајући на тим релацијама, ипак, се у крајњој консеквенци ствара стил уметности који ће данас или сутра већ бити институционализован и похрањен у музеје. У сваком случају, ваља рачунати на виталност, како рече Трифуновић, *одбрамбеног механизма*.

ЛАЗАР ТРИФУНОВИЋ



ЗАПИС О ЛАЗАРУ ТРИФУНОВИЋУ

Током три деценије рада као историчар уметности и ликовни критичар Лазар Трифуновић је за собом оставио веома обиман и хетероген опус који чини ликовна критика, коју је дуго објављивао у „НИНУ“, крајем шесте и почетком седме деценије у време великих превирања у ликовној уметности и критици: у време жестоких напада на енформел и његове ватрене одбране, и низ синтетичких студија, расправа и монографија из области теорије и историје уметности.

Будући да разматрање о свим облицима делатности овог изузетног човека захтева много више времена и простора но што је то уобичајено на оваквим сусретима; одлучо сам се да говорим о оном другом облику Трифуновићеве делатности који се манифестовао током седме и почетком осме деценије — дакле о оним студијама којима је, у последњој деценији живота, дао изузетан допринос нашој историји и теорији уметности.

Мислим да су боравак у атељеу Јована Бијелића, покушаји сликања, савети и размишљања старог мајстора, били пресудни у формирању Лазара Трифуновића. Боравећи у свету слика и мудрости он је на најбољи могући начин развијао своје склоности ка слици. У његовој личности се много тога срећно сусрело; сликарски дар, за који данас не знамо каквог је квалитета био, јер су те слике изгубљене током једне гимназијске представе коју је режирао и својим сликама желео да обогати сценографију, широка култура, добар увид у актуелне сликарске тенденције, одлично познавање технологије сликарства, које је делом стекао код Бијелића а касније обогаћивао дружењем са уметницима не ретко присуствујући самом акту стварања, лични таленат за бављење ликовном критиком историјом и теоријом уметности, поуздан морал и вечита тежња ка сазнавању уметности.

Он је, наиме, био убеђен, то је и образложио у свом последњем интервјуу објављеном априла 1983. у „Студенту“, да уметност није област која се може само емоционално доживљавати или акрибично са разрађеном методологијом проучавати; већ да се у њој, уметности све то може

објединити у име сазнавања једног комплексног процеса који је стално отворен и покретљив и који најчешће означавамо светом слике. Та тежња ка сазнавању уметности — ка дешифровању светова слике је условила преструктурирање методолошког приступа уметничком делу у смислу преиспитивања значаја историјског момента и његове функције и усмеравања тежишта испитивања на оно што Зоран Павловић зове, „стварност, конкретност уметности“ од које се, с обзиром да почива на постојећим структурама и феноменима дела првенствено мора да полази.

Један од кључних Трифуновићевић текстова објављених током шездесетих година је студија „Свет слике“, објављена први пут у часопису „уметност“ (1966, године). Она је заправо пролегомена за његов каснији рад, за приступ слици у којој методолошки раздваја три света: *физички*, кој подрзумева материјалну и феноменолошку структуру, *историјски* у коме оштро раздваја садржину од теме, тему од предмета и предмет као могући симбол који је најпотпунија визуелна синтеза битних духовних филозофских и идејних опредељења једне епохе или једног друштва, и, на крају, *метафизички* свет слике са хуманим језгром; оном преосетљивом облашћу у којој су индивидуалне особине ствараоца спојене са идејама времена у универзалне и апстрактне категорије које одређују као идеју слике. Сваки од ових светова има своју природу: један је реалан, други видљив а трећи трансцедентан тако да је њихова комуникација са човеком тактилна, визуелна и трансцендентна.

Прво велико дело његовог зрелог раздобља је студија „Српско сликарство 1900 — 1950“, објављено читаву деценију после свог настанка, након дугог „хлађења“ размишљања и сазревања. Концепцијски ово дело је пример синтетичког захвата у елементе релевантне за педесетогодишњи развој српског сликарства при чему се историјске околности, социолошки фактори, културне прилике током пола века, ствараоци који фигурирају у тим временима са међусобним везама и утицајима које су примали и којима су зрачили, затим структуре уметничких дела и њихови пиктурални феномени; све се то међусобно синхронизовано преплиће, осветљава и објашњава дајући нам нову представу о једној великој фресци каква је српско сликарство у својим полувековним успонима и падовима. Пратећи судбине покрета и њихових актера, њихове често високе домете и још чешће дубоке падове, тражећи везу између сликарског поступка, пластичних елемената и радње и њихове међусобне прожетости у функцији једног вишег циља уметности Трифуновић је лагано еволуирао ка „недвосмислено модерним сферама мишљења уметности“ (Зоран Павловић). Зато је почетком седме деценије интензивно кренуо у изучавање паралелизма између математских принципа и значења ликовних феномена, у изучавање феноменологије, структурализма, семио-

тике, психологије, социологије, теорије информација обнављајући и знатно проширују своју ерудицију.

Резултати тих истраживања се и те како осећају у бриљантном есеју о сликарству Младена Србиновића у којем је направио веома смео, готово вратоломан захват који је сам прецизно образложио: „Мада брзо осваја човека свежином и лирским доживљајем, Србиновићево сликарство је загонетно, тешко га је разумети и схватити његов прави смисао. Оно као и живот, крије своју тајну, чува је негде дубоко увучену у само „дно“ слике; испред, као на улазу у египатски храм стоје две сфинге: догађај који се у слици прича и висока виртуозност сликарског поступка. Ако остане само на томе свака анализа је непотпуна, не може да домаши суштину, пошто су и пластични елементи и радња увек у изукрштаним функцијама једног вишег циља уметности. Тек кад се прође између та два митска стражара, отвара се прави пут. Према мом мишљењу он води ка личности и њеном психичком животу, који се изграђивао у сукобу с временом. Објаснити сликарство човеком и оним што је утицало на њега да буде такав какав јесте, представља опасан пут у анализи, који не води увек правом циљу. Такав ризик ипак треба прихватити због тога што ће човек увек, без обзира на успоне и падове, само на стазама непознатог тражити и откривати смисао живота и уметности“¹

Сложенији резултати ових истраживања видљиви су у два монографским студијама „Стварности и миту у сликарству Милана Коњовића“ и „Сликарству Миће Поповића“, ова друга студија је изашла из штампе после Трифуновићеве смрти.

Писане без грађанског увијања ове се студије одликују Трифуновићевим активним и личним учешћем не само у тражењу једног особеног синтетичког погледа у складу са тежњом да се уметност сазна и спозна активном имагинацијом, способном да продре у флуидне односе међу стварима а да их притом не поремети, већ и у особеном третману онога што подразумевамо под биографијом уметника, кључним моментима у његовом животу, сударима и сукобима, дневницима и забелешкама које доприносе осветљавању уметниковог дела. У случају Милана Коњовића ишао је тако далеко да је дефинитивну верзију рукописа дао сликару омогућивши му да својим примедбама, слагањем или неслагањем са аутором, што је све остало забележено и штампано на маргинама листова поред основног текста, активно учествује у уобличавању дела не само као извор података већ и као сведок који ће експлицитно потврдити оно што је сликом хтео да означи. У тој монографији има и сасвим различитих ставова што никако не умањује вредност дела; напротив даје му један полемичан

1 Лазар Трифуновић — „Сликарство Младена Србиновића“, предговор каталогу самосталне изложбе М. Србиновића, Београд 1974. Културни центар.

тон захтевајући и од читаоца максимално учешће у свему томе.

Није се Трифуновић, у овим студијама, задржао само на пластичној структури слике, премда је вештину „читања“ изузетно добро познавао, отишао је даље у концен-трацији на кристално јасној конкретизацији хуманог јез-гра у сликама ове двојице великих уметника, оној директ-ној расправи са исконским силама живота, на човековом обрачуна са судбином, на један посебан начин сазнања, којим уметник преко себе сазнаје оно што је најдубље, што је хумано и заједничко свим људима.

Ваља указати на још један резултат Трифуновићевих истраживања који је уочљив у студијама о Коњовићу и Поповићу а то је одређивање различитих видова комуни-кације у комплексном процесу настанка слике који почи-ње нејасним импулсом у сликару а завршава се докодира-ном поруком у посматрачу. Овде се могу издвојити три ра-зличита вида комуникације: *затворена*, *отворена* и *по-крећна*. Оне поседују самосталност али и директну пове-заност, пошто се настављају једна на другу. Прва, одно-сно, затворена комуникација између сликара и природе, у овом случају узимамо природу као једну од могућности за комуникацију, је најнејасније јер се не може одредити где почиње њен примарни импулс који покреће уметника да за предмет свог стварања изабере баш то што је почео да ради.

Ако подстицај дође из природе, онда на процес селек-ције визуелних података битно утиче структура уметнико-ве личности. Зато се и одлука формира на основу обостра-не активне и селективне размене информација и та кому-никација најкраће траје: завршена је оног тренутка када се повуче први потез по платну. Ту настаје други тип ко-муникације који Трифуновић означава као Отворени, он је веома јасан јер садржи све три одлике комуникативног система *извор емитовања*, *канал* кроз који се шаљу ин-формације, уметничко биће и тело, и *пријемник* који вр-ши декодирање импулса, то је платно које на крају постаје слика, чиме је фиксирана у физичком и духовном смислу једна организована целина коју зовемо сликом и која, као таква, улази у тип такозване покретне комуникације јер поседује особину слободног кретања и предавања поруке људима.

Овде Трифуновић мења неке класичне ставове из тео-рије информације. Сасвим прецизно речено порука коју слика поседује не шаље уметник већ слика јер она постоји у времену и простору посматрачевом. Тиме што је проме-њено уобичајено значење канала Трифуновић је слици одредио место извора информација а канал којим се оне емитују као визуелни ликовни језик који је човеку дат као и говорни, али још увек није детаљно проучен и кодифи-кован, што је по Трифуновићу, један од највећих задата-ка будуће теорије уметности...

Читаво Трифуновићево дело је историја борбе за своју идеју. Страствено и дубоко је осећао живот и своје трагање за његовим смислом поистовећујући га са трагањем за смислом уметности том неумитном пратиљом човековом; тим вишим смислом живљења који се стално потврђује зрачењем његове изузетне личности кроз дела која нам је оставио.

СРПСКА АКАДЕМИЈА

Уредник

Др Драгољуб Ђаковић

Рецензенти

Др Милош Ракић

Др Милош Ракић

Општа

Др Милош Ракић

За издавача

Др Милош Ракић

Издавач

Народна књижарница "Београд"

Штампа "Београд" (1967)

Тираж

1000 примерака

СОПОЋАНСКА ВИЋЕЊА

Уредник
Владета Паламаревић

Рецензенти
Исмет Реброња
Милан Комненић

Опрема
Ђорђе Ристић

За издавача
Ејуп Мушовић

Издавач
Народни музеј Нови Пазар

Штампа ГИРО „Слово“, 1985.

Тираж
600 примерака