

**MEGATREND UNIVERZITET
FAKULTET ZA UMETNOST I DIZAJN**

mr Tatjana Burzanović

**IMANENTNA LOGIKA
SIMULTANE I SUKCESIVNE UMJETNOSTI
KROZ ILUSTRACIJE „BHAGAVAD GITE“**

doktorska disertacija – umjetnički projekat

Beograd, 2014.

IMANENTNA LOGIKA SIMULTANE I SUKCESIVNE UMJETNOSTI KROZ ILUSTRACIJE „BHAGAVAD GITE“

mr Tatjana Burzanović

Apstrakt:

Tema ovog rada je „Imanentna logika simultane i sukcesivne umjetnosti kroz ilustracije „Bhagavad Gite“. Prikazan je međuodnos umjetničkih svjetova (prostorne i vremenske umjetnosti), na nekoliko načina. Teoretski prikaz o porijeklu umjetnosti u mitu i ritualu, počecima mišljenja u umjetnosti, osnovama komunikacije, prostiranja poruke u umjetnostima, jedan je od načina da bi se pristupilo objašnjenju korelacije između slikarstva i književnosti. Predstavljeno je 36 ilustracija „Bhagavad Gite“ kombinovanom tehnikom, tj. 18 poglavlja na dva načina. Svi slikovni prikazi filozofske „Pjesme o božanstvu“ su objašnjeni kroz prožimanje između poezije i slikarstva. Pružena je mogućnost da se osjeti organski spoj između dvije umjetnosti koji se naziva picto-poezija. Književno djelo „Bhagavad Gita“ je transponovano u orkestraciji boje i pokreta. Cilj ovog književno-pikturalnog oblika je da inspiriše druge različitim izražajnim sredstvima, shodno snazi svog stvaralačkog duha. Slikarstvo brže pokreće osjećanja nego poezija, a sadržina i forma kod slikarstva nijemo govore. Imanentna logika slikarstva i književnosti kroz ilustracije „Bhagavad Gite“, reflektuje energiju značenja i zračenja. Ova vrsta svjesne aktivnosti je usmjerena ka određenom cilju. Cilj ove picto-poezije je saznanje. Saznanje da se može transponovati određena misao i ideja kroz likovne elemente i ponuditi posmatraču da „čita“ sliku.

Ključne riječi: imanentna logika, simultana umjetnost, sukcesivna umjetnost, ilustracija, umjetnička komunikacija, informacija, slikarstvo, književnost, poezija, poruka, forma, oblik, tekstura.

IMMANENT LOGIC OF SIMULTANEOUS AND SUCCESSIVE ART THROUGH ILLUSTRATIONS "BHAGAVAD GITA"

MA Tatjana Burzanović

Abstract:

The theme of this work is „Immanent logic of simultaneous and successive art through illustrations „Bhagavad Gita“. Is displayed interrelationship of art worlds (spatial and temporal arts), a few ways. Theoretich view of the origin of art in myth and ritual, the beginnings of thought in art, the basics communicatio, spreading the message of the art is one way to gain access to the explanation of the correlation between art and illustration literature. Presented 36 „Bhagavad Gita“ mixed tehniqe, ie. 18 chapters in two ways. All imagery philosophical „Songs of divinity“ are explained through permeation between Poetry and art. Possibility was provided to sense the organic connection between the two art called Picto-poetry. Literary work „Bhagavad Gita“ is transposed the orchestration of color and moves. Aim of this literary-pictorial form to inspire other different means of expression, according to the power of his creative spirit. Art quickly starts feeling than poetry, and the content and form in painting mostly silent. The inherent logic of art and literature through illustrations of „Bhagavad Gita“, reflects the energy meaning and light. This kind of conscious activity is directed toward a specific goal. The aim this picto-poetry is knowledge. Knowledge is transposing certain thoughts and ideas through visual elements and offer the viewer to „read“ the image.

Key words:

immanent logic, the art of simultaneous, successive art, illustration, artistic communication, information, art, literature, poetry, message, form, shape, texture.

PORIJEKLO UMIJETNOSTI U MITU I RITUALU

Umjetnost je stara koliko je i čovjek star. Potreba za samoizražavanjem, i za opisivanjem i objašnjavanjem svijeta u kome se živi pratila je u korak potrebu za zadovoljavanjem najelementarnijih životnih potreba i nagona. Ove dvije potrebe ispreplitale su se međusobno u tolikoj mjeri da je savremenom posmatraču ponekad teško da ih razluči, da kaže šta je šta, da podijeli čovjekov svijet na „fizički“ i „duhovni“. Stoga treba uslovno shvatiti opšteprihvaćenu pretpostavku da umjetnosti „potiču“ iz mita i rituala, jer ako pojedine mitske priče spadaju među najljepše priče koje uopšte poznajemo, to jeste među najviše proizvode književne umjetnosti, i ako pojedini pećinski crteži predstavljaju vrhunac likovne sveobuhvatnosti koja se pomoću crteža uopšte može postići, i ako se avangardno pozorište našeg vremena direktno naslanja na „primitivne“ rituale, onda se logično nameće pitanje da li se tu radi samo o nekom „poticanju“, porijeklu, ili je u pitanju jedna te ista stvar.

Međutim mi ni danas, poslije toliko vjekova umjetničkog razvoja, nismo u stanju precizno odgovoriti na pitanje šta jeste a šta nije umjetnost, a pretpostavka o postanku umjetnosti iz mita i rituala je veoma korisna i plodonosna, jer preko govora o postanku daje tumačenje **prirode** umjetnosti, što je moguće upravo s obzirom na činjenicu da su priroda arhaičnog mita i rituala s jedne, i priroda umjetnosti s druge strane međusobno toliko bliske da ih je praktično nemoguće razlučiti i razdvojiti.

Mit je, da pođemo od najprostije definicije, priča, i to *sveta* i *istinita* priča; sveta za one u čijem je krugu nastala i istinita za njih apsolutno, a za nas relativno ali veoma duboko, samo ako želimo i umijemo da je slušamo. U klasičnoj Grčkoj, u njenoj filozofiji, a najkasnije kod Aristotela, razlikovale su se tri vrste govora. Najvažniji je bio LOGOS, govor same filozofije, govor mudrosti, govor razuma, govor koji je kazivao ono što je *stvarno tako*, ono što je nužno, ono što je bitno, govor koji utvrđuje ontološke činjenice, ili suštinu. EPOS je bio govor kojim su se prepričavale stvari i događaji onako kako su se odigrali, govor istorije. Među njima je bio MYTHOS koji nije ni jedno ni drugo, nikad dovoljno uhvatljiv, govor koji ne kazuje direktno suštinske istine, ali koji nije ni puko pripovijedanje događaja, već govor koji pričom oblikuje i sugerise suštinu. On se ne može **prevesti** na govor filozofije, logos, ali se još manje može svesti na govor pukog prepričavanja epos. U njemu je ishodište umjetnosti koja je sačuvala sve te njegove bitne osobine. Rolan Bart to pokazuje divnim primjerom u kome dovodi umjetnost u vezu sa mitom i na planu „eposa“, to jeste na planu anegdote, i na planu „logosa“, to jeste na planu suštine; umjetnost je, kaže on, kao Orfej. Zajedno s filozofijom i naukom ona od samog trenutka svog postanka izvodi čovječanstvo iz mraka podzemlja na svjetlost dana. Ali za razliku od filozofije i nauke, ona ne može da se osvrće za sobom, da vidi, da objasni, čarolije nestaje i gubi se sva njena moć, pa prema tome i moć objašnjavanja i rasvjetljavanja tmine.

Možda se ta i takva priroda mita, i s njom zajedno priroda umjetnosti, najpribližnije može opisati definicijama koje su dali Bahofen i Levi-Stros. Bahofen u mitu vidi **egzegezu simbola** koja se „odvija u jednoj seriji radnji prividno međusobno povezanih koje simbol spaja u jednu cjelinu. Mit liči na filozofsku raspravu u tome što dijeli ideju na seriju spojenih predstava i prepušta čitaocu da izvede krajnje posljedice. “Levi-Stros podsjeća na tradicionalno povezivanje mita sa poezijom, a zatim razbija tu vezu na jednom preciznijem nivou analize: “Mit bismo mogli definisati kao diskurs u kojem

vrijednost izraza **traduttore-traditore** (prevodilac-iznevjeritelj) gotovo ne vrijedi. Tako gledan, na ljestvici postupaka lingvističkog izraza, mit je suprostavljen poeziji, što god mi rekli u vezi s njihovim zbližavanjem. Poezija je govorni oblik izuzetno težak za prevođenje na strani jezik, i svaki prevod povlači za sobom mnogobrojne deformacije. Naprotiv, vrijednost mita kao mita uporno ostaje uprkos njegovom prevodu. Makar kakvo bilo naše nepoznavanje jezika i kulture naroda gdje smo ga upoznali, mit kao mit shvata svaki čitalac. Bit mita nije ni u stilu, ni u načinu pripovijedanja, ni u sintaksi, nego u priči koja se u njemu događa. Mit je govor; ali govor koji se događa na jednom višem nivou, i gdje se smisao uspijeva, može li se tako reći, uzdignuti iznad lingvističkog temelja, na kome je zapravo počeo“ (strukturnalna antropologija).

Razdvajajući na ovaj način mit od poezije, Levi-Stros ga ne razdvaja i od umjetnosti, pa dakle ni od poezije; jer ono po čemu poezija postaje Poezija, dakle Umjetnost, jeste upravo njena moć, njena sposobnost da se izdigne iznad svojih jezičkih temelja, da postane, kako se to obično kaže, univerzalno ljudska. S druge strane, Levi-Strosovo definisanje mita kao govora koji se govori „ iznad jezika“ dozvoljava nam da pojmom mita obuhvatimo i druge oblike samoizražavanja arhaičnog čovjeka koji nisu strogo verbalno-narativni, odnosno da pojmom Umjetnosti, kao što se to oduvijek čini, obuhvatimo sve vrste umjetnosti koje se služe različitim jezicima, ali koje su Umjetnost upravo po tome što su u stanju da prevaziđu svoj jezički nivo.

Nema naime, nikakvog ozbiljnog razloga koji nam onemogućuje da pod mitom podrazumijevamo i pećinske crteže bizona, na primjer. Jer ti crteži u potpunosti ostvaruju suštinski zahtjev koji se postavlja mitu (mythos-u) da pomoću oblika kazuje istinu, suštinu, ili kako je pisao historičar umjetnosti Žermen Bazan: „ Integralni realizam, diktiran zahtjevima magije, obavezivao je umjetnike da zanemaruju prividnosti. Oni nisu vidjeli stvari sa odstojanja kako su im one izgledale, nego onako kako su znali da one izgledaju: objekt koji su predstavljali za njih nije bio prizor, već su se oni identifikovali s njim kroz proces empatije“. Odnosno, ako riječi komentara nisu dovoljne, podsjetimo na jednu fascinantnu činjenicu: slikar i fotograf Eme Moro istraživao je pećinske crteže bizona uz pomoć instant fotografije i ustanovio da su u njima, u tim trenucima pokreta koje oni predstavljaju, obuhvaćene, i u jedinstvenu cjelinu uklopljene, bezbrojne, golom oku nevidljive, faze kretanja koje životinja sukcesivno ostvaruje.

Je li onda čudo što je taj pećinski crtež tako snažno uticao na stvaraoce moderne umjetnosti, mnogo prije nego što je pronađena instant fotografija: okom koje je moralo biti „ bolje od prosječnog“ slikar kubist je u njemu vidio čiste forme, futurist kvintesenciju pokreta, ekspresionist jedan ogoljeni vizuelni vrisak ili kliktaj, i tako redom.

O razlozima zbog kojih je arhaični čovjek crtao te crteže, o razlozima zbog kojih je pričao mitske priče, o stanju duha u kome je stvarao ta nesumnjivo (sa našeg stanovišta) genijalna umjetnička djela, postoje brojne teorije, pokušaji objašnjenja. Navedeni citat Ž. Bazana upućuje na Levi-Brilovu teoriju „mističkog učešća“ (participation mystique) koja sigurno nikad neće biti sasvim „prevaziđena“, ma šta o tome mislili kasniji etnolozi i antropolozi. Po toj teoriji, arhaični čovjek je živio u jednom duhovnom stanju-osjećanju apsolutnog jedinstva sa sredinom u kojoj živi, u kome još nije bio ostvaren ni prvi, najelementarniji korak u pravcu moderne dihotomije subjekt i objekt, ja i spoljni svijet; jedino iz takve osnove mogla je poteći tako sveobuhvatna umjetnost kakva je umjetnost mitova i pećinskih crteža, jer to je stanje duha u kome se ne razlikuje san od jave, simbol od stvari, naslikani bizon od živog bizona.

Naravno da se to objašnjenje funkcionisanja arhaične svijesti ne može ničim dokazati, ali se može ilustrovati ubjedljivim primjerima. Jedni primjeri potiču iz opisa arhaičnih društava koja još uvijek postoje razbacana po zabitima naše planete, ili su bar donedavno postojala. Sam Levi-Bril navodi primjer sjevernoameričkih Sijuks indijanaca koji su na pitanje zašto u posljednje vrijeme nemaju dovoljno hrane, to jeste bizona, odgovorili da je kod njih bio bijeli čovjek koji je pokupio sve bizone (crato ih je u svesku). Drugi primjeri potiču iz istraživanja dječije psihe koja u sebi čuva jedno žarište mitske svijesti; dječiji crtež, koji je neko vrijeme bio tretiran čak kao jedan od značajnih fenomena moderne kulture, i koji je takođe veoma mnogo uticao na modernu umjetnost, nesumnjivo ima neke daleke veze sa pećinskim crtežom, bar u pogledu tog integralnog pristupa materiji koja se „crta“. U vezi sa tom in-

tegralnošću svijesti arhaičnog čovjeka vrijedi pomenuti i Jungovu definiciju mita koju je on stvorio kao parafrazu jedne srednjovjekovne definicije boga; „ono što je uvijek, što je svugdje, u što svi vjeruju“ (Quod semper, quod ubique, quod ab omnibus creditur“), pri čemu integralnost i jedinstvo treba prvenstveno tumačiti kao „ne-dvojestvo, onako kako ga tumači klasična indijska metafizika „Uvijek“ ovdje treba shvatiti kao nerazdvajanje trenutaka u vremenu, „svugdje“ kao nerazdvajanje mjesta u prostoru, a „vjera“ iz tog logično proizlazi s tim da je ne treba shvatiti u modernom smislu riječi kao mogućnost opredjeljivanja, nego kao stanje apsolutne identifikacije, kao način postojanja svijesti.

Drugo je pitanje s kojom namjerom i ciljem je arhaiski čovjek izvodio te svoje crteže na zidovima pećina. Tačno je da nas suma pokušaja da se na to pitanje odgovori vodi do jednog shvatanja stvari prilično različitog od Levi-Brilove „mističke participacije“. Nas ovdje, međutim ne zanima historijat ideja u etnologiji i antropologiji, nego činjenica da se upravo preko odgovora na ovo pitanje dolazi do drugog fenomena koji je odigrao presudnu ulogu u nastanku umjetnosti, rituala.

Uostalom, upravo iz ideje o „mističkoj participaciji“ moguće je izvesti ideju o „magijskom lovu“ koji predstavlja bitan aspekt rituala, mada je takođe istina da je takvo izvođenje puno unutrašnjih protivrečnosti. Naime, ako „primitivni“ čovjek ne razlikuje živog bizona od nacrtanog, ako vjeruje da mu je bijeli čovjek uz pomoć crteža mogao „odnijeti“ bizona, onda može da vjeruje da ih sam može na isti način „donijeti“, odnosno, u nešto već „sophisticiranijem“ kontekstu, da mu crtanje bizona u pećini može omogućiti ili olakšati ulov bizona: crtež je na isti taj način postajao neka vrsta „klopke“ za životinju.

Svejedno je, još jednom, koliko je ovo tumačenje stvari dovoljno i tačno; bitno je da nas ono vodi do shvatanja rituala kao oblika akcije, radnje; pošto je lov na bizona stvarna radnja, a crtež na zidu njegov magijski presedan koji treba da ga olakša i uspjeh u njemu omogućiti, onda ni taj crtež nije nikakva „slika“ u modernom smislu riječi, nego i sam predstavlja oblik akcije. I dalje, ako je moguće uspjeh u lovu postići uz pomoć „slike“ kao akcije, onda ga je pogotovo moguće postići uz pomoć akcije same, to jeste uz pomoć izgovorene riječi, uz pomoć gestualne i mimičke imitacije, uz pomoć igre, svirke i pjesme. Tako uz pomoć ideje o ritualu kao obliku akcije, dolazimo i do još jednog tumačenja o postanku umjetnosti, koje se od onog prvog, zasnovanog na mitu, suštinski uopšte ne razlikuje, nego se samo ostvaruje na drugom nivou, na drugom planu; prvo tumačenje je bilo više „duhovno“ i uopštavajuće, drugo je više „tehničko“ i klasificirajuće, to jeste pokazuje kako su se posebne vrste umjetnosti razvile iz rituala kao zajedničke osnove. Dok književnost, muzika, ples nastaju izdvajanjem iz te osnove, pozorište kao složena umjetnost koja ih sve obuhvata nastaje upravo „produženjem“ ili „oponašanjem“ te osnove, odnosno kako je to zajedništvo raznih izražajnih sredstava u cjelini radnje nazvao Veselovski, ritualnog sinkretizma.

„Ono što je mit na konceptualnom planu, to je ritual na planu akcije“, kaže Levi-Stros. Ili Kito u sjajnoj knjizi „Grci“: „Naš život je u stvari podređen spoljnim silama kojima ne možemo upravljati-vremenu, na primjer-i te sile su 'theoi', 'bogovi' (dovde je mit, koncepcija, objašnjenje – T. K.)“. Sve što možemo da učinimo jeste da nastojimo da budemo u dobrim odnosima s njima“. (ovo je ritual, svrhovita radnja, akcija – T. K.). Iz ovog odlomka proizlazi ono što se već samo po sebi podrazumijeva; da ritual nije samo svrhovita akcija i magijska predradnja usmjerena isključivo prema lovu, nego i prema svim drugim aspektima egzistencije odsvakuda ugroženog arhaičnog čovjeka: tako se u nekim krajevima Južne Amerike „sadi“ u zemlju kamenje u nadi da će to omogućiti dobar urod krompira.

Postoje, dabome, oblici rituala čiji simbolizam nije tako jednostavno „uhvatljiv“ i objašnjiv; oni su čak češći, ili bar kao specifična organizacija radnje bogatiji, složeniji. U takvim slučajevima mora se posegnuti za dubljim objašnjenjima prave prirode rituala, kao što je ono Frojdovo (u knjizi „Totem i tabu“ iz 1913.) po kome je ritual „dozvoljeni“, čak naredeni ekces, svečano narušavanje zabrane... ljudi ne prave ekcese zato što su u veselom raspoloženju, nego veselo raspoloženje proizlazi iz dozvole da rade ono što je u svakodnevnom životu zabranjeno“. Drugim riječima, ritual je ventil društvenog života na koji se „ispuštaju“, to jeste zadovoljavaju one potrebe i nagoni koji su štetni (koji bi mogli nanijeti štete) po društveni sistem i život zajednice. Zbog toga su pojedini rituali tako krvavi; jer su rušilački nagon i potreba za nasiljem dijelovi i aspekti ljudskog bića kojima treba dati prilike da se izlive

u imaginativnoj sferi rituala da ne bi počeli da se ostvaruju u svakodnevnom životu zajednice. Na toj liniji treba tumačiti i Aristotelovu teoriju katarze, ili očišćenja, kao jedne od glavnih funkcija tragedije, a analogiju takvim ritualima treba vidjeti, na primjer, i u savremenim filmovima „strave i užasa“.

Drugo objašnjenje, veoma značajno za razumijevanje pojedinih teorija koje govore o postanku pozorišta iz rituala, može se definisati i kao odgovor na pitanje koje proizlazi iz citiranog Kitoovog odlomka („Sve što možemo da učinimo jeste da nastojimo da budemo u dobrim odnosima s njima“): šta treba da radimo, kako da se ponašamo da bismo to postigli?

Treba da radimo ono što su bogovi radili na prapočetku, u vrijeme postanka svijeta i svih stvari, jer prema mitskoj „filozofiji“, mitskom tumačenju istine i suštine, prapočetak je jedino što ima vrijednost i smisao. Znati iskon, znači znati tajnu vladanja i rukovanja stvarima. Takođe i na planu aksoloških pojmova, posjedovati vrijednost, znači nalikovati na iskon, vrijednosti koje se ostvaruju u istoriji zanemarljive su. Ako se neka od tih vrijednosti, ovaploćena na primjer u nekoj istorijskoj ličnosti, ipak nametne kolektivnoj svijesti, onda ta svijest „obrađuje“ tu vrijednost sve dok je ne „snabdje“ mitskim objašnjenjima. Karol Kerenji to sjajno ilustruje na primjeru naših narodnih pjesama o Kraljeviću Marku: rodila ga je vila, kao što su grčki junaci sinovi neke nimfe ili najade. Žena mu je takođe bila vila koju je lukavstvom zadobio i čija krila skriva kako ih ona ne bi našla i napustila ga odletjevši (što se i događa u izvjesnim varijantama pjesama, poslije rođenja prvog djeteta). Marko se bori sa troglavom aždajom i ubija je, analogno sa arhetipskim modelom Indre, Traetaona, Herakla itd. U skladu sa „mitom o zavađenoj braći on se bori sa bratom Andrijašem i ubija ga. Mada se zna da je poginuo kao turski vazal u borbi sa vlaškim vojvodom Mirčetom na planini Urvinama, u jednoj varijanti narodne pjesme ubija ga opet vila strijelom, u drugoj umire kad osjeti da mu je „došlo vrijeme“, pošto prethodno ubije Šarca, baci topuz u more itd.

Najpotpunije (i najpatetičnije) tumačenje funkcije rituala u ovom kontekstu dao je poznati savremeni teoretičar i istraživač religija i mitologija Mirčea Elijade. Po njemu, prava funkcija rituala je regeneracija bića putem regeneracije vremena, povremeni čovjekov iskorak iz profanog istorijskog u sveto kosmičko vrijeme. Sveto vrijeme rituala je reaktualizacija mitskog vremena prapočetka. Hijerofanija je manifestacija sakralnog kroz profano, i ritual svečanost, drama, i nemaju drugih ciljeva nego da izazovu hijerofaniju. Ritual igra istu ulogu u vremenu koju centar (axis mundi) igra u prostoru. On predstavlja obnovu suštine koja je neophodna duši kao što je kiseonik neophodan za disanje. Nema sumnje da u ovom objašnjenju ima mnogo elemenata koji se bitno tiču funkcije pozorišta kao vrste umjetnosti, i funkcije svake umjetnosti uopšte.

Drugo pitanje koje se tiče načina na koji se pozorište kroz istoriju i u čitavom svijetu razvijalo, traži još jedno konačno preispitivanje odnosa mita i rituala među sobom. Tačno je, naime, da je ritual na planu akcije ono što je mit na planu koncepcije, ali je isto tako tačno da je arhaični čovjek i sam mit, kao i crtež bizona na pećinskom zidu, doživljavao kao akciju. Kao što je pisao još Viko; da je primitivni čovjek govor doživljavao kao neku vrstu duhovne materije. Ili kako stoji na početku knjige Frankfurta, Vilsona i Jakobsena „Od mita do filozofije“ da je mit „oblik akcije“... koji se ne ostvaruju u aktu... nego u poetskom vidu istine...“

Pozorište je nastalo i nastajalo i iz ritualnog sinkretizma, iz harmonične (ili disharmonične) sinteze izgovorene riječi, gesta, pokreta, mimike, plesa, pjesme: takvo je veliko pozorište Istoka, Indije, Kine i Japana, takve su pojedine značajne epizode u istoriji zapadnog pozorišta kao što je *commedia del' arte*, i takvi su pojedini veliki periodi njegove dvadesetvijekovne savremene avangarde. Ali je pozorište nastalo i iz akcije kondenzovane u mitu, u riječi, dromenon-radnja, sažela se na genijalan način u tekstu-d r a m i : takvi su dominantni tokovi razvoja evropskog i zapadnog pozorišta od grčke tragedije do danas. Razumljivo da je tu riječ samo o dominantnim tokovima: nijedan od dva načina postojanja pozorišta nije mogao da se ostvari bez prisustva i pomoći drugog.

POČECI MIŠLJENJA O UMIJETNOSTI

Postoji jedna lijepa misao koja kaže da je sva filozofija nastala iz čuđenja. Estetika kao njena grana, i uopšte svekoliko mišljenje o umjetnosti, nastali su u tom slučaju iz čuđenja nad lijepim, nad onim lijepim koje se u prirodi može naći, i nad onim koje čovjek stvara. Drugim riječima, i filozofija je nastala iz istog izvora iz kojeg i umjetnost, iz arhajskog mita koji predstavlja prvobitni oblik čovjekovog duhovnog odnosa prema svijetu, pa prema tome i čovjekovog čuđenja nad svijetom.

Međutim, rana historija odnosa između filozofije i umjetnosti obilježena je prvenstveno nesporazumima, ili preciznije „starom rasprom“ koja se spominje u Platonovim spisima a kojoj je najznačajniji doprinos dao upravo sam Platon. On je pjesnike nazvao „*podražavalačkim sojem*“, čija se umjetnost sastoji od podražavanja. U desetoj knjizi *Države* Platon govori o tri nivoa pojma o cjelokupnom biću. Najviši nivo je nivo u kome su sadržane „ideje“ i „forme“ stvari. Drugi nivo je onaj koji se sastoji od stvarnosti fizičkog svijeta, dok je treći nivo – nivo sjenki i odraza stvarnih predmeta fizičkog svijeta.

Za svaku klasu predmeta postoji „ideja“ koja je jedino postojana, stvarna i istinita, te tako jedino ona odgovara pravoj definiciji stvari. Udaljavanje od „ideje“ unosi sve veće nedostatke u pogledu postojanosti, jedinstva i istine. Na taj način zanatlija koji pravi konkretne predmete bliži je „ideji“ tog predmeta od pjesnika ili slikara koji dočaravaju slike predmeta drugog nivoa.

Platon zamjera pjesnicima i to što pišu o stvarima koje ne razumiju, jer „*svaki prisutni čovjek mogao je da govori bolje od njih o pjesmama koje su oni sami sastavili*“. Pjesnici „*kazuju mnoge lijepe stvari, ali ništa ne znaju o onome o čemu govore*“. U *Sofistu* Platon filozofe stavlja na prvo, a pjesnike na šesto mjesto u društvenoj hijerarhiji.

Platonov učenik, *Aristotel*, nastojao je da izmiri taj antagonizam između filozofije i umjetnosti učenjem o katarsi i tvrđenjem da se i umjetnik i filozof bave univerzalnim. On se slaže sa Platonom da je „ideja“ bolja od one stvari u kojoj se ona pojavljuje, tj. da je opšte bolje od pojedinačnog. Ali, time što umjetnici stvaraju tipove, kaže *Aristotel*, oni podražavaju „ideje“ te na taj način u umjetničkim tvorevinama ne dolaze do izraza pojedina lica ili vremena, već prije svega ono što pripada množini lica i vremena, dakle ono što je njihov rod ili vrsta. Pjesnikov zadatak sastoji se u tome „*da opisuje ne stvar koja se dogodila, nego stvar koja se mogla dogoditi, tj. ono što je moguće, jer je vjerovatno ili nužno*“.

Slijedeći Platonovu idealističku liniju u novijem vremenu dolazimo do Hegela po kome „carstvo lijepe umjetnosti jeste carstvo apsolutnog duha“.

Na ovaj način umjetnost stoji rame uz rame sa filozofijom i religijom koje se isto tako nalaze u carstvu apsolutnog duha. One se, po Hegelu „*razlikuju samo po formi, u kojoj spoznaju svoj predmet, apsolut*“. „*Prva forma ovog shvatanja je neposredno i upravo zato čulno znanje, u formi i liku samog čulnog i objektivnog kojim se apsolut neposredno pruža intuiciji i osjećanju. Druga forma je predstavna svijest, i treća, najzad jeste slobodno mišljenje apsolutnog duha.*“

Već možemo pretpostaviti da „*forma čulne intuicije pripada umjetnosti*“, da „*predstavna svijest*“ pripada religiji, a „*slobodno mišljenje apsolutnog duha*“ filozofiji. Umjetnost tako posreduje između prirode i duha, ali proizilazi iz apsolutne ideje. Na ovaj način umjetnost opet stoji u neravnopravnom položaju prema religiji, i naročito prema filozofiji, koja u Hegelovom sistemu zauzima vrhunsko mjesto u cjelokupnom duhovnom razvitku.

Problem ovog odnosa još se više zaoštrava ako se zna da i umjetnost i religija i filozofija služe istom cilju – spoznaji apsolutnog duha. I kada se dostigne određeni stepen duhovnog razvitka, umjetnost će, po Hegelu, izumrijeti kao prelazna historijska faza.

Ako je nastavljajući Platonove linije u razmišljanju o umjetnosti Hegel, onda se najznačajnijim nastavljajući Aristotelove linije može smatrati *Lesing*: to je mislilac koji danas zaslužuje i veći ugled od onoga koji uživa, jer su u njegovom mišljenju utemeljene neke bitne pretpostavke moderne teorije

umjetnosti. Aristotel je pokazao da se umjetnost i filozofija razlikuju ne u stepenu nego po vrsti. Zatim je išao dalje u smislu razlikovanja vrsta umjetnosti, uvijek na tragu onoga pojma koji obilježava i druge oblasti njegovog mišljenja i koji je poznat kao **differentia specifica**. Lesing je prihvatio tu liniju mišljenja, podijelio umjetnosti na prostorne i vremenske udario temelje semiologiji umjetnosti, zasnovao pojam medija. Da ukažu na značaj njegovog doprinosa Gilbertova i Kun u svojoj „Istoriji estetike“ opširno navode repliku koju je on uputio Vinkelmanu u vezi sa poznatom antičkom grčkom skulpturom „Laokoon i njegovi sinovi“. Odsustvo prenatrpanog bola na liku čovjeka kome morske zmijurine dave sinove da bi zatim udavile i njega samog. Vinkelman je objašnjavao dostojanstvom, mirom, harmonijom, uzdržanošću svekolike grčke kulture koja ni u jednoj oblasti izražavanja nikakav prenatrpan izraz emocija nije mogla sebi da dozvoli. Upoređujući Laokoonov kip sa Vergilijevim Laokoonom koji „vrišti iz sveg grla“, Lesing je pokazao da to nije tačno, podsjećajući na onu skalu žestokih emocija koje se mogu naći i kod samih bogova, kod Homera i u grčkoj tragediji. Tamo je to moguće jer je tamo emocija posredovana riječju i žestina emocije ne može da naškodi mediju, u skulpturi kao mediju se, međutim, emocija direktno izražava pa bi prenatrpanost emocije bila u sukobu sa zakonima medija, iz čega bi proizašlo i narušavanje samog smisla: dobila bi se grimasa umjesto izraza velikog bola. Upravo na toj liniji sve većeg uvažavanja medija – oblika i razumijevanja njegovog uticaja na sadržaj – značenje, konstituiše se savremena estetika, odnosno dolazi do razdvajanja moderne teorije umjetnosti od estetike u klasičnom smislu riječi.

„Zahvatiti značenje kroz oblike“, to je zadatak koji je moderni mislilac postavio umjetnosti. Ili: pokazati da su u umjetnosti građenje oblika i stvaranje smisla, dva procesa simultana, međusobno isprepletena i apsolutno nerazdvojiva. Bez te spoznaje danas nije moguće napraviti nikakav dalji korak u ispitivanju prirode umjetnosti i književnosti, ali je nivo svijesti koji ona podrazumijeva sporo sazrijeva i još nije dosegnut u svim oblicima mišljenja o književnosti i umjetnosti (u tom smislu, još uvijek je i savremena i relevantna rečenica koju je Alen Rob-Grije pred petnaestak godina uputio zastupnicima socrealizma na jednoj književnoj konferenciji: vi zastupate forme koje predstavljaju svijet koji vi želite da srušite!). Dok su „teoretici renesanse i 18. vijeka zastupali praegzistenciju ideje, nutarnje namjere i njene nezavisnosti u odnosu na ostvarenje: jedan „savršen oblik“ stvoren je ili dobiven u duhu i umjetnik će probati da ga izrazi. Mentalno djelo prethodi samome djelu koje će biti daleki odsjaj njegov, modernom romanopiscu „služi roman da sazna što je htio učiniti“.

„Ali, kako zahvatiti oblik? Kako ga prepoznati? U početku sigurno možemo shvatiti da on nije uvijek tamo gdje zamišljamo da ga vidimo, te da – budući da izvire iz dubine djela i da je promjenljivo otkrivanje djela samome sebi – oblik neće biti ni površina ni kalup, ni vanjska ljuštura djela; on nije ni tehnika niti umjetnost kompozicije i ne poistovjećuje se neophodno s istraživanjima oblika niti svjesnom ravnotežom pojedinih dijelova, ni s ljepotom elementa. Kao aktivno i nepredviđeno načelo otkrića i pojava, oblik prerasta pravila i umijeće i ne može se svesti niti na plan, ni na shemu, niti na niz književnih postupaka i sredstava“ (Žan Ruse; Čitanje formi).

Od koje se dakle pretpostavke može poći da bi se uopšte moglo razmišljati o umjetnosti i književnosti, da bi se došlo do jedne savremene i zrele „teorije pisanja“. Žan Ruse tu pretpostavku formuliše lijepo pregnantno oblikovanom rečenicom koja glasi: „Prisustvo organizovanog jezika, prisustvo je duha u obliku“.

Ovakvim shvatanjem umjetnosti uklanja se i ona briga zbog Hegelove prognoze o njenoj smrti koju su u nedavnoj prošlosti brinuli i mnogi vrsni, a umjetnosti naklonjeni umovi. Duh nema svog jezika, on govori svim jezicima, a upravo je umjetnost ta koja može da mu pruži više jezika: tamo gdje jezik same filozofije, jezik diskurzivnog mišljenja zastaje nemoćan, progovoriće jezik poezije, a tamo gdje i on čuti javiče se možda jezik muzike. Danas se više može govoriti o smrti filozofije nego o smrti umjetnosti. Što svakako sve zajedno nipošto ne znači omalovažavanje platonsko-hegelovske linije i njenog doprinosa razmišljanju o umjetnosti. Naprotiv, oni koji tvrde da je Platon, uprkos svim osudama umjetnosti koje je izrekao, u suštini dublje i bolje razumijevao i osjećao umjetnost od Aristotela, imaju, u jednom vrlo bitnom smislu riječi, pravo. Ideja o umjetnosti kao podražavanju stvarnosti je istina Platonova ideja, ali on je u njoj vidio negativan princip. Aristotel je tu ideju u potpunosti prihva-

tio, ali joj je pripisao pozitivan smisao: ograničenost njegovog pristupa umjetnosti treba vidjeti ne u tom njegovom novom vrednovanju, nego u bezuslovnom prihvatanju polazne ideje.

Drugim riječima, Platon je, osuđujući imitativnu prirodu umjetnosti, afirmisao u njoj čisto duhovno stvaralaštvo i time došao u dodir sa jednim shvatanjem koje je Aristotelu strano a na kome se zasnivaju velike umjetničke civilizacije na Istoku, a u Evropi njen srednji vijek, epoha romantizma, te značajnim svojim aspektom i savremena umjetnost. Za klasičnu indijsku misao pojavni svijet je, bar u vrednosnom smislu riječi, čista iluzija, pa bi prema tome mišljenju bilo besmisleno i bogohulno usmjeravati stvaralačke moći čovjekovog duha da se bave tom iluzijom. Umjetnost je ovdje stavljena u službu viših istina: nije jednostavno objasniti na koji će način tu svoju ulogu ispunjavati, ali je jasno da će se postupak bitno razlikovati od onoga koji vlada u mimetičkom shvatanju umjetnosti – umjesto posmatranja i opisivanja stvarnosti naglasak će biti na identifikaciji s temom i oblikovanju vizije. U skladu s takvim shvatanjem funkcije umjetnosti Dante će u ime srednjeg vijeka reći da „onaj ko slika figuru, ako se ne može s njom poistovetiti, ne može je ni naslikati“, a Bodler, u ime novog doba, da „moderno shvatanje umjetnosti želi da stvori sugestivnu magiju koja će uključivati istovremeno i subjekt i objekt, spoljašnji svijet i samog umjetnika“. A među izrekama japanskog zen-budizma moguće je naći i precizniju „tehničku“ razradu ovih osnovnih pretpostavki: “Studiraj i crtaj bambus dok sam ne postaneš bambus, ali kad konačno hoćeš da slikaš bambus, zaboravi sve o njemu“. Sva ova shvatanja bliža su Platonovom nego Aristotelovom shvatanju umjetnosti, i sva ona „podsjećaju“ umjetnost na njenu neraskidivu povezanost sa arhajskim mitom i ritualom, upravo u onom smislu u kome je i za Platonovo mišljenje rečeno da ono predstavlja filozofsku elaboraciju primitivne svijesti. Naime, ako je pretpostavka arhajskog mita da je sva prava vrijednost koncentrisana na prapočetku a da je odsustvo vrijednosti vezano za ovo naše tekuće, profano, historijsko vrijeme, te da prema tome u ritualu treba da obnavljamo prapočetak ne bi li bar za trenutak „pobjegli“ iz profanog vremena, isto tako je pretpostavka Platonove ontologije da je najveća vrijednost vezana za svijet ideja a odsustvo vrijednosti za pojavni svijet, pa prema tome svako autentično duhovno stvaralaštvo treba da stremlji spoznajama koje se tiču svijeta ideja, a ne imitaciji predmeta i događaja koji pripadaju pojavnom svijetu.

OSNOVE KOMUNIKACIJE

Ako umjetnost postoji otkad postoji čovjek, komunikacija postoji otkad postoji živi svijet na zemlji. Međutim, mada je prastara pojava, komunikacija je relativno nov pojam i jedna od „velikih riječi“ upravo našeg dvadesetog vijeka. Čovjeku je trebalo dugo vremena da uoči univerzalnu prisutnost ove pojave i da je naučno sistematizuje, a razlog tome vjerovatno treba tražiti u njenom difuznom načinu postojanja, u njenoj „rasutosti“ u realnosti. Sve klasične nauke imaju građu kojom se bave „okupljenu na jednom mjestu“, botanika se bavi biljkama, zoologija životinjama, astronomija zvjezdama, geologija stijenama, ali komunikacija je implicitno prisutna u svakoj vrsti građe, čak u uslovnom i relativnom obliku, i u zvjezdama i stijenama.

To je bila prva teškoća nauke o komunikaciji: analogije su se u njoj pravile između međusobno različitih i „udaljenih“ oblasti: koje su klasične nauke oduvijek razdvajale, a ona je sada morala početi da ih spaja. Druga, ne manja teškoća je u vezi s činjenicom da je građa, u slučaju nauke o komunikaciji, procesualne prirode. Od samih svojih početaka naša civilizacija je posmatrala ovaj svijet kao svijet stvari, i definisala ga imenicama. U rijeci je vidjela „vodu među obalama“ i predstavljala je plavom crtom na geografskoj karti, u vjetru „vazduh pod pritiskom“; za novu nauku bila je neophodna sposobnost preorijentacije mišljenja koja će, bar u pojavama koje su evidentno procesualne, umjeti i da sagleda procese na prvom mjestu. Tek pošto su ove dvije prepreke bile prevaziđene, mogla se konstituisati nauka o komunikaciji, i mogla se napraviti, na primjer, ona njena poznata analogija između zgrade i ljudskog tijela kao dva sistema sa ulazom i izlazom i sa unutrašnjim kretanjem horizontalnim i vertikalnim, ubrzanim i usporenim, stiješnjanim i komotnim itd.

U vezi s ovom analogijom koja, mada je zasnovana na mišljenju okrenutom procesima a ne stvarima, strožije gledano ipak ne spada u oblast nauke o komunikaciji (mada spada u oblast srodne joj kibernetike), potrebno je ovu nauku uže definisati kao nauku koja se bavi ne svim procesima, nego isključivo procesima prenošenja signala, odnosno, da procesi prenošenja signala predstavljaju „građu“ ove nauke. Rekli smo da taj proces vezujemo za živi svijet, mada ima autora koji tvrde da informacija ima objektivno i univerzalno prisustvo poput materije i energije, to jeste da svaka stvar koja ima svoj informacioni aspekt (na primjer kamen pored obima, veličine, mase i težine ima i oblik i boju itd.)

Ipak se može tvrditi da je kompletan proces prenošenja informacije, dakle kompletan proces komunikacije koji obuhvata *odašiljaoca* poruke, *primaoca* poruke i *poruku* samu, prisutan isključivo u živom svijetu, unutar kojeg je za nas posebno zanimljiv životinjski svijet, jer u komunikaciji koja se u njemu obavlja treba tražiti izvor i porijeklo ljudske komunikacije. Pri tome se svakako misli na one procese komunikacije koji se ostvaruju na nivou između pojedinih živih organizama, ali se mora pomenuti da procesi koji se ostvaruju na nivou unutar organizma takođe često zadovoljavaju pretpostavke teorije informacija i komunikacija. Klasičan primjer komunikacije na nivou unutar organizma je bolest raka: sa stanovišta teorije informacija problem njenog izliječenja svodi se na presijecanja hemijskog signala (tzv. T. A. F. supstanca) koji jedna, sama po sebi bezopasna maligno uvećana ćelija, šalje okolnim ćelijama sa „zahtjevom“ da i one počnu da rastu. Međutim, primjeri *fantastično* uspješnih komunikacionih procesa jesu na prvom mjestu procesi nasljeđivanja i procesi koji se odigravaju u našem mozgu. Sve ono što čovjek nasljeđuje od svojih predaka i roditelja, od najsitnijih fizičkih do najsloženijih duhovnih osobina, prenosi se preko četiri hemijska radikala, četiri nukleotida (adenin, timin, citozin i guanin) koji čine jedan gen, ili jedan segment DNK, dezoksiribonukleinske kiseline: teško je vjerovati da će takva ekonomičnost u informisanju, koja je bitna pretpostavka teorije informacija, ikada ostvariti ikakvim mehaničkim sredstvima, niti uopšte u procesima koji se ostvaruju na nivou između organizama. Naš mozak, koga smo donedavno, još u devetnaestom vijeku, htjeli, kao i rijeku, da „predstavimo“ na principu geografskih mapa (iz te želje bila se izrodila i čitava jedna „nauka“ pod imenom frenologija i zajedno s njom sve one smiješne Lombrozove teorije o zločinu i zločincima koje su jedno vrijeme fascinirale svijet) jeste bioelektrični kompjuter ogromnih razmjera (ogromnih u kibernetičkom smislu riječi, svakako), u kome je njegova **hardware**, to jest materijalna osnova, potpuno beznačajna u odnosu na njegovu **software**, to jest operativni potencijal. On se sastoji od preko trideset milijardi nervnih ćelija, ali mu snaga i tajna ipak nije u tim ćelijama nego u vezama koje se među njima uspostavljaju, u onih sto miliona procesa koji se u našem mozgu ostvaruju svakog minuta.

Ljudska komunikacija razlikuje se od životinjske prvenstveno u razvojnom smislu. Mada je u osnovi takođe čulna, razvijala se čudesnim nizom slučajeva, ne u smislu ritualne formule, nego u smislu apstrahovanja, iz pojedinih slučajeva, izvjesne „komunikacijske pozadine“, što će u krajnjoj liniji dovesti do oblikovanja apstraktnih pojmova koji će postati osnova ljudske, intelektualne komunikacije.

Neizostavni i nerazdvojivi elementi tog razvoja i te komunikacije jesu simbol i sistem: simbol kao apstraktna zamjena za konkretnu stvar ili pojavu, i sistem kao funkcionalno osmišljen skup simbola iste vrste bez koga bi se i najveće „simbolsko“ bogatstvo pretvorilo u čisti kaos. Simbol je broj 1, : do njegove savršene apstrakcije svakako se došlo postepenim apstrahovanjem pomoću jednog prsta ili druge neke „poštapalice“ u brojanju. Tako je i sa brojevima 2, 3, 4, ali redosljed brojeva 1234 ima sasvim drugo značenje i drugu vrijednost koji proizilazi iz sistema, iz mjesta u sistemu. Nula, veliki pronalazak Azije, jeste zapravo čisto „sistemski broj“: kao simbol je „ništa“, ali kao oznaka mjesta u sistemu dobija ogromne vrijednosti.

Sistem nije nikakva naknadna nadopuna i nadgradnja nad simbolom nego se oni, kako je već rečeno, zajednički razvijaju; svako raspolaganje simbolima bez sistema iscrplo bi se u haosu nabranjanja. Osnovna jedinica svijeta komunikacije stoga nije simbol nego najmanji sistem, kao što osnovna jedinica svijeta materije nije proton ili elektron nego atom: razbijanjem koje ide i dalje od atoma materije nestaje, to jeste ona se pretvara u energiju koja se može smatrati nekom vrstom „njenog“ haosa.

Jezik je najrasprostranjeniji sistem ljudske komunikacije. Osnovna čovjekova sposobnost koja ga odvaja od životinje jeste „sposobnost građenja simbola“ a jezik je „osnovna manifestacija te sposob-

nosti“ (Ernest Kasirer), ili, riječima Suzane Langer: “Činjenica što se čovjek toliko izdiže iznad drugih životinja da ih može smatrati stanovnicima jednog nižeg svijeta nije posljedica neke više osjetljivosti, trajnijeg pamćenja, pa čak ni bržih asocijacija; gospodarem zemlje čini čovjeka upravo moć upotrebe simbola. . . Najjasniji životinjski ljubavni zov, izraz prijetnje ili bijesa, razdvaja od čovjekove najsitnije najtrčavije riječi čitav dan postojanja. “.

Čovjekova sposobnost upotrebe jezika počiva prvo i na fiziološkim faktorima: zahvaljujući ustrojstvu svojih glasovnih organa.

Jezik se, poznato je, nije razvio iz onomatopeja (svojevremeno je postojala i takva teorija), ali onomatopeje predstavljaju sjajnu ilustraciju stepena razvoja simboličke, apstrahujuće sposobnosti čovjekove: one u jeziku predstavljaju otprilike onakvu „međufazu“ do potpunog simbola kakvu u računicama predstavlja brojanje na prste. Kao što način na koji dijete uči jezik svjedoči o porijeklu ljudske komunikacije iz životinjske: ono u ranijoj fazi učenja počinje da izgovara, ritualizacijom usvojene, pravilne i kompletne rečenice. U kasnijoj fazi počinje da griješi da se zbunjuje i da miješa, jer se tada nalazi na putu ovladavanja simbolima koje zahtijeva individualni napor.

Elementarnom razumijevanju prirode jezika kao najrasprostranjenijeg, najrazvijenijeg i najefektnijeg sistema ljudske komunikacije, može da doprinese upoznavanje sa načinima na koje je ona kroz istoriju bila tumačena. Stari svijet je poznao dva velika centra jezičke nauke: Grčku i Indiju. Dok su nam Indijci ostavili gotovo neprevaziđen opis i sistematizaciju fonetskih pojava u jeziku, u Grčkoj su uspostavljene gramatičke kategorije, i u gramatici je viđena neka vrsta „praktične“ filozofije. Platon je vjerovatno prvi uočio elementarnu gramatičku strukturu rečenice (podjelu na subjekat i predikat), a stoici su filozofiju jezika doveli do izvanrednih rezultata koji nagovještavaju modernu strukturalističku lingvistiku i semiologiju. Aleksandrijska škola je izvršila jezičku standardizaciju i ostvarila prvu kompletnu gramatiku grčkog jezika (Dionizija Tračanina), ali je donijela i **perspektivnu** orijentaciju koja će dugo vladati u evropskoj lingvistici, a po kojoj je **dobar** jezik onaj koji se ugleda na jezik velikih književnih djela.

Ta orijentacija prema **dobrom** jeziku vladaće u evropskoj kulturi dvadeset vijekova. U osamnaestom vijeku doći će do promjene, ali ona neće dirati u ovu pretpostavku, nego će samo glavni interes lingvistike skrenuti u drugom pravcu. Ta promjena u vezi je sa engleskim otkrićem i osvajanjem Indije: u administraciji koja je pratila osvajače bilo je i ljudi koje je interesovala kultura domorodaca. Jedna od prvih stvari s kojima su se u okviru tog interesovanja susreli bio je jezik klasične Indije, sanskrit, a u tom jeziku su otkrili zapanjujuće sličnosti sa jezicima Evrope. Događaj je za lingvistiku imao prevratnički značaj kakav je Kopernikovo otkriće imalo za astronomiju i geografiju. Iz činjenice da su geografski tako udaljene kulture imale tako slične jezike, mogle su se izvući smjele hipoteze i na njima se zasnovala teorija o prajeziku koja je postala lingvistički „šlager“ čitavog jednog vijeka. Kad se zatim pojavila Darwinova teorija o evoluciji i izvršila svoj ogromni uticaj na sve oblasti duha, teorija o prajeziku se logično produžila u teoriju o jezičkom razvoju: smatralo se da taj razvoj mora teći od složenijeg ka jednostavnijem, a kao argument i primjer za to naročito se uzimao engleski jezik. Lingvistika je postala istorijska nauka, i zapravo je u tom periodu najznačajniji doprinos i dala upravo istoriji, utvrđujući, uz pomoć jezičkih analogija, istorijske činjenice o kojima arheološki nalazi nisu postojali.

Samoj lingvistici, međutim ova orijentacija nije donijela veliki napredak, jer se zasnivala na pretpostavci koja se ubrzo pokazala pogrešnom: opreznije posmatranje događaja, koji se zbivaju u raznim jezicima, ubrzo su pokazala da se jezik više ne razvija, da je svoju razvojnu fazu davno završio i danas se samo *mijenja*, to jeste kreće se čas u jednom, čas u drugom pravcu. Sa te osnove startovala je strukturalna lingvistika koja je odbacila svaku istorijsku orijentaciju i usredsredila pažnju na ono što je danas, što je u jeziku živo, a to će reći na govorni jezik, a ne na pisane dokumente.

U tom smislu se, opet, strukturalna lingvistika razlikovala od klasične filologije: nije pristajala da uzor „dobrog jezika traži u književnosti, niti je u načelu prihvatila ideju da jedan jezik, bilo koji, može biti „bolji“ od drugog, bilo kojeg. Iz ovih razlika, mogu se izvesti i osnovna opšta svojstva strukturalne lingvistike: prioritet govornog jezika nad pisanim- jer je pismo samo neadekvatan način da se govor zabilježi, i jer jedna polovina živih jezika na zemlji još uvijek nema nikakvog pisma; prioritet

sinhronijskog opisa nad dijahronijskim koji proizlazi iz gornjeg jer samo pismo može da ima „istoriju“, govor nema; deskriptivni pristup: kao što se uopšte ne može mjeriti jedan jezik drugim, nema boljih i gorih jezika, jedino mjesto preskripciji ostavljeno je u „standardizaciji jezika (usklađivanju regionalnih, socijalnih, tematskih itd. dijalekata), ali tu se ne radi o vrednovanju nego o jednostavnom praktičnom dogovoru.

Naravno, najvažnija karakteristika strukturalne lingvistike je njen strukturalni pristup jeziku. To je potpuno novo shvatanje jezika, mada se i u njemu, kao uostalom u svemu u nauci, može naći i element reakcije i refleksije ranijih shvatanja. Tvorac strukturalne lingvistike je Švajcarac Ferdinand de Saussure, čija definicija, po kojoj je jezik „sistem u kome se sve drži“, svakako predstavljala i reakciju na ranije pokušaje definisanja pune proizvoljnih asocijacija, na primjer da je jezik „živi organizam“ i slično. Saussure je samo htio da od lingvistike stvori nauku koja će se zasnivati na egzaktnim načelima poput prirodnih nauka, ali se danas može reći da je uvođenjem strukturalnog pristupa stvorio modele organizovanja ne samo za sve humanističke nego čak i za mnoge od tih prirodnih nauka.

Definicija da je jezik „sistem u kome se sve drži“, podrazumijeva uvjerenje da su u jezičkoj organizaciji *odnosi koji povezuju dijelove u funkcionalnu cjelinu važniji od dijelova samih a skup tih odnosa čini strukturu jezika*. Taj pristup jeziku dovešće u krajnjoj liniji do jednog novog uvida u cjelokupnu realnost koji će postati bitna karakteristika moderne civilizacije i koji je nerazdvojiv od nauke o komunikaciji.

„Niža grananja“ ove pretpostavke, kako su ih strukturalni lingvisti definisali mogu se dovesti u pitanje, ona sigurno nisu primjenljiva uvijek i na sve oblasti iskustva, i naročito nije dozvoljeno tretirati ih kao zakon, ali sve to nimalo ne umanjuje njenu osnovnu vrijednost. Bitni odnosi koji se u jezičkom sistemu, odnosno u strukturi jezika ostvaruju, jesu, prema strukturalnim lingvistima, *odnosi ekvivalencije i odnosi kontrasta*. Osnovno razumijevanje prirode jezika pretpostavlja razlikovanje dihotomije između *jezika* (langue) i *govora* (parole). **Langue** (jezik) podrazumijeva jezički sistem pohranjen u čovjekovoj svijesti: i za čovjeka koji je trenutno odsutan ili koji spava možemo reći da „govori engleski“; **parole** (govor) je konkretna pojedinačna manifestacija tog sistema: čovjek koji upravo sada govori engleski. Pored ove, postoje još tri karakteristične opozicije koje svjedoče o „dvostrukoj artikulaciji jezika“: *označilac/označeno; paradigma/sintagma; denotacija/konotacija*. Označilac je „fizička građa“ jednog jezičkog znaka, materija kojom se označavanje vrši, označeno je sadržaj, pojam koji se u tom procesu prenosi. Glasovi k, u, ć, a ili odgovarajuća slova u pisanoj verziji čine u riječi „kuća“ njen označilac. Paradigma je onaj jezički princip koji vodi računa o izboru najbolje moguće oznake između više sličnih, najboljeg „imena“ za stvar sintagma onaj koji prebacuje težište interesovanja na odnos između dvaju oznaka, između imenice i pridjeva, na primjer. Denotacija je ono precizno značenje na koje jedan jezički znak u određenoj jezičkoj situaciji upućuje, konotacija je ona šira „aura“ značenja koju on već po svojoj prirodi sobom nosi i koja učestvuje u značenju čak i onda kad nije „tražena“.

Strukturalna lingvistika je u jeziku zanemarila sadržaj: time je htjela da od lingvistike stvori egzaktnu nauku koja će se razlikovati od ranije „filozofije jezika“ koja se pojavljivala pod imenom lingvistike. Generativna gramatika Noama Čomskog jednim svojim bitnim aspektom predstavlja nastojanje da se „neutrališu“ pretjerivanja i zastranjivanja od kojih je u lingvistici došlo ovom prenaplašenom orijentacijom. U njoj se polazi od pretpostavke da su strukturalisti zapravo isuviše pažnje posvetili površinskim strukturama u jeziku, a da pored njih postoje i dubinske, koje ne podrazumijevaju toliko one jezičke odnose koji se pojavljuju u konkretnom „govoru“ (parole), pa čak ni one koje se konstituišu na nivou „jezika“ (langue), nego one koji postoje u dubini naše svijesti i čine naše osjećanje za jezik, našu jezičku intuiciju. Opis jezičkih intuicija ona postavlja pred lingvistu kao jedan od njegovih glavnih zadataka, uočavajući da u jeziku postoje stvari koje se „znaju“ prije svakog učenja; razlikovanje maternjeg i stranog jezika, razlikovanje gramatičkih i negramatičkih rečenica, uočavanje sličnosti i razlika u gramatičkim strukturama i uočavanje višeznačnosti u jeziku (stav je savremene lingvistike da se u jeziku ne može ni izustiti ništa što ne bi bilo višeznačno). Savremena lingvistika i nasljednici Čomskog kanališu posmatranje i izučavanje jezika u tri osnovna pravca: *sintaktika* podrazumijeva prvenstveno bavljenje jezičkim sklopovima, *semantika* najveću pažnju posvećuje značenju u jeziku,

dok *pragmatika* uvodi u izučavanje jezika i njegov izvan jezički kontekst (na primjer, pitanje odnosa riječi i gesta, tako važno u umjetnosti pozorišta, itd.)Samim jezikom pokreta i gesta bavi se posebna nauka, *kinezika*.

Strukturalni lingvisti, da bi ukazali na bitne pretpostavke prirode jezika kako je oni vide, rado pribjegavaju poređenju sa prirodom šahovske igre. Šah može vrlo dobro da objasni odnos dijahronija/sinhronija; njemu nije potrebna nikakva „istorija“, jer svaki dati (pravilan) položaj figura na tabli „sadrži“ u sebi i sve ranije poteze. Tako je i sa jezikom. Šah je još pogodniji za ilustrovanje osnovne pretpostavke svekolikog strukturalizma da su „odnosi važniji od dijelova“; građa od koje su šahovske figure načinjene za šahovsku igru nema nikakvog značaja, jer su važni jedino odnosi koji među njima postoje i koje one tokom igre uspostavljaju, a koji zapravo tu igru i sačinjavaju. Način na koji iskusan šahista igra simultanku, briljantan je primjer „strukturalističkog mišljenja: svakako da on ne može da pamti svaki pojedinačni raspored figura na svakoj ploči, već samo zahvaljujući „pamćenju sistema“ uspijeva da igra istovremeno sa nekoliko protivnika, i na nekoliko ploča.

Ova orijentacija, nikla u krilu lingvistike kao nauke o jeziku, a okrenuta i izvan jezičkom kontekstu ljudske komunikacije, predstavlja svjedočanstvo i dokaz rastuće svijesti o tome da jezik ipak nije jedino, iako jeste najrasprostranjenije i najefikasnije sredstvo sporazumijevanja. Preko te rasprostranjenosti i efikasnosti, preko tog svog autoriteta, jezik se ipak u velikoj mjeri nametnuo kao jedini, potisnuo druge načine i sredstva komuniciranja, zauzeo tron koji mu ne pripada i bogateći čovjekove moći, osiromašio ih.

Nije riječ o tome da čovjek treba da žali za, recimo, izgubljenom moći sporazumijevanja putem mirisa na način onih koji jedan drugog osjete i na deset kilometara razdaljine. Ali jeste riječ o tome da čovjek ne dozvoli zakržljavanje onih svojih čula, vida i sluha, u kojima je jači i od mnogih životinja, a koje je dojučerašnja civilizacija, razvijena u znaku nadmoći jezika kao najdražeg instrumenta intelekta, nastojala da potisne. To se najbolje vidi u umjetnosti, jer oni koji kažu da „ne razumiju moderno slikarstvo“, i oni koji tragaju za „smislom u muzici“, nisu uvijek neškolorani, nego „isuviše“ pogrešno školorani, odgojeni u jednoj tradiciji jezičkih koncepata, u jednom komunikacijskom svijetu, čije su mogućnosti značenja svedene na jezik.

Zbog toga je nužno upozoriti na relativnost jezika, na ograničenost njegove moći, i u ovaj pregled teorija o jeziku uvrstiti jednu koja ne predstavlja veliku školu i „epohu“ u lingvistici, ali koja baca potrebno svjetlo na naš problem. Riječ je o hipotezi koju su formulisala dvojica Amerikanaca, antropolog Edvard Sapir i lingvista-amater Bendžamin Li Vorf. Njen osnovni stav je da principi na osnovu kojih se saznaje stvarnost nisu univerzalni, da zavise od jezika, i da jezik stoga ima uzročni prioritet prema saznanju i kulturi u cjelini. Tu činjenicu su zapazili još davnašnji mislioci i filozofi jezika, a savremeni psiholozi i komunikolozi preciznim eksperimentima dokazuju i pokazuju koliko jezik presudno utiče na čovjekovu percepciju stvarnosti.

UPOZNAVANJE OSNOVNIH SVOJSTAVA SVIJETA KOMUNIKACIJE I INFORMACIJE

Biblija kaže: u početku bješe riječ i time pruža prastaro svjedočanstvo o dominaciji jezika nad ostalim sistemima ljudske komunikacije. Ali nije samo to u pitanju, nego još i činjenica da Biblija zapravo „misli“: u početku bješe imenica, jer je naša civilizacija prvenstveno zainteresovana za stvar, za materiju, za ono što ima oblik, što zauzima mjesto, što se može imenovati. Izučavajući jezik američkih Hopi-indijanaca, Sapir i Vorf su došli do zaključka da je moglo biti i drukčije, i da može biti drukčije: svakako da se ovdje ne radi o velikim razlikama, nije riječ o tome da je prioritet imenica zamijenjen prioritetom glagola ili pridjeva, ali radi se o malim razlikama iz kojih se mogu izvući veliki zaključci. Jezik Hopi-indijanaca nema glagolskih vremena, i on samo posrednim sredstvima, samo izdaleka uspijeva da ukaže na ovaj aspekt realnosti. On posjeduje sistem glagola koji, prema Vorfu, uopšte ne

objektivizuje vrijeme, što će reći da za Hopi-indijance vrijeme kao objektivna realnost i ne postoji. Ali umjesto toga postoji nešto drugo: strogo gramatičko odvajanje iskaza koji se tiče objektivne stvarnosti, i onih koji se tiču imaginarne stvarnosti. Jedino vrijeme koje se može objektivno sugerisati jeste sadašnjost koja se međutim, takođe ne definiše kao neka zasebna „vremenska oblast“, nego kao granica između ova dva glagolska vida. Naime Hopi jezikom se ne može reći da se **sada** nešto događa u Americi, jer sada se događa samo ono što se vidi. Imaginarna stvarnost saopštava se na sasvim drukčiji način. Ovo i ne bi bilo toliko zanimljivo kad se ne bi moglo dovesti u vezu sa opštom teorijom relativiteta koja kaže da svaki sistem koji se kreće ima vlastito vrijeme. Veoma pojednostavljeno rečeno (i prenebregavajući činjenicu da Evropa i Amerika ipak pripadaju istom inercionom sistemu, planeti Zemlji) to bi se moglo prevesti u tvrdnju da ni sa stanovišta teorije relativiteta ne bi moglo da se govori o tome šta se sada događa u Americi. Jeli onda čudo što „ne razumijemo“ teoriju relativiteta kad jezik Hopi-indijanaca sadrži bolje pretpostavke za njeno razumijevanje od naših jezika? Je li čudo što je Ajnštajn, kada su ga pitali bi li mogao svoju teoriju riječima objasniti, rekao da to ne bi mogao, ali da bi mogao pokušati da je odsvira na violini.

Zbog te rastuće svijesti o ograničenoj moći jezika, u antropologiji danas sve više rastu interesovanja za izvan jezičke čovjekove komunikacione moći, u tehnici i tehnologiji za izvan jezička sredstva, a u estetici i teoriji umjetnosti interes za još aristotelovski pojam **differentiae specificae**, to jest za razlike u načinu izražavanja koje postoje među pojedinim umjetnostima. I pojačani interes za vradžbinu i magiju, za astrologiju, može se objasniti razočarenjem u jezik koji više ne može da pruži odgovor na sva čovjekova pitanja.

NAUKE O KOMUNIKACIJI (teorija informacija)

Matematička teorija informacija pojavila se u prvim godinama poslije drugog svjetskog rata (njegovim tvorcima smatraju se dva američka matematičara: Klod Šenon i Voren Viver) kao rezultat sve jačeg širenja i sve većeg prisustva komunikacije u ljudskom i društvenom životu, kao rezultat „eksplozije informacije“ koja se odigrala poslije Drugog svjetskog rata i tokom njega. U širem kontekstu, teorija informacija dolazi i kao rezultat potrebe za koncentracijom i sintetizovanjem znanja: kaže se da je „Lajbnic bio posljednji čovjek koji je sve znao“, ali su sve do kraja osamnaestog vijeka postojali sintetišući umovi koji su u sebi ujedinjavali i preko sebe povezivali razne oblasti znanja. S razvojem nauka u devetnaestom vijeku takav način koncentracije i sintetisanja znanja postao je nemoguć; morali su se tražiti drugi načini, među kojima je upravo teorija informacija nesumnjivo jedan od najvažnijih. U tom kao i u onom uže tehničkom smislu, pred teoriju informacija kao nauku postavljaju se dvije vrste problema: **kvantitativni**, u smislu povećanja broja kanala informacije, razvijanja tehničkih sredstava, i **kvalitativni**, u smislu pronalaženja novih, ekonomičnijih načina komuniciranja, u smislu neprestanog sažimanja svijeta komunikacije kome od prevelikog broja kanala i poruka prijeti zagušenje, „informaciona smrt“.

Čovjek živi u okolini (**Umwelt** – okolni svijet), prirodnoj i civilizacijskoj-koju je sam stvorio. On neprestano pokušava da opiše svijet, vodi dijalog s njim, to jeste sa drugim čovjekom. Između njih se uspostavlja komunikacija, vrši prenos informacija koji podrazumijeva poruku i kanal. **Poruka** je fizička ili psihofizička sadržina prenosa: riječi, izgovorene ili napisane, koje se dakle javljaju kao zvuk ili kao oblik, ali koje, silom navike, takvom brzinom „prelaze“ u značenje da mi i ne zapažamo postojanje poruke u jeziku. Zato je jasno zapažamo u sistemima sporazumijevanja na koje smo manje navikli, koji su manje „prirasli“ uz nas od jezika, ili ih uopšte ne poznajemo i ne razumijemo: u sistemu saobraćajnih znakova (poruka je lim, crtež na njemu, oblik i boja), u Morzeovoj azbuci, kod mornarskih zastavica, svjetlosnih signala, crnačkog tam-tama, indijanskog dima itd. **Kanal** je put kojim se prenosi: zvučni talasi pri govoru, telefonske linije pri razgovoru preko telefona. (U ova dva slučaja poruka je ista, ali su kanali različiti.) Kod vizuelne komunikacije kanal predstavljaju svjetlosni talasi, koji međutim, takođe mogu biti tehnički transformisani u nešto drugo, kao u slučaju televizije. **Kod** je sistem

šifrovanja poruke: pomoću Morzeove azbuke, mornarskih zastavica, govora ruku za gluvonijeme itd. Kod je prost simbolički sistem, najprostiji je binarni kod koji se sastoji samo iz dva elementa-signal: gore –dolje, lijevo-desno, da-ne, 0-1 itd. Takav najprostiji kod predstavlja jedinicu informacije u onom smislu u kome atom predstavlja jedinicu materije i zove se **bit** (englesko „binary digit“, to jeste dvojni signal). Kao što se atom ne može razbijati na manje dijelove pa da se ipak sačuva materija, tako se kod ne može razbijati na manje dijelove (signale koji ga sačinjavaju) a da se sačuva informacija. Ta činjenica u vezi je s prirodom našeg mišljenja i percipiranja: ne može se znati šta je svijetlo ako se istovremeno ne zna i šta je tamno, ne može se shvatiti šta je gore ako se istovremeno ne shvata i šta je dolje, ne može se razumjeti pojam lijevo ako ne postoji i pojam desno itd. Bit je u stanju da alternativnim kombinacijama ostvari i najsloženiju komunikaciju („Nula i jedan dovoljni su da izvuku svijet iz haosa“, rekao je Lajbnic), samo što je to u običnom životu neekonomično: isključivo pomoću „Lijevo-desno“ moguće je, na primjer, nekom strancu objasniti gdje se u Sarajevu nalazi hotel „Evropa“.

Informacija jeste vrijednost poruke, ono što poruka stvarno kazuje, ili izvještaj o događajima novim ili primaocu nepoznatim. Informacija je proporcionalna vjerovatnoći događaja; ako kažemo da će večeras pasti mrak informacija u tom iskazu jednaka je nuli, ali ako kažemo da večeras neće pasti mrak informacija je veoma velika, a može da znači da se dogodio neki poremećaj u kosmosu, kao što može da znači da se nalazimo u Lenjingradu za vrijeme „bijelih noći“ itd. Odnosno: u poznatoj anegdoti iz američkog novinarstva, vijest da je pas ujeo čovjeka nije informacija, ali vijest da je čovjek ujeo psa jeste.

Razumljivo, priroda informacije u pojedinačnom komunikacionom slučaju zavisi od komunikacione situacije ili od **okvira komunikacije**. Ako je okvir komunikacije ispit onda pravilan odgovor na postavljeno pitanje predstavlja informaciju, a drugi odgovori ne predstavljaju. Ako je postavljeno pitanje o kompoziciji „Odiseje“ onda pravilan odgovor, koji sadrži informaciju, glasi da je „Odiseja“ komponovana kružno oko Odisejevog lika kao centra za razliku od „Ilijade“ čija je kompozicija, odnosno radnja „talasasta“, kako je primijetio još Aristotel. Ako kandidat priča u odgovoru o tome kako je Homer bio slijep, ili kako je najveći grčki pjesnik i prva velika figura evropske književnosti, onda takav odgovor ne sadrži informaciju i može se smatrati **balastom**. Ali ako kandidat kaže da je „Odiseja“ komponovana poput „Ane Karenjine“, a „Ilijada“ poput „Rata i mira“, ili da je kompozicija „Odiseje“ slična kompoziciji Džojsovog „Uliksa“, koji je i nastao ugledanjem na nju, onda se tu ne radi o odsustvu informacije, nego o njenoj **originalnosti**. Originalnost se, svakako, i u teoriji informacija definiše na isti način na koji i u svakidašnjem životu, ali je ovdje posebno važno zapaziti njen odnos sa drugim vrijednostima koje učestvuju u stvaranju informacije, posebno sa **redudancijom**. Redudancija bi u pomenutom slučaju bio odgovor u kome bi se, pored pravog odgovora, reklo još i to da je Odisej glavna ličnost „Odiseje“ a da su sve ostale ličnosti manje značajne od njega. Pošto je jasno da će, u klasičnom spjevu, radnja biti komponovana oko glavnog junaka a ne oko nekog sporednog, onda ovaj odgovor sadrži istu informacionu vrijednost koju i prvi i predstavlja primjer redudancije koja je, po definiciji „preopterećenost poruke signalima iste informativne vrijednosti“. Odnosno, pošto pojam preopterećenost nosi izvjesnu negativnu konotaciju, može se redudancija prevesti kao „prezasićenost“, ili čak kao „zalihosnost“ (poruka posjeduje zalihu signala iste informativne vrijednosti).

Potrebno je da se riječ kojom u našem jeziku označavamo redudanciju, oslobodi negativnih konotacija iz jednostavnog razloga što redudancija u teoriji informacije ne predstavlja nužno negativnu vrijednost, naprotiv, idealna informacija se vidi kao ravnopravan i harmoničan spoj originalnosti i redudancije.

Jasno je da je za prijem informacije sadržane u odgovoru da je „Odiseja“ komponovana kao „Ana Karenjina“ ili kao Džojsov „Uliks“, za razumijevanje toga odgovora jednostavno rečeno, potrebno ne samo odgovarajuće znanje, nego i spremnost, izvježbanost svijesti da pravi tako smjele, daleke zahvate i komparacije: za primaoca koji ne posjeduje ta svojstva takav odgovor biće zbunjujući i nejasan. Odnosno, tehničkim jezikom, proračunato je da ljudski duh može da primi najviše 16 do 20 bitova originalnosti u sekundi: da bi poruka mogla biti primljena njen ostatak u tom istom periodu mora da se sastoji od redudancije. Poruka koja ima isuviše malo redudancije postaje „dosadna“ zbog nerazu-

mljivosti, ona u kojoj je ima isuviše mnogo zbog pretjerane razumljivosti, to jeste banalnosti. Količina originalnosti može (i treba) da prevazilazi mogućnosti primaoca, jer drukčije nema informacije uopšte, tj. napretka spoznaje, ali za vrlo malu mjeru koja će ukloniti „dosadnost“ poruke. Ovo je veoma važna pretpostavka informacione estetike i teorije umjetnosti. Redudancija je, međutim, po svojoj prirodi suprotna zahtjevu za ekonomičnošću informisanja, pa se ona „progoni“, naročito u tehničkim kontekstima, gdje god je to moguće. Umjesto; ja dolazim sutra može se reći: dolazim sutra, umjesto: dolazim sutra uveče avionom iz Beograda, može se reći: dolazim sutra JAT-732, itd. Jezik je i fonetski redundantan, u tom smislu, recimo, što vokali ništa ne doprinose informaciji sadržanoj u konsonantima, pa se umjesto: ja te čekam, može reći (napisati): **j.t.č.k.m.**

Korelacija je još jedan ograničavajući faktor koji vodi jasnoći informacije, a označava smisaonu vezu između segmenata poruke. U pomenutom primjeru odgovor koji bi glasio „Odisej je lukav „ne bi bio puki balast kao „Homer je bio slijep“, ali ne bi bio ni pojašnjavajuća redudancija kao odgovor „Odisej je glavni junak „, jer između njega i osnovnog odgovora: “Odiseja „ je komponovana oko Odisejevog lika nema dovoljno korelacije.

Šumi entropija jesu veličine koje narušavaju cjelovitost poruke, pa prema tome upropaštavaju i informaciju. Šum je sila koja djeluje spolja, koja se „Nalazi“ u kanalu, neposredno je vezana za njega i najčešće je uslov postojanja samog kanala: nijedan kanal se ne može potpuno očistiti od šumova. Šum je vjetar koji preinačuje glas i odnosi jedan dio poruke, pištanje u telefonu, smetnje na televiziji. Odnosno, drukčije rečeno, signal je ono što se probija kroz umrtvljujuću buku šuma i kao takav predstavlja jednu od osnovnih tekovina civilizacije. U širem smislu, kad kažemo da je on pretvorio karakterističan „šum“ jednog vremena u prepoznatljiv i razumljiv signal. Ili, jedan orkestarski koncert nije samo „muzika“ i nije kultura samo zato što je „muzika“. Njegov značaj je i u tome što nam pokazuje da istovremeni „govor“ velikog broja glasova ne mora nužno biti šum, nego se može pretvoriti i u signal, pokazuje nam na koji način je to moguće i pod kojim uslovima je moguće.

Entropija je pojam prenesen iz termodinamike: prvi princip termodinamike glasi da je količina energije u jednom sistemu (svijetu) uvijek ista, drugi glasi da jeste ista ali nije uvijek jednako upotrebijiva, to jeste ne da se pretvoriti u koristan rad: brod koji plovi iz Evrope u Ameriku zagrijava vodu, ali se ta toplota koju on ispušta ne može upotrebiti za njegov povratak. Plava i žuta boja miješanjem daju zelenu, ali se zelena ne može „rastaviti“ na plavu i žutu. Entropija je „urođena“ sklonost prirode ka dezorganizaciji, ka uniformnosti i „uravnolovci“, ili kako jedan filozof kaže „melanholija stvari“, a čovjekovo djelovanje i samo prisustvo na zemlji se označava kao „anti-entropija“, kao borba za organizaciju, za bogaćenje i „umnožavanje“ realnosti.

U svijetu informacije kao i u svijetu energije, entropija je veličina inherentna sistemu (za razliku od šuma koji djeluje spolja na sistem) koja se, kao i šum, suprotstavlja organizaciji sistema. Informacija je „anti-entropija“, ona stvara smisao od „prirodnog besmisla“ svijeta. Više tehnički govoreći, entropija je mjera dezorganizovanosti nekog sistema, ona sobom obuhvata sve negativno djelujuće sile u sistemu. Za ilustraciju odnosa entropije i informacije u jednom sistemu Umberto Eko uzima primjer pisaaće mašine: pisaaća mašina kao takva je primjer totalne entropije i dezorganizacije jer podrazumijeva za praktične svrhe gotovo beskonačan broj mogućnosti kombinacija, od kojih samo neke vode ka smislu. Međutim, već kad odlučimo na kojem ćemo jeziku pisati, mi na taj besmisao, na tu dezorganizaciju, stavljamo „ograničenje“, jer postoje kombinacije glasova koje se u pojedinim jezicima ne mogu stvarati, kao što uostalom postoje glasovi i slova koji se uopšte ne pojavljuju u nekim jezicima. Dodajući tako uslov po uslov, konvenciju po konvenciju, mi od totalne entropije koju predstavlja pisaaća mašina dobijamo efikasan sistem sporazumijevanja.

UMJETNIČKA KOMUNIKACIJA I INFORMACIJA

Da bi ukazao na razlike koje postoje između obične, racionalne, diskurzivne semantičke komunikacije s jedne strane, i umjetničke komunikacije kao vrlo posebnog njenog slučaja s druge odnosno da bi ukazao na specifična svojstva ove posljednje, Abraham Mol, jedan od tvoraca informacione estetike, predložio je hipotetički eksperiment sa šimpanzom.

Ako šimpanzi damo kutiju šibica, cigarete i krompir, i ako nam on prvo pokaže šibicu, onda će to biti informacija. Međutim, ako nam poslije toga ponovo pokaže šibicu, majmun ko majmun, onda to više neće biti informacija nego redudancija, ili čak puko ponavljanje. Ali, s obzirom na neobičnost komunikacione situacije: šimpanza koji nam pokazuje razne stvari, dakle predstava, cirkus, pozorište, možda ćemo biti spremni da napravimo poseban napor naše „komunikacione volje“ i da na toj šibici vidimo i ono što inače ne vidimo: njen oblik, sliku na njoj, boje, slova i da ta zapažanja uvedemo u asocijacije kakve normalno ne bismo imali, možda upravo zahvaljujući posredovanju majmuna koji čitavu stvar čini neobičnom – u tom slučaju i sva naredna pokazivanja šibice mogu da predstavljaju informaciju, a ne puko redudanciju. Pjesma Luja Aragona „Persija“ sastoji se iz ponavljanja jedne jedine riječi: Persija, Persija, Persija, Persija, Persija... Pjesnik je svakako znao da s tom pjesmom nije stvorio genijalno djelo, ali je htio da pobudi umjetnički način komuniciranja u primaocu. Da je u pjesmi, čak lijepo i uzbudljivo, opisao Persiju, bila bi to ipak puka diskurzivna poruka: ovako, neobičnim postupkom, pobudio je čitaoca na neočekivane asocijacije, natjerao ga da stvara svoja vlastita plava kubeta i svoje vlastite šedrvane.

Poruke ovog dijela eksperimenta potpuno su identične tumačenju prirode i funkcije umjetnosti koje su dali ruski formalisti, posebno Viktor Šklovski. Mi stvari oko nas, kaže Šklovski, vidimo tako da su umotane u džak: prepoznajemo njihove konture koje su u vezi s njihovom uobičajenom funkcijom, ali ih stvarno ne vidimo. Ne poznajemo ulicu kojom svakodnevno prolazimo, ni osobu sa kojom živimo, ne razumijemo pojmove kao što su patriotizam i rat, već jednostavno od svega toga pravimo neku komunikacionu monetu koju samo dalje proturamo i na taj način smo strahovito osiromašili svoj život. Dužnost je umjetnosti da nas obogati time što će nam otkrivati poznate stvari, a uspjeće u tome ako primijeni **postupak oneobičavanja**: ako nam prikaže te stvari u neobičnom svjetlu i izazove u nama šok, posredstvom kojeg ćemo doći do pune, prave slike njihove. Vrlo blizak ovoj tehnici je „efekat potuđenja“ (Verfrem-dungseffekt ili V-efekt) u pozorišnoj poetici Bertolta Brehta: „potuđiti neki proces ili karakter“, kaže Breht, „znači, u prvom redu, tome procesu ili karakteru oduzeti ono što se samo po sebi razumije, što je poznato i što objašnjava i posmatrati ga začuđeno i radoznalo“.

U drugom dijelu hipotetičkog eksperimenta šimpanza može poslije šibica da pokaže cigarete: ta poruka bi sadržavala punu informaciju, jer postoji jaka mjera korelacije između dva predmeta. Naprotiv, ako pokaže šibicu pa krompir informacije nema, jer nema korelacije. Ali ako bi se majmun kao dijete zaigrao sa šibicama i krompirom, ako bi izvadio drvca šibice i postavio ih u krompir tako da zajedno predstavljaju tijelo, vrat, ruke i noge čovjeka onda bi otkrio „tajnu korelaciju“ koja postoji između pomenutih stvari i ostvario bi maksimum informacije. Analogiju tome nalazimo u poznatom, često citiranom odlomku iz Lotremona: „... , susret kišobrana i šivaće mašine na stolu za seciranje“. Za svakodnevni racionalni okvir komunikacije taj iskaz predstavlja besmislicu, koja proizlazi upravo iz odsustva korelacije. Ali u situaciji umjetničke komunikacije u koju nas taj odlomak treba da navede samom svojom prirodom (pod uslovom da smo spremni i sposobni da s njim komuniciramo) mi imamo pravo da tu korelaciju uspostavimo na najrazličitije načine koji će uvijek biti puni informacije; možemo da pomislimo kako je šivaća mašina došla na operacioni sto zato što se razboljela (zarđala), jer nije imala kišobran da je zaštiti, itd.

Ovu tehniku koristili su veoma mnogo Lotremonovi nasljednici nadrealisti i naročito nadrealistički slikari: na slici Salvadora Dalija „Postojanost sjećanja“ jedan časovnik previo se preko ivice stola kao palačinka, a na donjem dijelu slike naslikani su prepoznatljivi sastavni elementi ljudskog

lica, ubačeni u neki embrio, a sve zajedno previjeno preko časovnika. Već sasvim doslovna i „banalna“ poruka koja iz ove umjetničke „disharmonije“ proizlazi glasi da vrijeme nije čvrsta i stabilna, nego meka i savitljiva stvar podložna promjenama koje spolja djeluju na njega (na primjer, na vrućini se savija, otapa ili kvrči) i da nije nikakva objektivna pojava nego vrsta realnosti u koju je duboko upisan ljudski lik. naprotiv, da je slikar naslikao čvrst metalni okvir, uobičajeni stakleni poklopac i ispod njega kazaljke i ispisao marku, mi bi imali jednu konvencionalnu informaciju da je to „sat“ i zatim bi se ta stvar „zamotala u džak“ i prestala da za nas postoji. Slično značenje ima poznata Bretonova izjava da ne može razumjeti poeziju onaj ko nije u stanju da zamisli konjanika u trku na glavici paradajza.

Opšti zaključak ovdje glasi da pretpostavke diskurzivne komunikacije kao što su redudancija, ili odsustvo korelacije, u umjetničkoj komunikaciji ne važe na drugi način. Umjetnost je u stanju da i šum koristi kao dio poruke, odnosno da ga preobražava u informaciju. Za onoga ko ne zna francuski govor na francuskom je čisti šum, ali junak u Joneskovom komadu koji kao Francuz prevodi na svoj jezik njemačku rečenicu „Moja domovina je Njemačka“, pa kaže: „Moja domovina je Francuska“ stvara iz te zbrke vrhunac informacije. Informacija je, kako je već ranije rečeno, samo mjera novine neke poruke, ali u umjetnosti ona zavisi od toga koliko nas ta poruka uzbuđuje, dira, razgaljuje, ožalošćuje, jednostavno rečeno, od toga u kolikoj mjeri ona za nas predstavlja doživljaj. Ovaj doživljaj je, međutim mnogo manje definisana i definibilna stvar nego što je to racionalni smisao diskurzivne poruke, mnogo više zavisi od ličnosti primaoca i raznih faktora i okolnosti u vezi s njom. Kao što zvuk zvona ima sasvim različito značenje za nekoga ko je izgubio nekog bliskog nedavno, za nekoga ko pamti rat i požare, i za nekoga ko nije nijednim od ovih iskustava opterećen, tako i umjetničko djelo podrazumijeva i otvara razne mogućnosti prijema kod raznih primalaca, i može se čak reći da je u jednom bitnom smislu riječi utoliko „bolje“ ili bar po vrsti „više umjetničko“ ukoliko više takvih različitih mogućnosti otvara. Definisano na drugi način, i malo preciznijim jezikom teorije informacija, to znači da je umjetnička poruka po svojoj prirodi višesmislena ili **polisemična**.

UMJETNOST KAO JEZIK

Znak, oblik i simbol. Već je rečeno da je znak – „stvar koja ukazuje na nešto drugo, što nije ona sama“. Rečeno je takođe da struktura znaka, koja proizlazi iz gornje definicije, podrazumijeva dva osnovna elementa: označilac (stvar) i označeno (nešto drugo što nije ta stvar), ili u Hjelmslevljevoj terminologiji izraz i sadržaj.

Kad su pitanju znaci i znakovni sistemi na koje smo veoma naviknuti, a takvi su riječ i jezik, mi zapravo i ne opažamo prisustvo označilaca, odnosno plana izraza u njima, već se sve svodi na „manipulaciju smisla“, na prihvatanje plana sadržaja, na razumijevanje poruke. Da bismo uopšte primijetili postojanje označilaca i plana izraza u jeziku, često je potrebno vršiti psihološke eksperimente kao što je onaj kad se jedna jedina riječ toliko dugo ponavlja da joj se izgubi svaki smisao i ostane samo zvuk, odnosno potrebna je, kako su to definisali pripadnici škole Geštalt psihologije – *psihička distanca*.

Ova činjenica neuočavanja označilaca i plana izraza može da vodi osiromašenju ličnosti u smislu automacije percepcije (pa je ruski formalizam dezautomaciju percepcije koja će voditi bogaćenju ličnosti proglasio za jedan od glavnih zadataka umjetnosti), ona može da ima krupne negativne posljedice i na planu „duha civilizacije“ (na koje se naročito oborio savremeni francuski filozof poststrukturalista Žak Derida u svojoj kritici „transcendentalnog označenog“), ali ona ne predstavlja smetnju uspješnoj komunikaciji čak bi se moglo reći da je za nju neophodan uslov.

Pravi znak je, naime, jedinica intelektualne semantičke komunikacije koja pretpostavlja koncentraciju na smisao i zahtijeva preciznost, a usvaja se učenjem. Napor u učenju koji je potreban da bismo znak „pretvorili“ u označeno u krajnjoj liniji gotovo nužno vodi „ukidanju“ označilaca. Naime, onaj ko je uspio da savlada znanje, odnosno dva znanja: da crtež O u jezičkom sistemu znači jedan glas a u numeričkom sistemu jedan broj, već i od same „radosti saznanja“ pretaće da obraća pažnju na crtež O kao oblik, to jeste kao označilac ili izraz. (Samo su kinesko i japansko pismo, u sklopu svojih civi-

lizacija, umjeli da sačuvaju, pored ove „intelektualne prisile“ i „estetsku prisilu“, to jeste da natjeraju onoga ko se njima bavi, ko ih uči, da obrati pažnju i na ovu formalnu stranu pisma).

A svaki dalji korak u savladavanju intelektualne semantičke komunikacije, u učenju, podrazumijeva još veće napore i još veću redukciju značenja na plan sadržaja, na označene. Recimo H₂SO₄ kao znak za nešto što je takođe već bio znak, to jeste riječi „sumporna kiselina“ (jer je teško vjerovati da neko ko uči hemiju doživljava sumpornu kiselinu kao stvar po sebi, stvar iz svakodnevnog iskustva kojoj nije potrebno „posredovanje putem imenovanja“). U ovakvim slučajevima, a takvi su svi na višim stepenima učenja i obrazovanja, dubina značenja koju jedan znak podrazumijeva na planu sadržaja gotovo nužno isključuje svako bavljenje njime na planu izraza: ko bi se, zaista, pitao o „izgledu“ H₂SO₄?

Zato je u našoj civilizaciji oblik kao entitet u velikoj mjeri odvojen od znaka (što nije slučaj u primitivnim društvima, pa ni od nas udaljenim civilizacijama kakve su kineska i japanska) ostao da sam, a preko umjetnosti, „zastupa“ čitavu ovu stranu realnosti koja je intelektualno-semantičkom komunikacijom potisnuta. Oblik je teško definisati, jer se definicije ostvaruju sredstvima intelektualno semantičke komunikacije, a oblik nema za to potrebne pretpostavke. Može se definisati negativno, po onome što nije, ili komparativno: „Dok znak stoji umjesto nečeg drugog, oblik označava **sebe** „ (Anri Fosijon, spac – T. K.)

Crtež O (kao čisti oblik) znači nešto i onome ko nikad nije učio pismo i brojeve, a može da znači i onome ko jeste, što zavisi od njegovog subjekta, i od njegovog (subjektovog) trenutnog raspoloženja: jer sam crtež po sebi, kako je već rečeno, nužno je „polisemičan“. Ova vrsta značenja može se na razne načine objašnjavati, to jeste može se o njoj „filozofirati“, čak i u skladu sa Platonovom filozofijom: da nas čisti oblici podsjećaju na svijet ideja u kome je pravo boravište naše duše, ali se, kao ni jedinice koje ga nose, ne može naučno definisati. Međutim, činjenica da se ono ne može definisati ne može da ospori prisustvo koje se vrlo često pojavljuje i kao moć: jer kako drukčije objasniti činjenicu da „nove linije prodaju automobile“ u čijem „sadržaju“ nije promijenjeno ništa bitno. (Lijep primjer moći djelovanja oblika nalazi se na početku Kjubrikovog filma „Odiseja u svemiru“ : u nekom pradavnom dobu naše planete naši praoci - polumajmuni žive u jednom svijetu izrazito nepravilnih oblika: takve su planine koje ih okružuju, takve kosti koje glođu i s kojima se tuku i igraju. I odjednom usred tog svijeta nepravilnih oblika niče jedan veliki, crni, kameni monolit, perfektan pravougaonik glatkih sjajnih površina i oštih ivica. Majmuni padaju ničice pred njim kao pred božanstvom, a jedan karakterističan visoki ton počinje da zuji kao njegov odraz u njihovoj svijesti).

Komunikacija putem oblika vraća ljudsku komunikaciju na njene životinjske izvore, ali ona isto tako, neopterećena „tričavošću doslovnog značenja“ upućuje čovjeka prema komunikaciji s onim što se u metafizičkim filozofijama zove apsolut. Kao takva, ona je veoma prisutna u umjetničkoj komunikaciji koja takođe opstaje u „rasponu između zemlje i neba „, ali joj nije identična.

Ona, međutim, u umjetničkoj komunikaciji eruptivno izbija na površinu uvijek poslije perioda u kojima je preovladavalo „sadržajno“, intelektualno-semantičko tumačenje i vrednovanje umjetnosti, na primjer početkom dvadesetog, a poslije „racionalnog“ devetnaestog vijeka. U takvim situacijama oblik i vrsta komunikacije koju on podrazumijeva, proglašava se za „pravo biće“ umjetnosti. Takozvani ontološki pristup u modernoj estetici upravo polazi od tako definisanog pojma bića. Čuvena izreka engleskog međuratnog pjesnika Arčibalda Makliša koja je jedno vrijeme „nošena“ kao parola i deviza moderne umjetnosti kaže da: „Poem should not mean, but be“, pjesma ne treba da znači, već da bude, da djeluje svojim „bićem“, a ne svojim „sadržajem“. U ovome, međutim, treba vidjeti „istorijsko pretjerivanje“, prirodnu reakciju na jedno vrijeme u kome je pjesma na prvom mjestu morala da „govori“. Među velikim tekovinama civilizacije umjetnost jeste jedina u kojoj je oblik intenzivno djelotvoran, ali umjetnost nije identična obliku. Ona predstavlja složenu sintezu i harmoniju, od slučaja do slučaja uvijek na nov način ostvarivanu, *značenja i „zračenja“* (da za trenutak ovim imenom imenujemo način djelovanja koji se ostvaruje oblikom). Za jedinicu takve vrste djelovanja, te vrste komunikacije, možemo uslovno uzeti *simbol*, imajući neprestano na umu sve moguće terminološke nedoumice. Već je, naime napomenuto da se termini znak i simbol u praktičnoj upotrebi veoma mnogo miješaju, kaže se: matematički znaci i matematički simboli, hemijski znaci i hemijski simboli, jezički znaci i jezički

simboli. Međutim, sličnost i razlika između znaka i simbola je mnogo krupnija i mnogo značajnija nego što se to iz ove terminološke identifikacije može zaključiti. Definicija simbola je u jednom svom bitnom i osnovnom dijelu identična definiciji znaka: i simbol je stvar, koja zamjenjuje nešto drugo, što nije ona sama. Odatle, međutim, počinju dopunske definicije simbola koje su u izvjesnom smislu „pomične“, to jeste ne odnose se na svaki pojedini slučaj, ali se tiču pojma simbola u cjelini. Prva dopuna bi bila ona koja kaže da, za razliku od znaka, *ono „nešto drugo“ u simbolu ne postoji na drugi način nego preko samog simbola*. Taj aspekt simbola je naročito važan u religijskoj komunikaciji, ali se pojavljuje i u umjetničkoj. Tu je simbol blizak obliku, odnosno jednoj interpretaciji njegovog značenja, onoj koja kaže da nas „čisti oblici“ podsjećaju na „svijet ideja“, drugim riječima na „najvišu realnost“, na Boga. U umjetnosti, u kontekstu jednog savremenog poimanja njene prirode, ovo „odsustvo drugog“ može se identifikovati sa njenom višeznačnošću, ili polisemijom. Naime, sa ovog stanovišta, to drugo koje simbol zastupa toliko je po značenju složeno, toliko višestruko da se ne može svesti ni na jedan pojedinačni smisao, ali se može „skraćeno obuhvatiti“ jednom sferom smisla, sažeti u jednu žihu značenja, a ta mogućnost ovaploćena je u simbolu, u njegovoj specifičnoj prirodi različitoj od prirode znaka.

Druga dopuna, koja potiče od psihoanalitičara Junga, izuzetno zaslužnog za izučavanje i razumijevanje prirode simbola, tiče se emotivno-energetskih svojstava koja znaci, uglavnom, uopšte ne posjeduju, a simboli, uglavnom, posjeduju u vrlo velikoj mjeri. Veliki simboli, definiše Jung, jesu *receptakuli psihičke energije*, otud u dodiru s mitom kao osnovnim nosiocem arhetipskih simbola, „odjednom osjećamo ili neko posebno oslobođenje kao da smo poneseni krilima, ili da imamo osjećanje da nas je obuzela neka neshvatljiva sila“. Krst kao simbol hrišćanstva, na primjer, ni u najmanjoj mjeri se ne može svesti na hrišćanstvo kao pojam: iza njega stoje i vjerski ratovi i proganjanja, i mnogi časovi gorkog kajanja, ali i mirne i lijepe smrti onih koji su za života činili dobra djela i znaju da ih poslije smrti čeka raj. Kad narod kaže: „Bježi kao đavo od krsta“ svakako ne misli na hrišćanstvo, nego na tu psihičku energiju koja se vezuje za pojam krsta. Da i ne pominjemo činjenicu da je krst u vrijeme pojave hrišćanstva bio već milenijumima star, da u njegovoj osnovi vjerovatno stoji prva fiksacija pojma centralnosti koja je njegovog pronalazača-zajednicu morala ispuniti silnim osjećajem otkrovenja, sreće, ponosa, zadovoljstva, dakle psihičkom energijom. (Sjajan primjer djelovanja simbola nalazi se u produžetku filma „Odiseja u svemiru“: prošle su stotine hiljada godina, ljudi žive u kosmosu, u „science-fiction“ okolini, u svijetu pravilnih oblika koji u svojoj „perverziji“ više vuku ka složenim krivuljama nego ka kvadratima i pravougaonicima. Ali kad polaze u velike poduhvate idu i klanjaju se kamenom monolitu: u tom trenutku u njihovim srcima čuje se isti zvuk koji su prvi put čuli njihovi pradavni preci polumajmuni).

Mada se i ovo svojstvo simbola vezuje za religiju, ono se po toj emotivno-energetskoj strani umjetnička komunikacija najviše razlikuje od intelektualno-semantičke komunikacije. Umjetnička djela su takođe „receptakuli psihičke energije“ i prisustvo te energije u njima jeste jedna od sigurnih mjera njihove umjetničke vrijednosti i autentičnosti. A veza između simbola i umjetnosti ne ograničava se na taj nivo. Simbol je prozor u dva svijeta, unutrašnji i spoljašnji, i to tako namješten da se ne samo uvijek ima šta vidjeti, nego i tako da se to što se vidi uvijek ima s čim drugim povezati: simboli se „ulančavaju“ i u tom ulančavanju tvore strukture koje po svojoj prirodi odgovaraju umjetničkim, a ne intelektualno-semantičkim strukturama. Na primjer, flauta je po obliku muški a po zvuku ženski, dok je bubanj po obliku ženski a po zvuku muški simbol: oni zajedno tvore jednu složenu binarnu opoziciju koja odgovara opoziciji među biološkim polovima i to na taj način što je odslikava, a ne na taj način što je objašnjava. Zatim, simboličko mišljenje, kao i umjetničko mišljenje, ne uzima i ne odbacuje stvari zato što su istinite ili neistinite u propozicijskom smislu riječi („... neistina je ovdje jedan složeni promašaj, a ne funkcija negacije“ – S. Langer), nego po tome uspijevaju li ili ne uspijevaju da održe svoje mjesto u sistemu, posjeduju li odgovarajući „energetski potencijal“. Banalan primjer bi mogao biti onaj sa plemenitim metalima: vrlo je vjerovatno da je vrijednost zlata i srebra došla preko asocijacija na sunce i mjesec za koje ne treba dokazivati da predstavljaju vrhunske vrijednosti u vrednosnom sistemu primitivnog čovjeka. Kad se došlo do saznanja da su srebro i zlato i najtrajniji metali, simbo-

lička misao zbog toga nije odbacila svoju raniju argumentaciju kao „sujeverje“, naprotiv, učinila je na taj način još čvršćom. Sasvim je logično, naime, da je trajnost vrsta vrijednosti koja se bez problema može „prenijeti nazad“ na sunce i na mjesec, uvođenjem novih saznanja simbolička istina ne samo da nije osporena, nego je učvršćena.

Pojedini slučajevi ulančavanja simbola predstavljaju već i sami sobom „gotovu poeziju“: takav je onaj primjer iz indijske „Rigvede“ u kome se kaže da je vatra na nebu svijetla a na zemlji tamna, ostavlja crne tragove, a voda na zemlji svijetla, a na nebu tamna, u oblacima. Pa ipak se umjetnička komunikacija ne može izjednačavati sa simboličkom komunikacijom isto kao što se ne može izjednačavati sa komunikacijom putem oblika. Tačno je da i simbol i umjetnost predstavljaju prozor u dva svijeta, unutrašnji i spoljašnji, ali umjetnost može, bar do izvjesne mjere predstavljati samo prozor u spoljašnji svijet pa da ipak bude umjetnost, a simbol može predstavljati samo prozor u unutrašnji svijet pa da ipak bude simbol: to je linija na kojoj se oni razilaze. I jedno i drugo se odlikuju svojom sposobnošću „ozarenja“ primaoca poruke, svojim prenosom psihičke energije, ali kod simbola povod tom prenosu može biti gotovo ništa, a kod umjetnosti mora biti **nešto**. „Neukom je dovoljno pokazati prst“, tako je i sa religioznom čovjekom koji simbolički doživljava i razumijeva svijet. Primaocu umjetnosti neophodno je, međutim, pružiti jedan prepoznatljiv dio ovog svijeta da bi preko njega mogao zagaziti u neki drugi svijet. Lijepa Geteova misao po kojoj: „u simbolu, pojedinačno predstavlja opšte, ne kao san, ne kao sjenka, nego kao živo i trenutno otkriće nevidljivog“, važi i za simbol i za umjetnost, ali važi u različitoj mjeri i na različite načine.

„Sva odstupanja od precizne imitacije“, kaže Herbert Rid, „vrše se sa svrhom. Ona su diktirana ili umjetnikovom željom da oblikuje, njegovom čežnjom za uravnoteženom ili jedinstvenom osnovom ili masom; ili su diktirana njegovom željom da stvori simbol za nešto nadrealno, nešto duhovno. Mislim da se može reći da ova druga namjera, želja da se umjetnost učini simboličkom, nije dosljedno estetska“. Odnosno: „Mistički umjetnik uvijek vidi osnove. Simbol, nikada potpuno realan, teži da bude izražen sve manje i manje realistično, i kad se realnost potpuno apstrahuje osnova izlazi na vidjelo“ (Edit Hemilton). Zbog toga za umjetnost „plitka alegorija“ može ponekad biti korisnija, samo ako nije suviše izlizana upotrebom, od „dubokog simbola“. Svakako, Pravda sa terazijama u jednoj i mačem u drugoj ruci, prevezanih očiju, jeste kič, ali Sumrak, kao djevojka sa zvijezdom na čelu i krilima slijepog miša, ogrnuta tamnim plaštom noći može biti ljepota. Simbol, međutim, nije zainteresovan za ljepotu, nego samo za „bljesak spoznaje“, za „otkriće nevidljivog“.

Kod, jezik i umjetnički jezik

Pod kodom podrazumijevamo svaki komunikacioni sistem sastavljen od znakova iste vrste, pa je kod prema tome i Morzeova azbuka podjednako koliko i prirodni jezik. Ako se na stvari, međutim, pogleda malo pobliže pokazaće se da između koda i jezika postoje krupne razlike. Kod je stvaran intencionalno i arbitrarno, voljom i intelektom: posljedica toga je njegova savršena preciznost koja omogućuje njegovu upotrebu za tehničke i naučne svrhe. Tehnička i naučna komunikacija pretpostavljaju da ono što je odašiljalac odaslao „precizno odgovara onome što je primalac primio“ svaka drukčija mogućnost udara u same temelje ovih sistema, vodi entropiji. Pravi, arbitrarno zasnovani kodovi, jesu komunikacioni sistemi sa minimumom entropije: ako se dogovorimo da nam je $A=1$, $B=2$, $C=3$, i ako tehničkim sredstvima umanjimo ili uklonimo šum na kanalu, nikakvih poremećaja u komunikaciji ne može biti.

Prirodni jezik, međutim, u svojim osnovama nije stvaran intencionalno (ukoliko pod intencionalnim ne podrazumijevamo teleologiju prirode, intencionalnost sistema kao takvog) i pogotovu ne arbitrarno: nije stvoren po odluci već prethodno stvorenog intelekta nego je stvaran zajedno s njim, pa čak i zajedno sa sistemom krvotoka, i sistemom organa za disanje; on je u nas ugrađen, kako bi rekao Čomski. Drugim riječima, prirodni jezik u osnovi ima svojstva bioloških a ne mehaničkih sistema i podrazumijeva „labilno stabilnu“ a ne strogo preciznu organizaciju. Već je rečeno da savremena lingvistika smatra da se u prirodnom jeziku ništa ne može izgovoriti a da ne bude polisemično, višeznačno,

dvosmisleno i trosmisleno, što će u kontekstu tehničke i naučne komunikacije reći besmisleno. Drugim riječima, u tehničkoj i naučnoj komunikaciji polisemija je jednaka entropiji. Zbog toga se prirodni jezik u tehničkoj i naučnoj upotrebi podvrgava specijalnoj obradi, prvenstveno na leksičkom ali i na sintaksičkom planu, iz njega se vrši izbor, ili se čak on djelimično ili potpuno zamjenjuje drugim kodovima, kao što je slučaj u modernoj fizici, hemiji, pa i u samoj lingvistici.

Međutim, ono što sa stanovišta tehničke i naučne upotrebe predstavlja nedostatak, sa stanovišta umjetničke upotrebe znači vrlinu: sa tog stanovišta ne kažemo da je jezik neprecizan, nego da je kreativan, a to tvrđenje je podjednako ispravno kao i ono prvo. Prirodni jezik je jedini kod koji je u stanju da sam stvara smisao, i intelektu pokatkad jedino prepušta ulogu registratora i analizatora toga smisla, odnosno omogućuje mu da „uči“ da bi kasnije i sam mogao na sličan način da stvara. Njegove vrline nisu strogost i preciznost nego raznovrsnost i bogatstvo koji se ostvaruju u različitim kontekstima i u funkcijama koje su često suprotne namjeri svjesnog intelekta. U psihoanalizi bi se to reklo da kroz jezik govori podsvijest podjednako koliko i svijest, a ponekad čak i više od nje. Frojd je u „Psihopatologiji svakodnevnog života“ posebno poglavlje posvetio „omaškama u govoru“ koje pokazuju kako jezik često govori i ono što čovjek upravo ne bi želio da kaže.

Za tim svojstvima koja prirodni jezik prirodno posjeduje, umjetnički jezik namjerno traga. Koliko je moguće i sa pozicija intelekta, a u potpunosti sa pozicija bića. Umjetnički jezik je onaj koji namjerno kopa po podsvijesti, i namjerno teži ka višeznačnosti. U tom smislu ga je jedan kritičar nazvao „herojskim nivoom jezika“: „U umjetničkoj aktivnosti prisutni su isti faktori koji djeluju i u jezičkom činu, samo je njihov nivo kreativnosti, da tako kažemo, herojski. . .“ (Antonio Paljaro).

TEORIJE O UMJETNOSTI KAO JEZIKU

Semiologija, kao nauka ima dugu i bogatu predistoriju. Između ostalih stvari u toj predistoriji bilo je i pokušaja da se umjetnost odredi kao vrsta jezika. Takav pokušaj u suštini sadrži i Aristotelovo tumačenje umjetnosti po kome ona kazuje iste stvari koje i filozofija, ali na drugi način. Pa čak i osnovna grčka definicija, Platonova još, umjetnosti kao podražavanja, podrazumijeva „u dubini“ značenjski karakter umjetničkog djela.

Međutim, da bi taj značenjski karakter postao očevidan trebalo je da se definiše priroda umjetničkog znaka u odnosu na neumjetnički a do toga je proteklo mnogo vremena. Lesing, nasljednik Aristotelov, postavio je sjajne osnove za razlikovanje raznih vrsta umjetnosti među sobom, ali nije našao dovoljna polazišta za razlikovanje umjetnosti od onoga što nije umjetnost. Tek je možda Karl Filip Moric, u drugoj polovini osamnaestog vijeka, postavio temelje tom razlikovanju kad je odredio umjetnički znak kao autonoman, intranzitivan, „mutan“. Njegovo shvatanje su preuzeli ne samo romantičari i simbolisti, nego ono podrazumijeva i polazne pretpostavke ruskog formalizma i ruskog i češkog strukturalizma“ dakle kompletne moderne teorije književnosti i umjetnosti.

Trajnu osnovu za razlikovanje umjetničkog i neumjetničkog znaka dao je nesumnjivo najznačajniji predstavnik ranog ruskog strukturalizma koji je cvjetao u godinama poslije Oktobarske revolucije zajedno sa formalizmom i u krilu umjetničke avangarde dvadesetih godina, Roman Jakobson. „U osnovi našeg verbalnog ponašanja“, kaže on, „nalaze se dvije osnovne radnje: **selekcija i kombinacija**“. Svaki jezik, svaki sistem znakova podrazumijeva te dvije osnovne radnje, ima tu dvostruku osnovnu prirodu, vrši i z b o r izvjesnih jezičkih jedinica i njihovo **kombinovanje** u jezičke jedinice višeg stepena složenosti.

Obje radnje, oba ta aspekta, jezika, su uvijek prisutna, ali u nejednakoj srazmjeri, i po toj nejednakosti razlikujemo „pjesničku funkciju“ jezika od njegove „komunikativne funkcije“ (u intelektualno-semantičkom smislu riječi). Pjesnička funkcija razlikuje se od komunikativne po tome što ona „projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije“, što će reći da za umjetnički govor i tekst nije toliko važan „izbor izvjesnih jezičkih jedinica“ koliko „njihovo kombinovanje u jezičke jedinice višeg stepena složenosti“.

Jakobsonovo shvatanje, kao i ono Bartovo, pomjera težište umjetnosti sa klasičnog pojma podražavanja, **mimesis-a**, na moderni pojam građenja, raspoređivanja znakova, **semiosis-a**. Jer Jakobsonov „izbor“, njegova „osa selekcije“ (ili „paradigmatska osa“, prema Emilu Benvenistu) upravo se tiče odnosa znaka prema realnosti, izbora „riječi“ kao predstave „stvari“ u skladu sa aristotelovskim principom „adekvatne predodžbe“. Osa kombinacije“ (ili sintagmatska osa“ po Benvenistu), namećući vlastiti princip, udaljuje nas od tog principa pokazujući da je za umjetnost kombinovanje, komponovanje, važnija odlika od adekvatnog prikazivanja.

U odnosu na strukturu znaka, kako smo je ovdje određivali, prva orijentacija znači dominaciju označenog nad označiocem, plana sadržaja nad planom izraza: to je *semantička* orijentacija. Druga, umjetnička, orijentacija znači dominaciju označioca nad označenim, plana izraza nad planom sadržaja, to je *sintaksička* orijentacija. Razumljivo je da ova podjela na semantičku i sintaksičku orijentaciju može biti samo „diferencijalno dijagnostička“: ne postoji nikakav, umjetnički ili drugi tekst ili iskaz koji je samo semantički ili samo sintaksički, priroda svakog jezika, kako je već rekao Jakobson, nužno podrazumijeva paralelno i istovremeno prisustvo oba momenta. Takođe, je jasno da ova podjela ne može da posluži kao mjerilo vrijednosti u umjetnosti jer bi u tom slučaju u najveću poeziju spadali neki banalni iskazi, pošto su u njima neki principi pjesničkog kombinovanja (asonanca i aliteracija) ostvareni u najvećoj mogućoj mjeri. Ali ako uzmemo za primjer muziku kao „najčistiju umjetnost“ onda će nam ona pokazati koliko je ova podjela i ova nova orijentacija u tumačenju umjetnosti u načelu opravdana. Muzički znak ne odnosi se ni na šta u realnosti, nije „riječ“ ni za kakvu „stvar“, u njemu je uloga označenoga, ili plana sadržaja minimalna ili nikakva, u njoj semantički princip (gotovo da) uopšte ne postoji. Ali kombinovanjem muzičkih znakova, to jeste označilaca, konstituisanjem muzičkog izraza, dobija se specifično muzičko značenje koje muziku i čini umjetnošću i to, ponovimo, „najčistijom“ umjetnošću.

Pitanje koje se samo po sebi postavlja kod ovakvog određenja umjetnosti jeste pitanje: šta je sa umjetničkom istinom kao njenom nezaobilaznom vrijednošću? Odgovoru na to pitanje može mnogo pomoći onaj doprinos modernoj teoriji umjetnosti koji je dao Jan Mukaržovski, najznačajniji predstavnik Praškog kružoka koji je djelovao otprilike između 1930. i 1940. godine, u čijem nastanku je mnogo doprinio upravo sam Jakobson kad je početkom tridesetih godina prešao iz Sovjetskog saveza u Čehoslovačku. Polazeći od istih pretpostavki od kojih je pošao Jakobson, Mukaržovski kaže: „Unutrašnji sastav jezičkog znaka je dakle sasvim drugačiji u poetskom jeziku nego u komunikativnom: ovdje je pažnja posebno usredsređena na odnos između *imenovanja i stvarnosti*, dok u poeziji u prvi plan dolazi *odnos imenovanja prema kontekstu*. To nikako ne znači da je komunikativno imenovanje potpuno lišeno uticaja konteksta ili, s druge strane, da je poetsko imenovanje lišeno odnosa prema stvarnosti; radi se samo, da tako kažemo, o *prenošenju težišta*. *Slabljenje odnosa između znaka i stvarnosti koju neposredno označava, ne isključuje odnos između dijela i stvarnosti kao cjeline, čak na poseban način koristi tom odnosu*. „Tvorac i odašiljalac poruke u umjetničkoj komunikaciji je stvaralački subjekt čija se intencija da „govori istinu“ je po svojoj prirodi takva da se „ne ponavlja pri svakom posebnom imenovanju već ostaje monolitna tokom čitavog djela, koje zahvaljujući tome ima karakter cjelovitog imenovanja.“

Može se bez mnogo pretjerivanja tvrditi da je u ovim riječima „tajna umjetnosti“ razriješena onoliko koliko se uopšte može razjasniti. Preko njih se može doći i do „sadržaja muzike“: tačno je da muzički znak nema sadržaja, pa ni muzičko djelo u cjelini ne mora da ima sadržaja, ali muzika kao cjelina itekako ima sadržaja, i taj sadržaj je od kapitalnog značaja za čovjeka, što se dokazuje već i samim njegovim reagovanjem na nju. Preko tih riječi se, uostalom, možemo ponovo vratiti do Aristotela, spajajući princip **mimesis-a** i princip **semiosis-a** u jedinstven princip koji jedini i može biti valjano oruđe za objašnjavanje umjetnosti. Aristotelovo razlikovanje između poezije i filozofije nalazi direktan produžetak u razlikovanju između umjetničkog i komunikativnog teksta koje je dao Mukaržovski.

Filozof mora biti „istinit“ (u ontologijskom smislu riječi, svakako) od riječi do riječi, od rečenice do rečenice: samo tako može se vinuti do svijeta ideja koji predstavlja jedini cilj duha. Umjetnik može biti neiskren i nikakav imitator u pojedinostima ako cjelinom djela uspijeva da obuhvati Istinu, da dosegne svijet ideja; cjelina ovdje ima ono značenje koje kod Aristotela ima forma.

Doprinos Mukaržovskog, i Praškog kruga uopšte, zanemaren i zaboravljen u haosu Drugog svjetskog rata, ponovo je otkriven relativno nedavno, i s njim je otkriveno to da je ovaj izuzetni duh u svojim spisima već bio formulisao neke osnovne ideje ne samo svekolikog strukturalizma, nego i još neodređene teorije informacija i kibernetike, osnovne ideje modernog odnošenja prema svijetu uopšte. Mukaržovski u prirodi i materiji vidi „polje sila koje se uzajamno uravnotežuju i neprekidno su u stanju labilne ravnoteže, koja se u procesu nastajanja i rastvaranja forme stalno narušava i nanovo obnavlja.“ To određenje perfektno odgovara pojmu sistema, za kojim slijedi pojam strukture koja za Mukaržovskog nije više onaj jednostavni „odnos sastavnica unutar književnog djela“. Za Mukaržovskog struktura je „struja sila koja postoji u kolektivnoj svijesti“, što će reći da ona nije jednaka ni vulgarnoj objektivnosti posmatrane materije ni slobodnoj subjektivnosti posmatračke svijesti, ali je prisutna i u jednom i u drugom i na izvjestan način predstavlja vezu među njima koja se pokazuje kao specifična, suptilna, duhovna vrsta objektivne realnosti.

Ideje ruskog formalizma i strukturalizma ponovo su buknule početkom šezdesetih godina u okviru takozvane škole i naročito u djelu Jurija Mihailoviča Lotmana. Lotman je pošao od nove, vlastite osnove za strukturalističku interpretaciju umjetnosti. Po njemu, umjetnost je u odnosu na prirodni jezik, pri čemu drugostepeni ne znači samo to da se „u drugom stepenu“ (to jeste na poseban način) koristi prirodnim jezikom kao što to čini književnost nego i da posjeduje imanentnu, latentnu organizaciju (morfologiju, sintaksu itd.) analognu jezičkoj i u onim svojim vrstama koje se ne služe direktno prirodnim jezikom kao što su likovne umjetnosti i muzika. Lotman ovo objašnjava dubokom ukorjenjenošću jezika u samoj ljudskoj potrebi za komuniciranjem i njenoj elementarnoj prirodi. „Prirodni jezik nije samo jedan od najranijih nego i najmoćniji sistem komuniciranja u ljudskom kolektivu. samom svojom strukturom on snažno utiče na ljudsku psihu i mnoge strane socijalnog života. Drugostepeni modelativni sistemi (kao i svi semiotički sistemi) izgrađuju se **po jezičkom obrascu**. To ne znači da oni reprodukuju sve strane prirodnih jezika. Tako se, na primjer, muzika oštro razlikuje od prirodnih jezika time što ne posjeduje obavezne semantičke odnose, mada je danas već očevidna puna zakonitost u vezi sa opisom muzičkog teksta kao izvjesnog sintagmatičnog sklopa... Pošto je čovjekovo saznanje u stvari jezičko saznanje, sve vrste modela koji su nadograđeni nad saznanjem-među njima i umjetnost-mogu se odrediti kao drugostepeni modelativni sistemi“.

Lotmanova teorija, kao i svaka druga teorija, može se prihvatiti ili odbaciti. Nema sumnje da je ona, kao teorija o apriornosti jezika možda isuviše „oštra“. Ali njegovo dalje razvijanje ideja, njegova objašnjenja pojedinosti, njegove analogije i primjeri spadaju u doprinose bez kojih je potpuno razumijevanje modernog tumačenja umjetnosti nemoguće. Poredeći svoju i opšte strukturalističku relaciju između strukture i ideje sa klasičnom estetičkom relacijom između sadržine i forme, on upozorava da je takvo poređenje, u smislu analogije, neodrživo jer; ... pod pojam forme se obavezno podmeće statističko obilježje, tijesno povezano sa prostornošću (Tinjanov)... Radi očiglednog predstavljanja odnosa forme prema strukturi pogodnije je zamisliti vezu *između života i složenog biološkog mehanizma živog tkiva*. Život, koji predstavlja glavno svojstvo živog organizma, nezamisliv je izvan svoje fizičke strukture, on je funkcija ovog aktivnog sistema. Onaj ko izučava književnost, koji se nada da će dosegnuti ideju odvojenu od autorovog sistema modelovanja svijeta, od strukture djela, podsjeća na naučnika-idealistu koji pokušava da odvoji život od one konkretne biološke strukture čiju funkciju on predstavlja. Ideja nije data ni u kakvim, čak i srećno izabranim citatima, nego se manifestuje u cijeloj umjetničkoj strukturi. Onaj koji to ne shvata i traži ideju u odvojenim citatima sličan je čovjeku koji bi, saznajući da kuća ima svoj plan, počeo da ruši zidove u potrazi za mjestom na kome je plan zazidan. Plan nije zazidan u zid, nego je realizovan u proporcijama zdanja. Plan je arhitektova ideja, struktura zdanja je njena realizacija. Idejni sadržaj djela je struktura. Ideja u umjetnosti je uvijek model, jer ona uspostavlja sliku stvarnosti. Prema tome *umjetnička ideja je nezamisliva izvan strukture*. Dualizam forme i sadržaja treba da bude zamijenjen pojmom ideja koja se realizuje u adekvatnoj strukturi i ne postoji izvan te strukture. Mada se u polaznim pretpostavkama donekle razlikuje od Barta, Lotman ispovijeda filozofiju umjetnosti koja je u suštini identična Bartovoj. To je ona filozofija koja nalazi divnu afirmaciju još u Mandeljštamovom eseju „Razgovor o Danteu“ kod kojeg **forma izgleda kao cijedenje, a ne kao opna**.

Drugi predstavnik novog ruskog strukturalizma kojeg je, pored Lotmana, neophodno pomenuti i u najkraćem prikazu jeste Boris Andrejevič Uspenski. On zapravo kao teoretičar umjetnosti i nema neku opštu teoriju kojom pokušava da objasni „principe i počela“, ali gotovo svaki od njegovih izvanrednih primjera interpretacije „eksplozira“ u duhu čitaoca u čitavu jednu teoriju. „Načelo stiha je, očigledno, tješnje povezano sa prirodom auditivnih znakova koji se odlikuju izrazitom moći konstruisanja i simbolizacije, gradnjom samostalne forme-ka što je to u muzici savim razgovjetno-pomoću uzastopnih nizanja diskretnih jedinica koje se ponavljaju, a njihove kombinacije stalno variraju i pri tome tvore sve veće cjeline u hijerarhijskom poretku. Otuda i dolazi dopunska organizacija govornoga niza u stihu. Naime, govorni niz se uvijek konstruiše prema gramatičkim pravilima prirodnoga jezika, ali je za nas to konstruisanje automatizovano i doživljavamo ga kao **prirodno**. Međutim, naknadnu organizaciju koju stih nameće uvijek jasno osjećamo kao **konstrukciju**. Upravo zato se stih može upotrijebiti na početku i na kraju bajke kao oštra granica koja odvaja od neumjetničke proze, kao govorni niz koji je dvaput organizovan, dakle u većoj mjeri uslovan... Jer načelo proze u znatnoj mjeri podrazumijeva neke momente koji su prije svega svojstveni vizuelnim znakovima, odnosno slikarskom prikazivanju: njihovoj izrazito opisivačkoj moći, kontinuiranom slikanju cjelovitog prizora, pri čemu svaka jedinica izraza teži da se veže za odgovarajuću pojedinost u slikanom prizoru, da se u toj cjelini „utopi“, da u službi opisivanja izgubi svoju samostalnost... Zato se prozi često poriče čak i njen umjetnički status: samo prikazivanje u njoj prigušuje i prikriva momenat umjetničkog konstruisanja i modelovanja. Nije prema tome, nimalo slučajno što se o kompoziciji proznog književnog teksta najradije i najčešće govorilo-a i sad se pokatkad govori – prema kriterijumima koje nameće sam opisivani tok zbivanja“.

VRSTE UMIJTNOSTI

Likovne umjetnosti

Razlikovanje vrsta umjetnosti u prošlosti je bilo mnogo bogatije i raznovrsnije nego načelno razlikovanje umjetnosti i onoga što nije umjetnost: sama priroda tih dvaju razlika je to omogućavala. Razlike među vrstama umjetnosti su naime mnogo očiglednije i, bar na prvi pogled, jednostavnije. U svakom slučaju, daju se definisati iz mnoštva različitih uglova, i svi ti razni načini definisanja iz prošlosti u kontinuitetu uglavnom i danas traju. Lesing je prvi znao da sagleda vrste umjetnosti kao različite medije. Razlikujući, prema klasicističkoj tradiciji, kao dvije osnovne umjetnosti slikarstvo i poeziju, Lesing konstatuje da se znaci slikarstva razvijaju u prostoru, znaci poezije u vremenu. Prema tome, slikarstvom se može predstaviti samo ono što se razvija u prostoru, poezijom ono što se razvija u vremenu. Ili, sa stanovišta komunikacije, možemo reći da se prijem poruke u poeziji vrši u kontinuitetu, a prijem poruke u likovnim umjetnostima, i upravo posebno u slikarstvu, simultano.

Druga važna karakteristika likovnih umjetnosti sa ovog stanovišta jeste način artikulacije umjetničkog jezika u njima, prema kome se sve likovne umjetnosti mogu podijeliti u dvije grupe: u jednu spadaju slikarstvo i skulptura, a u drugu sama arhitektura. Slikarstvo i skulptura, naime, podrazumijevaju, ili mogu da podrazumijevaju, i semantički i sintaksički princip organizacije, a arhitektura samo sintaksički : u tom smislu treba shvatiti lijepu Šelingovu misao da je arhitektura okamenjena muzika. Slika i skulptura mogu da prikazuju čovjeka, kuću, drvo; arhitektura ne prikazuje ništa, ili kao i muzika, gotovo ništa.

Ova mogućnost implicirana u slikarstvu i skulpturi, jednom velikom dijelu istorije umjetnosti u Evropi nametnula se kao nužnost, ne samo u nekim viđenjima nego i u kritičkim interpretacijama, svakako s razlikom u stepenu, slikarstvo i vajarstvo izjednačavani su s predmetima u njima prikazanim, u istom onom smislu u kome je u književnoj prozi, prema Uspenskom, kompozicija izjednačavana sa „opisivanim tokom zbivanja“.

Opšta istorija likovnih umjetnosti, međutim, daje vrlo malo podrške ovakvom shvatanju. Staro egipatsko vajarstvo predstavljalo je ljudsku figuru s licem anfas i tijelom u profilu ne zato što su to na-

lagali sintaksički zakoni prisutni u njihovom osjećanju prirode skulptorske umjetnosti. U kritskom slikarstvu minojskog perioda, dakle u najstarijem slikarstvu Evrope, figure (tijela) muškaraca slikana su crveno, a figure žena svijetlo, bijelo. Po tome i raspoznajemo (recimo na čuvenoj fresci koja prikazuje borbe s bikovima) ko je muškarac a ko žena. Svakako da to nije bila nikakva „slika stvarnosti“, nego umjetnička konvencija. Moderna revolucija u likovnim umjetnostima predstavlja zapravo samo jedno oslobođenje od semantičkog pritiska na likovno osjećanje, započetog još u Grčkoj i nastavljenog naročito u doba Renesanse i klasicizma. Zato ona svoje uzore traži u prostoru i vremenu izvan Grčke: mada je jasno, da je i grčka umjetnost nužno zasnovana na jednoj specifičnoj likovnoj sintaksi, isto tako je očigledno da je ta sintaksa u pretjerano velikoj mjeri „obojena“ semantikom. Impresionisti usmjeravaju pogled ka Dalekom istoku: „Sa svojim perspektivnim sistemom paralela u kosom kubu, sa asimetričnim sklopom slikarske kompozicije, u pjegama svijetlih boja, japanski uzori utiču na oslobađanje od akademskog učenja o perspektivi i od iluzionističkog prikazivanja prirode u evropskoj umjetnosti“. (Oto Bihalji Merin) Mondrijan, oslanjajući se više na nauku, na geometriju nego na neke umjetničke izvore takođe odbacuje tradicionalne šeme i u bezbrojnim primjerima, uz pomoć boje, istražuje različite mogućnosti odnosa i raspodjele pravilnih i uglavnom pravougaonih geometrijskih likova, i tako dolazi do raznovrsnih rezultata, ali i njegov osnovni doprinos modernoj umjetnosti i svijesti o njoj ipak se može svesti na oslobođenje likovne sintakse od pritiska semantike. Naime, kako je vrlo dobro rekao Dragoš Kalajić, Mondrijan je samo „oljuštio sa slike njenu fasadu“; svi ti geometrijski odnosi koje je on „otkrio“ bili su već ranije ostvareni na slikama velikih umjetnika prošlosti ali skriveni kao dragocjena freska pod malterom zida, prekriveni slojem tematike. Ima dobrih i loših slika koje prikazuju Hristovo rođenje ili raspeće: razlika koja među njima postoji nije na planu semantike nego na planu likovne sintakse. Sami umjetnici su to oduvijek „znali“, njima je to oduvijek bilo bar „iznutra“, to jeste po intuiciji jasno, ali moderni umjetnik hoće da se jednom konačno prestane igrati te igre skrivanja, da pokaže i da otkrije i da „baci u lice“ – zato su njegovi nastupi ponekad tako izazovno drastični.

Jasno je da ova nova svijest na planu sintakse nužno vodi i do novih saznanja na planu semantike, sadržaja, do novih spoznaja o životu. Struktura kod strukturalista ima isto značenje koje ima forma kod ruskih formalista: ona nije sama sebi cilj, preko nje se dolazi do novih, ranijim sistemima mišljenja skrivenih spoznaja, ali je njena priroda u umjetnosti takva da je spoznaja neodvojiva od strukture. Pikaso u svojim portretima sa dva ili tri paralelna lika ne istražuje samo likovne odnose nego radi isto ono što i Levi-Stros: razlaže čovjeka, umjesto da ga konstituiše.

Pri tome, istina ima pred očima onu sliku pećinskog bizona na kojoj je životinja istovremeno i razložena i konstituisana: on njenu magiju na svojim djelima ne može da obnovi, ali pokušava, pomoću njih, da je razumije.

Umjetnici su u ovoj oblasti, već sami raščistili teren za strukturalističku interpretaciju. Pikaso je ovim i drugim svojim slikama zapravo već dao odgovor na Jakobsonovo jednostavno i lukavo pitanje u kome je sadržan problem realnosti u umjetnosti: šta znači to kad na jednoj slici vidimo dva čovjeka od kojih je jedan manji a drugi veći? Može da znači da je i stvarno, u prirodi jedan čovjek manji a drugi viši, ali može isto tako da znači, u našoj optičkoj perspektivi koju smo navikli da shvatamo kao „realnost“, da je jedan čovjek u društvenoj hijerarhiji niži a drugi viši. Praktično i nema nikakve „realnosti“ nego postoje samo, kao kod Levi-Strosa, kao kod Fukoa, razne civilizacije, razne episteme, koje na različite načine sebe putem umjetnosti izražavaju.

Kod Lotmana se nalazi veoma lijep primjer za to: „Do posljednjeg rata se „, kaže on, “ u jekatarinskom (rad Karavaka), na kome je lice, naslikano sa očuvanjem portretne sličnosti, bilo sjedinjeno s potpuno obnaženim tijelom Venere. Za umjetničku svijest kasnijih vremena takvo platno bi moralo izgledati nepristojnim, a uzimajući u obzir položaj osobe na njemu predstavljene-čak i drskim. Gledaoci osamnaestog vijeka na sliku su, ipak, gledali drukčije. Njima ni na pamet nije moglo pasti da u obnaženom ženskom tijelu vide prikaz realnog tijela Jelisavete Petrovne. Gledalac je na slici vidio sjedinjenje tekstova sa dvjema različitim mjerama uslovnosti: lice je bilo portretno i, prema tome, u odnosu prema određenoj spoljnoj realnosti primano kao njen ikonički izraz dok se tijelo upisivalo u norme alegorijskog slikarstva koje je operisalo amblemima iz reda simbola predmeta, a ne njihovim

slikama“. A mi se pitamo je li slikar bio obješen i time pokazujemo da smo možda i shvatili nešto od onoga što su ljudi koji su prije nas živjeli mislili o sebi i o svijetu putem diskurzivnog mišljenja, ali da smo shvatili vrlo malo od onoga što su oni mislili o sebi i o svijetu pomoću formi i struktura, jer još nismo naučili da razumijevamo forme i strukture.

Slične primjere moguće je naći kod Uspenskog u „Semiotici ikone“, naročito u interpretaciji teme „slike na slici“ koja je njegova omiljena tema. Strukturalistička interpretacija daje nam oruđe za razumijevanje umjetnosti prošlosti u onom smislu u kome o tome govori italijanski historičar umjetnosti Đulio Karlo Argan koji sam nije strukturalista, nego pretežno marksista. „Ako Rafael slika Madonu s djetetom na sasvim drukčiji način nego li Dučo, mora da za to postoji razlog, i ne možemo ga pogoditi jednostavno tako da pripišemo svu ikonografsku novinu briljantnoj inventivnosti umjetnika. Od Rafaela do Duča slika Madone s djetetom napravila je dug put čije se stanice sigurno ne mogu svesti na interpretacije koje su veliki majstori samo dali temi. Očigledno je da ono što površna kritika pripisuje stvaralačkoj moći Rafaela zapravo predstavlja stvaralački proces koji se može istražiti i rekonstruisati s neminovnim rezultatom koji otkriva da su materijali napravljeni u toku toga procesa potpuno odvojena kulturna iskustva“. Razumljivo je da danas paralelno sa strukturalizmom postoje i drugi načini interpretacije koji omogućuju potpunije razumijevanje umjetničke prošlosti, ali je isto tako jasno da nam strukturalizam za to nudi jednu od najsigurnijih alatki, jedan od najegzaktnijih metoda.

Međutim, tradicionalno tumačenje likovnih umjetnosti kao „preslikavanja“ stvarnosti, koliko god bilo pogrešno sa stanovišta umjetnosti, zapravo je duboko utemeljeno u samoj prirodi vizuelne komunikacije na kojoj ova vrsta umjetnosti počiva. Oko je čovjekovo najmoćnije čulo. Ono što čujemo prvenstveno nam nešto znači po tome što nas na nešto podsjeća, ali ono što vidimo prvenstveno nam nešto znači po tome što **jeste**. Svakako, likovne umjetnosti se razlikuju od vizuelne komunikacije u onom smislu u kome smo rekli da se umjetnički jezik razlikuje od jezika, oni predstavljaju njen „herojski nivo“ i pretpostavljaju sasvim drukčiji i neuporedivo složeniji stepen organizacije od nje, razlika između njih je ona razlika koju uzima za primjer Marks da bi objasnio samu prirodu umjetnosti, to jeste razliku između ljepote pejzaža koju „mi stvaramo“ i ljepote slikarskog djela koja je za nas već stvorena, ali ubjedljivost doslovnosti viđenja je velika snaga koja nije mogla da ne ostavi traga i na razumijevanju „vizuelnih umjetnosti“. I u književnosti su, kako je već rečeno, mnoge njene vrijednosti često mjerene stepenom sličnosti sa stvarnošću ali ta mjera nikad nije bila tako doslovna kao u slikarstvu, jer ni odnos književnosti i stvarnosti nije doslovan, između nje i stvarnosti pojavljuje se jezik kao posrednik.

Nerijetko je u svojstvima likovnih umjetnosti koja iz ovih činjenica proizlaze viđena i njihova prednost nad ostalim umjetnostima. Početkom XVIII vijeka pisao je Dibos da je „oko bliže duhu od uha“, da je djelovanje slikarstva neposrednije jer ono i ne upotrebljava znake nego iznosi samu prirodu pred naše oči, ono nije ograničeno vavilonskim prokletstvom i ne pokazuje pregrade nacionalnosti i obrazovanja kojima je uslovljeno djelovanje poezije.

I ma koliko bili svjesni toga da je svaka umjetnost jedan jezik i da se do razumijevanja te umjetnosti ne može doći bez razaznavanja strukture tog jezika, moramo takođe neprestano imati na umu činjenicu da u jeziku likovnih umjetnosti doslovno viđenje ima funkciju razumijevanja. Po tome se one razlikuju od književnosti i muzike, iz tog svojstva vizuelne komunikacije pa dakle i likovnih umjetnosti proistekla je umjetnost fotografije, i ono je ostavilo veoma dubok trag na umjetnost filma.

PROSTIRANJE PORUKE U UMIJTNOSTIMA

Poruka kao pojam se ovdje pojavljuje u onom značenju koje tom pojmu pripisuje teorija informacija, a ne u onom koje se može naći u tradicionalnoj književnoj kritici: poruka nije „ono što je pisac htio da kaže“ nego „fizička ili psihofizička sadržina prenosa“, a razmatra se ponašanje te sadržine u raznim umjetnostima. Počinjući sa književnošću, ostale umjetnosti se pojavljuju istim redom kojim su posebno bile interpretirane, od likovnih umjetnosti koje se od nje po prirodi prostiranja i prijema po-

ruke najviše razlikuju, preko muzike koja joj je u konstruktivnim načelima možda i bliska ali s kojom nikakvu konkretnu vezu nije moguće uspostaviti, da bi se na kraju opet vratilo književnosti, odnosno, knjizi.

Književna poruka je „izvedena“ u jeziku, a da bismo primili jednu jezičku poruku moramo da je pratimo riječ po riječ i da na kraju rekapituliramo njeno značenje, drugim riječima poezija i književnost je vremenska umjetnost, kako je to već Lesing odredio. Naprotiv, poruka u likovnim umjetnostima razvija se u prostoru i mi je primamo u cjelini, odjednom, simultano, u prostornim odnosima a ne u vremenskoj sukcesiji. Moderna umjetnost u tom smislu i počinje kao pobuna protiv „literature“ pod devizom da „slika nije priča, nego ravnoteža“, a apstraktno slikarstvo između ostalog predstavlja i jedan oblik „nasilja“ nad primaocem poruke kojim se ovaj pokušava natjerati da stvari doživljava i o njima misli na likovni način.

Priroda prostiranja poruke ovdje se dakle pojavljuje kao **prostornost**, a priroda njenog prijema kao **simultanost**: slika, skulptura, ili jedno arhitektonsko djelo ne usvaja se dio po dio, u slijedu koji prostornu sukcesiju nužno pretvara u vremensku, nego cijelo odjednom –to se pojavljuje na ovom planu, ne kao neka apsolutna i uvijek primjenljiva istina, nego kao **diferentia specifica** likovnih umjetnosti. Ona u muzici odgovara onom principu koji zovemo principom harmonije: sazvučje dva tona postoji isključivo kao takvo, to jeste kao sazvučje, simultanost. Drukčije se njegova prava priroda gubi i s njom se gube karakteristična svojstva muzičke harmonije, odnosno likovnih umjetnosti: Lesingovo objašnjenje uzdržanog prikaza fizičkog bola na skulpturi **Laokon i sinovi** ni u ovom pogledu nimalo nije izgubilo od svoje aktuelnosti.

Jedno svojstvo, jedna takva **diferentia specifica** može u zavisnosti od „duha vremena“, od onoga što epoha traži od umjetnika i od onoga što on traži od sebe i od nje biti i smetnja i razlog za zadovoljstvo. U pojedinim epohama umjetnici su nastojali da tipična svojstva svoje umjetnosti „zaoštire“, „očiste“, razviju do maksimuma: takva je nesumnjivo još uvijek, uprkos svim promjenama i otporima, i naša epoha. U drugim epohama su nastojali da ih prevaziđu, da zađu na „tuđi teren“ (vremenske sukcesije) i na taj način učine svoju „poruku“ (ovdje u tradicionalnom značenju riječi) širom i univerzalnijom. Najkarakterističnija u tom smislu van svake sumnje jeste epoha predrenesansnog i rano-renesansnog religioznog slikarstva, vrijeme koje je ne samo intenzivno davalo maha „priči na slici“ nego je izmislilo i diptihe, triptihe, tetraptihe i poliptihe kao spoljne dodatke kojima će likovno djelo da prevaziđe svoju prostornu ograničenost. Produženje te tendencije, sa jednom tipično savremenom tezom i artikulacijom, nalazimo u radu poznatog američkog „multimedijalca“ a izvorno slikara Endi Vorhola, koji je slikao beskrajne nizove međusobno identičnih slika boca koka kole, malih sjedećih Buda, ili portreta Merilin Monro. Strip kao široko rasprostranjeni i veoma popularni medij modernog doba je u krajnjoj liniji takođe rezultat takve orijentacije.

Ove istorijske „oscilacije ukusa“ idu na ruku jednoj zabludi koja se u našem vremenu pojavljuje ili kao podrška „čistoj“ orijentaciji likovnih umjetnosti, ili kao razlog za borbu protiv nje, zabludi o takozvanom „intuitivnom poimanju predmeta“ koja ide ruku pod ruku s uvjerenjem o „intelektualnoj superiornosti književnosti“: zajedno se zasnivaju na pretpostavci da ono što ostvaruje vremenski raspon i redosljed ostvaruje i intelektualni smisao, dok se ono što postoji kao „go“ predmet, kao „čista“ prostornost i simultanost, usvaja čistom intuicijom.

Ovaj stav zanemaruje jednu bitnu činjenicu koja je takođe „oduvijek poznata“ a koju je talođe semiologija prvi put precizno definisala: da se naime svaki prijem poruke u umjetnosti, bez obzira na to da li je „po površini“ vremenski ili simultani, „u dubinu“ ostvaruje kao asocijativni niz, ili kao niz asocijativnih nizova. Slika starice može da nas podsjeti na našu majku čime će ostvariti intenzivnu vremensko-sadržajnu dimenziju. Analogno tome, u jednom platonističkom kontekstu, apstraktan oblik, ako je uobličen na odgovarajući način, na način koji je imao na umu Kandinski kad je zahtijevao od umjetničke poruke da mora ostvarivati „vibraciju duše“, evocira „sjećanje“ na „vremenski“ još udaljenije i u ontološkom smislu riječi vrhunski intelektualne sadržaje. Na toj osnovi može se uspostaviti razlikovanje intelektualnijih i manje intelektualnih epoha, stvaralaca i djela, što predstavlja **conditio-sine quanon** svake ozbiljne kritike i istorije umjetnosti, ali se pokazuje pogrešnim svako teorijsko

razlikovanje vrsta umjetnosti, to jeste shvatanje o „intelektualnosti“ književnosti spregnute s jezikom, prema „intuicionizmu“ likovnih umjetnosti. Ovaj stepen intelektualnosti koji podrazumijeva direktno obraćanje „svijetu ideja „ preko uspješno izvedenih likovnih sugestija izvan poezije nije dostupan književnosti koja je upravo zbog svoje povezanosti sa jezikom intenzivnije spegnuta i sa svakidašnjicom. Uputno je ovdje napomenuti da se u muzici smatraju intelektualnijim one orijentacije koje pretežno počivaju na harmonijskoj simultanosti, nego one koje počivaju na melodijskoj sukcesiji.

Muzika predstavlja „čvor svih umjetnosti“ u kome se sva opšta pitanja spliću ali pomoću kojeg je malo šta moguće praktično rasplesti. Problemi prelaženja iz vremena u prostor i iz simultanosti u sukcesivnost, i opet obratno, u njoj su najsrećnije i najprirodnije riješeni. Muzička melodija mora, poput rečenice, biti do kraja saslušana da bi bila usvojena, muzički akord mora biti primljen simultano poput likovnog oblika. Oba ova načina organizovanja su za muziku podjednako specifična, njenoj prirodi korespondentna, bez obzira na činjenicu da u konkretnom istorijskom ispoljavanju harmonijski princip sprovodi isključivo klasična zapadna muzika novijeg vremena, dok se muzika Orijeanta konstituše na čistom melodijskom principu, eventualno u kombinaciji sa složenom ritmičkom osnovom.

Lotman je naveo primjer razlikovanja muzike i književnosti u vezi s prirodom značenja. On pokazuje da se princip sintaksičnosti, kao vrhovni princip organizacije jednog umjetničkog jezika, potpuno ostvaruje jedino **u pravoj** muzici, dakle muzici koja nije namijenjena lakoj zabavi i koja nije, preko te namjene, podlegla jeftinoj „literalizaciji“. Ako se međutim, isto mjerilo primjeni na „nečistu“ umjetnost kakva je književnost, roman, doći će se do paradoksalnog saznanja da se u ovoj oblasti naglašeno sintaksičkom principu organizacije pokorava uglavnom **nepravu** umjetnost, zabavna književnost, to jeste kriminalistički roman, dok se mjerilo za vrijednost istinski umjetničkog romana nalazi presudnije u njegovoj semantici.

Kako se književnost „odnosi“ prema muzici, i prema njenoj idealnoj konstrukciji u ovom slučaju, to jeste u pitanju prostiranja i prijema poruke? Na prvom mjestu mora se ponovo reći da književnost nema, čak ni u poeziji, to prirodno „dvojestvo“ koje ima muzika: književna poruka kao i njena jezička osnova je temporalna i usvaja se kao sukcesija znakova. Drugo, ona takođe pokazuje prirodnu tendenciju da se bar povremeno oslobodi te svoje „vremenske sudbine“, da „iskorači“ iz vremena u prostor i da tako ostvari veću univerzalnost značenja. Čini se da ona tu tendenciju ispoljava čak u većoj mjeri nego likovne umjetnosti suprotnu, to jeste onu za iskoračenjem iz prostora u vrijeme, i čini se da u tom nastojanju ostvaruje veći broj sredstava i načina od kojih se neki po finoći i suptilnosti približavaju muzici.

Najprostiji način iskoračenja je onaj kad se književni tekst organizuje u doslovne vizuelne forme. Taj je običaj čest još kod aleksandrijskih pjesnika, Simias na primjer riječi u pjesmi pod naslovom „Jaje“ raspoređuje tako da pjesma dobije oblik jajeta. Poznat je Rableov „pijanski „ tekst organizovan tako da djeluje kao odsjaj na ispupčenju nacrtane flaše, a iz novijeg vremena Apolinerova sugestija kiše koja pada i crtež konja ostvaren riječima pjesme. Analognim ovom pjesničkom postupku po stepenu složenosti i rafinmana mogli bi se smatrati opisi, kao djelo prozne umjetnosti biti čak izvanredni, ali je pokušaj iskoračenja u prostornu dimenziju stvarnosti u njima ostvaren površinski, opisno i verbalno.

Upravo verbalnim sredstvima, međutim, mogu se stvarati i autentični prostori ne kao opisi, nego kao konstrukcije. Na tu mogućnost upozorio je i autor Kosta Bogdanović, navodeći kao primjer Eshilove stihove:

„Svešteno nebo žudi
Zemlju obвити
I Zemlja žudi da je
Nebo obljudi“.

Čarobna Ljermontovljeva pjesma „San“ ostvorena je kao emotivni raspon između dagestanske pustinje u kojoj umire ranjen vojnik i rodnog sela u kome ga čeka djevojka. Imaginativni prostor ove pjesme može se zamisliti kao elipsa čijim rubom kruži poetska emotivna energija-na jednom polu te elipse je on:

„U podnevnom žaru ravnog Dagestana
S olovom sred grudi ležao sam ja; “,

Na drugom ona:

„U veseli govor ne stupajući s njima
Zamišljena jedna sedela je tu ; “...

Unutar te elipse, međutim, postoji druga, koncentrična elipsa koja tako koncipiranom imaginarnom prostoru daje novu unutrašnju napetost, puniji sadržaj i autentičniju realnost, a emotivnoj energiji jednu gotovo mističnu dimenziju bola:

„Sanjao sam bio obasjani plamom
Noćni pir u daljnom zavičaju mom; “

a na drugom polu:

„Sanjala je bila ravan Dagestana,
Trup joj poznat ležo u dolini toj, ... “

Najbolje priče Horhe Luisa Borhesa jesu upravo fantastični primjeri takvog kreativnog prelaženja iz vremena u prostor.

Ali najzanimljiviji primjeri ovog iskoračenja književnosti iz vremena u prostor nisu oni koji se pojavljuju kao djelo pojedinih genija, nego oni koji čine dio njene prirode, strukturalno svojstvo njenog jezika. Poezija je tu bliska muzici ne po „zvučnosti“ i „melodičnosti“, nego po tome što ostvaruje strukture koje podjednako autentično, ako ne i podjednako „čisto“ kao muzičke osvajaju i prostor i vrijeme, zahtijevaju i sukcesivno i simultano prihvatanje. U takve strukture spada i ritam, ali je najočiglednija među njima svakako rima. Kad Dučić, na primjer, kaže:

„Večeras, gospo, u kneza na balu
Igraćemo opet burni vals ko prije,
S radošću na licu minućemo salu
Kao da nikad ništa bilo nije. “

on i formalno i misaono (na čemu naročito insistiraju ruski strukturalisti) ostvaruje ne samo horizontalni niz vremenske sukcesije (večeras-gospo-u- kneza, itd.), nego i u vertikalni niz složenog, dvostrukog prostornog simultaniteta: balu-salu; prije-nije.

Knjiga, kao proizvod civilizacije, ne može se smatrati „vlasništvom“ književnosti, ali želja za iskoračenjem u prostor, za obezbjeđenjem mogućnosti simultane recepcije primaocu i nije samo njena želja nego želja svakog pisanog teksta, a knjiga predstavlja njeno gotovo idealno ispunjenje. Na tu činjenicu upozorio je Mišel Bitor u eseju „Knjiga kao predmet“, poredeći knjigu sa nekim vrlo starim načinima „usklađivanja“ teksta kao što su antički svici, i sa nekim vrlo modernim kao što je magnetofonska traka. “Slušamo nekoga ko govori. Svaka riječ prethodi samo jednoj riječi i slijedi samo jednu riječ. One se dakle raspoređuju duž jedne linije oživljene smislom, duž jedne ose. Najbolji način usklađivanja jedne takve linije, takve „niti“, uz minimum napora, jeste zamotati je ; to je upravo ono što nalazimo na gramofonskoj ploči, na magnetofonskoj ili filmskoj traci. Problem je samo u tome, što, kad poželimo da nađemo neku riječ, neki detalj toga govora, da nešto provjerimo, moramo da odmotamo cijelu liniju, da počnemo sve od početka. Ako je govor trajao jedan sat, a mjesto koje nama treba nalazi se pet minuta prije kraja, moraćemo da odslušamo prethodnih pedeset pet minuta, da budemo robovi te sukcesije, osim ako... “

Ako imamo knjigu, možemo simultano povezati početak teksta s njegovim krajem, treću stranicu sa tridesetom, petu sa petsto pedeset petom. Knjiga, ta stara knjiga, zapravo predstavlja jedan od najvećih pronalazaka čovječanstva, i jedno od najpotpunijih ispunjenja želje književnosti za iskoračenjem iz vremena u prostor. A knjiga je, ne zaboravimo, jedini „komunikacijski kanal“ koji pripada upravo književnosti. U svim drugim slučajevima, u pozorištu, na filmu, na radiju, književnost se pojavljuje u službi nečeg drugog.

TEORIJA RECEPCIJE KAO ODRAZ NAUKE O KOMUNIKACIJI

Komunikacija, ta „tvorevina dvadesetog vijeka“ i „velika riječ“ našeg vremena, kao i nauka o njoj, predstavlja, bez sumnje, najvažniji opšti izvor teorije recepcije kao posebnog pristupa u tumačenju književnosti. Prožimajući čitavu čovjekovu sadašnjost, i reintegrirajući prošlost, ona od nas zahtijeva da zajednice mrava i pčela, na primjer, ne gledamo više kao biološki kuriozitet nego kao univerzalni zakon života, a fenomene čovjekove kulture i naročito njegove umjetnosti da objašnjavamo na sasvim nov način, koji će u njima potcrtati njihovu komunikacionu funkciju. Model pozorišta, u kome je najkonkretnije fizičko postojanje umjetničkog fenomena uslovljeno postojanjem i međusobnim komuniciranjem dvaju grupa ljudi, glumaca i gledalac, „odašiljalaca“ i „primalaca“ poruke, primijenjen je i u teorijsko-kritičkoj interpretaciji ostalih umjetnosti, pa i književnosti. Oduvijek se znalo da se knjige pišu zato da bi ih neko čitao, ali su vremena koja su prethodila našem potiskivala to znanje na marginu društvene i kulturne svijesti, a usredsređivala svoju pažnju na demijuršku figuru pisca. Naše vrijeme, međutim, postavlja pitanje o odnosu između pisca i čitaoca, tj. književnog djela i čitaoca kao jedno od bitnih pitanja nauke i književnosti, a teorija recepcije predstavlja dosad najkompletniji i najbolje fundiran pokušaj da se to pitanje naučno formuliše i da se na njega pokuša dati odgovor.

Ne treba nimalo dokazivati da je razvoj moderne sociologije pogodovao nastanku takve teorije, ali je evidentno da je moguće uspostaviti vezu i između savremenog razvoja prirodnih nauka i kulturnih i duhovnih uslova koji doprinose takvoj teoriji, izuzetno krupne promjene u prirodnim naukama koje su se odigrale u našem vijeku nisu djelovale na duh savremenog čovjeka samo posredno, to jeste preko humanih nauka, na čiji su razvoj uticale, nego i direktno, tako što su mnogostruko izmijenile ono što obično zovemo slikom svijeta. Jedan od aspekata tih promjena je sjajno rezimirao Ivan Foht kada je rekao : „... naprosto je nezaobilazna činjenica, koju moderna nauka utvrđuje“ da objektivno postoje samo kvantiteti, a da se oni pretvaraju u kvalitet kroz oko, opip, kroz naš doživljaj tih kvantiteta“. Istina je da se svaka prava umjetnost zasniva na kvalitetima, ali je isto tako istina da konkretno umjetničko i književno djelo u svom društveno-istorijskom kontekstu predstavlja kvantitet u kome će primalac, čitalac svojim okom i preko svog doživljaja uvijek na nov način otkrivati nove kvalitete.

Razumljivo je da je i moderna psihologija, a naročito ona njena orijentacija koja je ponikla dvadesetih godina našeg vijeka pod imenom **geštalt** psihologije (psihologije oblika) odigrala krupnu ulogu u nastanku teorije recepcije. Jedan od njenih najznačajnijih predstavnika, Wolfgang Keler, piše da „naučne hipoteze i spekulacije jednog doba postaju za sljedeće generacije neka vrsta perceptivnog sistema referencije i da se postepeno razvijaju u aspekte svijeta kakvim ga vidimo: čovjek u stvari, počinje da vidi svijet onako kako su ga njegovi preci učili da o njemu govori. . . “Ovaj iskaz je po svom značenju u suštini jednak jednom od ključnih iskaza Gadamerove hermeneutike, koja predstavlja najvažniji filozofski izvor teorije recepcije: „Bitak koji se može razumjeti jeste jezik“. Iz ovog kompleksa razmišljanja na našem konkretnom terenu proizlazi shvatanje da umjetnost, da bi stvarno postojala, mora ne samo da se ostvari u konkretnom djelu (jer je u načelu sasvim moguće prihvatiti stav određenih škola estetike po kome značajan ili čak najznačajniji „dio“ umjetnosti ostaje u umjetnikovom duhu, neobuhvaćen djelom) nego i u njegovom prijemu; kao što ne možemo smatrati književnošću ni ono književno djelo koje je napisano ali nije nigdje objavljeno, to jeste koje nije niko čitao.

Konačno posebne izvore teorije recepcije treba tražiti u drugim novovjekovnim teorijama i metodama interpretacije književnog djela, u dijalektici njihovog razvoja opisanoj onom tezom savremenog

italijanskog estetičara Morpurgo-Taljabue koja kaže da nove estetičke teorije ne niču toliko iz potrebe za objašnjavanjem neke odgovarajuće nove umjetnosti koliko kao reakcija na ranije estetičke teorije, kao suprostavljanje jednim, često najaktuelnijim, i produžavanje drugih, zaboravljenih i zanemarenih. Poslije duge vladavine socioloških, psiholoških i drugih sličnih pristupa književnosti koji su u praksi često bili među sobom ljuto zavađeni, ali kojima je zajedničko bilo to što su istu ili čak veću pažnju poklanjali raznim momentima oko književnog djela nego djela samom (kulturnoistorijski, sociološki, psihološki, psihoanalitički pristup), nastupila je reakcija koja je zahtijevala da se interpretacija književnosti ograniči na samo djelo. To „ograničavanje“ predstavlja zajednički nazivnik čitavog niza teorijskih usmjerenja koja su ponikla i razvijala se u našem vijeku, od stilističke kritike, preko ruskog formalizma, anglosaksonske nove kritike, njemačke fenomenološke interpretacije, do strukturalizma. Poseban interes zahtijeva da se pažnja usredsredi na odbacivanje književne istorije kao discipline potrebne i mjerodavne za razumijevanje književnosti, odbacivanje koje se pojavljuje kao „naličje“ od prve saglasnosti, to jeste koncentracije pažnje na samo djelo. Zajednički zahtjev svih ovih pristupa je da se iz postupka interpretacije književnosti uklone ne samo „društvene okolnosti“, na kojima su u prošlosti insistirali pozitivan i sociološki pristup, nego i sama ličnost pisca, koja svojom biografijom predstavlja „ustupak istoriji“, a bez čijeg prisustva se nijedan raniji postupak interpretacije nije mogao ni zamisliti. U ime takve orijentacije reći će Wolfgang Kajzer da „pjesničko djelo ne živi i ne nastaje kao odraz nečeg drugog, već kao u sebi zatvorena jezička struktura“, dok će Rolan Bart čak i iz samog djela „izbaciti“ sve ono čime je to djelo vezano za svoju „okolinu“, tvrdeći da je književnost „sistem znakova čije biće nije u njenoj poruci, nego u tom sistemu“.

I kao što su svi ovi načini interpretacije književnog djela predstavljali zajedničku reakciju na raniji istoricizam nauke o književnosti, tako teorija recepcije predstavlja reakciju na njihovu neistoričnost, s tim da, razumljivo, ne znači vraćanje starom istoricizmu nego čak mnoge svoje inspiracije vuče iz ideja ovog perioda. Među njima je u tom smislu naročito karakterističan postupak Romana Ingardena koji se oslanja na fenomenološku filozofiju. Ta filozofija, kako joj već i samo ime kaže, isključuje istoričnost time što svu svoju pažnju usredsređuje na fenomene, ali, s druge strane, i time što pod fenomenima ne podrazumijeva proste fizičke činjenice nego neku vrstu njihovog „odraza“, odnosno način njihovog postojanja u ljudskoj svijesti, preko te relacije upravo otvara vrata teoriji recepcije (Ingarden razlikuje aktivno i pasivno čitanje) koja će istoriju književnosti ponovo „dovesti na scenu“.

U stavu Šklovskog, koji, govoreći u ime ruskih formalista, kaže da mi u životu vidimo stvari kao da su „umotane u džak“ i da je dužnost umjetnika da ih oslobodi tog džaka i omogući „čisto“ viđenje, kao i u strukturalističkom shvatanju književnog djela kao sistema, skupa odnosa, što će u krajnjoj liniji reći fiksiranog procesa, sadržane su bitne pretpostavke teorije recepcije, na koje istina, u datom kontekstu, niko nije obraćao pažnju.

„Revitalizacija“ istorije književnosti predstavlja jedan od najkrupnijih i najjasnije definisanih zadataka koje je Hans Robert Jaus, kao najznačajniji zastupnik a u mnogome i osnivač teorije recepcije, sebi postavio. Teorija recepcije postavila je sebi u zadatak da vrati istoriji književnosti izgubljeno dostojanstvo, rekonstituišući je na sasvim novim osnovama.

Šta je novo u toj novoj viziji književne istorije koju teorija recepcije pokušava da konstituiše? Novo je, kao što se iz samog imena vidi (lat. receptio-prihvatanje), nešto veoma staro-čitalac, koji je oduvijek (u usmenoj književnosti kao slušalac) bio prisutan, ali sve do sada nije bio sistematski, naučno uziman u obzir. U tradicionalnoj estetici izvršen je, kako kaže Jaus, „savršen zločin“ u kome je „ubijen“ taj neotklonjivi faktor, čitalac, što je ostavio krupne posljedice na istoriju književnosti, koja je umjela biti i istorija „piščeve rodbine“ i istorija „teškog stanja seljaka“, ali nikada nije u cjelini obuhvatala onaj složeni proces koji književnost kao fenomen podrazumijeva. Književna istorija, koja je sve do danas bila isključivo istorija produkcije, mora postati i istorija recepcije, ako želi da bude kompetentna književna istorija.

Uvođenjem faktora čitaoca iskrsavaju na površinu mnogi složeni odnosi koji predstavljaju nezabilazan dio i aspekt istorije književnosti. Najvažnija posljedica uvođenja tog novog faktora u razmatranje književnosti je uočavanje „razmjene poruka“ koja se ostvaruje između dijela (pisca) i čitaoca,

„povratne sprege“ koja među njima postoji i koja predstavlja estetski faktor od kapitalnog značaja. Rasprostrta u vremenu, istorijskom trajanju književnosti, ta povratna sprega otkriva sasvim nove „silnice“, nova „magnetska polja“, nov način uspostavljanja vrijednosti, a bez analize vrijednosti književna istorija nije književna istorija nego puka hronika događaja. Relacija djelo čitalac na tom vremenskom „rasteru“ pretvara se u složen splet relacija, u sistem na kome korpus jedne istinske istorije književnosti mora da počiva. Pored odnosa između savremenog djela i savremenog čitaoca (kojim se bavi književna kritika) i odnosa između „prošlog“ djela i prošlog čitaoca (kojim se donekle i ponekad u okviru pitanja o takozvanoj književnoj sudbini, književnoj slavi pojedinih pisaca bavila i tradicionalna književna istorija) postoji i odnos između „prošlog“ djela i savremenog čitaoca (koji utiče na formiranje njegovog čitalačkog ukusa ili kako Jaus kaže horizonta), odnos između prošlog čitaoca i savremenog djela (u tom smislu što je prošli čitalac tim svojim ukusom ili horizontom, a u okviru postojeće povratne sprege uticao na uvijek novo formiranje sadržine samog pojma književnosti, a time i na formiranje svakog pojedinačnog djela), pa odnos između savremenog djela i prošlog čitaoca (u tom smislu što djelo nastoji da se saobrazi ukusu i horizontu čitaoca i „prošlog“ djela (u tom smislu što čitalac pristaje ili ne pristaje na onaj ukus i horizont koji je u njemu stvoren djelovanjem „prošlog“ djela, tj. ranije književnosti). Ili kako kaže sam Jaus:

„Istoričnost književnosti zasniva se na dijaloškom odnosu između djela i čitaoca. Književni događaj, za razliku od političkoga, djeluje samo ako ga savremenici ili potomci recipiraju“.

U Gadamerovoj „Istini i metodi“ horizont se tiče svakog tumačenja i razumijevanja, ali se u posebnom dijelu knjige tretira i estetsko razumijevanje, to jeste umjetnost i književnost. Kritikujući filozofiju i estetiku devetnaestog vijeka, koja se nije osvrtila na istoričnost razumijevanja (die Geschichtlichkeit des Verstehens), on uvodi ideju o stapanju horizonta kao obaveznu pretpostavku svake interpretacije. Umjesto da se „uvijek jedno te isto (autorovo) značenje „uzima zdravo za gotovo kao što se u prošlosti obično činilo, njegovom horizontu pridružuje se horizont interpretatora kao podjednako važan jer: „Razumijevanje nije neproduktivna nego uvijek produktivna aktivnost“. Pitanje o djelu kao takvom koje je dominiralo prethodnom epohom jednostavno se gubi pošto je „pravo značenje teksta upućeno samo po sebi na tumača i uvijek podrazumijeva istorijsku situaciju tumača“.

Jaus uvodi pojam čitaoca, koji se jedini pojavljuje kao stvaran, djelotvorni faktor književne komunikacije. Književno djelo nije spomenik „što monološki otkriva svoje bezvremeno biće“, nego živa prisutnost koja se ostvaruje u konkretnom vremenu, preko konkretnog čitaoca. U trouglu autor-djelo-publika ova posljednja nije tek pasivan činilac, tek lanac pukih reakcija, već i sama predstavlja energiju koja stvara istoriju. Odomaćenu pretpostavku da se književno djelo opaža samo na fonu drugih djela i u oscilaciji sa njima, mijenja se u stav da se novo književno djelo prihvata i procjenjuje nasuprot fonu drugih djela i pred fonom svakidašnjeg iskustva. Sagledavamo li istoriju književnosti na taj način, u horizontu kontinuiranog dijaloga između djela i publike, time stalno premošćujemo i onu suprotnost između njenog istorijskog i estetskog aspekta, te ujedno nastavljamo i onu nit od jedne pojave u prošlosti ka savremenom iskustvu o književnosti, nit koju je presjekao istorizam. . . Estetska implikacija je u tome što već u prvobitno poimanje jednog djela od strane čitaoca uključuje oprobavanje estetske vrijednosti toga djela u poređenju sa već pročitanim djelima.

Estetska implikacija je formalizovana pomoću horizonta očekivanja, pod kojim podrazumijeva spremnost publike da na osnovu svog prethodnog poznavanja književnosti prihvati novo djelo. Rekonstrukciju horizonta očekivanja za svako djelo omogućuje već i ona samo svojim odnosom prema važećim književnim normama ili imanentnoj poetici književne vrste kojoj pripada, prema poznatim djelima svoje književno-istorijske okoline i prema stvarnosti i praktičnoj funkciji jezika, koje čitalac tokom čitanja neprestano upoređuje s fikcijom djela i poetskom funkcijom njegovog jezika. Naš svakodnevni život podrazumijeva neprestani prijem i protok informacija na osnovu kojih se oblikuju iskustva prema kojima opet modelujemo pretpostavke o budućim događajima i u tom smislu sav ljudski život ograničen je određenim horizontom očekivanja. Razlika je u tome što u svakidašnjem životu događaji nisu nimalo, ili su u sasvim neznatnoj mjeri uslovljeni našim horizontom očekivanja, dok je estetska realnost književnog djela njime određena u smislu upozorenja da književni događaj za razliku od po-

litičkog, djeluje samo ako ga savremenici ili potomci recipiraju. Horizont očekivanja podrazumijeva, dakle i tu elementarnu fizičku potencijalnost postojanja književnog djela, i „varijacije unutar fizičkog postojanja koje su identične pitanju o estetskoj vrijednosti djela: to jeste, prvo da li je djelo kroz recepciju uopšte uvedeno u postojanje, i drugo, kakvo je i „koliko“ je to njegovo (umjetničko, vrijednosno) postojanje određeno recepcijom?

Horizont očekivanja omogućuje i određenje umjetničkog značenja djela. Takozvana „estetička distanca“, a to je razlika između novosti književnog djela i horizonta očekivanja, može da se „pročita“ iz reakcije publike i kritike (spontan uspjeh, odbijanje ili šokiranje; djelimičan prijem, sporo ili kasno shvatanje). Način na koji jedno književno djelo u istorijskom trenutku svoga pojavljivanja ispunjava, prevazilazi, iznevjerava ili opovrgava očekivanja svoje prve publike, očigledno može poslužiti kao mjerilo pri određivanju njegove estetske vrijednosti. Distanca između horizonta očekivanja i djela, između onoga što je poznato iz dotadašnjeg estetskog iskustva i „izmjene horizonta“ koju iziskuje novo djelo, određuje u smislu estetike recepcije umjetnički karakter književnog djela u onoj mjeri u kojoj se ta distanca smanjuje, te se od recipirajuće svijesti ne traži da se prenese u horizont jednog još nepoznatog iskustva, djelo se približava području „kulinarskog“ ili zabavnoj umjetnosti. Ova posljednja se recepcionistički može odrediti time što ne iziskuje izmjenu horizonta, nego upravo ispunjava ona očekivanja koja propisuje vladajući pravac ukusa, i to tako što zadovoljava težnju za reprodukcijom uobičajenog pojma lijepog, što potvrđuje već poznata osjećanja, što sankcioniše željene predstave, što omogućuje da se nesvakidašnja iskustva dožive kao senzacija, ili pak tako što otvara moralne probleme, ali ovo samo zato da bi ih „riješila“ u vaspitnom smislu, kao već unaprijed riješena pitanja. Ako se obratno, umjetnički karakter djela odmjerava putem estetske distance sa koje se ono susreće sa očekivanjima svoje prve publike, odavde proizlazi da ta distanca, koja kao nov način sagledavanja u prvi mah izaziva zadovoljstvo ili nelagodnost, može da se izgubi za kasnije čitaoce u onoj mjeri u kojoj je prvobitna negativnost djela postala nešto što se samo po sebi razumije, te je i sama kao sad već poznato očekivanje uključena u horizont budućeg estetskog iskustva. Ovoj drugoj izmjeni horizonta podliježe posebno klasicizam takozvanih remek-djela; njihova lijepa forma, koja je već postala nešto što se razumije samo po sebi, kao i njihov tobože neosporan „vječni smisao“, dovode ih recepciono-estetički u opasnu blizinu „kulinarske“ umjetnosti, koja nas uvjerava bez otpora i u kojoj bez otpora uživamo, te je potreban poseban napor da ih čitamo uz malo uobičajenog iskustva, kako bismo iznova uočili njihov umjetnički karakter“.

Teorije recepcije se nalaze u njenoj primjeni na istoriju književnosti, odnosno u njenoj sprezi sa tom istorijom. Nema sumnje u to da je jedan od značajnijih pojmova čitave estetike recepcije upravo istorija recepcije koja nastaje primjenom horizonta očekivanja na istoriju književnosti, zapostavljanje horizonta očekivanja omogućuje i poređenje nekadašnjeg i sadašnjeg shvatanja djela, što znači istoriju recepcije.

Na planu razumijevanja samog književnog fenomena, odnosno, tačnije, književnog djela (jer fenomen može da podrazumijeva i proces recepcije i komunikacije, dok djelo, uprkos svemu, ostaje samo djelo), dakle na planu onoga što se obično podrazumijeva pod estetikom u užem smislu riječi doprinos teorije recepcije nije veliki, niti ona otvara bilo kakve značajne perspektive, s obzirom na njenu usmjerenost ka istorijskom ne bi se to od nje moralo ni očekivati da njeni zastupnici ne ispoljavaju i takve pretenzije. Ako pođemo od strogih kriterija, moguće je čak tvrditi da je recepcija strogo psihološki pojam, dok je estetika filozofska disciplina. Istina je da je tradicionalna zapadna filozofija, za razliku od istočne, mnogo toga „ostala dužna realnosti“, jer se tako strogo čuvala od svakog uticaja psihologije, ali je isto tako istina da je teško zasnovati estetiku na jednom tako strogo psihološkom pojmu kakav je pojam recepcije, i primijećeno je da recepcionističkoj estetici „prijeti psihologizam“. Svaka knjiga je, za svakog čitaoca, u svakom vremenu nešto drugo.

FUNDIRANJE PROBLEMATIKE UMJETNOSTI (UMJETNIČKOG DJELA UOPŠTENO)

(naglasak na značaj, smisao, svrhu i ulogu moderne umjetnosti)

Šta je umjetnost? Odgovor na to pitanje podrazumijeva na desetine, ako ne i na stotine različitih, često neusaglašenih odgovora, što nije slučaj sa određivanjem sadržaja nekih drugih (bilo prirodnih ili duhovnih) nauka.

Umjetnost kao pojam sadržajno obuhvata različite ljudske tvorevine i umijeća, vezane sa sposobnost zahvaljujući kojoj čovjek ima „moć uobrazilje“, nije moguće definisati na način na koji to činimo sa pojmovima prirodnih nauka (sa pojmom anatomije), barem ne onda kada se govori o umjetnosti u perspektivi filozofije.

Zašto se filozofija interesuje za umjetnost? Umjetnost je kao tema rasprave veoma stara, a filozofi su se oduvijek za nju interesovali, a neki među njima su je pokušali i definisati iako su mnogi bili mišljenja da je to „nemoguća misija“. Umjetnost je nemoguće definisati zbog onoga što ona jeste u sebi i što kao takva označava. Umjetnost je u prvom redu, izraženo fizičkim pojmovima, nadvremenska i nadprostor, što znači da ona kao fenomen nadilazi i vrijeme i prostor. Budući da nadilazi vrijeme i prostor, umjetnost nadilazi i samog čovjeka kao konačno biće koje živi u nekom zadatom vremenu i prostoru. Umjetnost (lat. ars) je kako su znali reći stari Latini, *aeterna* ili vječna. Ta kategorija „vječnosti“ predstavlja dodirnu tačku u kojoj se umjetnost susreće, gotovo suštinski podudara s jednim drugim fenomenom-religijom, a iz koje nerijetko crpi nadahnuća. Ne treba pretendovati baviti se kategorijalnom određenošću umjetnosti kao nečega vječnog, već ispitati razloge zbog kojih se filozofija interesuje za umjetnost.

- 1) Filozofija se interesuje za ono uopšteno, te stoga u govoru o nekom predmetu istraživanja, ona polazi od onog uopštenog. Opštost dolazi do izražaja i u samom određenju filozofije kao nauke koja pita „odakle jeste sve što jeste“, dakle u središtu njenog istraživanja, a prema statusu kojeg je imala u antici (predsokratovsko razdoblje), jeste potraga za početkom „svega“, a ne nečeg pojedinačnog. Za filozofiju, je umjetnost, „opšta“, jer i sama poezija koju razumijevamo kao „umjetnost riječi“, jeste „filozofskija“, tj, uopštenija od istorije, budući da se za razliku od istorije, interesuje za ono zbiljsko, *aktuelno* „pripovijedajući“ o onome što *jeste*, a ne o onome kako bijaše. U tom smislu, poezija, a time i umjetnost, može se reći, *aktuelizuje* ili uozbiljuje sve što se tiče čovjeka i njegove stvarnosti, pokatkad ispunjene trpljenjem i patnjom kao opštim (duševnim) stanjima, koja su na svojstven način prepoznatljiva i prezentovana u samom čovjeku-umjetniku, njegovom (umjetničkom) stvaralaštvu i načinu življenja.
- 2) U poeziji kao „umjetnosti riječi“, a posebno hermetičnoj, postoje neshvatljiva, ili bolje rečeno, nerazumljiva mjesta, a tamo gdje se pojavljuje nerazumljivost prisutna je filozofija.
- 3) Šta je umjetnost danas? Da li je i po čemu umjetnost moderne prispojiva velikoj umjetnosti prošlosti i tradicije?

Tri stvari su relevantne za fundiranje problematike vezane za razumijevanje umjetnosti kao takve i umjetnosti koja je nastala u razdoblju koje zahvata kraj 19. i početak 20. vijeka.

Umjetnost moderne predstavlja svojevrsnu aktuelizaciju velike umjetnosti prošlosti (antike). Iako se u sadržaju i formi „moderne umjetnosti“ osjećaju „impulsi“ antike, moderna je umjetnost *ad extra* sušta suprotnost antičkoj. Moderna umjetnost koja se pojavila na istorijskoj sceni krajem 19. vijeka kao neka vrsta reakcije na umjetnost uopšte, isključila je sve tradicije likovnog sadržaja i razumljivih iskaza i time izvršila pritisak na umjetnike i teoretičare umjetnosti, da se s pravom pitaju: „Da li je to još umjetnost?“ U pogledu umjetnosti treba razotkriti ono mistično. Umjetnost je nerazumljiva utoliko ukoliko prihvatimo da je ono nerazumljivo u umjetnosti razumljivo u svojoj nerazumljivosti, tj. njena bit, obavijena velom mističnog, neshvatljivog i nespoznatljivog. Kao što teologija nastoji spoznati

Boga u njegovoj nespoznatljivosti, tako i filozofija nastoji „razumjeti“ i „dohvatiti“ umjetnost u njejoj (ne)razumljivosti. Umjetnost po sebi upućuje na skriveni smisao stvari, ona pokušava izreći neizrecivo, a što u biti predstavlja dodirnu tačku s religijom. Umjetnost moderne se suprostavlja velikoj umjetnosti prošlosti i tradiciji. U kojem smislu se može dovesti do zajedničkog pojma koji obuhvata oboje, umjetnost što je bila i ono što je danas.

Umjetnost nadilazi kategoriju vremena i prostora, samim tim što u sebi objedinjuje sve tri dimenzije vremena i prostora: prošlu, sadašnju i buduću. Uz religiju, umjetnost je hegelovski pojmljena, *horizont otvorene budućnosti i neponovljive prošlosti-tj. pamćenje i (pri)sjećanje* koje u sebi obuhvata prošlu umjetnost i tradiciju naše tj. moderne umjetnosti i to što nam je data mogućnost da se slobodno krećemo tim „otvorenim horizontom“ (pamćenja i sjećanja), *bit* je onoga što nazivamo „*duh*“. Veliki filozof Novog vijeka –Hegel- je umjetnost definisao kao „karakter prošlosti“, uzdignuvši je zajedno sa religijom i filozofijom u sferu vječnog, nadnaravnog, tj. duhovnog. Ako umjetnost pripada sferi duhovnog, ako je ona po sebi duh, onda je umjetnik, uz filozofa i religioznog čovjeka onaj kroz čije se djelovanje taj duh manifestuje u nečem konkretnom-dosegnuta ideja zahvaljujući moći uobrazilje postaje umjetničko djelo koje „prosijava“ ljepotom koja je dostižna samom duhu. Jer jedino je duh apsolutan, a hod umjetnosti kroz istoriju nije ništa drugo nego hod duha kroz istoriju tj. hod čovjekove svijesti o slobodi koju umjetnik iznosi intuicijom i iz koje se poput unutrašnjeg isijavanja rađa nadahnuće koje ispunjava svaki djelić njegove mašte, imaginacije-zamišljanja.

Ta sloboda dolazi do izražaja upravo u umjetnikovom stvaranju kao reakciji nadahnuća koje je njegovu moć uobrazilje „probudilo“ i „pokrenulo“ na aktuelizovanje. Zbog toga umjetnikovo djelo po naravi nije spojivo sa ostalim čovjekovim tvorevinama, koje po sebi nisu ništa manje vrijedne u odnosu na umjetničko djelo, ali ne posjeduju taj stvaralački „duh slobode“ u sebi, već su takve tvorevine isključivo u službi čovjeka, a čim je nešto u službi čovjeka, ima svoju svrhu i funkciju. Umjetnost a time i umjetničko djelo, u biti, predstavljaju manifestaciju i aktuelizaciju duha, gdje je svaka aluzija na svrhu te aktuelizacije suvišna. Umjetnost je duhovna nauka. Iako je teško dati bilo kakav odgovor koji daje podjelu i razlikovanje nauka na duhovne i prirodne, osjeća se potreba da se umjetnost nekako svrsta. S druge strane ima li smisla svrstati nešto što je po sebi beskonačno (dakle nema kraja) i što nadilazi granice ljudske prirode „osudene“ na konačnost? !

Prije nego što se preispita mogućnost oblikovanja nekog „zajedničkog“ pojma, pod čiji bi opseg potpali velika umjetnost tradicije, s jedne strane, i umjetnost moderne, s druge strane, potrebno je protumačiti pozadinu ove problematike (ne)mogućnost definisanja umjetnosti i umjetničkog djela. Potrebno je osloniti se na Hegelovo tumačenje umjetnosti, prema kojem se ono nadnaravno (božansko) u antičkoj grčkoj kulturi objavljivalo u formi vajarskog i oblikovnog kazivanja. Kada se govori o umjetnosti prije svega treba imati na umu „lijepu umjetnost“. Ono po čemu se (pri)sjeća nekog umjetničkog djela, jeste njegova „ljepota“. Dakle „ljepota“ nas motiviše na (pri)sjećanje, što znači da je ljepota povezana s nečim prošlim, ako pod (pri)sjećanjem podrazumijevamo prošlost. *Šta je prošlost?* Prošlost je vrijeme za sebe, vrijeme koje je bilo prije, i kojeg se u nečem ili kroz nešto (pri)sjećamo. Zato umjetnost može da se prisajedini simbolu i svetkovini, kao aktuelizaciji nečeg skrivenog, tajanstvenog, s jedne strane i manifestaciji zajedništva, s druge strane.

IDENTITET „MODERNOG“ UMJETNIKA

Ono što je moguće razumijevati kao umjetnost u današnje vrijeme, a zapravo se misli na Modernu, tiče se tradicionalnih vrijednosti. To znači da se moderna (umjetnost) u suštini nije sasvim odvojila od kriterijuma koje je u pogledu umjetnosti njegovala antika i koji su se na neki način očuvali sve do 19. vijeka. U 19. vijeku nastaje veliki preokret, i to ne samo u shvatanju i razumijevanju umjetnosti nego i u razumijevanju društvene zbilje; pojavljuje se nov pogled na sistem vrijednosti. Pitanje koje se nameće jeste gdje je mjesto umjetniku u sredini koja više ne prepoznaje tradicionalne vrijednosti? Umjetnik je marginalizovan, plodovi njegovog rada kao i sam rad i talenat vrednuju se i posmatraju kroz zamučeni

okular na dvogledu utilitarističkog svetonazora koji se uvukao u svijest modernog čovjeka, te se poput krvotoka u tijelu počeo širiti, ulazeći u svaki kapilar i poru društva, koje je na industrijalizovanom i komercijalizovanom pathosu označilo mjesto na kojem će posijati „novo sjeme“ iz kojeg će kao plod nići „nov pogled“ na vrijednosti. Umjetnost, umjetničko djelo, a time i sam umjetnik su prepušteni sudbini društvene zbilje, u društveno-ekonomskim formacijama 19. vijeka. Već u 19. vijeku svaki je umjetnik živio u svijesti da više ne postoji samorazumljivost komunikacije između njega i ljudi među kojima živi i za koje stvara. Je li moderna samorazumljiva? Ono što je samorazumljivo s obzirom na umjetnost kao takvu, ima veze sa značenjem i određenjem samog pojma. Naime, ako pod umjetnošću u širem smislu riječi razumijevamo različita mehanička umijeća u smislu tehnike, rukotvorstva i industrijske proizvodnje, takav pojam umjetnosti, neće se susresti u filozofiji. Filozofskiji govor o umjetnosti usko je vezan za shvatanje umjetnosti kao „osjećaja“ za ono što nazivamo „lijepim“. Još u 18. vijeku bilo je smorazumljivo da se, kada se mislilo na umjetnost, mora reći „lijepa umjetnost“.

UMJETNOST KAO AKTUELNOST LIJEPOG

Može li se *lijepo* definisati? Pojam „lijepo“, slučajno ili namjerno, upotrebljavamo u svakodnevnom govoru, najčešće kada predmet posmatranja prosuđujemo u smislu *je li lijep?* sviđa li nam se? i ako se sviđa zbog čega nam se sviđa? Uobičajeno je konstatovati da je neka slika lijepa, ili da nam se sviđa neki predmet, ali u oba slučaja pojam „Lijepo“ ima funkciju *terminus-a tehnicus-a*, što znači da time ništa nismo rekli o predmetu koji stoji u fokusu našeg posmatranja, već smo mu slučajno pridružili atribut „lijepog“, ne bi li uz pomoć vizuelnog dojma kojeg smo izrazili pojmom „lijepo“, opisali vlastiti doživljaj dotičnog predmeta kojeg posmatramo. Sliku ili neki predmet možemo opisati izrazom „lijepo“, ali to ne znači da su oni uistinu lijepi po sebi, već da nam se sviđaju, a to sviđanje u ovom slučaju izraženo je pojmovima koji su nam prvi pali na pamet: lijepo“ ili pak „ružno“ kao suprotnost lijepom. Govoreći o „lijepom“ u odnosu na umjetnost, jeste sasvim drugačije gdje pojam „lijepo“ označava karakter *bit* umjetnosti kao umjetnosti. Razumijevajući značaj i smisao „lijepog“ u odnosu na umjetnost, kao polazišnu tačku treba uzeti antičko razumijevanje pojma „lijepo“. Zašto se ponire u izvor star preko dvije hiljade godina? Antika se smatra nezaobilaznim izvorom, kada je riječ o umjetnosti, i problem definisanja pojma umjetnosti upravo vuče porijeklo od antike, odnosno antičkog razumijevanja onoga što nazivamo umjetnošću, a što su stari Grci pod Aristotelovom semantičkom palicom svrstali pod pojam *poietike episteme* ili „znanje i umijeće proizvodnje“. *Djelo*, uzeto samo za sebe, traži da mu se odrede granice, koje moderni umjetnici usmjeravaju, tj. pomiču u *contra* smjeru od tradicije. Zbog tog razloga se filozofija bavi problematikom vezanom za definisanje pojma „lijepa umjetnost“, jer plod umjetnikovog stvaranja kao i plod zanatske proizvodnje nazivamo djelom. Zanatlija i umjetnik imaju nešto zajedničko. Ono što je zajedničko zanatskoj proizvodnji i umjetnikovom stvaranju, a što takvo znanje razlikuje od znanja teorije, jeste odvajanje djela od vlastitog čina. Dakle obje djelatnosti; i umjetnikovo stvaranje i zanatsku proizvodnju povezuje (neko) djelo kao rezultat njihovog umijeća. Da li je svako djelo umjetničko? Treba razlikovati dvije stvari: a) *djelo* kao takvo i b) *umjetničko djelo*.

Da je djelo *per definitionem* određeno za upotrebu, već je zaključio sam Platon govoreći kako su znanje i umijeće proizvođača podređeni upotrebi i zavise od znanja onoga ko preuzima tu upotrebnu vrijednost. Pojam djela upućuje na sferu zajedničke upotrebe, a time na zajedničko razumijevanje, na komunikaciju u razumljivosti.

Pojam „lijepo“ predstavlja središnji pojam oko kojeg se vrti problematika opravdanja umjetnosti, jer ono što se razumijeva pod umjetnošću, jeste „lijepa umjetnost“ u kojoj se vidi ozbiljenje, „vidljivost idealnog“. To što „prosjava i privlači“, na takav način svijetli ispred svega drugog, jeste što svi mi u prirodi i umjetnosti opažamao kao lijepo i što nas prisiljava da se složimo „to je istinito“.

Šta je to što stvara harmoniju u svekolikoj, nerijetko „surovoj zbilji“, ne može se zaključiti samo na osnovu promišljanja o biti lijepog. Ono što se može zaključiti, jeste da „ljepota zatvara bezdan

između idealnog i zbiljskog“ ili drukčije rečeno, „lijepo“ označava susret nadnaravnog (božanskog) s naravnim (ljudskim). Uzimajući pojam „lijepo“ kao dodatnu riječ uz pojam umjetnosti, zalazimo u sferu problema estetike i utvrđivanja kriterijuma na temelju kojeg neko umjetničko djelo prosuđujemo kao „lijepo“.

ISKUSTVO „LIJEPOG“

Pojam „lijepog“, ne podrazumijeva uobičajenu semantiku u smislu da neku stvar određujemo kao „lijepu“ ili manje lijepu. Drugačije rečeno, pojam „lijepog“, iako ga susrećemo na raznim mjestima, još uvijek sadrži ponešto od antičkog izraza. Šta može biti lijepo? Ono što, s obzirom na običaj, razumijevamo kao „lijepo“, ne znači „da je neka običajnost puna ljepote“, u smislu „pompe i dekorativne raskoši“, već znači da se prikazuje i živi u svim formama zajedničkog života, da vlada cjelinom i na taj način dopušta čovjeku da stalno susreće samoga sebe u svom vlastitom svijetu.

Nadalje, nešto je „lijepo“ ne zato što nam se sviđa, nego nam se sviđa jer je „lijepo“. Ista misao se može pojednostaviti i izraziti je kao način: nešto je „lijepo“ jer je po sebi „lijepo“. Šta znači da je „nešto“ po sebi „lijepo“? To znači da „iskustvo lijepog“ ne vrijedi samo subjektivno. Ako se nešto smatra lijepim, onda se misli da jeste lijepo, i to „lijepo“-kantovski rečeno-očekuje „odobravanje“. Umjetničko djelo jeste lijepo jer ga mislimo kao lijepo, a nije lijepo samo zato što nam se kao takvo sviđa. U iskustvu lijepog susrećemo istinu koja jednoznačno postavlja zahtjev da ono „lijepo“ ne vrijedi samo subjektivno nego da vrijedi „bezinteresno“. Prema tome, istina umjetničkog djela razotkriva se u njegovoj „bezinteresnoj“ ljepoti. U toj ljepoti leži bit umjetnosti i po njoj je umjetnost vječna. Stoga kada se govori o „vječnoj umjetnosti“, zapravo se govori o „vječnoj ljepoti“ umjetničkog djela. Što se ukusa tiče, postoje poimanja da je ukus komunikativan, da predstavlja ono što manje ili više obilježava sve nas, jer ukus, koji bi bio individualno subjektivan na području estetike, nema puno smisla.

Sve do „otkrića“ estetike, tačnije do 18 vijeka, pojam ljepote bio je daleko od svog pravog značenja. Estetika je kao novootkrivena filozofska disciplina na teorijskom nivou, a pod epistemološkim i metodološkim vidom odigrala važnu ulogu: u filozofsko je promišljanje uvela fenomen „lijepog“. „Oživljavanje lijepog“ na *pathosu* racionalističke filozofije onoga vremena označavalo je svojevrsni povratak antičkom, pitagorejskom razumijevanju harmonije svijeta i kosmosa. Estetika je označavala iskustvenu, tj. osjećajnu spoznaju ili *cognitio sensitiva*, te kada je riječ o umjetnosti i umjetničkom djelu, treba pojasniti kakve veze sa fenomenom lijepog ima iskustvo. Gledajući zalazak sunca koji nas očarava, mogli bismo reći da je to prava, iskonska ljepota. Ali u perspektivi umjetnosti, diveći se nekom umjetničkom djelu, ne ostajemo očarani samo zbog njegove ljepote već i zbog onoga što ono u biti predstavlja. Dok zalazak sunca u biti predstavlja prirodnu mijenu (zakonitost-pravilo), čijoj se ljepoti divimo, umjetničko djelo, za razliku od prirodne pojave zalaska sunca, predstavlja puno više; bit „lijepog“ ne sastoji se u opštoj zakonitosti kroz koju se prikazuje kao „lijepo“, nego u onome što ono po sebi jeste: „lijepo djelo“.

Zašto se filozofija interesuje za umjetnost? Filozofija se interesuje za umjetnost i njenu aktuelizaciju lijepog zahvaljujući Kantovom doprinosu na području estetike, jer je on filozofsko pitanje o umjetnosti postavio na metodološki nivo, ali pod deontološkim vidom. Kant se pita šta u iskustvu lijepog, kada *nešto smatramo lijepim*, , treba biti obavezujuće, a ne izražava puku subjektivnu reakciju ukusa. „Lijepo“ postaje objekat rasprave koja isključuje subjektivistički nastojan pristup „lijepom“. Pojam „lijepog“ se postavlja na jedan nivo, obojen univerzalizmom onoga što itekako ima veze sa sviđanjem, odnosno s ukusom. Naime, postoji li nešto što objektivno nadilazi naš ukus, nešto što bi izazvalo naše čuđenje, divljenje ili strahopoštovanje, a i to je izuzeto od svake, bilo subjektivne ili objektivne kritike ili prosuđivanja, i zato što možemo tvrditi da je „lijepo po sebi“? Ovo pitanje otvara horizont novom: je li čovjek kadar učiniti tako nešto? Ako nešto u nama izaziva divljenje i strahopoštovanje na način da kažemo da je uistinu lijepo, onda to svakako ne može biti samo „ljudskih ruku djelo“, već je identifikacija lijepog s istinitim evidentna na drugom mjestu, gdje se zahvaljujući lijepom možemo

prisjetiti istinskog svijeta. Bit lijepog, koliko god se pokušavalo odrediti pomoću nečeg empirijskog (tj. konkretnog), i dalje ostaje nedokučiva u granicama empirijske dokučivosti. Razlog tome je što pojam „lijepog“ spajamo onom transcendentnom, a ne onom imanentnom u empirijskom dokazivanju. Već su se antički mislioci (npr. Pitagora) zanimali za ono što tvori bit „lijepog“, zato su, posmatrajući prirodu, konstatovali da sama priroda, odnosno svijet i kosmos, tvore zbiljski horizont „lijepog“. Ovo shvatanje je postalo dominantno u Pitagorinom učenju o harmoniji. On je otkrio trougaoni broj od četiri reda (1+2+3+4-aritmetički niz), i uočio da se harmonija i ljepota kriju u broju, tj u nizu od četiri broja, od kojih svaki sljedeći uvećan za jedan, na kraju daje sumu od deset-savršeni broj. Pod „opštom zakonitošću“ treba podrazumijevati zakone prirode prema kojima se ravnaju prirodne pojave, kao što je npr. Zalazak sunca ili mijena godišnjih doba, mjeseci i dana. Upoređujući dvije stvari koje u čovjeku mogu pobuditi čuđenje-zalazak sunca kao prirodnu pojavu i umjetničko djelo kao nešto što je po sebi lijepo-nastoji se povući paralela između dvije stvari , a)razumijevanje lijepog koje proizilazi iz harmonije „uređenog svemira i svijeta“ i b) lijepog kao ono što isključivo pripada biti umjetničkog djela. Za postojanje takvog djela zaslužno je *nadahnuće i umijeće*. I jedno i drugo uobličeni su u formi koju nazivamo umjetničkim djelom, a po čemu ono jeste dostojno divljenja i strahopoštovanja, leži u činjenici da su nadahnuće i umijeće reprezentantni u umjetnikovom stvaranju, Kant u umjetniku gleda svojevrsnog genija, tj. onoga kome je priroda dala takve povlastice da poput prirode stvara nešto što kao da je napravljeno po pravilima- i više, kao da je poput nečega još neviđenog stvoreno prema pravilima koja još nikada nisu shvaćena. To je umjetnost: ona stvara nešto poput obrasca ne proizvodeći ništa što je samo po pravilima.

Drugim riječima, za Kanta umjetnost predstavlja „stvaranje“ genija, svakako uz pomoć slobodne mašte i razuma, ona domišlja neiskazivo. S druge strane, Kant iskonsku „ljepotu“ ne gleda u umjetničkom djelu, već u „djelima prirode“, a osjećaj „lijepog“ ilustruje se na onome što je prirodno lijepo, a ne na umjetničkom djelu. On smatra da su samo dvije stvari vrijedne divljenja i strahopoštovanja: moralni zakon u nama i zvjezdano nebo nad nama. Kako čovjek „kultiviše“, tj. oplemenjuje svoju ličnost (moralnost), tako oplemenjuje i osjećaj za „lijepo“, a zvjezdano je nebo još od starih Grka ostalo simbol „reda, harmonije i ljepote“. U tom smislu možemo se razložno pitati: Čemu filozofija, ako je priroda sposobna odgovoriti na pitanja vezana za smisao i značaj „lijepog“? Kada bismo se zadržali na značaju „lijepog“ koji nam daje sama priroda kao istinski izvor onoga što nazivamo „prirodno lijepim“, onda bismo govorili o „lijepom“ čija je ljepota bez značaja. Da bi to „lijepo“ zadobilo puni značaj, potrebni su pojmovi, potreban nam je jezik, odnosno govor, a ne samo „slika“-jednom riječju potrebna nam je filozofija. Svrha filozofije je da nas dovede do pojmova uz pomoć kojih je moguće dokučiti odgovor na pitanje: u kojem smislu možemo ono što je umjetnost bila i ono što jeste danas dovesti do zajedničkog pojma koji bi obuhvatao oboje?

Evidentno je da je jezik shvaćen kao govorni iskaz, vrlo relevantan, kako za umjetnost tako i za filozofiju. Ali to ne znači da je tu riječ o pokušaju svodenja umjetnosti na jezik, već da umjetnosti, a time i umjetničkom djelu nedostaju instrumenti pomoću kojih bi se izrazila njegova bit-ono po čemu neko djelo vrednujemo kao lijepo ili manje lijepo, odnosno, drukčije rečeno, po čemu je neko djelo „umjetničko“ u odnosu na neko drugo djelo. Taj „instrument“ treba gledati u jednom „zajedničkom pojmu“ koji bi obuhvatio veliku umjetnost prošlosti i umjetnost moderne. Drugim riječima, pitajući se : Šta je isitinski „lijepo“? , zapravo pitamo: “Kako to „lijepo“ izraziti u govoru? Igra, simbol i svetkovina. Šta označavaju igra, simbol i svetkovina u kontekstu govora o umjetnosti? Ovi pojmovi znače onaj temeljni instrument ili „zajednički pojam“- u ovom slučaju pojmove-koji služe kao antropološka baza u razumijevanju iskustva umjetnosti. Prije aktuelne problematike : umjetnost kao igra, simbol i svetkovina, treba pojasniti neka načela od kojih se polazi. Ovom „problemu“ u umjetnosti se ne pristupa analitički, već fenomenološki-umjetnost se razumijeva kao fenomen koji nadilazi istoriju, a time i sve ono što je tom istoričnošću uslovljeno: vrijeme, mjesto i čovjeka. Drugo tumačenje umjetnosti kao aktuelnosti lijepog imanentnog u igri, simbolu i svetkovini, jeste pitanje metode. Najbolja metoda tumačenja umjetnosti je shvatanje umjetnosti kao nečeg što je samo po sebi razumljivo ili samorazumljivo. To znači da se u umjetnosti nastoji odrediti ono što je samorazumljivo, dakle, što ne traži

dotatna objašnjenja, tumačenja ili određenja, nego je shvatljivo po sebi. Ono što je shvatljivo po sebi jeste upravo njena bit-ljepota koja neko umjetničko djelo čini „tako istinskim“.

ANTROPOLOŠKA BAZA RAZUMIJEVANJA ISKUSTVA LIJEPOG

Umjetnost kao igra

Shvatimo li igru kao neprestano samostalno kretanje – kako ju je i sam Aristotel tumačio-može se reći da je i čovjekov sveukupan život, na neki način. obilježen igrom, odnosno slobodnim kretanjem koje, govoreći biologijskim jezikom započinje začecem, nastavlja se rođenjem i odrastanjem, a završava smrću. Sve što čovjek čini tokom svog života, nalikuje svojevrsnoj „kultnoj igri“-tu spadaju različiti običaji, navike, pravila, itd. Drugim riječima, element igre prisutan je u svim strukturama čovjekovog života-od religije, preko kulture i društva, do formiranja individualnih struktura života (npr. individualnih običaja ili navika i sl.). Iako je u igri dominantan njen značaj autonomnog, tj. slobodnog djelovanja, sama igra prezentuje akciju koja slijedi određena i njoj karakteristična pravila, bez obzira na njihovo nominalno određenje. Ta pravila možemo nazvati „slijedom“ ili nekim drugim imenom ali ona ostaju pravila. *Zašto govorimo o igri kao o djelovanju koje je istovjetno sa pravilima? Za razumijevanje umjetnosti kao igre važno je ispitati opšte značenje igre, kako bismo razumjeli zbog čega neko umjetničko djelo, tj. samu umjetnost koja je već po sebi vrlo suptilna, poistovjećujemo igri kao jednoj, naizgled gruboj radnji. U čovjekovoj igri je specifično to što ona u sebe može uključiti najspecifičniju čovjekovu odliku (raz)um. Igra motiviše čovjeka da sebi postavlja svrhe i cilj. Igra ne predstavlja nekakvo „bezciljno“ kretanje (grč. Kinezis), već označava smisleno odnosno proračunato ili (raz)umsko djelovanje (Aristotel), tj. samopokretanje koje svojim kretanjem ne teži svrhama i ciljevima, nego kretanju kao kretanju. Ali o kakvom je kretanju riječ, kada govorimo o umjetnosti, odnosno, umjetničkom djelu? U ovom slučaju polazi se od razumijevanja umjetnosti prilagođenog igri koju shvatamo kao kretanje mašte i razuma a što umjetnost u biti i jeste u sebi.*

Umjetničko djelo je, prije svega, plod „igre mašte i razuma“. Kako se shvatalo, doživljavalo i razumijevalo neko umjetničko djelo tokom različitih istorijsko-umjetničkih razdoblja, zavisilo je od stava posmatrača. Pa ipak, doživljaj umjetničkog djela prisutan je u igri utoliko ukoliko tu igru shvatamo kao zajedništva specifičnom za djelatnost igre: u igri učestvuju igrači kao aktivni i posmatrači kao pasivni učesnici. U posmatranju nekog umjetničkog djela učestvuje sudionik u ulozi pasivnog igrača. Radi zajedničkog odnosa kojeg je sudionik uspostavljao s umjetničkim djelom, do vremena koje je prethodilo moderni, pojava i nastup moderne na svjetskoj umjetničkoj pozornici iznjedrili su nov pristup umjetničkom djelu. Jedan je od temeljnih poriva moderne umjetnosti to što bi ona htjela srušiti udaljenost gledaoca, potrošača, publike prema umjetničkom djelu, što postaje uzrok dvaju problema: 1) pitanje posmatračeve uloge u odnosu na umjetničko djelo i 2) pitanje identiteta, odnosno, jedinstva djela.

Zabluda je misliti da jedinstvo djela znači zatvorenost prema onome kome se djelo obraća i ko ga razumije. Šta identitet umjetničkog djela čini razumljivim? Ako u identitetu djela nastojimo nešto *razumjeti*, onda to ima veze sa: 1) *kako?* Djelo hoće da ga neko razumije. i 2) *šta?* to djelo govori. Na prvo pitanje kako, odgovor bi glasio da svako djelo za onoga ko ga prima, ostavlja slobodan prostor koji ovaj (tj. primalac-posmatrač), mora ispuniti. Direktna pristup umjetničkom djelu pretpostavlja svojevrsnu distancu između posmatrača-primaoca i samog djela, koji distancu – uživljavajući se u igru posmatranja-posmatrač ispunjava učešćem u „igri“ razumijevanoj kao posmatranje. U tom smislu, posmatranje možemo uzeti kao svojevrsni način na koji umjetničko djelo „želi“ da ga neko razumije.

Šta razumijevamo kao posmatranje? Sa fizičko-bilološkog gledišta, posmatranje označava pasivnu radnju temeljenu na osjećaju vida, prema Aristotelu, prvog i ujedno najvažnijeg među pet čovjekovih osjećaja. U kontekstu govora o umjetnosti shvaćenoj kao igra, posmatranje je – svojevrsna *participatio* posmatrača u nekoj igri. Dakle, posmatranje nije ništa drugo, do unutrašnja aktivnost

posmatrača koji je vidne senzore aktivno usmjerio na igru, tj. u ovom slučaju, umjetničko djelo kao objekat njegovog zanimanja. To učestvovanje nije proizvoljna djelatnost, nego djelatnost koja slijedi neke upute (pravila).

Šta neko umjetničko djelo govori, tiče se njegove višestruko izražene forme, a što zavisi od vrste djela: likovno djelo, skulptura, poezija, muzika itd. Likovno djelo obično kazuje formu izraženu u linijama i obrisima (crtež, grafika i slično). Međutim, likovno djelo nije određeno isključivo formom nego i kompozicijom složenom od boja. Šta u ovom slučaju ima prioritet? Ako slijedimo Kantovu misao, reći ćemo da je forma utoliko važna ukoliko moramo vidjeti ono što je nacrtano. To je prigovor modernoj umjetnosti. Je li moguće uočiti formu nekog modernog likovnog djela gdje u prvi plan dolazi boja, a ne forma. Ono što nas moderna (likovna) umjetnost želi poučiti o „lijepom“, zapravo je samo prisiljavanje na upotrebu jezika umjetnosti, koji ne samo da se ne služi adekvatnim pojmovima pomoću kojih bi izrazili bit „lijepog“ u odnosu na neko umjetničko djelo već je nemoguće izraziti nešto što je po sebi neodređeno, a što moderna umjetnost po sebi i jeste-neodređena. Na taj način čovjeku jedino preostaje da nađe put upućenosti u „neodređeno“. Jedan od tih puteva jeste *simbol*.

UMJETNOST KAO SIMBOL

Riječ *simbol* izvorno potiče iz grčkog jezika, gdje sam pojam semantički označava složenicu od prijedloga „sin“, što znači „staviti zajedno“ i glagola „ballo“, koji bi značio „bacati“. Dakle, etimološki, simbol je grčki pojam skovan od dviju riječi: prijedloga i glagola, koji združeni u jednu leksičku konstrukciju daju sasvim novu riječ koja je postala integralni dio laičkog, ali i naučnog govora. U fokusu treba da stoji pitanje zašto umjetnost prisajedinjujemo simbolu? Ne treba govoriti o simbolici ili simbolizmu u umjetnosti kao ni o simboličkoj umjetnosti. Uzevši pojam simbola treba dati objašnjenje o tome zbog čega se, kada je riječ o umjetnosti, pojavljuje pitanje smisla i značaja djela. Rješenje ove nedoumice stoji u pojmu simbola. *Zašto simbol?* U duhu antičkog razmišljanja i govora nadahnutog mitologijom, u prenesenom značenju *simbol* označava „krhotinu“. Shodno antičkom, mitologijski impostiranom shvatanju čovjeka, može se reći da čovjek po svojoj formi i sadržaju nije ništa drugo do krhotine, dijela cjeline ili „polovina duše“, te kao takav nije integralan. Njegova se integralnost očituje u sjedinjenju dviju „srodnih duša“, ili „spajanju“ dviju identičnih polovina, tj. krhotina. Čovjekova se integralnost između ostalog očituje kao zajedništvo u ljubavi, „koja“ „dopunjava do iscjeljenja“. Primjenjujući logiku razmišljanja nadahnutu antičkim načinom mišljenja, nameće se pitanje koje se tiče integralnosti umjetničkog djela. Ako ljubav predstavlja svojevrsnu manifestaciju čovjekove integralnosti, u smislu da kad kažemo čovjek, shodno tome bismo mogli reći da se integralnost umjetničkog djela manifestuje u zajedništvu sa čovjekom i stvarnošću. Međutim, forme bivanja čovjeka i djela u biti se razlikuju: čovjekova je forma bivanja ljubav. *Šta je forma bivanja umjetničkog djela?* Forma bivanja umjetničkog djela jeste ljepota. Prema tome, umjetničko djelo postoji i/li biva u svojoj ljepoti. Ta ljepota može poprimati različite forme i sadržaje, što zavisi od umjetnikovog nadahnuća i njegove vizije „lijepog“. Kant je spojio stvaranje umjetničkog djela stvaranju genija: umjetničko djelo kao „gotov proizvod“ govori nešto o sebi i za sebe – ono govori o svojoj ljepoti, tj. o načinu bivanja i o tome na šta njegova pojavnost u stvarnosti upućuje-simbolizuje. Pojavnost, odnosno bivanje umjetničkog djela uključuje dvije stvari: 1) upućivanje/ukazivanje; 2) skrivanje/tajnovitost). *Prvo, na šta upućuje umjetničko djelo?* Služeći se tzv. Via negativa tumačenjem, može se reći da umjetničko djelo a priori ne upućuje na neki smisao ili značenje, već da ono upućuje na činjenicu da ono postoji, tj. da je tu.

Drugo šta umjetničko djelo sakriva? Ono „sakriva“ ljepotu shvaćenu kao manifestaciju i refleksiju njegove biti. Umjetničko djelo, uzeto za sebe, predstavlja simbol ostvarene ili aktuelizirajuće ljepote; štaviše, ono je aktuelizirajuća ljepota koja se otkriva i predstavlja čovjeku-posmatraču.

UMJETNOST KAO SVETKOVINA

Svetkovina označava „prikaz zajedništva u svojoj dovršenoj formi“. Svetkovina je događaj koji okuplja sve i gdje se niko od prisutnih ne osjeća izolovanim, nego pozvanim na učestvovanje u tom zajedništvu. Za razliku od zajedništva predstavljenog u igri i simbolu, zajedništvo svetkovine podrazumijeva tzv. aktivno zajedništvo-onaj koji ne učestvuje u slavljenju svetkovine, isključen je iz njenog zajedništva. Drugo, svetkovini pripada svojstveno vrijeme. Treće, svetkovina uključuje i neko slavlje, odnosno slavljenje. Zajedništvo, vrijeme, slavljenje i okupljanje konstitutivni su elementi ili izražajna forma svetkovine. Ljudi se okupljaju prilikom svetkovine s nekom svrhom u određeno vrijeme i na određenom mjestu. Svetkovina na taj način pretpostavlja svrhovito, a ne slučajno zajedništvo. Slavljenje svetkovine nije nekakva bezizražajna djelatnost ili djelatnost koja nema formu. Slavljenje podrazumijeva raznolikost prepoznatljivih i izražajnih formi: svečani običaji, svečani govor ili tišina, svečano vrijeme, svečano mjesto, svečana odjeća, itd. To što se u svetkovini slavi, kazuje, da je to slavljenje uvijek djelatnost.

Djelatnost jeste ono što predstavlja ishodišnu tačku igri i svetkovini, te u oba slučaja označava nekakvo „samopokretanje“ ili samodjelovanje. Ono što igru kao djelatnost razlikuje od svetkovine jeste teleološka dimenzija: svetkovina je teleologijska ili intencionalna djelatnost, dok je igra akcidentalna djelatnost. Ta se akcidentalnost, s obzirom na igru, očituje u činjenici da zajedništvo igre počiva na slučajnim aktivnim i slučajnim pasivnim učesnicima, dok u zajedništvu svetkovine svi učesnici, zapravo, imaju ulogu pasivnih „igrača“ svojim učestvovanjem (gledanjem i šutnjom) u slavljenju stvaraju aktivnu: djelatnu i dinamičnu atmosferu svetkovine. *Šta umjetnost ima sa svetkovinom?* Prvo, „okupljanje“ i drugo, „učestvovanje“. Formirano zajedništvo oko umjetničkog djela jeste intencionalno, ali i akcidentalno. Intencionalno je utoliko ukoliko samo djelo predstavlja namjeru i motiv okupljanja: akcidentalno, jer se u svakom trenutku postojećoj grupi posmatrača mogu pridružiti novi članovi. Važna je temporalna dimenzija svetkovine. Ta temporalna dimenzija evidentna u specifičnom modusu ponašanja tokom slavljenja svetkovine, koji modus nazivamo „pohodeње“. Svetkovine se pohode, a samo pohodeње označava „specifičan način izvršenja u našem ponašanju“. Bit pohodeња leži u njegovoj neograničenosti u odnosu na kretanje: pohodeње ne znači „hodanje“ da bismo negdje stigli, nego označava vremenski kontinuum, što se definiše kao vremenski karakter svetkovine. Svetkovini kao i umjetnosti pripada „vlastito vrijeme“. Iskustvo vremena življenog života možemo primijeniti na umjetničko djelo. Umjetnost je oduvijek bila bliska (čovjekovom) životu koji ima strukturu „organskog bića“. Organsko biće po sebi predstavlja neko organsko jedinstvo. Umjetničko je djelo, na neki način, isto tako organsko jedinstvo, odnosno cjelina koju čini svaki detalj kao posebna, pojedinačna ili samostojeća forma, koju formu intuiramo i percipiramo u odnosu na cjelinu (umjetnička djela), a nikako van nje. *Šta je zajedničko čovjeku kao organskom biću i umjetničkom djelu?* Zajedničko im je to da su njima svojstvene funkcije organskog bića usmjerene ka samoodržanju i življenju cjeline bića, a ni jedna funkcija nije svrha samoj sebi. Drukčije rečeno, umjetničko djelo predstavlja jedinstvenu cjelinu u kontinuitetu, sastavljenu od mnoštva manjih dijelova ili detalja, od kojih svaki detalj za sebe označava cjelinu, ali posmatran u odnosu na cjelinu (umjetničkog djela) označava njen sastavni dio. To je „hermeneutički identitet“ umjetničkog djela: umjetničko djelo razumijevamo kao cjelinu u dijelovima i dijelove u cjelini. Ono čime umjetničko djelo zadivljuje i zbog čega je vrijedno pažnje, promišljanja i razumijevanja, jeste njegova bezvremenska, vječna ljepota, zahvaljujući kojoj se ono uzdiže iznad svake unaprijed shvaćene svrhovitosti. Radi evaluacije „lijepog“ u odnosu na umjetničko djelo, treba pomenuti Aristotelovo tumačenje, prema kojem nešto smatramo lijepim, ako mu ništa ne moramo oduzeti ni dodati. Možemo li u današnjim umjetničkim djelima još uvijek prepoznati ono što se u antici smatralo lijepim u pravom smislu te riječi, budući da se s nadolaskom novog vremena: post-postmoderne, mijenjaju i kriterijumi u umjetnosti. Vrijeme moderne je nadiđeno, a današnju umjetnost još

uvijek klasifikujemo kao modernu umjetnost. Neke tekovine koje su nam ostavile drevne civilizacije nikad neće nestati; prije svega to je smisao za „lijepo“ i „vječno“.

OSJEĆAJI, RAZUM I UMJETNIČKO DJELO

Za viđenje jednog likovno-umjetničkog djela oko je samo posrednik, spoznaju odrađuje mozak. Postoje stereotipni stavovi o tome kako se umjetnost temelji na osjećajima a nauka na razumu. Nakon teorijskog preispitivanja, nude se i dokazi za suprotne stavove. Na sličan način su opovrgnute i tvrdnje koje kažu da umjetnost nastaje intuicijom i kao takva nema univerzalnih spoznaja. Razmotren je problem osjećaja u umjetnosti, razuma u umjetnosti, univerzalnog u umjetnosti, estetike i umjetnosti i objektivnosti i umjetnosti.

OKO I UMJETNOST

Slika je fotelja za oko, smatrao je Matis. Kako da shvatimo tu misao? Radi li se o odmaranju oka, o opuštanju ne-činjenjem? Ili je riječ o okolici koja nije za oko naporna, u kojoj se oko osjeća „kao kod kuće“?

Ali, šta je uopšte oko? Ako ga protumačimo kao organ vida, tada smo propustili nešto suštinski važno. Naime, ne vidi se okom već mozgom. Oko je fotoosjetljivi receptor koji prima svjetlosne nadražaje iz svoje okoline. Okom *gledamo*, odnosno prikupljamo svjetlosne informacije. Te informacije oko električnim impulsima prosljeđuje mozgu, i tek u mozgu dolazi do tumačenja-odnosno *viđenja*. Jer, viđenje je shvatanje, prepoznavanje, imenovanje, razumijevanje, odnosno kategorizacija. Matisse, dakle računa na misleće oko, ono koje, ne samo gleda, već i vidi. Odnosno, na oko upareno s obrazovanim umom.

Za umjetnost je bitan emocionalni pristup svijetu. Nauka se ipak bavi sticanjem i sređivanjem ljudskih znanja i za nju je bitan racionalan pristup stvarnosti. Umjetnost je poseban oblik spoznaje koji nastaje *intuicijom*. Intuicija je sposobnost predviđanja, odnosno shvatanja koje se javlja prije procesa mišljenja i intelektualne (logičke) spoznaje. Dakle intuicija je spoznaja pomoću mašte, a ne pomoću intelekta za koji se uobičajeno smatra da je tvorac spoznaje. Intuicijom se uvijek spoznaje pojedinačno (individualno), a nikad opšte (univerzalno). Intuicijom se stvara *slika*, dok se intelektom stvara *pojam*. Iz tog proizilazi da je i umjetnost spoznaja intuicijom za razliku od nauke ili filozofije u kojima se spoznaja ostvaruje razumom.

OSJEĆAJI I UMJETNOST

Tvrdnja kako se umjetnost temelji na osjećajima poziva na pitanje-na kojim se to osjećajima umjetnost temelji? Radi li se o negativnim osjećajima? Sigurno ne, jer definicija lijepog isključuje ljepotu iz neugodnih osjećaja, a ista definicija postavlja ljepotu kao osnovnu vrijednost umjetničkog djela. Postoje umjetnička djela koja uprkos osjećaju neugodnosti i tuge koju izazivaju, imaju visoku umjetničku vrijednost. Možda vezivanje umjetnosti za ugodne osjećaje, pa i ljepotu, pokazuje određene manjkavosti. Moguće da se radi o osjećajima kao što su znatiželja, uzbuđenost i radost novog originalnog otkrića. Emocija nije ništa drugo do napetost koja prati gotovo sve psihičke procese, tako da ona ne može biti sadržaj umjetničkog djela, već je sekundaran efekat sadržaja, pa umjetnost nije emocionalnija od bilo kojeg razumno interesantnog ljudskog zanimanja. Misteriozni osjećaj koji tražimo ne možemo proglasiti osjećajem svidanja.

RAZUM I UMIJETNOST

Usmjerimo se na sljedeće tvrdnje: prva, umjetnost se *ne* temelji na razumu i intelektu i njom se *ne* stiču i ne sređuju ljudska znanja; te druga, umjetnošću se *ne* dolazi do univerzalnih spoznaja. Slijede suprotna stanovišta kao replika na odsutnost intelekta prilikom umjetničkog stvaranja. Umjetnik komponuje. Šta znači komponovati? Šta je kompozicija? Raspored i odnos dijelova neke cjeline. Raspored određuje kompoziciju formalno, a odnos sadržajno, te govoreći o rasporedu „opisujemo“ sliku, a istražujući odnos „tumačimo“ je. Umjetničko djelo krije u sebi sadržaje koji nisu očigledni, i koje mogu protumačiti samo oni obrazovanog duha o njegovim pravilima. Postoje i mišljenja da je slikarstvo nauka, pozivajući se na geometriju i apstrahovanje, kao i da naučnik piše djela rukom, što znači da prepisuje ono što se nalazi u duhu kao što čini slikar. Sljedeća stanovišta su da u umjetnosti ništa ne bi trebalo biti nalik slučaju, čak ni pokret, kao i da u likovnoj produkciji učestvuje cjelokupna čovječja psiha, jednako racionalna koliko i iracionalna.

Zanimljivo objašnjenje o „racionalnim osjećajima“ dao je Jean-Jacques Rousseau: „Učimo gledati, baš kao i osjećati, odnosno izvrstan vid tek je suptilan i istančan osjećaj. Tako se slikar pred lijepim predjelom ili lijepom slikom zanosi zbog onoga što običan posmatrač i ne uočava. Na sličan način se ljepota problematizuje još od antičkih vremena. Umberto Eco će antički pojam *kalon* (u širem smislu „lijepo“) objasniti kako Ljepotu predmeta ne izražavaju samo aspekti što ih osjećanja mogu percepirati, već i osobine koje se percipiraju umnim, a ne tjelesnim okom. Maniristički slikar i teoretičar Federico Zuccari je koristio pojam *disegno interno* (unutarnji plan) nakon kojeg slijedi *disegno esterno* (vanjski plan, materijalizacija ideje); djelu ne prethodi instinkt, već osmišljeni plan. Odatle i vodi porijeklo riječ dizajn. Vijek ranije, Marsilio Ficino navodi šta treba činiti takav plan, odnosno koje su intelektualne pripreme potrebne da bi Ljepota ušla u materiju: to su red, proporcija i obris. „Red znači udaljenost dijelova jednih od drugih; proporcija znači količinu; obris znači konture i boje“. Uz ljepotu su se uvijek vezali vrlo mjerljivi (i intelektualni) pojmovi proporcije, ritma i simetrije; Lijepo je od uvijek u sprezi s matematikom. Erwin Panofsky će, objašnjavajući Platonov pojam *ideje* (koju povezuje sa suštinom umjetničkog djela) reći: „Tako se dakle po Platonu vrijednost nekog umjetničkog djela procjenjuje isto kao i vrijednost nekog naučnog istraživanja, po mjeri teorijske, i to posebno matematičke spoznaje, koja je u njemu sadržana.“

Instrumentarijum geometrije, u svrhu matematičkog mjerenja umjetničkih djela, pokazali su teoretičari formata. Potrebno je postići, izbjeci učitavanje u umjetničko djelo ličnih pretpostavki, već iščitavanjem onoga što djelu neposredno pripada-likovnih elemenata i njihovih međusobnih odnosa. Smatra se da geometrija nastanka formata sugerise umjetnicima, koji su njihovi korisnici, koje mjere odabrati (uglavnom na nesvjesnom nivou), što uslovljava strukturu kompozicije, odnosno njenu „gramatiku“. Bez gramatike misao bi bila bez-misljena. Preko gramatike riječi u rečenici postaju subjekti i predikati, objekti i apozicije, razvrstani u upravne i zavisne strukture. Kao što muzički instrumenti imaju određeni „štīm“ (što likovni instrumenti nemaju), tako geometrija formata daje „štīm“ likovnim djelima, odnosno poput muzičke ljestvice formati slikarima stvaraju „igralištima“ u kojima se igra ne može odvijati bez pravila.

O umjetničkim se (racionalnim) pravilima pisalo kroz cijelu istoriju. Šire su poznata djela kao što su Vitruvijeva „10 knjiga o arhitekturi“ (u kojoj spominje grčke teoretičare), Leonardov „Traktat o slikarstvu“, pa do Van Goghovih pisama bratu Theu u kojima objašnjava šta i kako radi.

Dvadeseti vijek donosi formu manifesta i drugih oblika publikacija, u kojima umjetnici i teoretičari publici objašnjavaju svoja pravila i kako ih tumačiti. Poznati su ekspresionistički manifesti (grupa „Most“ i almanah „Plavog jahača“), futuristički manifesti (prvi je napisao pjesnik Marinetti), Maljevičev suprematistički manifest, Bretonov nadrealistički manifest, dadaistički manifest Tristana Tzare, Mondrianove neoplasticističke publikacije, publikacije Bauhausovih teoretičara koji su promovisali

likovni jezik kao područnu specifičnost likovnih umjetnosti; itd. Riječ je o inicijaciji gledaoca, o uvođenju u problematiku, jer se osjećanjima ne može doseći racionalni aspekt umjetnosti. Gledalac se zato mora obrazovati. Kao i sam umjetnik.

UNIVERZALNO I UMIJTNOST

Postoji problem ličnog i univerzalnog u umjetničkim djelima i pretpostavka da se umjetnošću ne dolazi do univerzalnih spoznaja. Podsjećanje na doprinose slikarstva teoriji percepcije, trebalo bi biti dovoljno da ospori ovu tvrdnju.

Geometrijska perspektiva, razni načini predočavanja prostora, iluzije op-arta i psihologija opažanja boje, inicirani su prvo u umjetnosti, da bi ih kasnije kao polje interesa preuzeli fizičari, psiholozi i drugi. Prvi zabilježeni ljudski tragovi su pećinske slike i reljefno obrađena keramika, koje možemo tumačiti kao umjetnička djela, ali i kao magijski i religijski načini spoznavanja svijeta u koji je čovjek kao takav uronjen. Tačke na pećinskim slikama i brazde na posudama neki tumače i kao prve kalendare, što je sve od univerzalnog značaja. Umjetnost je kroz cijelu istoriju bila u uskoj vezi s religijom, tražeći s njom odgovore na opšta pitanja o ljudskoj vrsti. Kompozicijom i rasporedom likova izražavaju se i vrijednosti, koje često odražavaju vrijednosti društva i vremena kojem umjetnik pripada (primjera radi, smještanje prikaza Hrista na središnje, povlašteno mjesto u srednjem vijeku, odnosno postavljanje običnih ljudi na to mjesto i povlačenje Hrista u pozadinu u renesansi). Na poseban način književnost kao umjetnost doprinosi opštim spoznajama. Češko-francuski pisac Milan Kundera kaže: „S društvenog stajališta, istorija neke umjetnosti nema smisla sama po sebi, ona je dio istorije nekog društva, baš kao i istorija njegovog odjevanja, različitih rituala, sporta i svetkovina. “Istorija umjetnosti istovremeno je i istorija mišljenja i istorija vrijednosti. “Roman nije ispovijed autora nego ispitivanje šta je ljudski život u klopci u koju se pretvorio svijet. “Ukratko roman treba biti ključ za razumijevanje ljudske naravi. Univerzalne ljudske naravi, ne pojedinačne.

Ta se univerzalnost očitava tek smještanjem umjetničkog djela u kontekst. Prilikom reprodukcija likovnih umjetničkih djela, konvencija traži da se uz navođenje imena autora i imena slike navede i godina nastanka djela. Time je obrazovanom gledaocu mnogo lakše vrednovati djelo smješajući ga unutar istorijskog konteksta i ocjenjujući tako doprinos tog djela istoriji ljudske misli. Djelo identičnog izgleda u jednom je razdoblju revolucionarno, a u drugom nemaštovito i nezanimljivo. Kundera predlaže, osim vremenskog, još dva konteksta unutar kojih se umjetničko djelo treba valorizovati: u istoriji njegove nacije (*mali kontekst*) i u nadnacionalni, internacionalni kontekst (*veliki kontekst*). Jedino u nadnacionalnom kontekstu može se sagledati i u potpunosti shvatiti domet pojedinog djela (odnosno domet njegovog otkrića). Insistiranje isključivo na nacionalnom kontekstu on naziva provincijalizam. “Kako definisati provincijalizam? Kao nesposobnost (ili odbijanje) sagledavanje vlastite kulture u velikom kontekstu. “Osim toga, psihološki mehanizmi koji djeluju unutar velikih istorijskih događaja su oni isti koji vladaju intimnim situacijama, vrlo banalnim i sasvim ljudskim. U svojoj suštini, roman istražuje čovjekov unutrašnji život. “Roman je meditacija o egzistenciji viđenog kroz medij izmišljenih likova“. Na individualni način govoriti o opštim (univerzalnim) stvarima.

ESTETIKA I UMIJTNOST

Termin „estetika“ prvi je put upotrijebio njemački filozof Alexander Gottlieb Baumgarten 1750. g. u svojoj knjizi „Aesthetica“, opisujući je kao „kritiku ukusa“. odnosno kao nauku osjećajne spoznaje. Na prvi pogled se čini kako Baumgarten govori o osjećajnoj spoznaji koja odbacuje intelekt, ali zapravo je stalno naglašavao naučni karakter svoje teorije, ukazujući kako se čovjek ne rađa kao estetičar, već se estetika mora naučiti. Stoga je estetiku podijelio na teoretsku estetiku koja se bavi naučnom stranom, i praktičnu estetiku koja se bavi primjenom spoznaja do kojih se došlo teoretskom

estetikom. On govori o svjesnom činu prikupljanja pojedinačnih dojmova u grupnu predodžbu. Nakon aktivnosti osjećanja slijedi aktivnost uma, razmišljanje. Nastoji se racionalnim sredstvima pristupiti iracionalnom.

Ovo tumačenje nije bilo dovoljno Immanuelu Kantu koji je kritikovao sud ukusa kao subjektivan, jer svako ima drugačija osjećanja. Kant je, u potrazi za „zajedničkim osjećanjima“ (*sensus communis, common sense*) govorio o „bezinteresnom ukusu“ kao o jedinom pravom ukusu. Tek odbacivanjem funkcionalnosti počinje objektivno (bolje rečeno manje subjektivno) prosuđivanje, a potreba za lijepim takođe je lični interes.

Postoji još jedan problem ukusa. Stara izreka *De gustibus non disputandum est* smatra se legitimizovanjem svakog pojedinačnog, ličnog ukusa. Takvo shvatanje upravo suprotno od toga šta je zapravo značila: „Nije bio njen smisao da svako ima pravo na lični ukus, pa je razgovor o tome beskoristan, nego je njen smisao bio da se o stvarima koje se tiču ukusa svi do te mjere slažemo da razgovor o tome prosto nije potreban“. Ako se precizira: slažu se svi koji su obrazovani. Antika je na primjer, lijepim smatrala objekat koji posjeduje harmonijske mjere, odnosno mjere bez ostatka. Estetika se dakle, bavi problemom objektivizovanja ukusa, odnosno pronalaženjem pravila koja utiču na naš ukus i koje potiču sve naše osjećaje. Sve što postoji stvoreno je na načelima koja postoje u umu stvoritelja. Ova načela odgovaraju neoplatonističkom poimanju Platonove ideje, pa umjetnik zapravo nije stvaralac u punom smislu riječi, već proicira unutrašnje slike (koje su božanskog porijekla) u materiju. A te slike u sebi sadrže univerzalnost Božjeg razuma koju se čovjek trudi razumjeti. Ako bi zadatak umjetnosti u smislu ideja trebala biti „istinitost“, to jeste da u određenoj mjeri bude konkurentna umnoj spoznaji, onda njen cilj nužno mora biti svođenje vidljivog svijeta originalnosti koje su posebno obilježje njegovih postignuća. Estetika time pokušava poistovjetiti univerzalnost spoznaje koju provocira umjetničko djelo s osjećajem ugodnosti prema istinitosti koja se time doseže. Umjetnine su jednako dobre za gledanje kao i za mišljenje.

OBJEKTIVNOST I UMIJETNOST

Nauku stereotipno doživljavamo kao racionalnu, tj. kao objektivnu, a umjetnost kao subjektivnu. Pretpostavka laika je da fotografija objektivno prenosi ono što je na njoj zabilježeno. Fotograf kao i slikar može sasvim slobodno odabrati isječak stvarnosti koji će prikazati i ugao pod kojim će ga snimiti ili naslikati, a svaki njegov izbor će izraziti *njegov odnos* prema pojavama u životu i zbilji, a ne sam taj život. Kada je riječ o poeziji, postoje zapažanja da zvuci u praktičnom govornom jeziku nemaju samostalnu vrijednost već smisao riječi igra veću ulogu od zvukovne. U stihovima zvukovi riječi poprimaju ravnopravnu vrijednost značenju tih istih riječi. Drugim riječima, i u poeziji treba tražiti intelektualne tehnike za proizvodnju utiska.

U širem smislu, svaki je figurativni prikaz u umjetničkom djelu iluzija, *mimesis*. Nelson Goodman će zapisati da je slika koja prikazuje dvorac sličnija bilo kojoj drugoj slici nego dvorcu. Maurice Denis će nas podsjećati da slika nije krajolik već ravna površina prekrivena bojama, a Rene Magritte će ispod naslikane lule jednostavno napisati: Ovo nije lula“. Stoga je nekorisno djelima tražiti sličnost sa stvarnošću, priču, glavne likove, mjesto i vrijeme radnje i sl. (tim više što dobra djela eksperimentišu sa svojom formom)-ukratko tematskim sadržajem, već je potrebno krenuti u potragu za stilskim sadržajem, odnosno izrazom, posebno uočavajući kontekstualne vrijednosti i inventivnost.

ANALIZA TEKSTURE I TAKTILNOSTI U LIKOVNOJ UMIJETNOSTI

Tekstura i taktilnost dio su naše svakodnevnice i prisutne su gotovo prilikom svake ljudske djelatnosti. Pomoću taktilnosti istražujemo prostor i predmete koji nas okružuju, komuniciramo neverbalno s drugim ljudima, iskazujemo emocije i osjećamo povezanost s okolinom. Taktilnost ima važnu ulogu

i u psihofizičkom razvoju pojedinca, od razvoja motorike, učenja kroz dodir i opipavanje predmeta i materijala, doživljaja prostora, pa sve do socijalizacije u društvu. Prikaz i simulacija teksture u vizuelnim umjetnostima proizlaze iz čovjekove temeljne potrebe za dodirrom.

Svako stilsko razdoblje i svaki pojedini umjetnik ima svoje vlastite uzorke likovne teksture i fakture. Teksturu kao dio likovne kompozicije ne možemo posmatrati odvojeno od cjeline. U likovnom kontekstu tekstura je povezana sa formom i sadržajem. U pogledu forme tekstura može biti potpuno nebitan dio umjetničkog djela, a može biti i dominantno likovno izražajno sredstvo. S obzirom na sadržaj, tekstura može imati simbolično ili semantičko značenje.

Teksturalna vrijednost koju nudi umjetnost moderne i postmoderne zapravo je potenciranje jednog kvaliteta koji je bio prikriven ili nebitan u tradicionalnom načinu slikanja.

Budući da istraživačke metode likovne teorije uključuju interdisciplinarni pristup, zakonitosti stvaranja likovnih djela mogu se proučavati iz različitih vidova-psihološkog, fizičkog i fiziološkog. Na njen razvoj utiču i s njom se preklapaju i druge nauke, pa se tako pojedina problematika sa područja likovne teorije, kao što je uloga teksture i taktilne vrijednosti likovnog djela, mogu sagledati s historijsko-umjetničkog, sociološko-kulturološkog, filozofskog, odnosno estetskog stanovišta.

TEKSTURA U RAZVOJU PERCEPCIJE

Tekstura u sebi ujedinjuje dva čulna doživljaja, *vizuelno i taktilno*, i po tome se izdvaja od ostalih likovnih elemenata. Iskustvo svijeta je sinestezijske prirode, u kojem učestvuju sva čula, dok su za likovnu produkciju dovoljni vid i dodir, ali mogu nadoknaditi i iskustvo ostalih čula. Gledajući teksturu slike, tako možemo doživjeti glatkoću ili hrapavost, a da je ne dodirnemo. Vidom možemo nadomjestiti dodir, posebno ako smo već imali prethodna taktilna iskustva s određenom teksturom, a i dodirrom možemo u određenoj mjeri nadomjestiti čulo vida. Potpuni doživljaj svijeta oko nas može se dobiti sintezom tih dvaju čula. Iako čulo vida zauzima najznačajnije mjesto u likovnom stvaralaštvu, za potpuni doživljaj teksture ipak nam najviše pomaže dodir kojim dolazimo u neposredan kontakt s predmetima oko nas. Prvi doživljaj je vizuelni, a zatim i taktilni. U umjetnikovom opažanju i njegovom stvaralaštvu te dvije vrste doživljaja su povezane i on ih dalje koristi kako bi osmišljenim postupcima ostvario svoje likovno djelo izgrađujući ga likovnim izražajnim sredstvima-uključujući i teksturu. Svi se u svakodnevnom životu koristimo čulima kako bismo dobili sliku o okolini koja nas okružuje, a posebno se služimo dodirrom kako bismo razmjenjivali informacije. U likovnom stvaralaštvu to se pretače u likovno djelo ili na taj način posmatra i doživljava nečiji stvaralački rad kao gledaoc.

LIKOVNE PROMJENLJIVOSTI I TEKSTURA

Likovna morfologija istražuje likovnu oblikotvornost i oblike, odnosno promjenljive koje predstavljaju određena svojstva i ulogu oblika, te drugih likovnih elemenata koji na kraju čine kompoziciju likovnog djela. Likovne promjenljivosti su: tekstura, broj, gustoća, smjer, veličina, položaj i težina. Likovnom elementu može se promijeniti određeno svojstvo, poput veličine ili položaja. Pri promjeni položaja, smjera, veličine ili neke druge likovne promjenljivosti mijenja se uloga određene likovne jedinice u kompoziciji jer su svi dijelovi međusobno zavisni. Likovne promjenljivosti na jednak način mijenjaju osobine plošnih i prostornih oblika, ali uprkos tome ostaje uvijek prisutna razlika između spoznaje plohe i prostora. Oblik dobija nove čulne osobine i kvalitete, zbog kojih istovremeno poprima nova značenja i sadržaje. Metaforički rečeno, likovnim oblicima u verbalnom jeziku odgovaraju samoglasnici, a promjenljivostima pridjevi, prilozi i suglasnici.

Umjetnik bira likovne elemente i izražajna sredstva kojima izgrađuje svoj individualni likovni govor. Kod teksture važno je razlikovati i pravilno razumjeti dva pojma: pojam *strukture* i pojam *teksture*. Struktura je građa neke stvari, a tekstura je reljefnost površine koja proizlazi iz prirodne strukture

ili tehničke obrade. Teksturu čine skupovi vrlo sitnih volumena koje ne možemo razabrati vizuelno ni taktilno kao zasebne volumene, zbog njihove mikroreljefnosti pa ih stoga doživljavamo kao površine.

Pojave u prirodi oduvijek su fascinirale ljude, pa tako i umjetnike. Tekstura je kao taktilni kvalitet svake površine plošnih i prostornih oblika značajna u likovnom stvaralaštvu. U likovnom smislu, tekstura je likovno izražajno sredstvo, odnosno element kompozicije koji se odnosi na karakter površine i može biti glatka ili hrapava, sjajna ili matirana. Kao likovna promjenljivost, ona dodatno obogaćuje oblike i forme, i omogućava umjetniku da se što bolje izrazi. Blisko je povezana i sa ostalim likovnim promjenljivostima, a vidljiva je njena uloga i na području likovnih elemenata. Različitim teksturalnim svojstvima, umjetničko djelo poprima veću likovnu vrijednost. Tekstura, kao jedno od likovnih izražajnih sredstava zauzima značajno mjesto u likovnom stvaralaštvu, posebno u modernoj umjetnosti te se njen potencijal i različite osobine mogu iskoristiti na različite načine prilikom stvaranja umjetničkog djela.

MEĐUODNOSI UMJETNIČKIH SVIJETOVA

...Samo umjetnosti polazi za rukom da s opštom važnošću može prikazati samo subjektivno...Filozofija postiže, doduše, ono najviše, ali ona do te tačke dovodi, u neku ruku, samo jedan dio čovjeka. Umjetnost dovodi tamo cijelog čovjeka kakav on jeste, naime do spoznaje onoga najvišeg i na tome se zasniva vječna razlika i čudo umjetnosti...

Schelling

Umjetnost nije tek uzvišeni oblik ljudskog izražavanja, ona je zapravo sebi svojstveno razotkrivanje biti ljepote, izvjesno uspostavljanje života u istini i slobodi uma. Upravo stoga je veza filozofije i umjetnosti naročito bliska: umjetnost oslobađa filozofiju kad je posrijedi svijet nadosjećajnog, i obrnuto, filozofija oslobađa umjetnost od njene zatvorenosti u oblasti osjećajnog. Umjetnici, svaki na svoj način, izražavaju vlastito poimanje svijeta koje je uvijek više ili manje, osviješteno ili neosviješteno, neposredno i posredovano, utemeljeno u nekoj filozofiji. Teško je prosuditi za mnoge pojedince jesu li oni filozofi koji se bave umjetnošću, ili umjetnici koji se bave filozofijom.

Filozofija, Religija i Etika iskazane su u Bhagavad - Giti u pjesničkom obliku na jedan tako organski način, u jednoj takvoj organskoj cjelini, da se one ne mogu rastaviti jedna od druge. Bhagavad Gita je filozofska pjesma koju Wilhelm von Humboldt naziva "najljepšom, čak možda jedinom istinski filozofskom pjesmom što je sve poznate književnosti mogu da pokažu". Bhagavad Gita (Pjesma o božanstvu), nadahnuće, postala je izvorište inspiracije za četrdeset slika na tu temu.

U staroj svjetskoj književnosti najvažnije mjesto zauzimaju dva čuvena indijska epa: *Ramajana* i *Mahabharata*. U početku ova dva epa su bili herojske pjesme i istorijske priče, a kasnije u toku istorijskog razvića na prvobitni ep je dodato mnogo religijsko-filozofskih djela i moralnih pouka. Oni su tako veliki po svojoj sadržini, da neposvećenog čitaoca moraju ispuniti strahopoštovanjem. Većina naučnika slažu se da su *Mahabharata* i *Ramajana* kao cjelina postala u vremenu između 600-300 godina prije Hrista. Nije isključeno da su oba epa postala mnogo ranije. Bhagavad Gita (Pjesma o božanstvu), smatra se najljepšim dijelom *Mahabharate*. Ova divna filozofska pjesma uživa visoko poštovanje ne samo Hindusa već cijelog svijeta. Za Hinduse je ona izvor inspiracije i duhovne djelatnosti, za zapadni svijet ona predstavlja najizrazitiji spomenik staroindijske kulture. Pored svoje čisto literarne vrijednosti, *Bhagavad Gita*, predstavlja jedno od najvažnijih djela za razumijevanje indijske misli. Ona sadrži u sebi sve osnovne misli indijskih filozofa izražene u sistemima Mimansa-Vedanta, Sankia-Joga i Njaja-Vajšešika. *Mahabharata*, a naročito *Bhagavad Gita*, intelektualni su odbljesak borbe onoga vremena kada su vrijednosti života bile poremećene.

Poslije filozofskih Upanišada, *Gita* predstavlja najvažniji prilog za izučavanje indijske filozofije. Gita spada među najrasprostranjenije knjige na svijetu. Među prvima koji su na Zapadu ocijenili veličinu i ljepotu indijske filozofije i književnosti bio je njemački filozof A. Šopenhauer. On je u per-

sijsko-latinskom prevodu D. *Anquetila* čitao odlomke Upanišada, pa je između ostalog rekao: „To je najpoučnija i najuzvišenija lektira na svijetu; ona je bila utjeha moga života i biće utjeha moje smrti”

U Giti je sjedinjen ideal sa praktičnim životom. Otuda i dolazi njena opšta vrijednost.

Sve do sada navedeno u ovom tekstu i interesovanje za filozofiju, postalo je uzvišen razlog za ilustrovanje „Pjesme o božanstvu“.

Bhagavad Gita sadrži osamnaest poglavlja. Svako poglavlje je ilustrovano na dva načina.

Sva književna raskoš ove filozofske pjesme, posebna energija kojom je protkana, podsjeća na odgovornost pri ilustrovanju ovakvog djela. Riječ je o prožimanju između poezije i slikarstva. Još od davnina postoje takvi organski spojevi između ove dvije umjetnosti da ih možemo nazvati jednim modernim imenom: *picto-poezija*. Slikarstvo i poezija, je jedna umjetnost sa dva lica. Nadahnuti gigantskim djelom Bhagavad-Gitom, interpretirala sam kroz ilustracije shodno snazi svog stvaralačkog duha, različitim izražajnim sredstvima i transponovala kroz sebe u orkestraciji boja i pokreta dijelove ove filozofske pjesme. Potrebno je bilo osim pikturnog prenijeti i muzičko svojstvo koje sam osjećala čitajući ovu pjesmu.

Ovo potvrđuje jedna misao dr Dragana Jeremića: „... sve umjetnosti predstavljaju jedinstveno strujno kolo, a svi umjetnici jednu porodicu udruženu i vođenu jedinstvenim naporom da se čovjek domogne viših sfera od onih u kojima vodi svoj svakodnevni život“.

Nastojala sam likovnim sredstvima prenijeti ideju, misli i osjećanja pjesme, dati im novu formu. Život je forma, a forma način života. Umjetničko djelo je istovremeno i jedno i drugo, ali jedno u drugom, ne jedno pored drugog. Forma je materijalna struktura sadržaja i sadržaj je konceptualna i emocionalna energija forme, njen zaustavljen a ipak beskrajno produžen trenutak. Prateći nastanak i egzistenciju umjetničkog djela, saznaćemo da, prvo odbijesci materije – osjećanje i ideja – rađaju materiju, formu; zatim, tako stvorena forma, materija, i sama šalje odbijeske, zračeci energijom koja se u nama, posredstvom čitavog sistema nadražaja, zgušnjava u osjećanja i ideje. Umjetničko djelo živi ukoliko je oblikovana materija, forma, i ukoliko je njena radijacija snažna i aktivna. Nikakva konceptualnost nije moguća izvan materije-forme. I obrnuto, ne vrijedi odnos linije i boja izvan njihovog važenja. Problem je u otkrivanju te međuzavisnosti, u nalaženju pravih, ili bar mogućih korelata forme. Otuda potreba da se između vidljivih, plastičnih činilaca umjetničkog djela i njihove nevidljive, idejne i osjećajne emanacije uspostavi što realniji odnos: da se drugo tumači u funkciji prvog. Unutarnji proces ekspresije upoređan je, a ne istovetan sa spoljnim procesom njenog oblikovanja.

Umjetnički kvalitet Bhagavad-Gite, podstiče svijest čitaoca da zauzme osobeni ugao posmatranja ka duhovnom doživljaju. Umjetnička realnost je realnost u praksi. Problematika oka koje i *gleda i vidi*, tiče se u podjednakoj mjeri i slikara i recipijenta. Ono što oni gledaju izvor je informacija, ono što vide izvor je za razumijevanje i najtješnje je povezano sa razumijevanjem, sa suštinom čovjeka, sa ljudskošću samom. Nešto se može pojmiti u trenutku, onda kad ga oko ugleda, ali se razumije tek kad ga ono vidi. “Simultano oko“ je *posrednik*, sredina između znaka i označenog. Svako viđenje intendira neko značenje i tamo gdje je riječ o viđenju, riječ je i o razumijevanju, pa dakle i o značenju. Razumijevanje je jedan dio doživljaja svijeta. Jedan dio, ali upravo kroz taj dio svijet dolazi u djelo.

Pretpostavimo sad da nas i pjesnik u najljepšem redu vodi od jednog dijela predmeta ka drugima; pretpostavimo da on umije da nam vezu tih dijelova učini što je moguće jasnijom: koliko je njemu vremena za to potrebno? Ono što oko odjednom obuhvati on nam malo pomalo dobrojava primjetno sporo, i često se događa da smo pri posljednjoj crti zaboravili prvu. Međutim mi iz tih crta treba da predstavimo cjelinu: posmatrani dijelovi ostaju oku stalno prisutni; ono može stalno iznova da prelijeće preko njih; naprotiv, dijelovi koje smo čuli – za uho su izgubljeni ako ne ostanu u pamćenju. Pa i kad tu ostanu, koliko truda, koliko napora staje da sve njihove utiske obnovimo onako živo u istom redu, da ih u mislima, ma i s umjerenom brzinom, odjednom pregledamo da bismo došli do nekog eventualnog pojma o cjelini.

Treba uložiti neobičan napor da se *misao* pronađe ne više samo u verbalnom znaku, u riječi, koja je izgleda najprirodniji znak verbalnog, već, takođe, i u znaku koji je tako različit od riječi, kao što je figurativni znak uopšte ili muzički; to jeste, i „druge umjetnosti“ shvatiti strogo kao sistem znakova

ili *načina govora* kroz koji se misao manifestuje, to jeste preko kojih misao konkretno postoji kao misao; na drugom mjestu zato što, kada je taj napor učinjen; treba shvatiti, takođe, da čak i u ovom slučaju, kao što je to bilo u slučaju riječi ili lingvističkog znaka, misao (cilj), upravo da bi se ispoljila ili ostvarila, jeste prinuđena da *prilagodi samu sebe* specifičnoj prirodi i odgovarajućim *granicama* znaka (sredstva) čija ograničenost (semantička, upravo) sačinjava, kao pretpostavka, normu izražajne umjetničke perfekcije same misli.

To onda znači nužnost da se, u svom najopštijem vidu, koncipira postulat identičnosti (dijalektičke) misli i načina govora, (tako da nema misli dostojne tog imena koja nije riječ ili linija ili boja ili volumen ili interval-ton, itd).

Razlika između slikarstva i poezije postoji na osnovu prirode sredstava odnosno vrste znaka koji se koristi. Slikarstvo se služi figurama i bojama u prostoru, a poezija artikulisanim zvucima u vremenu. Tijela sa svojim vidljivim odlikama jesu specifičan predmet slikarstva, dok je radnja karakterističan predmet poezije. Slikarstvo može neposredno da podražava vidljiva tijela, a posredno, prikazujući jedan jedini trenutak na osnovu koga se mogu izvesti zaključci o trenutku koji mu je prethodio i onom koji je za njim slijedio, može i da nagovijesti radnju. Poezija se prije svega bavi radnjom, ali može i da prikaže tijela, nagovještavajući ih posredstvom radnje. Sukcesija u vremenu osobenost je pjesnikova, a sukcesija u prostoru slikareva.

Svaki perceptivni doživljaj, nužno podrazumijeva kognitivno promišljanje. “Čisto čulno zadovoljstvo“, ne postoji, jer će se asocijativna značenja, razni tokovi misli i vrijednosni sudovi sigurno, u izvjesnoj mjeri, uključiti u proces.

Potrebno je pomenuti podudarnost među elementima koji se koriste u različitim umjetnostima. Na primjer, u kojoj mjeri je linija u vizuelnim umjetnostima analogna melodiji u muzici? Boja u slikarstvu, harmoniji u muzici? Harmonija u muzici je, analogna boji u vizuelnoj umjetnosti. Muzičar varira svoje melodijske teme stavljajući ih u različite tonalitete i akorde, baš kao što likovni umjetnik tretira isti linearni motiv različitim kombinacijama boja. Slijedeći ovu analogiju, pokreće se pitanje da li postoje bilo kakvi zakoni harmonije boja, poput onih koji su uspostavljeni za muzičku harmoniju. Ima matematičkih odnosa između fizičkih svjetlosnih talasa raznih boja, kao što ih ima između različitih zvučnih talasa; na osnovu ovih se mogu uspostaviti proizvoljni akordi boja. Postoji realna analogija između muzičkih akorda i akorda boje, ali ona je prije zasnovana na „estetskim funkcijama“ nego na fizičkim odnosima. Pretpostavka je da postoji konačan, predvidljiv odnos između fizičkih fenomena-srazmjera između zvučnih i svjetlosnih talasa, na primjer-i estetskih efekata. Estetski efekti su psihološke prirode, i čine ih mnogi promjenljivi faktori. Činjenica da su dvije stvari fizički slične ne znači da će takve biti i u umjetničkom kontekstu, niti da će proizvesti slične emocionalne efekte.

Bhagavad Gita

Tonovi koji izvire iz kulturnog blaga (Pjesma o božanstvu), dotiču dušu čitaoca i stvaraju snažne i posebne emocionalne efekte, čovjekovog sklada sa kosmosom. Bhagavad Gita otkriva vječni smisao.

Poglavlje 1:

„TUGA ZBOG POSLJEDICE RATA“ („JOGA ARDŽUNINOG OČAJANJA“)

U prvom poglavlju Ardžuna, glavna ličnost *Bhagavad Gite*, plaši se da stupi u borbu sa svojim srodnicima. Na scenu dolazi bog Krišna, koji je inkarnacija boga Višnu, a u ovoj pjesmi je predstavljen kao upravljač ubojnih kola Ardžune. On ga podstiče na borbu, bez obzira na sve predrasude, da bi na taj način ispunio svoju dužnost. Ovaj motiv služi kao historijska podloga cjelokupnom spjevu *Bhagavad-Gite*, gdje se izlaže na osnovu tradicionalnih vjerovanja i razmišljanja filozofsko-religijsko učenje Hindusa.

Posebna „odgovornost“ je potrebna pri prikazivanju tako prisnog organskog jedinstva filozofije i religije. Odabrani format je 35x50cm, a tehnika kombinovana.

Tamna podloga na kojoj je rađen slikovni prikaz prvog poglavlja je prisutna u saglasju sa samim naslovom. *Bhagavad Gita*, kao jedna epizoda iz *Mahabharate*, počinje na onom mjestu kada se vojske dvaju srodnih plemena, Kuru i Pandava spremaju za borbu. Kako predstaviti likovnim elementima Ardžunu koji je ophrvan velikim bolom i grižom savjesti, videći da će se dvije vojske upustiti u bratoubilački rat? Kako prikazati njegovog upravljača ubojnih kola, boga Krišnu koji ga bodri i podstiče na borbu da bi izvršio svoju dužnost (dharma)? Bojno polje na kome se vodi bitka zove se Kurukšetra ili Darma-kšetra to jest polje dužnosti, što svakako ukazuje na alegorički karakter ovog djela. Dharma znači najvišu dužnost, pravdu, vječiti zakon i veoma je širok pojam u indijskoj filozofiji i religiji. Neki misle da u ovom slučaju izraz „Darma-kšetra“ znači alegorički bramansku religiju, a mistički ličnost čovjekovu gdje se vodi uvijek unutrašnja borba između savjesti i strasti. Historijski je utvrđeno da Kurukšetra predstavlja današnji Sirhind koji se nalazi između rijeka Satledž i Džamne.

Krišna, koji je inkarnacija boga Višnu, zauzima središnje mjesto na ilustraciji. Specifična tekstura naglašava centralni dio kompozicije, koja se sužava u određenom dijelu i opet širi prema nebu, gdje je tonski najsvjetlija, a na taj način „govori“ simbolično o „plamenu sukoba“ i o „stvoritelju“. Prostorom koji se u daljini sužava, potencirana (zgnusnuta) je energija dva sukobljena plemena. Ubojna kola kojima upravlja Krišna su stilizovana i predstavljena linijom, koja je na zadnjem dijelu kola talasasta dok na prednjem ima „siguran“ tok koji se stapa sa figurom Krišne. Linija kojom je predstavljen krov ubojnih kola sa desne strane ima neprekidan tok dok je sa lijeve isprekidana, što simbolizuje dilemu Ardžune. Griža savjesti je prikazana i specifičnom šrafurom oko samog lika Ardžune, a podijeljena je njegovim lukom u naizmjeničnoj crno-bijeloj varijanti. Linija luka pokazuje podjelu u mislima Ardžune i tugu zbog posljedica rata.

Krišna je predstavljen konturno u boji starog zlata (koja simboliše duhovnost), što ostavlja prostora posmatraču da sam zamisli njegov lik, budući da je čovjek samo vidljivi oblik energije. Zastava i simbol na njoj dodiruju krov ubojnih kola tako da je ostvarena potrebna cjelina.

Linijska struktura u boji starog zlata se spušta do Krišne i time ukazuje na stvoritelja kao takvog i daje mu na potrebnom značaju. Ona predstavlja kosmičku energiju i puno toga govori na svom putu od neba do zemlje i obrnuto. Upravo ta naizmjeničnost odaje simboliku postanka i nestanka, to jeste prolaznosti. Horizontalne bijele linije iza ubojnih kola i grive konja su znak pokreta, kao i linija tačka koja dolazi u format i nenametljivo nam dozvoljavaju da sagledamo cio prizor u miru. Ilustracija u cjelini, sadrži patinu starine neophodne u ovom slučaju.

Prilikom čitanja *Bhagavad-Gite*, nameće se potreba da se na nekoliko načina ilustruje svako poglavlje, tako da svako ima dvije verzije.

Drugi način slikovnog prikaza „Tuge zbog posljedice rata“, ima u prvom planu Krišnu i Ardžunu. Krišna je okrenut prema posmatraču i na izvjestan način neprestano komunicira sa njim, i uvodi ga u čitavu priču. Na ovoj ilustraciji izgleda zabilježen kraći vremenski period od prethodne, a onaj što

prethodi i što slijedi se snažnije osjećaju. Linijom kao likovnim sredstvom, njenim tokom, pozicijom i tonom na kojim se nalazi prikazan je zvuk rogova, doboša, gongova i truba, kojim je podignuta divlja huka. Ardžunin luk i dalje dijeli površinu ubojnih kola na crno i bijelo, na dobro i loše u vidu pravolinijske šrafure. Ta je podjela očiglednija nego na prvom primjeru, nije naizmjenična, jer je Ardžuni ostavljeno manje vremena za dilemu, budući da sukob skoro pa počinje. Ubojna kola su i dalje stilizovana na određen način, a njihov točak prikazan je linijskom spiralom koja odaje utisak pokreta i pored drugih elemenata ne dozvoljava statičnost motiva. Perspektiva je realnija, manje naglašena nego kod prvog primjera, a oštre linije koje dijele nebo od tla, svojim vrhovima i položajem učestvuju u trenutku tenzije između dva naroda. Krišna je opet u središnjem dijelu kompozicije koju zaslužuje, a široka traka sa linijskom strukturom nas vodi do njega, sa određenim manjim površinama obojenim bijelom bojom, koje imaju svoju simboliku, svjetlosti, mudrosti, čistoće i dobre namjere. Ta traka se nastavlja do donjeg dijela formata i na neki način predstavlja vezu sa nebom i sa zemljom. Ona je nešto uža nego u gornjem dijelu i obuhvata širinu Krišninog tijela, te više nije pravolinijska. Različite boje na površinama koje vode od Krišne i Ardžune, pokazuju sve različitosti među sukobljenim narodima, kao i raznovrsne zvukove koje proizvode oni koji se u tom trenutku oglašavaju.

Primjetan je i odnos komplementarnosti u gornjem dijelu slike, što nam svojom čistom i intenzivnom površinom ostavlja određenu vrstu nade u bolje sutra.

Ono što se nameće prilikom ilustrovanja prvog poglavlja, je izvjesna deskriptivnost, što proizilazi iz samog sadržaja. Obje verzije posjeduju samo nužnu opisnost, a stilizacija je vidljiva i u figurativnom i svakom drugom smislu.



Poglavlje 2: „VJEČNA REALNOST NESMRTNE DUŠE“ („SANKIA-JOGA“)

Ilustrovati neki tekst, znači pronaći suštinu toga dijela, izvući je i prikazati likovnim elementima, tako da posmatrač bude u mogućnosti da doživi taj sadržaj putem linija, boja kompozicije, teksture, tj. da čita sliku. Svaka dobra slika je ravnoteža, može da sadrži priču, ali nije nužno njeno postojanje. Ona će pričati neku svoju priču, značenja i zračenja, utkanim elementima, harmonijom, akcentom, formom, simbolskim bogatstvom. . . Prikazati ovo poglavlje, znači predstaviti Nepromjenljivo Biće. Kaže se u Bhagavad-Giti: “Nebiće ne može da postane biće, biće ne može da bude nebiće; razliku između ovo dvoje znaju oni koji vide istinu. Znaj da je ono što prožima vasionu nerazorivo; niko ne može da uništi ovo nepromenljivo Biće. Prolazna su ovo tela, večito je ono što oživotvorava telo; ono je nepropadljivo, neizmerno, stoga se bori o Bharata“.

Kako prikazati duh, materiju? Nepromjenljivo Biće je na ovoj slici predstavljeno kao krug, koji je geometrijski simbol savršenstva. On je najvažnija forma ove kompozicije, ali ne zauzima središnje mjesto! Zašto? Krug kao mobilna forma, veoma pokretljiva, traži da se stabilizuje, da bi dao potreban efekat. U ovom slučaju on je povučen prema dnu slike, pa tako određuje stabilnost čitave kompozicije. Osim što je najveći oblik, on neprekidno zrači svjetlost i posebnu vrstu energije. U samom krugu je linijska struktura koja u svojoj promjeni pravaca, punim i praznim površinama čuva posebnu vrstu energije koja živi, čuva zvuk, riječ, misao. . . Ona je istovremeno bezvremena i vremenska, uz mogućnost doživljavanja iznova na drugi način, zavisno od emocija, ali uvijek sličan. Unutar kruga su tri spiralne forme, Gune (bukvalno „veza“, „čvor“) osnovni prakvaliteti materije, i trostruke su manifestacije. Sattva odgovara čistom biću, *radžas* osjećanju, *tamas* tijelu. U ravnoteži triju guna indijski jogin postiže savršenstvo. Pozicija koju zauzimaju u krugu odgovara njihovom značenju, što znači da su postavljene prema prioritetu, zakonu prirode. Tri Gune su i simbolično prikazane i van kruga u piramidalnoj kompoziciji, koje bez obzira na svoju vidnu pokretljivost učvršćuju čitav motiv.

Pri samom vrhu formata nalazi se Nerazorivo, ono što prožima vasionu, i ono je spojeno nitima boje starog zlata sa Nepromjenljivim Bićem. U stilizovanim dijelovima „Vasione“, prisutna je podjela na dobro i loše (crno-bijelo), dan i noć, radost i tugu, znanje i neznanje, . . . Pri samom vrhu formata prikazane su dvije trake koje se spajaju na gornjoj ivici slike i tako neprestano upućuju na moć Nerazorivog. One vizuelno odlaze gore, ali se pojavljuje potreba za kratkim crnim linijama koje će na bijeloj površini kontrastom u boji i horizontalnim položajem postići ravnotežu sa vertikalnim oblikom i diskretno smanjivati tenziju upućivanja na gore.

Primjetna je i ne previše naglašena komplementarnost, koja daje specifičnu harmoniju ovoj slici. Način tretiranja podloge, to jeste one površine koja se nalazi okolo opisanih formi, je svjesno stavljen u drugi plan, bojom i glatkom teksturom u odnosu na elemente koji govore o „Vječnoj realnosti nesmrtno duše.“

Druga verzija ovog poglavlja predstavlja nerazorivo, vječito, nerođeno i nepromjenljivo, kroz stanovnika tijela (čovjeka). Stilizovanim elementima je prikazano: “Njega ne ranjava oružje, vatra ga ne peče, voda ne kvasi, vetar ne suši. Ono je nepovredivo, nezapaljivo, neukvasivo, neosušivo, večito, svudaprisutno, čvrsto, nepokretno, prastaro. Ono se zove Neotkriveno, Nezamislivo, Nepromenljivo; stoga, znajući ga kao takvog ne treba nikoga da žališ“. Oblik čovjekovog tijela je naglašen linijskom strukturom koja se nazire i u gornjem dijelu sa kojim se spaja (Univerzum). Uz liniju čovjekovog tijela se proteže narandžasti ton, koji simbolizuje mudrost. Bijela površina oko stanovnika tijela već nema preciznu anatomiju, kao lik u središnjem dijelu, a potrebna je da se naglasi neprovedivo, nezapaljivo, neukvasivo, neosušivo, vječito, svudaprisutno, čvrsto, nepokretno, prastaro. Tonovi podloge oko figure na kojoj se nalaze simboli onoga što peče, kvasi i suši, su u donjem dijelu formata tamni, dok ka

vrhu polako postaju svjetliji, sa namjerom da se naglasi Stvoritelj.

Unutar figure čovjeka, predstavljene su Gune, osnovni prakvaliteti materije, trostruke manifestacije. Prikazane su spiralno, linijski i povezane su međusobno. Satva (čisto biće), predstavljena je bijelom bojom i nalazi se na gornjem dijelu lika zbog simbolike dobra, radžas (osjećanje) je obilježena crvenom bojom, dok je tamas (tijelo), crne boje. Očigledna je povezanost svih elemenata u kompoziciji, što se vidi i kod mjesta gdje se čovjekov lik sa isprekidanim linijama na tri mjesta pripaja trouglastoj formi, koja predstavlja, nebo, univerzum, nerazorivo.





Poglavlje 3: „VJEČNI ZADATAK LJUDI“ („KARMA-JOGA“)

U trećem poglavlju Bhagavad-Gite se kaže: “Krišna: “ U ovome svetu postoji dvostruka staza, kao što sam učio u prošlosti, o, Bezgrešni; jedan se put zove „sankia“ i postiže se saznanjem; drugi je put „karma-joga“ i postiže se akcijom. Nijedan čovek ne može dostići odricanje od dela uzdržavanjem od rada, niti može da postigne savršenstvo odricanjem od aktivnosti. Nijedan čovek ni za trenutak ne prestaje da radi potpuno; svako je primoran na rad silom guna (prirodnim silama), postalim iz *prakriti*.

U središnjem dijelu ilustracije se nalazi stanovnik tijela (Duh). Kroz figuru čovjeka su interpretirane tri gune, kao i dvostruka staza. Gune su prikazane linijski spiralno u boji starog zlata, dok je plavom bojom na nekim mjestima linijske strukture predstavljen jedan put koji se zove sankia a postiže se saznanjem. Karma-joga je crvene boje i postiže se akcijom. Odabir boja u ovom slučaju govori o značenju riječi saznanje i akcija. Akciju predstavlja topla boja i njena frekvencija formira značajnu razliku u odnosu na hladni ton plave boje. Dvostruka staza koja se nalazi u stanovniku tijela, spušta se odozgo i u tom dijelu je diskretno naglašen put saznanja (plavom bojom), i put akcije (crvenom bojom). Linijska struktura u boji starog zlata, pomaže da se bolje dočara i spozna put saznanja i akcije, pošto je njena putanja različita i mijenja tokove i mjesto, šrafuru i boju, time doprinosi da se jasnije prepozna misao, budući da ni put saznanja nije prav i ima svoje uspone i padove kao i put akcije. Figura čovjeka lišena je deskriptivne anatomije, te tako ostavlja prostora da se sagleda snaga uma i duha, koji teže da postignu savršenstvo i najviše blaženstvo, što je dodatno naglašeno formom koja dolazi sa neba i usmjerena je na glavu čovjeka. Prikazan je lik koji vrši svoju dužnost nesebično i dostiže Najvišeg.

„Znanje mudraca je obavijeno ovim njegovim večito nepromenljivim neprijateljem – u obliku želje – koji je neutoljiv i nezasić. Njegovo je sedište u čulima, umu i razumu; pomračujući znanje kroz čula, on opsenjuje Stanovnika tela (Duh). “Površina oko figure, je tamnih tonova sa isprepletenim širokim linijama, koje formiraju zamršenu strukturu, što simbolizuje čovjekovu borbu sa neprijateljem. Luk koji se izvija iznad stanovnika tijela, do forme sa žuto-zelenom bojom, predstavlja dio koji govori o radžo-guni (strasti), želji i gnjevu, postalim iz nje. Tonovi koji su odabrani odaju uznemirujuću energiju, sa crnom podlogom i plamenim nijansama, te tvore očekivani kontrast sa toplim tonovima žuto-zelene nijanse.

Opšti utisak koji se nameće u cjelini, odaje smirenu energiju stanovnika tijela i odabir pravog puta (staze), u borbi sa neprijateljem.

Druga verzija „Vječnog zadatka ljudi“ („Karma –joga“), ostvaruje zračenje drugačije energije. Duh, ono što se dešava u samom čovjeku ovdje je prikazano u centralnom dijelu kompozicije u krugu, koji je smišljeno postavljen većeg formata od onoga dijela koji ga okružuje, zbog utiska o borbi dobra i zla, te na taj način marginalizuje ono što je loše. Rub kruga je linija čiji tok nije uznemiren, dok međuprostor od njega do talasaste linije iz koje izvire plameni jezičci, ukazuje na nepovredivost čovjeka od strane neprijatelja. U samom krugu interpretirane su tri Gune spiralnom linijom i međusobno su povezane. Plamena nijansa čistog tona u sredini govori o mudrosti i smirenosti nedodirljivog. Površine podijeljene crnim trakama, predstavljaju dvostruku stazu; put saznanja (plava boja) i put akcije (crvena boja). Gune su spojene sa Nerazorivim u gornjem dijelu kompozicije, dok pri dnu imaju na neki način i vezu sa uzemljenjem, što upućuje na prolaznost. Gune između linije boje starog zlata obojene u žuto, imaju magiju privlačenja pažnje svojim oblikom i tonom i time stavljaju u drugi plan plamene forme koje im neprestano prijete. Podloga je ljubičaste boje i u skrivenoj je komplementarnosti sa motivom. Ono što simultano prima posmatrač na drugoj verziji trećeg poglavlja je trenutak borbe i dileme, u odnosu na prvu verziju koja daje momente koji slijede neposredno nakon njih, jer je na prvoj varijanti prikazan dio kada stanovnik tijela vlada sobom i predan najvišem biću, postiže duhovni mir.





Poglavlje 4: „PRIBLIŽAVANJE APSOLUTNOJ ISTINI“ („SANKIA-JOGA I ODRICANJE OD DJELA“)

U četvrtom poglavlju prikazano je rođenje začetnika ljudske rase. Nepromjenljiva nauka o jogi kaže; *Vivasvat* je vedičko božanstvo, koje je prvobitno predstavljalo sunce. Po indijskom predanju, od njega se rodio Manu, začetnik ljudske rase ili „prvi čovjek“. Njegov sin, *Ikšvaku*, prvi je legendarni kralj sunčeve dinastije, o kojoj govori Mahabharata. U središnjem dijelu formata nalazi se oganj mudrosti (stilizovani plamen), oslobođenje od gnjeva, strasti i straha. Rasplamtjela vatra koja pretvara gorivo u pepeo, tako isto oganj saznanja pretvara u prah i pepeo sva djela, predstavljena je kao saznanje istine. Ovo saznanje dostiže onaj ko ima vjere, predanosti, i ko vlada svojim čulima. Interpretirane su dvije ljudske figure koje se obraćaju Nerazorivom, i on ih utoliko prima i nagrađuje, a oni dolaze raznim stazama Njemu. Između dva stanovnika tijela, predstavljen je plamen u čijoj se sredini nalazi stilizovana forma ognja mudrosti u konturi boje starog zlata. Unutar nje kao i oko, prisutna je bijela boja koja naglašava, mudrost magijsku silu Stvoritelja, Nerođenog, Nepromjenljivog i Gospodara svih bića. Snaga ovoga plamena svojom pozicijom, svjetlinom i izduženošću (oblikom) upućuje na Sunce (vedičko božanstvo), iz kojeg se rodio Manu („prvi čovjek“). Buktinja u sredini plamena, obasjava (bijela boja), ljudske figure istinom i saznanjem. Položaj Manua govori o rođenju, ali i o ciklusima vremena, dajući svojim kružnim oblikom takav utisak. Iznad začetnika ljudske rase interpretirana je bijelim linijama i linijskom strukturom boje starog zlata (kao magijskim prahom), veza sa Stvoriteljem. Okolo tog spoja prikazane su likovnim elementima kao što su linija i tačka, razne staze koje iako se naizgled spuštaju odozgo, nemaju očigledan pravac, već odaju i sliku naizmjeničnog kretanja (zemlja-nebo, nebo-zemlja).

Četvrto poglavlje predstavljeno na drugi način daje potpuno različitu sliku tonski, kompoziciono i formom. U središtu pažnje je figura čovjeka koja može da predstavlja oba pola. Razne staze kojima stanovnik tijela dolazi do Nepromjenljivog su linijska struktura u boji starog zlata unutar konture čovjeka, i ona prenosi dojam o drugačijim putevima, prolaznosti, beskonačnosti mudrosti, istini, saznanju, aktivnosti i neaktivnosti. . . Manu je sada zauzeo mjesto duše, a nalazi se u prvom krugu od kojega svi drugi potiču a obojen je crvenom bojom. Oko njega je crno, što podstiče dojam mistike, dubine i moći saznanja. Svaki sljedeći krug je veći i odaje utisak širenja, ciklusa vremena, odnosno prenapregnute forme koja zadržava potrebnu snagu i koncentraciju na središnji dio kompozicije. Četiri talasaste linije koje potiču od Manua završavaju u tačkastoj spirali koje simbolizuju kaste stvorene prema gunama i prema njihovim funkcijama. Unutar njih se nalazi bijela boja što dodatno sa obzirom na poziciju i oblik naglašava datu misao. Iz spiralnog oblika izviru dinamične kratke linije raznih boja koje predstavljaju posebnu energiju četiri gune.

Podloga je tamna i ukazuje na beskonačan prostor, vasionu. U centralnom dijelu je začetnik ljudske rase u crvenoj boji, da bi kroz koncentrične krugove koji se povećavaju i udaljavaju od izvorišta, bili narandžasti odnosno žuti. Topla gama naglašava svojom frekvencijom važnost i snagu misli koja se prenosi. Plava boja koja je svjetlija u sredini sa namjerom da približi iluziju kosmosa, postaje tamnija kako se udaljava od izvora. Centralna figura čovjeka je pojednostavljena do znaka-simbola, i na taj način svojim mirom zaustavljenog pokreta u trenutku, predstavlja saznanjem oslobođenog od zla, to jeste pravog mudraca među smrtnima, savršenog i istinskog pregaoca, onoga čiji su motivi za rad lišeni požuda i sebičnosti, onoga koji razlikuje aktivnost od neaktivnosti, odnosno ko u aktivnosti vidi neaktivnost a u neaktivnosti vidi aktivnost.





Poglavlje 5: „URADITI NEŠTO I ODREKNUTI SE NEČEGA „ („SANJASA-JOGA“)

U ovom poglavlju se govori o odricanju od djela. Prikazana su dva puta; put odricanja od djela (isposništvo), i put akcije (karma-joga), koji vode blaženstvu. Kroz peto poglavlje se naglašava da cilj koji se postiže kroz saznanje, dostiže se i akcijom i iskustvom; te da onaj ko vidi da su saznanje i akcija jedno te isto, ima pravilno gledište. Budući da to nisu dva različita puta, tako su i predstavljeni. Naime u centralnom dijelu kompozicije je interpretiran put isposništva i karma-joge, kroz isprepletenu formu dva dijela u toploj (crvenoj) i hladnoj (plavoj) boji. Frekvencija koju posjeduje crvena boja u ovom slučaju pomaže da se prikaže *akcija*, dok je hladnom bojom postavljen put *isposništva* i odricanja od djela. Kaže se ; “Onaj ko, vršeći svoje dužnosti, čini sve u ime Brame, bez sebičnosti, nije okaljan grehom, kao što se ne ukalja list lotosa plivajući po vodi. “Tako je i prikazan lotos u presjeku, kroz zemlju, vodu i vazduh. kao simbol onoga što mudraci-jogi praktikuju, pošto su odbacili sebičnost, rade tijelom, srcem i razumom i samim čulima, da bi očistili svoju dušu. Sve to što oni čine, da bi dostigli vječito blaženstvo, prikazano je u teksturi koja kroz dva puta, stremi najvišem cilju, Nerazorivom. Tamna tekstura koja govori o zemlji, se završava linijom koja je blago ispupčena na kratkim dionicama, te tako dodatno naglašava utisak o kakvoj se materiji radi, dok je površina koja predstavlja vodu oko lotosa, okončana talasastom linijom u cilju jasnije materijalizacije onoga što se želi prikazati. Zatim slijede zelene vertikalne linije koje osim što simbolizuju vegetaciju, svojim pravcem ukazuju na tok pročišćenja prema Stvoritelju.

Dinamika pročišćenja na putu do Brame, pojačana je dojmom koji ostavljaju isprekidane linije i tačke po obodu prožimajuće forme koja predstavlja dva puta.

Svijetli tonovi pri vrhu kompozicije naglašavaju najviši cilj i sjedinjenje sa Bramom. koji je u ovom slučaju interpretiran kao geometrijsko savršenstvo, krug. Same latice lotosa su u svijetloj boji, i svojim položajem i tonom pokazuju put ka vječitom blaženstvu.

Na drugoj verziji ovog poglavlja, centralni dio kompozicije zauzima Stanovnik tijela, u kojem su predstavljena dva puta, isposništvo i akcija, koji se sada nalaze u jednoj formi sa dva lica. Ovog puta je akcija naglašena osim crvenom bojom i linijskom teksturom u boji starog zlata, dok je isposništvo prikazano u tamno-plavoj boji, ali ujednačenog tona po čitavoj površini, što dodatno upućuje na suštinu mudrosti i samoodricanja. Tekstura okolo Stanovnika tijela koji je u bijeloj boji, simbolizuje silu postalu od požude i gnjeva, koje se on na svom putu do Nerazorivog oslobađa, a podnosi je na zemlji. Putevi saznanja i akcije u figuri čovjeka , u spiralnoj formi dolaze do trougla, koji je na mjestu umne moći, nakon čega tom silom odbacuje svaku akciju. Nakon „izlaska“ iz čovjeka, crveno-plavi putevi poprimaju horizontalnu formu, što nagovještava nirvanu s Bramom.

Kaže se ; “Onaj ko, vršeći svoje dužnosti, čini sve u ime Brame, bez sebičnosti, nije okaljan grehom, kao što se ne ukalja list lotosa plivajući po vodi. “Lotos je pozicioniran pri vrhu formata, i svojom bjelinom govori o čistoći uma i djelanja. Iznad lotosa je naravno, opet Stvoritelj, gdje se u sredini forme pojavljuje traka sa teksturom u kombinaciji plave i crvene boje, kao simbolična predstava veze između Brame i Stanovnika tijela, odnosno postoji kao objašnjenje da spoznamo odakle dolazi mogućnost izbora dva puta o kojima se govori.

Okolo figure se nalazi svjetlost (vidljivi spektar elektromagnetnog zračenja), koja simbolizuje čovjekovo oslobođenje od sile postale od požude i gnjeva, kao i radosnog, srećnog pravog jogina i prosvijetljenog u sebi koji ide u nirvanu sa Bramom.





COLORLINE GANSON - COLORLINE GANSON - COLORLINE GANSON - COLORLINE GANSON - COLORLINE GANSON

100

Poglavlje 6 :

„NAUKA SAMOSTALNOG OSLOBOĐENJA“ („ ADHJATMA-JOGA „)

Šesto poglavlje prikazuje stilizovanu figuru čovjeka koji sjedi u ravnoteži. Takav jogin dostiže mir, čiji je kraj nirvana i sjedinjenje sa Stvoriteljem. “Kao što lampa u jednom zaklonjenom mestu ne treperi“ –to je slika jednog jogina, koji je savladao sebe i praktikuje jogu na sebi. Specifičan izdužen oblik glave je osim vizuelnog balansa, potreban da predstavi duhovnom koncentracijom savladane misli, potpuno umirene, to jeste, gledajući sebe kroz Atmana, nalazi unutrašnje zadovoljstvo u Njemu. Tijelo jogina je interpretirano u pojednostavljenoj formi da bi se naglasila mirnoća duha, a trouglasti spojevi na neki način usmjeravaju čitavu figuru ka Atmanu, sa kojim je povezan trakom u bijeloj boji iznad njega. Forma u bijeloj boji je oivičena tačkama u boji starog zlata i odaju utisak prisutne nezarobljene snažne energije koju jogin crpi iz kosmosa. Bijela boja se nadalje „spušta“ okolo Stanovnika tijela, a nalazi se i u njemu samom kao simbol beskrajne sreće, koja je prisutna iznad čulnih utisaka, i može da se shvati razumom. Linijskom strukturom unutar tijela se prenosi onaj proces koji čovjek prolazi tokom savladavanja sebe samog. “Jogin, čiji je duh zadovoljan znanjem i razboritošću, koji je nepokolebljiv u savladavanju svojih čula – takav čovek je savršen, jer on podjednako ceni grudvu zemlje, kamen i zlato. “Žuta boja okolo jogina, naglašava snažnu energiju koja se oslobađa u postupku savladavanja svojih čula, koje dovodi do savršenstva i mirnoće duha. Pri samom vrhu formata se nalaze razni oblici koji se nude Stanovniku tijela kao mogući izbor, a tonskim vrijednostima koje su iste ili slične kao i kod figure čovjeka, se govori o međusobnoj povezanosti i odabiru pravog puta. U središtu gornjeg dijela ilustracije je prisutna linijska struktura koja je slična onoj u tijelu čovjeka i koja kao da se spušta u njega samoga. Oko centralne forme u vrhu je postavljena tekstura koja svojim intenzitetom i oblikom dodatno naglašava prisustvo Atmana. Sve upućuje na suštinu misli u ovom poglavlju, to jeste nauci samostalnog oslobođenja, pa tako i sama tekstura ispod figure koja svojim umirujućim tamnijim tonovima dozvoljava centralnom dijelu kompozicijske cjeline da dođe do izražaja. Takav isti efekat pruža i tamna podloga na kojoj svi elementi (likovno-misaoni) egzistiraju. Plavo-ljubičasti tonovi pri vrhu su čistiji od ovih na samom dnu formata, sa ciljem da se i na taj način podrži suština ideje ovog poglavlja, a i da se postigne likovno-misaona povezanost ove cjeline. Prisutna je i skrivena komplementarnost koja daje svoju ravnotežu i harmoniju ovom slikovnom prikazu.

Nauka samostalnog oslobođenja u drugoj verziji ima naglašenu centralnu kompoziciju. U krugu kao simbolu savršenstva se nalazi Stanovnik tijela koji je miran duhom, ali ne i neaktivan. Njegova glava je izdužena kao lampa (plamen svijeće), koja u jednom zaklonjenom mjestu ne treperi, ali je usmjerena ka Atmanu i potiče od Njega. Narandžasta boja koja je prisutna u samoj figuri ukazuje na duhovnu koncentraciju i savladane misli, dok žuta simbolizuje energiju uloženu u samostalnom oslobođenju. Jogin je prikazan u sjedećem položaju, “. . . nepomično držeći tijelo, glavu i vrat uspravno (u ravnoteži), s očima upravljenim na vrh nosa, ne gledajući okolo sebe, duhovno miran, bez straha, živeći pod zavetom devičanstva, kontrolišući svoj um i mislima upravljenim na Mene-tako treba da sedi jogin, predan Meni“. Spiralna forma na glavi čovjeka je savladan um u ravnoteži koji je upravljen prema Stvoritelju i koji teži sjedinjenju sa njim. Kružno-zvezdasti oblik pri vrhu formata u kome se nalaze tamna i svijetla polja kao simbol smjene dana i noći je predstavljen kao spirala (beskonačna energija) koja je linijom spojena sa krugom u kome je figura čovjeka. U kružnoj formi je linijska struktura koja predstavlja djelo kao sredstvo za postizanje samostalnog oslobođenja, , nakon čega je njegovo sredstvo mirnoća duha. Crna polja u linijskoj strukturi boje starog zlata, su u horizontalnom položaju, te na taj način dodatno naglašavaju mirnoću duha jogina.

Sa oboda kruga izviru talasaste i prave linije koje su znak raznih puteva kojima Stanovnik tijela

može krenuti, a koje je u ovom slučaju odbacio kroz samostalno oslobođenje. Pri dnu figure čovjeka je prikazana linija koja završava u spiralnoj formi kao simbolična predstava uzemljenja (kraja).

Iako je naglašen kružni oblik, dovoljno se nameće podjela na četiri strane svijeta. U samom joginu su polja u narandžastoj i plavoj boji, koja predstavljaju savladavanje čula. Opisani motiv je prisutan na plavo-ljubičastoj podlozi, čija hladna gama daje potreban kontrast sa toplim tonovima na figuri čovjeka, te dodatno naglašava energiju jogina. Na ovoj kao i na svim ilustracijama koje su opisane, zvuk je pretvoren u riječ, a riječ u razne likovne elemente koji „govore“ i „čuju“ se kao misli koje su sadržane u „Pjesmi o božanstvu“.



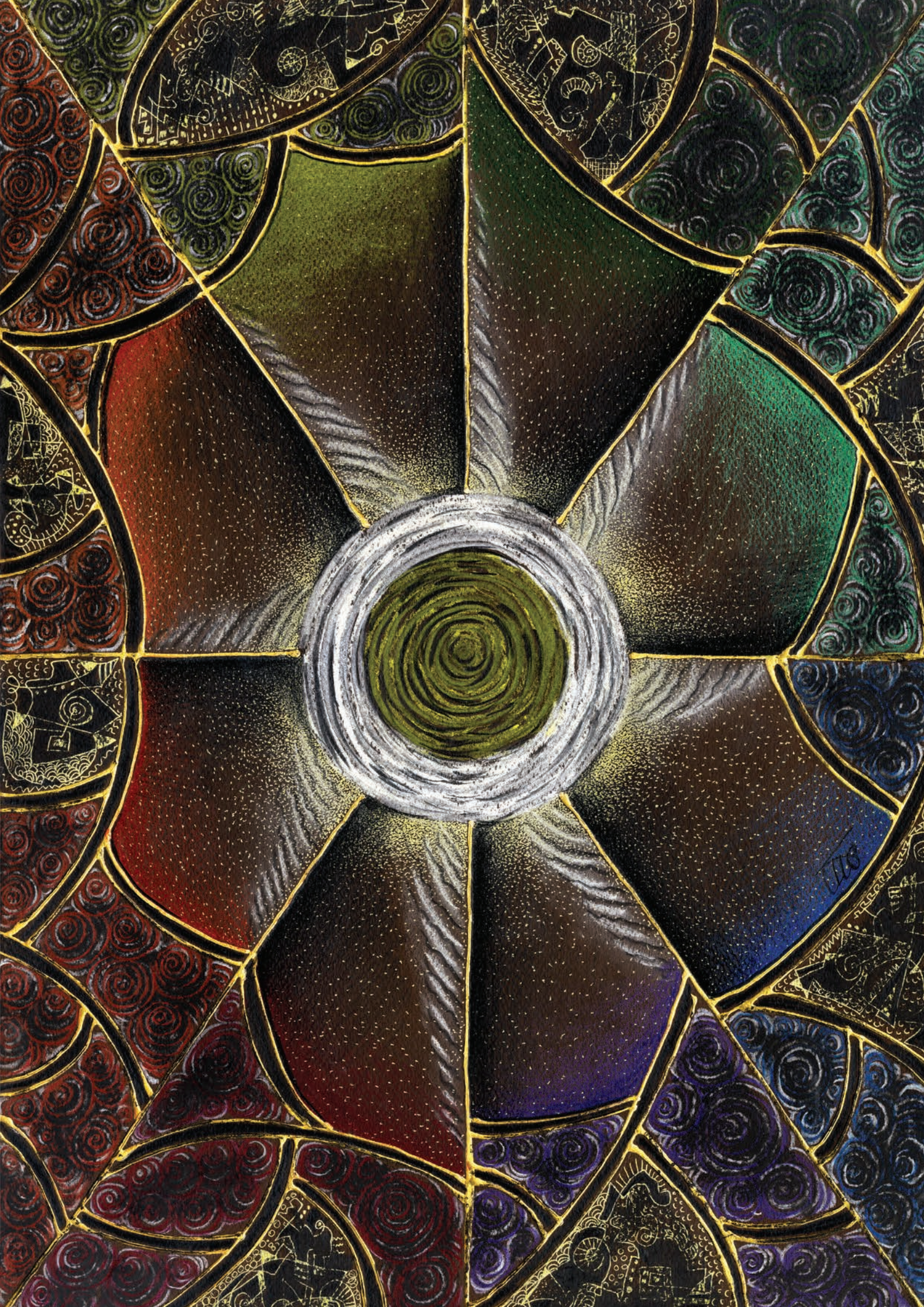


Poglavlje 7: „ZNAJJE APSOLUTNE ISTINE“ („JOGA ZNAJJA I SAZNAJJA“)

U centralnom dijelu kompozicije se nalazi Izvor iz koga potiče Cijela vasiona i u koji se sve vraća. Stilizovani oblik predstavlja beskonačnu energiju, to jeste Gospodara svih bića, boga svih bogova i najvišu žrtvu. Osam linija potiče iz Izvora i one prikazuju Njegovu prirodu koja je podijeljena osmostruko: zemlja, voda, vatra, vjetar, etar, srce, razum i samosvijest. To je njegova niža priroda, a kaže se da ima i drugu, višu prirodu, koja održava vasionu, a to je Kosmički Duh. Dvije prirode Stvoritelja su interpretirane u osmostruko podjeli kao čiste površine (viša priroda) i dijelovi obogaćeni različitim teksturama (niža priroda). Treperave crne i bijele linije uz crte u boji starog zlata doprinose osjećaju energije iz koje sve potiče i u koju se sve vraća.

Površine koje se nalaze pri krajevima formata, prikazuju cijelu vasionu utkanu u Izvor; “. . . kao niz dragog kamenja nanizanog na koncu, Ja sam ukus u vodi, o Sine Kuntin. Ja sam svjetlost na mesecu i suncu; Ja sam mistička reč Om² u svima vedama, zvuk u etru, čovečnost u ljudima. Ja sam čist miris zemlje i svjetlost u vatri; ja sam život svih bića, i samoodricanje kod isposnika. “Svjetlost je prisutna u bojama sunčevog spektra, a jednostavnost kompozicije ostavlja prostora da do posmatrača dopre snaga, moć i važnost Izvora.

Ritam i dinamičnost kompozicije druge verzije sedmog poglavlja, je naglašena karakteristika u odnosu na prvo rješenje. Očigledna je komplementarnost koja doprinosi harmoniji cijelog prizora. Izvor je u središtu formata kao spiralni oblik, iz kojeg izvire i u koji uviru trakasti dijelovi koji sadrže „lice“ i „naličje“ kao što su teksture prema krajevima ovog slikovnog prikaza. Nerođeni i nepromjenljivi je dodatno naglašen čistim površinama u crvenoj i zelenoj boji, što označava višu prirodu koja održava vasionu. Niža priroda je predstavljena podijeljenim formama sa linijskom teksturom koja je prikazana u različitim bojama i podlogama. Viša i niža priroda su kroz kompoziciju povezane sa Izvorom, trakama formiranim od tačaka u zlatnoj boji. Prisutna je i crna i bijela boja kao simbolični prikaz dana i noći.





Poglavlje 8:

„POSTIGNUTO OSLOBOĐENJE“ („MAHAPURUŠA JOGA“)

U ovom dijelu Bhagavad-Gite, govori se o najvišem putu koji vedoznalci nazivaju besmrtnost. Nepropadivo biće, Nemanifestovani Duh, predstavljen je kružnom formom u kojoj se nalazi tekstura sa bijelim površinama, simbolom čistoće i uzvišenosti.

„Ko ima na umu tog starog Mudraca, vođu, finijeg od atoma, tvorca svega, oblika nezamisliva, sjajnog kao sunce, iznad neznanja? Ko misli na to biće u posljednjem času života, s nepomičnim umom, vođen predanošću i silom joge, namestivši životni dah u sredinu između obrva, on odlazi božanskom biću-Puruši.“

Put kojim grede bestrasni i oni koji su savladali sebe, koji vode isposnički život, prikazan je stepenicama u vasioni, koje su tako postavljene u kompoziciji, da posmatrač okom gazi na njih sasvim prirodno pri prvom pogledu. Budući da treba zatvoriti sva čulna vrata, zatvoriti um u srcu i dovesti svoj životni dah u glavu i učvrstiti se duboko u jogi, izgovarajući riječ *Om*, dostići najviši cilj, shodno tome je i prikazan put do nepropadivog bića, kao uspon ka vrhu.

„Sa dolaskom Dana sva manifestovana bića postaju iz Nemanifestovanog; dolaskom Noći ona se opet vraćaju u Nemanifestovanog (statičko stanje vasiona), kao što ljudi kažu. Isto ovo mnoštvo bića na svet ponovo, s dolaskom noći iščezava ne svojom voljom i ponovo se rađa s dolaskom Dana, o, Sine Pritin. “Pomenuto iščezavanje i ponovno rađanje je simbolično utkano u najviši put (stepenice), u vidu crne i bijele podjele (dana i noći).

Dva vječita puta svijeta, svijetao i mračan, kroz jedan se čovjek više ne rađa, drugim se ponovo rađa na svijet, su prikazani i oko Nemanifestovanog Duha (kružni oblik). Suština je dostići Najvišu Prvobitnu Sferu.

„Postignuto oslobođenje“, interpretirano na drugi način, posjeduje očigledan kontrast crne i bijele površine kao smisla *dana i noći*. U središnjem dijelu kompozicije se nalazi spiralna forma kao Nepropadivo biće u koje uviru i izviru svijetao i mračan put. Svi elementi zajedno tvore znak beskonačnosti što dodatno objašnjava moć Nemanifestovanog Duha, ali na nenametljiv način, jer se to ne otkriva na prvi pogled. Dva vječita puta svijeta se energično savijaju u centralnu formu, i u sebi nose shodno onome šta predstavljaju; svijetle tonove (dan, rađanje), i tamne tonove (noć, iščezavanje).

Iako je na prvi pogled jasno prikazana podjela Svijetlog i Tamnog, svaka od njih zalazi što većim ili manjim dijelom na površinu one druge, i time pojačava utisak beskonačne smjene dana i Noći, dobra i zla, rađanja i iščezavanja.

Linijom neprekinutog toka je interpretiran središnji dio (Izvor) kao koncentracija moći, dok se na rubovima polukružnih formi nalaze isprekidane linije koje govore o propustljivosti energije i promjenljivosti oblika.





Poglavlje 9:

„POZNATO ZNANJE O APSOLUTNOJ ISTINI“ („PREDANOST CARSKOJ NAUCI I CARSKOJ TAJNI“)

Deveto poglavlje govori o božanskoj svemoći-Duhu-tvorcu svih stvorenja. Ono što ispunjava cijelu vasionu je prikazano spiralnim oblikom (tačkama), jer je potrebno predstaviti neotkriveni oblik, koji i u likovnom smislu ostaje nepotpuno definisan.

„Znaj da kao što silni vetar većito prebiva u etru i svugde se prostire, tako isto sva stvorenja počivaju u Meni. Kada se jedan svetski period-kalpa- raspadne, o Kuntin sine, sva stvorenja ulaze u moju prirodu; kada novi svetski period otpočne, ja ih ponovo stvaram. Oslanjajući se na svoju sopstvenu prirodu-*prakriti*, -ja ponovo stvaram sve ovo mnoštvo bića silom *prakriti*, i mimo njihove volje.“

Ulazak svih stvorenja u Božansku svemoć interpretiran je sa trakama sa dva lica, koje na dijelu sa teksturom predstavljaju stvoreno i onom tamnijem sa tačkastom strukturom, kraj stvorenog i ulazak u Duha. Na taj način je prikazan put vječitog rađanja i umiranja.

Tekstura sačinjena od sitnih tačaka okolo spiralnog oblika, simbolizuje oca i majku vasionu, tvorca i svedržitelja vasionu, suštinu saznanja i bića koje očičuje, postanak i nestanak, cilj, hranitelja, Gospoda, svjedoka, stanovište, pribježište, prijatelja, stub, riznicu i vječitu klicu. U gornjem dijelu formata je uz linije i specifičnu teksturu prikazan duh odricanja i predanosti stvorenja koje se na taj način oslobađa i ide Duhu, a ne vraća se na put ponovnog rađanja i umiranja.

Drugi način slikovnog prikaza poglavlja devet, božansku svemoć daje u sredini kompozicije u formi kruga (geometrijsko savršenstvo), dok linija promjenljivog toka, naizmjenično zaobljena i oštra, predstava rođenja pokretljivih i nepokretljivih stvari, uzroka što se svijet okreće u svome toku. Teksture u boji starog zlata koje ostaju unutar izlomljene linije, koja opet prividno odaje sliku kružnog oblika, su oni koji obožavaju Tvorca i prinose mu žrtvu i vraćaju se Njemu. One teksture koje ostaju izvan linije su simbol ponovnog rađanja i umiranja.

Znalci triju Veda koji piju somu-nektar besmrtnosti- i čiste se od grijeha, mole se za put u raj, su oslikani kao tri spirale sa pravim i talasastim linijama koje se šire iz centra, i tako simbolizuju iscrpljivanje zasluga ljubitelja smrtnih želja koji se ponovo vraćaju (na zemlju). Narandžaste trake koje se pružaju horizontalno i vertikalno, simbolizuju četiri strane svijeta, odnosno Duh koji se svugdje prostire. Tri oblika koji predstavljaju Vede, spajaju se u središnjem dijelu linijama, kao prispjele u carstvo Gospodara bogova, ali se nakon uživanja u svijetu rajskom, ponovo vraćaju u smrtno carstvo ljudi, na šta ukazuje crna boja u spiralama. Na ovom slikovnom prikazu dominira komplementarnost, narandžaste (boje mudrosti) i plave (boje nebeskog svoda).





Poglavlje 10:

„BEZGRANIČNA DIVINA SJAJNOST APSOLUTNE ISTINE“ („VIBHUTI-JOGA“)

Deseto poglavlje govori o Uzročniku svega, od kojeg sve potiče. Atman koji stanuje u dubini svakog bića, je predstavljen kao stilizovana figura čovjeka, u kojem se nalazi staza od linijske strukture u boji starog zlata, sa tri kruga koja simbolizuju početak, sredinu i kraj svih stvorenja. Prvi krug (početak) na tom putu je popunjen teksturom u svom gornjem dijelu dok je druga polovina čista površina, kao znak začetka stvorenja. Drugi krug je u potpunosti ispunjen (sredina), dok je treći, donji, prikazan kao čista površina u svom gornjem dijelu a pri dnu je postavljena tekstura koja je simbol kraja svih stvorenja. Neuništivo vrijeme, Sveproždiruća smrt i izvor svega što će postati je interpretiran s licem okrenutim na sve strane. Simboličan prikaz Postanja se nalazi iznad glave Stanovnika tijela, on dolazi odozgo, spušta se na njega u zlatnom prahu u okviru isprekidanih linija od koje je svaka spojena sa licima. Okolo je prisutan spiralni oblik u bojama sunčevog spektra, koji okružuje čovjeka, a označava magijsku moć Izvora svega što će postati.

Ovaj slikovni prikaz je postavljen na tamnu podlogu sa pravolinijskim šrafurama, koje daju potreban kontrast sa motivom, a time ukazuju i na energetska dešavanja u Vasioni.

Tamna podloga je sredstvo koje motivu dozvoljava da u potpunosti dođe do izražaja, odnosno mogućnost da se sagledaju likovni elementi koji opisuju ovo poglavlje.

Druga verzija „Bezgranične Divine sjajnosti apsolutne istine“, je apstrahovana do krajnosti. Ona je potpuni kontrast u odnosu na prvu varijantu i time dokazuje potrebu i mogućnosti kojima se može predstaviti ovaj sadržaj. Početak, sredina i kraj se nalaze kao tri kruga na stazi od linijske strukture, u crvenom trouglu, čija boja svojom frekvencijom intenzivira osjećaj energije stvaranja. Neuništivo vrijeme, Gospodar svijeta, Uzročnik bogova i svetitelja, je prikazan kao eliptična, kružna i trouglasta forma, koje naglašavaju neprestano kretanje. Kružni oblik koji je pokretan, je u ovom slikovnom prikazu dovoljan da naznači lice okrenuto na sve strane.

Podloga je interpretirana u toplim i svijetlim tonovima, sa linijama koje pružaju utisak magijske moći, snage, neuništivosti, odlučnosti, istrajnosti, bljeska blistavih stvari, božanske moći kojoj nema granica.





Poglavlje 11:

„PRIKAZIVANJE UNIVERZALNOG OBLIKA“ („VIŠUA-RUPA-DARŠANA-JOGA“)

Svebiće, bez početka, sredine i kraja, prikazano je na lotusovom cvijetu. „Ja vidim u tvome telu sve bogove i mnoštvo različitih stvorenja, vrhovnog boga Bramu kako sedi na lotusovom cvetu, sve mudrace i nebeske zmije. Tebe vidim s mnogobrojnim rukama, telima, licima, očima, kako se prostiru na sve strane u beskraj! Ne mogu da sagledam ni tvoj početak, ni kraj ni sredinu, o, Svesilni Bože raznooblični.“

Pješčani sat na ovom slikovnom prikazu predstavlja Vrijeme (prolaznost), „Ja sam Vreme koje u svome toku uništava svetove koje se otkrio i radi ovde da uništi čovečanstvo, . . .“

Crvena boja na linijskoj teksturi u pješčanom satu je simbol početka dok crna boja u donjem dijelu govori o kraju.

Stostruki i hiljadostruki oblik, svaki različit i božanski, svaki različite boje i forme, prikazan je oko pješčanog sata. Sa lijeve strane se nalaze raznobojni oblici, koji nose asocijaciju biljnih formi, ali ne i realnu u potpunosti, što raspiruje maštu posmatrača, budući da je „Pjesma o božanstvu“ božanska alegorija. Neobični i nestvarni oblici, doprinose ostvarivanju utiska o ovoj najvišoj mističkoj priči o Atmanu.

Sa desne strane simbola Vremena i prolaznosti, je prisutan Stanovnik tijela sa paunom u rukama, kao prikaz živih bića koje je stvorila božanska sila. Oboje su položajem tijela i pogledom usmjereni prema Svebiću, i time naznačavaju svoju posvećenost i divljenje Njemu.

Žuta boja iznad lotusovog cvijeta govori o: „Ja te vidim kako nosiš dijademu, diskos i tijaru u prepunom sjaju, koji blešte na sve strane i jedva razaznajem: blešteći u krug kao vatra što gori i sunce, neizmerni. Ti si za mene najviši, nepromenljivi koga treba poznati, ti si najviša riznica ove cele vasionne, ti si nepromenljivi čuvar večitog zakona Darne, ti si večiti Puruša (Kosmički Duh).“

„Prikazivanje univerzalnog oblika“ na drugi način, daje drugačiju sliku istog poglavlja, odnosno ilustrujući njegov drugi segment teksta, ukazuje na isti sadržaj.

Božanstvo ovdje simbolički predstavlja Vrijeme (pješčani sat), kosmičku silu, koja u svakom eonu stvara i uništava vasionu. U sredini pješčanog sata su plameni jezičci koji predstavljaju protok vremena božanske sile. „Gledajući tvoja usta sa zubima, slična vatri Strašnog suda, ne mogu da prepoznam četiri strane sveta i nemam utočište nigde. Vladaoče bogova, pribežište svih svetova, smiluj se! . . . Kao što leptiri s velikom brzinom uleću u zapaljenu vatru i propadaju, tako ovi svetovi ulaze u tvoja usta s ogromnom brzinom i propadaju. Ti proždireš i ližeš sve svetove unaokolo plamenim ustima; ispunjavajući celu vasionu bleskom, tvoj sjaj stvara strašnu žaru, o, Višnu.“

Sjaj onoga koji blješti na sve strane je prikazan sa četiri spiralna oblika u boji starog zlata, kao četiri strane svijeta. Okolo svake spiralne forme se nalaze linije koje simbolički predstavljaju zračenje posebne energije, ali u vertikalnom dijelu dominira crvena linija u odnosu na crnu, dok je u horizontalnom naglašena crna u odnosu na crvenu, što označava naizmjeničnost, jednu od prirodnih pojava Svebića.

Tamna boja podloge sa različitim teksturama, dozvoljava glavnom dijelu motiva da se istakne, a govori o mnoštvu različitih stvorenja i o međuprostoru neba i zemlje i sve četiri strane svijeta koje su ispunjene Božanstvom.





Poglavlje 12: „PUT POSVETE“ („ BHAKTI-JOGA“)

Na ovom slikovnom prikazu je Stanovnik tijela u centralnom dijelu kompozicije. Figura je konturno predstavljena, pojednostavljena i u bijeloj boji koja simbolizuje ispravan put, put posvete. Podloga je plava sa spiralnim formama u boji starog zlata (zvjezdama), kao asocijacija na kosmos, univerzum.

Kružna struktura na glavi čovjeka simbolizuje nepokolebljivu predanost, čvrsto koncentrisane misli, savladan duh i obožavanje čistog uma. “No oni koji su odbacili sva dela u Meni i predani su i obožavaju me čistim umom, sa nepokolebljivom predanošću njih ja brzo podižem iz okeana zemaljskog rađanja i umiranja, o, Parta, pošto je njihov um utvrđen u Meni. Stoga uputi svoj um na Mene i neka se tvoj razum udubi u Mene; tako ćeš nesumnjivo posle prebivati u Meni. A ako ne možeš da koncentrišeš čvrsto svoje misli na Mene, onda traži da Mene dobiješ jogom služenja, o, Dhanandžaja. Ako nemaš snage za neprestani rad, onda služi Meni; radeći samo Mene radi, ti ćeš dostići savršenstvo. Ako nemaš snage ni za ovo, onda traži pribežište u Meni, odrekni se svakog ploda svojih dela, savladan u duhu. “

Trougao na vratnom dijelu figure čovjeka je simbolična predstava savladanog duha. Tekstura koja se nalazi oko tjelesnog bića je interpretacija odbačenih djela i predanosti Neproloznom, Neiskazanom, Neotkrivenom, koji je svugdje prisutan, nezamisliv, nepromjenljiv, nepokretan i vječiti. Figura tjelesnog bića je ovdje priklonik koji ima vjere i predanosti, koji služi besmrtnoj sili Darne, onaj od koga se svijet ne uznemiruje i ko ne uznemiruje svijet, ko je bez nemira radosti, nestrpljenja, straha i užasavanja; bez želje, čist, vješt, nepristrasan, bez uzbuđenja, ko se ne raduje, ne mrzi, ne tuži i ne priželjkuje. Takvog priklonika „povezuje“ specifična forma (ona simbolizuje sve ranije pomenuto) koja se stapa sa kružnom teksturom, oznakom Vječitog iz koje isijava bijela svjetlost i posebna energija.

Crno-bijeli oblici koji uviru (izviru) u krug u gornjem dijelu kompozicije, su razni putevi kojima se dolazi do Nerazorivog, kao i četiri strane svijeta, četiri godišnja doba, rad, znanje, meditacija, odricanje od djela, i na kraju u njemu dolazi do unutrašnjeg mira (bijela boja). Komplementarni par koji je korišten u potrebnom omjeru je očigledan i daje utisak duševnog mira i postojanosti na putu posvete.

Druga kompoziciona cjelina koja predstavlja „Put posvete“, je potpuno apstrahovana i raznovrsnim oblicima učitava sadržaj dvanaestog poglavlja. Naglašene su dvije sadržajne cjeline; centralna (put posvete), i u gornjem dijelu formata (Stvoritelj). Pravi put se nalazi u sredini ilustracije prikazan kao traka usmjerena ka vrhu, kroz koju se proteže spiralna forma sa narandžastim površinama, što naglašava nepokolebljivu predanost i utvrđen um u Nemanifestovanog. Dvije vertikalne površine u žutoj boji pojačavaju utisak odlučnosti i nepokolebljivosti na tom putu, kao i prava linija uz samu traku, dok talasasta linija koja graniči sa crno-bijelim oblicima, predstavlja odbacivanje svih djela, obuzdavanje svojih čula, tj. priklonika koji ima vjere i predanosti, koji služi besmrtnoj sili Darne. Površine sa crno-bijelim raznovrsnim teksturama su postavljene u obliku trougla, te svojom formom koja se sužava pri vrhu uz središnju traku, dodatno naglašavaju pravi put, “Put posvete“. Pomenuta kompoziciona cjelina se nastavlja na formu pri vrhu formata, čije se zrake šire u obliku trougla i tako tvore ravnotežu u cjelini. Tri trougla u boji starog zlata u centralnom dijelu koja su akcentovana narandžastom bojom pri dnu, prikazuju put pročišćenja ka dostizanju savršenstva i odvajaju ovu manju likovnu cjelinu od one sa spiralnom formom, te tako govore o onome što slijedi nakon predanosti na putu posvete ka Nerazorivom. Topli tonovi, crvene, narandžaste i žute boje koji se nalaze u formi koja u vrhu simbolizuje Neproloznog, daju potrebnu energiju koja zrači posebnom snagom, odgovarajućom znakovnom prikazu sadržaja. Pomenute boje se pojavljuju u manjoj količini i u središnjem dijelu donje kompozicione cjeline i tako povezuju ideju i misao ovog poglavlja, ali i svojim proporcijским odnosom (upotrebijene količine), raspoređuju po važnosti sadržajne elemente. Komplementarnost je i ovdje izražena, te uz odabir raznih tekstura u cjelini daje traženi dojam tekstualnog dijela.



Poglavlje 13:

„SAMOSTALNA APSOLUTNA SVJESNOST“

(„JOGA RAZLIKOVANJA MATERIJJE I DUHA“)

Kompozicija ove ilustracije je centralizovana, i svi elementi na njoj upućuju na bespočetnog Najvišeg Bramu. “To suštastvo ima na sve strane ruke i noge, njemu su svugde oči, glava i usta, koje sve čuje i stanuje u svetu, obuhvatajući sve. Njegova se sila zrači kroz sva čula, pa ipak Ono nema čula, nevezano je za svet, a održava sve. Ono je bez *guna*, pa ipak oseća gune, Ono se nalazi u svima bićima spolja i unutra, Ono je pokretno i nepokretno, zbog svoje malenkosti nedokučivo, daleko i blizu. Nerazdeljivo Ono stanuje u stvorenjima, pa ipak, kao da je razdeljeno. Ovo Biće treba znati da je Svedržitelj, razorač i roditelj svih stvorenja. Ono je Svetlost od Svetlosti i iznad tame, Ono je znanje, predmet saznanja, postiže se znanjem, učvršćeno u srcima svijetu.”

U sredini kružne forme je prikazan spiralni oblik, koji sa konturom oko njega simbolizuje da Svedržitelj sve vidi. Forme koje potiču iz središnjeg dijela, su predstava Onog koje je Nerazdeljivo, ali ipak kao da je razdijeljeno. Bijela i žuta boja je Svjetlost od Svjetlosti iznad tame, odnosno tako Stanovnik (Duh) osvjetljava cijelo polje (tijelo), kao što sunce osvjetljava cijeli ovaj svijet.

U ovom poglavlju se govori o postojanosti u saznanju Atmana, razumijevanju *Prakriti i Puruša* (Matrije i Duha). Deset isprepletenih kružnih oblika, prikazuju gune (funkcije ili prakvalitete u prirodi), kojima se hrani Duh koji prebiva u materiji, a one (gune) potiču iz materije. Pomenute forme su i simbolična predstava deset organa, koji postoje prema psihologiji Sankija-joge: pet koji služe akciji („karmendrija“): govor, hvatanje, hod, ekskrecija i seksualna sposobnost. Drugih pet su organi razuma („budhindrija“): vid, sluh, miris, ukus i dodir. Na ovom slikovnom prikazu su interpretirana raznovrsna bića koja prebivaju u Jednom i od Njega se rasprostiru. Energija aktivnosti Prakriti-materije, predstavljena je sa likovnim elementima kao što su linije i tačke koje izvire iz centralnog oblika, i tako prikazuju Njegovu silu koja zrači kroz sva čula. U samom motivu egzistiraju topli tonovi, koji govore o „polju“ i „znalcu polja“, dok hladni tonovi podloge ističu sve što se dešava u centralnoj kompozicionoj cjelini. Uz energične linije raznih dužina, pojavljuju se i tačke u narandžastoj boji koje slijede njihov pravac, i svojom nijansom povezuju se sa središnjim tonalitetom.

Isto poglavlje odaje tekstualni sadržaj kroz likovne elemente i na drugačiji način. Ovdje je „Samostalna apsolutna svjesnost“, interpretirana kroz kombinaciju organskih oblika sa apstrahovanim detaljima. Prisutna bića su predstava Onoga što se nalazi u svima spolja i unutra, pokretno i nepokretno, to jeste raznovrsna bića prebivaju u Jednom i od Njega se rasprostiru. Tri plave horizontalne linije na glavi Stanovnika tijela, govore o njegovoj umnoj ravnoteži, nepromjenljivoj predanosti, i postojanosti u saznanju Atmana, u saznanju istine, a to je Mudrost. Dalje kroz drugi oblik se nastavljaju horizontalne linije u boji starog zlata, da bi se pojavile i u dijelu površine sa linijskom strukturom kao tri vertikalne plave široke crte, koje prikazuju dostignuto saznanje i besmrtnost. Puruša-Duh, uzrok postojanja zadovoljstva i bola, prebivajući u materiji, je krug sastavljen od tačaka u figuri čovjeka, a od njega se šire prave i isprekidane linije, koje ga povezuju sa gunama koje potiču iz materije. Linije koje Duh spajaju sa gunama, predstavljaju Njegovu silu koja zrači kroz sva čula i održava sve. Gune su na ovoj ilustraciji deset kružnih oblika sa teksturom u boji starog zlata. Osim Stanovnika tijela, motiv u ovom slučaju čine i forme flore i faune, kao očigledan i poznat prikaz raznovrsnih bića. Paunovo produženo krilo se stapa sa konturom lista, kao što linija ruke čovjeka ulazi u tijelo ptice, te sve zajedno kroz neku providnost oblika, daje utisak potrebne cjeline i likovne ravnoteže. Tačke koje izlaze iz Duha (krug od tačkaste tekture), vertikalom prožimaju lik Stanovnika tijela, list, i na kraju ulaze u traku sa bogatom linijskom strukturom koja označava prisustvo Svedržitelja. Tamna podloga pruža dovoljan kontrast motivu koji treba doći do izražaja. Kompozicija je dinamična sa koncentrišućom energijom, adekvatnom sadržaju tekstualnog dijela.





Poglavlje 14: „TRI KVALITETA MATERIJALNE PRIRODE“ („GUNATRAJA-VIBHAGA-JOGA“)

Simetrično formirana kompozicija, sadrži tri gune (tri kružna oblika), a to su *satvam*, *radžas* i *tamas*, postale iz materije (prakriti), a vezuju u tijelu nepromjenljivog stanovnika tijela.

„Prema učenju filosofije „Sankija“ Materija ili Priroda (Prakriti, Pradhana, Avjakta) je večita supstancija celog kosmosa. Ta univerzalna materija ima tri gune, prakvaliteta ili atributa. Prema tome gune su neka vrsta determinirajućih stanja za objektivno i subjektivno iskustvo. Zbog svojih determinirajućih osobina u svetu gune se zovu: *satva* (dobrota, istina, pravo biće), *radžas* (emocija, kretanje, strasti) i *tamas* (mrak, ravnodušnost, inercija). Ove gune se nalaze u svima prirodnim manifestacijama u različitim srazmerama, što determinira dotičan karakter izvesnog bića ili stvari. Još bi se ove „gune“ mogle približno prevesti na evropsko shvatanje, ako uzmemo da *satvam* znači harmoniju ili ravnotežu, *radžas* kretanje ili energiju, a *tamas* inerciju.“

Krug koji se nalazi pri samom vrhu kompozicije, čija su pojedina polja obojena bijelom bojom, predstavlja gunu Satvam, gdje zbog pozicije koju bilježi na formatu, i zbog tona koji je korišten, simbolično prikazuje svjetlost znanja, čistoću, nepomućenost, dobrotu, istinu i pravo biće. Linije u boji starog zlata koje izviru iz pomenutog kruga, govore o posebnoj energiji ove gune, dok je centar kruga označen „zlatnom“ bojom. Forme koje se nalaze iznad gune satvam, obogaćene teksturama u crnoj i bijeloj boji, interpretiraju Stanovnika tijela koji se uzdigao iznad triju guna, iz kojih je postalo tijelo, oslobođenog od rođenja, smrti, starosti i bola, te na kraju dostiže besmrtnost. Satvam nastaje kada preovlada nad strašću i mrakom, što predstavlja površina zelene boje sa lijeve strane, dok se na desnoj nalazi bijela boja koja simbolizuje pročišćenje. Zelena i bijela boja označavaju i objektivno i subjektivno iskustvo. U sredini kompozicije se prostire trodimenzionalna tekstura u crveno-crnoj nijansi, na kojoj je pozicionirana guna Radžas, koja postaje kada preovlada nad dobrotom i mrakom. Ona je zbog simbolike kroz riječ strast, prisutna u crvenoj boji. Njeno središte je označeno bojom bakra, što pruža potrebnu razliku u odnosu na boju zlata kod prve gune. Linije koje izviru iz ovog kruga (*radžas*), su date u crvenoj i boji bakra, i nisu više talasaste nego oštro izlomljene, što jasno odaje smisao riječi aktivnost, nemir i žudnja. Treća guna Tamas se nalazi pri dnu ilustracije, što znači da svojim položajem i bojom (crna), govori o tome da se radi o mraku, neaktivnosti, nerazumnosti i umnoj zasljepljenosti. Ispod ove gune je prisutna gruba trodimenzionalna tekstura u crnoj boji, koja vuče ka dnu, dok se sa njene lijeve i desne strane pružaju naglašeno izlomljene linije. Središte ovog kruga nosi tamnu boju kao znak mraka i ravnodušnosti.

Vertikala ove kompozicione cjeline sadrži osim tri gune (*satvam*, *radžas* i *tamas*), i dvije manje cjeline sastavljene od tri spiralne forme u različitim tonovima i položajima koji govore o drugačijim srazmjerama koje determinišu dotičan karakter izvjesnog bića ili stvari. U gornjoj cjelini od pomenute dvije, postoji kao prva guna *radžas*, u sredini je *tamas*, a na dnu *satvam*. Kod donje cjeline *tamas* je u prioritetu, *satvam* u sredini, a *radžas* pri dnu. Druga polovina ovog slikovnog prikaza ispod crvene horizontale, sadrži podlogu tamne boje zbog očekivane negativne simbolike.

Druga verzija ovog poglavlja, sadrži tri gune u horizontalnom položaju, povezane jednom talasastom linijom. Između linija spiralne forme prve gune (*satvam*), je prisutna tekstura obojena bijelom bojom, kao simbolikom čistote, svjetla i nepomućenosti. Ona se nastavlja u formu koja se pruža do kraja formata, kroz suženi dio prema naglom širenju. Ovaj oblik prikazuje nepokolebljivo obožavanje stanovnika tijela koji se izdigao iznad triju guna, sposobnog da se sjedini sa Bramom. *Radžas* guna je prisutna u sredini, a okružuje je crvena boja strasti. Treća guna *Tamas* je tamna kao i njeno značenje i povezana sa oštro izlomljenim oblikom „uzemljenim“ pri dnu formata. Uticaj najniže gune- Mraka- i one koji odlaze dolje, dodatno naglašavaju vertikalne linije.





Poglavlje 15:

„REALIZACIJA APSOLUTNE ISTINE“ („PURUŠOTAMA-JOGA“)

„Kažu da je koren Drveta života (Ašvata) koren gore, a grane, povijene dole. Njegovi listovi su svete pesme; onaj koji to razume zove se vedoznalac. Njegove grane šire se i gore i dole, hranjene gunama i sastoje se iz predmeta čulnih opažanja. Iz korena (prauzroka bića) one se pružaju dole do u sami ljudski rod, terane ljudskim delima. Na zemlji se ne vidi ni obim, ni oblik ovog drveta, niti njegov početak ili kraj.“

U ovom poglavlju se svijet poredi sa drvetom Ašvata (*Ficus religiosa*). Ono simbolički predstavlja vječiti krug rađanja i umiranja-sansara. Grane predstavljaju raznovrsna bića i fizički svijet.

Ovaj slikovni prikaz se može definisati kroz dvije cjeline. Gornja polovina formata sadrži naglašenu trodimenzionalnu teksturu u koju sa strana pri vrhu prodire svjetlo u vidu žute nijanse. U sredini ove cjeline se nalazi traka sa linijskom teksturom, koja označava dostignuti nepromjenljivi Put bez zablude, odnosno dostizanje iskonskog Puruše-Duha-iz koga potiče prastara stvaralačka energija. Donja polovina formata, prikazuje drvo života Ašvat, čije su grane povijene dolje. Njegovi listovi su prikazani u raznovrsnim oblicima, jer predstavljaju bića i fizički svijet, a tekture u njima su „svete pjesme“.

Korijen drveta života čiji se ni obim ni oblik, niti njegov početak ili kraj na zemlji ne vidi, prikazan je linijski u donjem dijelu formata. Njegove grane (boja bakra), i njegovi listovi, svete pjesme, su spiralne forme kroz koje ili iz kojih se prostiru predmeti čulnih opažanja (linijske tekture). Iznad korijena se nalazi put onoga koji dostiže iskonskog Purušu-Duha-iz koga potiče prastara stvaralačka energija. Onaj koji dostiže ovaj nepromjenljivi Put bez zablude, ko razumije, postaje mudrac i dostiže savršenstvo, predstavljen je kao kružna forma sa teksturom čije su pojedine površine popunjene plavom i bijelom bojom, a nose simboliku četiri strane svijeta. Traka koja od tla do linije kruga (Stanovnika tijela), sadrži talasaste linije, kao oznaku savladavanja za svijet i oslobađanja od čulnih želja i od suprotnosti, zvanih zadovoljstvo i bol, nastavlja iznad gornje linije kruga sa pravim linijama kao predstavom dostizanja savršenstva. Svuda prodirući oganj odaje utisak žuto-narandžasta boja. Zeleni oblici su interpretacija prodiranja Najvišeg bića u Zemlju i održavanja svih stvorenja njegovom životvornom silom kojom hrani sve biljke. Pri samom vrhu kompozicije je označena predstava Svedržitelja prikazanog kao energetska jezgro, čije polje je dodatno naglašeno spiralnim linijama između kojih se nalazi ljubičasta boja. Posmatrač može da percipira osim vizuelnog balansa, i susrete tri komplementarna para boja, u punom intenzitetu, koji pojačavaju utisak sadržaja ovog poglavlja.





Poglavlje 16:

„OBJAŠNJENJE O SVECIMA I DEMONIMA“

(„RAZLIKOVANJE BOŽANSKE I DEMONSKO SUDBE“)

Ovo poglavlje objašnjava raspoznavanje dobra i zla. „Neustrašivost, čistota bića, saznanje, predanost, postojanost, darežljivost, samoobuzdanje, žrtva, studija Veda, askeza, pravičnost; nezloba, istina, nenaprasitost, odricanje, nezavist, sažaljivost prema stvorenjima, nemanja požude, blagost, skromnost, istrajnost, energija, strpljenje, čvrstina, trezvenost, bezazlenost, neisticanje: sve ove osobine su dar onih koji su rođeni za božansku sudbinu.

„Lukavstvo, gordost, uobraženost, ljutina, grubost i neznanje nalaze se u onome koji je rođen da ima demonsku sudbinu. Božanska sudbina vodi iskupljenju, demonska, čulnim okovima. . . .

„U ovom svetu imaju dve vrste stvorenja: božanska i drugi, demonska. . . .

„Demonski ljudi ne znaju šta treba raditi niti šta ne treba raditi. U njima se ne nalazi čistota, niti dobro vladanje, niti istina. “

Ova kompozicija je vizuelno podijeljena na dvije cjeline, od kojih svaka sadrži polovinu formata. Takve proporcije svrstavaju božansku sudbinu u gornji dio ilustracije, dok se demonska sudbina nalazi na njenom dnu. Gornja polovina ovog slikovnog prikaza sadrži slične valerske vrijednosti kao i donja, ali se suštinski razlikuje po svjetlini izraza koji reflektuje. Osim vrste boje i njene svjetline, vidno je drugačija i njena zasićenost. Naime u prikazu demonske sudbine, tonovi nisu čisti a razne teksture koje ih pokrivaju, pružaju svojom likovnošću potreban izraz, a to je ne nalaženje čistote, pokvaren duh, licemjerstvo, gordost, požuda i zasljepljenost.

Krug (geometrijski simbol savršenstva), koji je postavljen pri vrhu formata, predstavlja pozitivnu energiju. Elementi unutar njega, tekstura, određene površine pokrivene bojom, su postojanost, askeza, samoobuzdanje, žrtva, pravičnost i istina, kao osobine i dar onih koji su rođeni za božansku sudbinu. Linije od kojih su prave pa izlomljene od i do kruga, predstavljaju razne puteve onih koji sa ranije navedenim osobinama teže savršenstvu. Spiralni oblici na zeleno-žutoj podlozi, su bića, nebića kao i zvijezde u kosmosu.

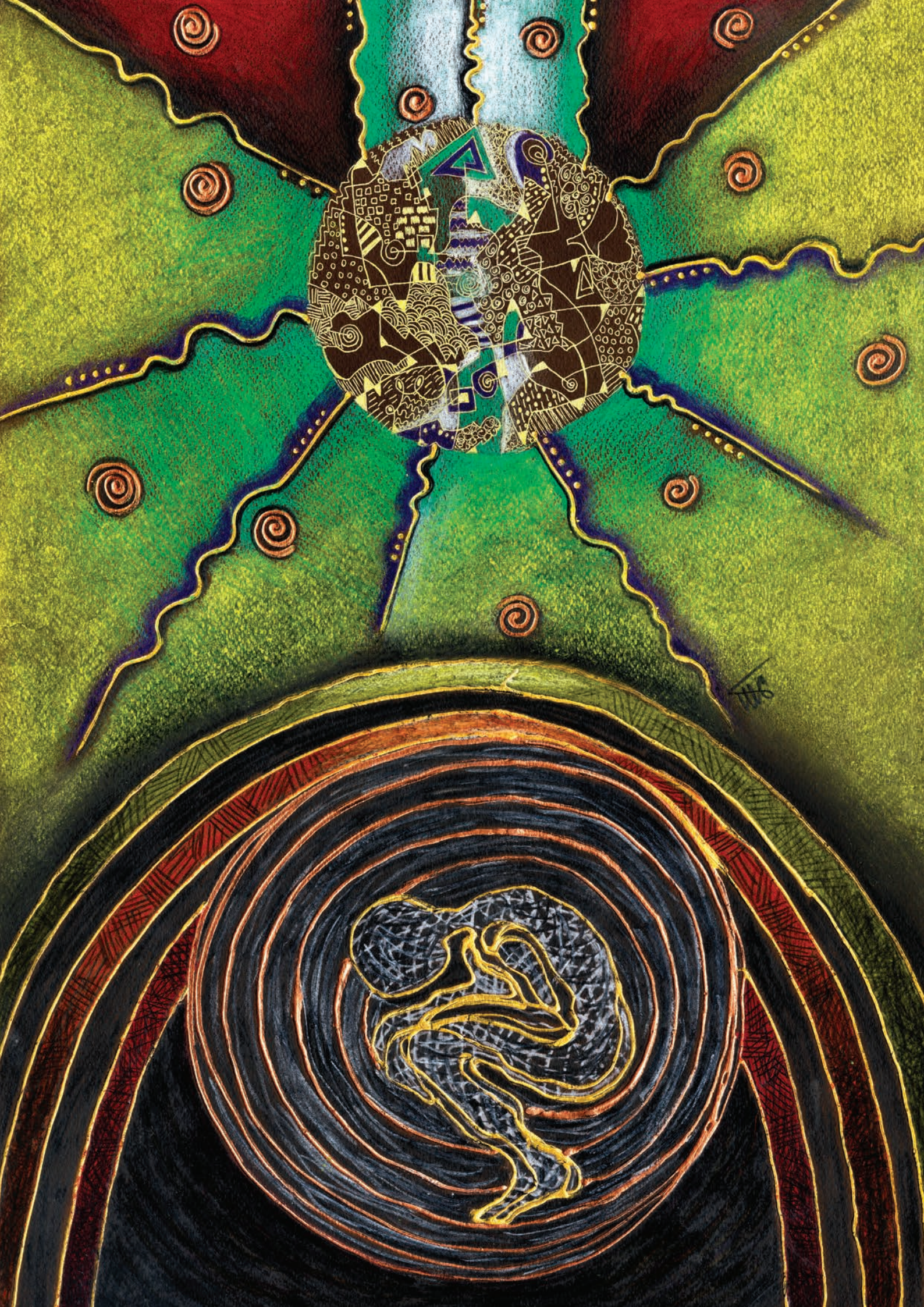
Figura čovjeka je pokrivena crno-bijelom teksturom, koja interpretira sve zaludene raznim mislima, upletene u mreže zablude, odane čulnim uživanjima, koji propadaju u mračni pakao. Stanovnik tijela je pao u demonsku utrobu, koju simbolizuje spiralni oblik u boji bakra, čija je podloga crne boje, sa svijetlim linijama isprekidanog toka koje upućuju na one koji idu najnižem putu.

Tri luka u crvenoj, narandžastoj i žutoj boji, prekrivena crnom pravolinijskom teksturom, su prikaz trostrukih vrata pakla koja razoravaju dušu, a to su: *želja, ljutina i požuda*. Na donjoj polovini kompozicije je predstavljen onaj koji sleduje svojim prohtjevima i zarobljen njima ne može da postigne savršenstvo, niti sreću, ni najviši cilj i da se oslobodi trostruke kapije mraka. Sam položaj figure čovjeka govori o skučenosti, zarobljenosti i tjeskobi onoga koji ne raspoznaje dobro i zlo.

Druga verzija ovog poglavlja je u potpunosti apstrahovana, bez asocijacija na doslovne i prepoznatljive oblike. U sredini se nalazi forma koja je veoma pokretljiva, sa dijelovima na kojima je prisutna tekstura i onim na kojima dominira gradacija boja. Površine sa teksturom su djelimično obojene bijelom bojom, koja se nalazi i oko ovog oblika. Putevi pročišćenja i stremljenja ka savršenstvu interpretirani su kroz tri amorfne cjeline, od kojih su dvije u zeleno-plavim i ljubičastim tonovima, dok je treća najmanja uz središnji oblik (pozitivne energije), bijele boje kao simbol čistote. Na pomenutim cjelinama aplikovane su spirale koje označavaju sve one koji kroz saznanje, predanost, postojanost, darežljivost, askezu i istinu teže ka savršenstvu. Pri vrhu centralnog oblika se nalazi traka koja u sredini sadrži tačke raspoređene po vertikali, između kojih se nalaze horizontalne linije, i na taj način simbolizuje božansku sudbinu i iskupljenje onih koji sa osobinama kao što su: strpljenje, nemanje

požude, čvrstina, trezvenost, neisticanje i bezazlenost, teže ka Svedržitelju. Prisutnost Božanstva je naznačena pri samom vrhu, raznim oblicima i bojama koji ulaze u Njega i koji se širi te prima sve one koji su rođeni za božansku sudbinu.

Donja polovina formata sadrži tamniju sliku i tri trake koje iz centralnog dijela ulaze u zagasitu trodimenzionalnu teksturu, simbol mraka. Trostruka vrata pakla su prikazana kao tri trake koje se spuštaju ka dnu, od kojih jedna (lijevo) ima blago izlomljenu liniju, srednja takođe nosi takve konture, ali je šira i ima direktan pravac do kraja kompozicije, do najnižeg puta, dok treća (desno), posjeduje oštro lomljenu liniju, a sve zajedno označavaju ono što razorava dušu : *želja, ljutina i požuda*. Demonska sudbina onih koji ne mogu postići savršenstvo je naglašena osim položaja na kompoziciji, i svojim tonovima i teksturom, za razliku od gornje cjeline i prikaza onih koji dostižu božansku sudbinu, gdje svijetao ton i tople boje dominiraju od središnjeg dijela formata do vrha.





Poglavlje 17:

„TRI ODJELJENJA MATERIJALNOG POSTOJANJA“ („TROSTRUKA PODJELA VJERE“)

Kompozicija ovog poglavlja je dijagonalno postavljena, što naglašava trostruku podjelu vjere. Tri kružna oblika su predstava triju guna (satvam, radžas i tamas). Ovi oblici podjednako prikazuju tri vrste hrane, tri vrste žrtava, trostruku askezu, trostruku definiciju Brame i trostruku aktivnost Brame. Sva ova značenja se mogu pronaći, budući da u djelu književno-filozofske sadržine jedna riječ može da znači u istom tekstu dvije ili tri različite stvari. Tako *svabhava* znači „svoje biće“ u užem smislu i prirodno u širem smislu riječi. *Sraddha* „Vjera“ je prvenstveno fizičko stanje, koje dolazi kao rezultat prirode (svabhava) jedne individue, u kojoj su determinirane iskustvom sve njene fizičke i umne sposobnosti.

Podloga ovog motiva je takođe podijeljena po dijagonali, tonski, teksturom i značenjem. Očigledna je dioba na dobro i zlo, dan i noć, radost i tugu, pravičnost i zlobu i čistotu i tamu, to jeste prisutna je višeznačnost ovih formi. Guna (satvam) se nalazi pri vrhu formata i pripada dobroti, a označena je površinama u bijeloj boji (čistota), kao i linijama koje šire stabilnu i snažnu energiju na sve četiri strane svijeta. Oblik pri dnu satvam gune, koji je prikazan sa linijama koje se šire prema gornjem dijelu kompozicije i dijele površine na bijele i crne, govori o žrtvovanju i askezi, to jeste odbacivanju svega lošeg na putu pročišćenja.

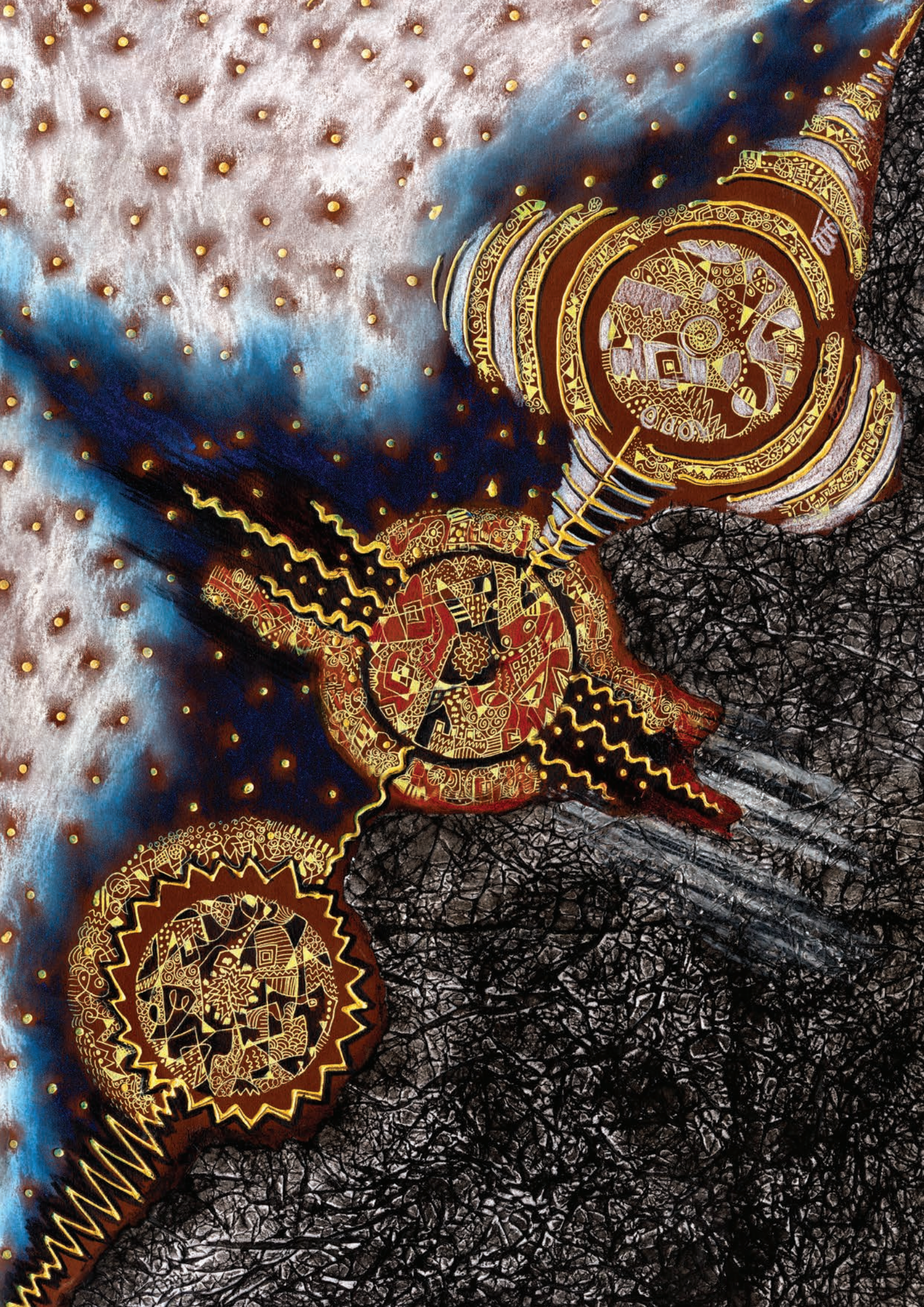
Radžas guna je interpretirana u sredini kompozicione cjeline, sa zarobljenom energijom strasti, prikazanom u crveno-narandžastim tonovima, čija frekvencija dodatno naglašava smisao koji ona sadrži. Linije koje se pružaju sa lijeve i desne strane ove gune u horizontalnom položaju u odnosu na dijagonalu, su blago izlomljene i odaju utisak uznemirenosti ljudi koji se nalaze u stanju radžas.

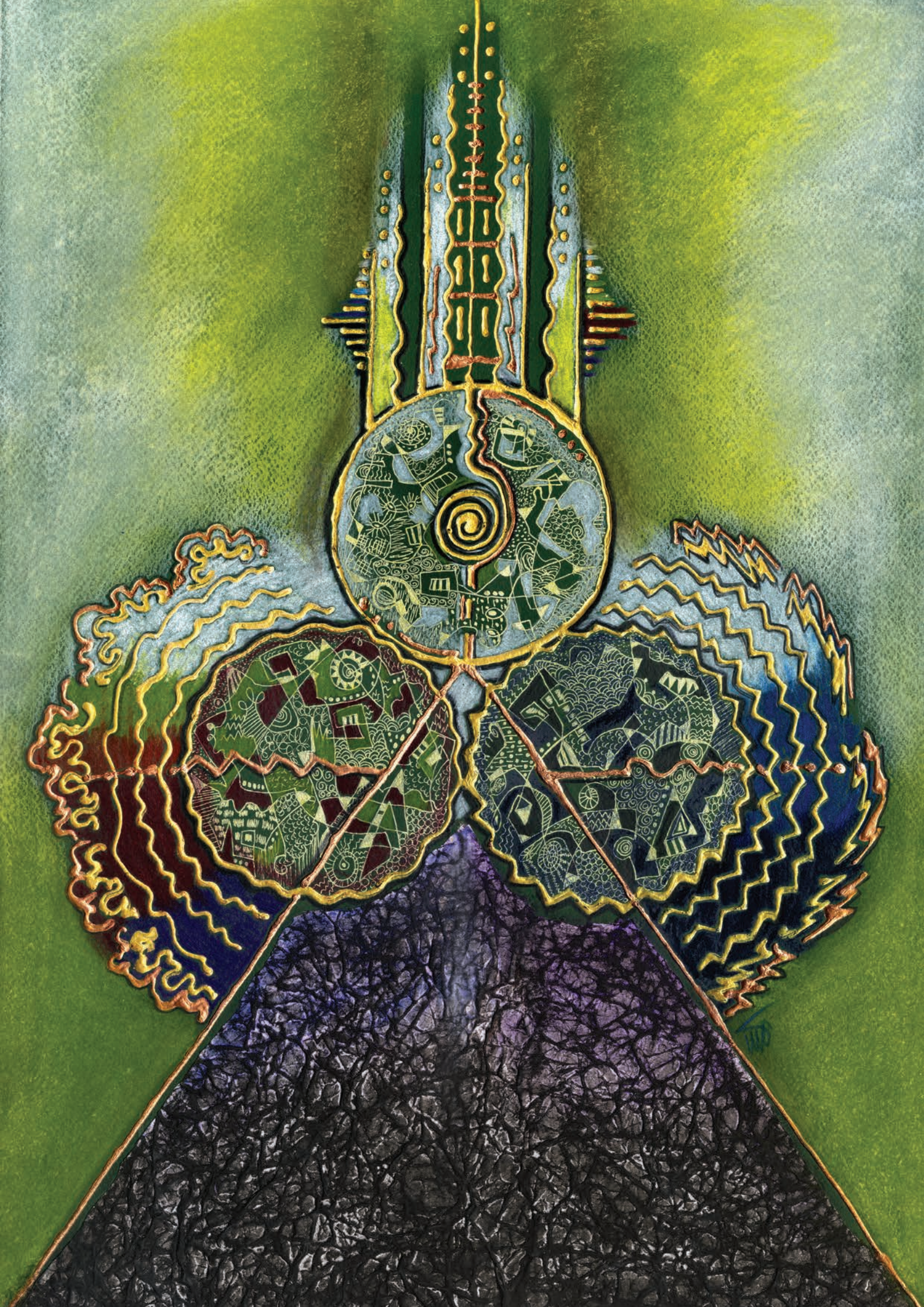
Tamas guna je na samom dnu dijagonalnog pravca i bojom i vrstom linije saopštava da se govori o tami. Ljude predane mraku koji imaju demonske namjere u ovom kružnom obliku predstavljaju površine u crnoj boji, kao i oštro izlomljena linija koja se oko njega zatvara i vodi ka dnu u besmisao.

Motiv druge verzije ovog poglavlja je piramidalno postavljen, a na vrhu se nalazi kružni oblik sa bijelom bojom popunjenim površinama, i simboliše gunu Satvam, oličenje dobrote. Sveprisutna boja podloge je zeleno-žuta, u kojoj u gornjem dijelu kompozicije dominira žuta, a sa njene lijeve i desne strane pojavljuje se bijela boja, kao oznaka čistote tjelesnih bića koja pripadaju dobroti. Iznad gune Satvam, streme uvis vertikalne linije između kojih su pozicionirani likovni elementi kao što su, tačka, (čestice materije), isprekidane vertikalne (usmjerenje prema Svedržitelju), oštro izlomljene linije (trenutak duhovne askeze), horizontalne linije između kojih je desno crvena boja (radžas guna) i lijevo plava boja (tamas guna), a u sredini pri samom vrhu horizontalne linije (satvam guna). Pomenuti elementi simbolizuju trostruku definiciju Brame (trostruku aktivnost).

Središnji dio ilustracije zauzimaju dvije kružne forme od kojih je lijeva sa poljima crvene boje u teksturi, Radžas guna, a desno sa crnim površinama, Tamas guna. U sva tri prikaza trostruke vjere tjelesnih bića, je unijeta naizmjeničnost, sa blago ili oštro izlomljenim linijama, što predstavlja napore duhovne i tjelesne askeze, ali u suštini dominira jedan od prikazanih oblika. Tako je u guni Satvam uz spiralni oblik pružena linija u boji bakra, dok uz unutrašnji dio linije kruga nastavlja i prelazi u tri tačke. Unutar gune Radžas se nalazi oštro izlomljena linija, koja prati oblik takve linije kojom je oivičena predstava gune Tamas, a blago izlomljena linija je postavljena u guni tame, kao i ona koja uokviruje simboličnu predstavu gune strasti. Energija koju emituju sve tri gune, prikazana je linijskim likovnim elementima. Kod dva zakona prirode, Radžas i Tamas, linije su isprekidane, odaju snažan uznemirujuć efekat shodno njihovom značenju, dok kod treće, Satvam linijske vrijednosti imaju nepokolebljiv pravac stremjenja prema savršenstvu (Svedržitelju).

U formi trougla je prisutna crno-ljubičasta trodimenzionalna tekstura, kao potreban kontrast u značenju prema guni Satvam.





Poglavlje 18:

„NA KRAJU PRIKAZIVANJE APSOLUTNE ISTINE“ („MOKŠA SANJASA JOGA“)

Ovo poglavlje saopštava najvišu tajnu, sveti dijalog između Krišne i Ardžune, to jeste suštinu samopouzdanja i uzdržavanja.

Sušтина ove kompozicije je Stanovnik tijela u kome je prikazan trostruki plod aktivnosti-neprijatan, prijatan i pomiješan, u vidu tri gune čiji se oblici međusobno isprepliću.

Govori se o trostrukom plodu aktivnosti, uzdržavanje se veliča kao trostruko, znanje, aktivnost i radnik mogu biti trostruki prema njihovim različitim gunama, trostruka je podjela intelekta i energije i učenje o trostrukom zadovoljstvu.

„Ako čovek poštuje Onoga, koji je iznad svih bića i koji ispunjava celu vasionu, a vrši svoje dužnosti, on dostiže savršenstvo. Bolje ispunjavati svoju Darmu (urođeni zakon) bez naročitog isticanja, nego vršiti tuđe dužnosti s uspehom. Vršeci svoju dužnost, dodeljenu mu prirodom, on ne pada u greh. "Ovaj trostruki plod aktivnosti je predstavljen u glavi čovjeka kao tri kružna oblika koji se međusobno prožimaju. Iznad figure čovjeka postoje tri linije koje interpretiraju segment teksta u kome se kaže da onaj ko pokazuje najviše poštovanje on će nesumnjivo doći Nerazorivom.

Druga verzija ovog poglavlja u središnjem dijelu prikazuje put ka Onome koji je iznad svih bića i koji ispunjava cijelu vasionu, put kojim se dostiže savršenstvo onoga koji vrši svoje dužnosti. Na kraju tog puta je predstavljena guna satvam sa plamenim oblikom od tri reda isprekidanih linija, koja svojim pravcem direktno ide Svedržitelju u blaženstvo, blagostanje, pobjedu i sreću. Sa lijeve strane kompozicije uz samu ivicu formata se nalazi predstava gune radžas, a sa desne guna tamas. Radžas sadrži konglomerat formi i tekstura kod kojih dominira crvena boja, koja svojom frekvencijom simbolizuje uznemirenost. Horizontalne talasaste linije iznad nje označavaju svojim položajem da ljudska bića koja pripadaju prirodi radžas ne streme božanstvu i uzvišenim ciljevima. Guna tamas je oblikom manja po visini jer pripada prirodi mraka, a oštro izlomljene horizontalne linije iznad nje takođe objašnjavaju svojim pravcem da ostaju u tami i da se ne pružaju prema svjetlosti božanskog bića.

Pet vertikala obogaćenih teksturom u boji starog zlata različitih visina, su prikaz pet uzroka, koji su preduslov svake aktivnosti: položaj, vršilac, razni organi i mnogostruke aktivnosti i Sudbina. Ovo su pet uzroka svake aktivnosti, propisane ili ne, koje čovjek vrši bilo tijelom, riječima ili mislima. Iznad kružnog oblika se šire pravci formirani od tačaka prema krajevima gornjeg dijela ilustracije, sa površinama u bijeloj boji. Ova forma je dominantna i svojim položajem, bojom i teksturom kao simbolična predstava uzvišenog bića. Podloga oko nje je vidno svjetlija i u toplijim tonovima sa pravoli-nijskom teksturom koja obilježava rad, red, uzdržavanje i težnju ka savršenstvu, suprotno konfuziji.





ZAKLJUČAK

... „sve umjetnosti predstavljaju jedinstveno strujno kolo, a svi umjetnici jednu porodicu udruženu i vođenu jedinstvenim naporom da se čovjek domogne viših sfera od onih u kojima vodi svoj svakodnevni život“...

Dr Dragan Jeremić

Postoji jedna lijepa misao koja kaže da je sva filozofija nastala iz čuđenja. Estetika kao njena grana, i uopšte svekoliko mišljenje o umjetnosti, nastali su u tom slučaju iz čuđenja nad lijepim, nad onim lijepim koje se u prirodi može naći, i nad onim koje čovjek stvara. Drugim riječima, i filozofija je nastala iz istog izvora iz kojeg i umjetnost, iz arhajskog mita koji predstavlja prvobitni oblik čovjekovog duhovnog odnosa prema svijetu, pa prema tome i čovjekovog čuđenja nad svijetom.

Forma čulne intuicije pripada umjetnosti, predstavna svijest pripada religiji, a slobodno mišljenje apsolutnog duha, filozofiji.

Umjetnost tako posreduje između prirode i duha, ali proizlazi iz apsolutne ideje, i služi cilju-spoznaji apsolutnog duha.

„Zahvatiti značenje kroz oblike“ je zadatak koji je moderni mislilac postavio umjetnosti ili : pokazati da su u umjetnosti građenje oblika i stvaranje smisla, dva procesa simultana, međusobno isprepletena i apsolutno nerazdvojiva. Bez te spoznaje danas nije moguće napraviti nikakav dalji korak u ispitivanju prirode umjetnosti i književnosti.

„Savršen oblik“ stvoren je ili dobijen u duhu i umjetnik pokušava da ga izrazi. Mentalno djelo prethodi samom djelu koje će biti daleki odsjaj njegov. Modernom romanopiscu „služi roman da sazna šta je htio učiniti“.

Ali, kako zahvatiti, oblik? Kako ga prepoznati? U početku sigurno možemo shvatiti da on nije uvijek tamo gdje zamišljamo da ga vidimo, te budući da izvire iz dubine djela, daje promjenljivo otkrivanje djela samom sebi.

Duh nema svoj jezik, on govori svim jezicima, a upravo je umjetnost ta koja može da mu pruži više jezika; tamo gdje jezik same filozofije, jezik diskurzivnog mišljenja zastaje nemoćan, progovoriće jezik poezije, a tamo gdje i on čuti javiće se možda jezik muzike.

Duhovno stvaralaštvo treba da stremi spoznajama koje se tiču svijeta ideja, a ne imitaciji predmeta i događaja koji pripadaju pojavnom svijetu.

Među velikim tekovinama civilizacije umjetnost jeste jedina u kojoj je oblik intenzivno djelotvoran, ali umjetnost nije identična obliku. Ona predstavlja složenu sintezu i harmoniju od slučaja do slučaja uvijek na nov način ostvarivanu, „značenja“ i „zračenja“ (ovako se može imenovati način djelovanja koji se ostvaruje oblikom).

Umjetnička poruka je po svojoj prirodi višesmislena ili polisemična. Estetika i teorija umjetnosti ima još uvijek interes za aristotelovski pojam *diferentiae specifica*, to jeste, za razlike u načinu izražavanja koje stoje među pojedinim umjetnostima.

Umjetnost se odlikuje sposobnošću „ozarenja“ primaoca poruke, svojim prenosom psihičke energije. U umjetnosti je neophodno pružiti jedan prepoznatljiv dio ovoga svijeta da bi preko njega mogao zagaziti u neki drugi svijet.

Sva odstupanja na slikama, od precizne imitacije, treba vršiti sa svrhom. To je diktirano željom za oblikovanjem, čežnjom za uravnoteženom ili jedinstvenom osnovom ili masom, diktirano željom da se stvori nešto (nadrealno) duhovno.

U osnovi našeg verbalnog ponašanja nalaze se dvije osnovne radnje: selekcija i kombinacija. Oba ta aspekta su prisutna uvijek ali u nejednakoj srazmjeri i po toj nejednakosti razlikujemo, „umjetničku funkciju“ umjetnosti, od njene „komunikativne“ funkcije.

Likovna funkcija se razlikuje od komunikativne po tome što ona „projektuje princip ekvivalenosti iz ose selekcije u osu kombinacije“, što će reći da za likovni govor nije toliko važan izbor likovnih elemenata, koliko njihovo kombinovanje u likovne jedinice višeg stepena složenosti.

U likovnoj umjetnosti podrazumijeva se i semantički i sintaksički princip organizacije.

U istraživanju likovnih odnosa; razlaganje i konstituisanje.

Svaka umjetnost je jedan jezik i do razumijevanja te umjetnosti ne može se doći bez razaznavanja strukture tog jezika, jer moramo neprestano imati na umu da u jeziku likovnih umjetnosti doslovno viđenje ima funkciju razumijevanja.

PROSTIRANJE PORUKE U UMIJTNOSTIMA

Poruka kao pojam se ovdje pojavljuje u onom značenju koje tom pojmu pripisuje teorija informacija, poruka nije ono što je pisac htio da kaže, nego „fizička ili psihofizička sadržina prenosa“, a razmatra se ponašanje te sadržine u raznim umjetnostima.

Moderna umjetnost u tom smislu i počinje kao pobuna protiv „literature“ pod devizom da „slika nije priča, nego ravnoteža“, a apstraktno slikarstvo, između ostalog predstavlja i jedan oblik „nasilja“ nad primaocem poruke kojim se ovaj pokušava natjerati da stvari doživljava i o njima misli na likovni način.

Priroda prostiranja poruke ovdje se pojavljuje kao prostornost, a priroda njenog prijema kao simultanost: slika, skulptura ili jedno arhitektonsko djelo ne usvaja se dio po dio, u slijedu koji prostornu sukcesiju nužno pretvara u vremensku, nego cijelo odjednom-to se pojavljuje na ovom planu, ne kao neka apsolutna i uvijek primjenljiva istina, nego kao diferentia specifica likovnih umjetnosti. Ona u muzici odgovara onom principu koji postoji isključivo kao takvo, tj. kao sazvučje, simultanost.

Simultanizam je u prvim decenijama 20-og vijeka svoj izraz i realizaciju pronašao u svim umjetnostima od filma i likovnih umjetnosti do književnosti, primjena simultanističke sprege između vizuelnog i jezičkog znaka pronalazi u analizi načina i značenja postupka dovođenja u vezu različitih elemenata stvarnosti i segmenata raznovrsnih umjetničkih činjenica u kontekstu vizuelno-jezičkog osmišljavanja jedne slike kroz načela kompozicije i simultanizma.

Vizuelna simultanost; simultanistička pojava u slikarstvu

Metajezikičko značenje pojma simultanizam treba tražiti i u kulturno-istorijskoj sferi. Pod tim se podrazumijeva „novo“ shvatanje svijeta, posebno prostora i vremena.

U pojedinim epohama, umjetnici su nastojali da tipična svojstva svoje umjetnosti „zaoštre“, „očiste“, razviju do maksimuma; takva je nesumnjivo još uvijek, uprkos svim promjenama i otporima i naša epoha. U drugim epohama su nastojali da ih prevaziđu, da zađu na „tuđi teren“ (vremenske sukcesije“ i na taj način učine svoju „poruku“, širom i univerzalnijom).

Najkarakterističnija u tom smislu van svake sumnje jeste epoha predrenesansnog i ranorenesansnog religioznog slikarstva, vrijeme koje je ne samo intenzivno davalo maha „priči na slici“, nego je izmislilo i diptihe, triptihe, tetraptihe i poliptihe kao spoljne dodatke kojima će likovno djelo da prevaziđe svoju prostornu ograničenost.

Književnost nema čak ni u poeziji, to prirodno „dvojstvo“ koje ima muzika: književna poruka kao i njena jezička osnova je temporalna i usvaja se kao sukcesija znakova. Takođe pokazuje prirodnu tendenciju da se bar povremeno oslobodi te svoje „vremenske sudbine“ da „iskorači“ iz vremena u prostor i da tako ostvari veću univerzalnost značenja. Najprostiji način iskoračenja je onaj kad se književni tekst organizuje u doslovne vizuelne forme.

Ono što u književnosti podjednako osvaja i prostor i vrijeme, zahtijeva i sukcesivno i simultano prihvatanje, to je ritam, ali najočiglednije među njima je rima (*diferentia specifica*).

Knjiga zapravo predstavlja jedan od najvećih pronalazaka čovječanstva i jedno od najpotpunijih ispunjenja želje književnosti za iskoračenjem iz vremena u prostor (za obezbjeđenjem mogućnosti simultane recepcije primaocu). Knjiga je jedini „komunikacijski kanal“, koji pripada književnosti. U svim drugim slučajevima, u pozorištu, na filmu, na radiju, književnost se pojavljuje u službi nečeg drugog.

AUTONOMIJA DUHOVNIH TVOREVINA

Što se više približavamo ishodištu djela, to se sve više udaljavamo od njegovog umjetničkog smisla. Životna istorija umjetnika isto toliko je određena njegovim djelom, koliko i njegovo djelo njegovom životnom istorijom. Odlučni korak u umjetničkom stvaralačkom procesu zbiva se negdje na putu između prve koncepcije i konačnog formiranja djela. Umjetničko djelo kazuje mnogo i onda ako se ništa ne zna o njegovom autoru. Pravi je umjetnik gospodar, a ne rob svojih sposobnosti.

Svako je umjetničko djelo kritika i korektura života, pokušaj da se život oslobodi njegove bezobličnosti da mu se da jasniji lik.

Umjetnička ličnost je jedina umjetničkom djelu analogna psihološka realnost. U umjetnosti nastaje „problem“ zajedno sa svojim rješenjem, pa zbog toga u umjetnosti i nema neriješenih problema. Postavljanje problema sadrži u sebi već i rješenje.

Umjetnička djela su izazovi. Prikazujemo ih u skladu sa našim ciljevima i težnjama, pripisujemo im smisao koji potiče iz naših oblika života i iz navika našeg mišljenja, tj. pretvaramo u modernu umjetnost svaku umjetnost prema kojoj smo u zbiljskom odnosu.

Svaka generacija umjetničko djelo uočava s nekog drugog gledišta i posmatra novim očima. Svaki aspekt ima svoj trenutak koji se ne može produžiti ali njegov učinak nije izgubljen za budućnost. Pun smisao što ga neko umjetničko djelo postiže za neku kasniju generaciju proizlazi tek iz akumulacije različitih tumačenja tog djela. Umjetnost spoznaje suštine, ali za razliku od filozofije spoznaje ih preko pojedinosti. Umjetničko djelo ima svoju vlastitu **imanentnu logiku** i njegova osobenost se očituje u unutrašnjim strukturalnim odnosima raznih slojeva i elemenata oblika. Umjetničko djelo je u svom najvišem obliku poruka, mada je preduslov uspješnog prenosa poruke, impresivni, zanimljivi, besprekorni oblik (osnovan na nekoj poruci).

Kultura služi društvu kao zaštita. Umjetnost ispunjava važnu socijalnu funkciju, unapređuje interese jednog društva. Kompleksnost umjetničkog djela se očituje u njegovoj doživljajnoj raznolikosti.

Ono je trostruko uslovljeno-psihološki-sociološki i istorijsko-stilski.

Umjetnička komunikacija ima specifična svojstva a jedan od njih je i neobičan postupak kojim kod primaoca poruke pobuđujemo neočekivane asocijacije. Dužnost umjetnosti je da nas obogati time što će nam otkrivati poznate stvari, a uspjeće u tome ako primijeni postupak oneobičavanja, ako nam prikaže te stvari u neobičnom svjetlu i izazove u nama šok, posredstvom kojeg ćemo doći do pune, prave slike njihove.

U slikama je razvijen doslovni sadržaj pjesme, ali bez tradicionalnog modela u potpunosti. Stvarala sam slike u kojima je glavni motiv spona između prethodnog i sljedećeg događaja. Svaka slika pored glavnog motiva uključuje dio crteža koji mu prethodi i crteža koji mu slijedi. Izgrađena je jedinstvena narativna kompozicija koja svoju kontinualnost ne zasniva u tolikoj mjeri na simultanimizmu koliko na udvajanju elemenata i situacija koje prikazuje. Nekada se skroz napušta narativni pristup, koji donosi sugestivnost u smislu simbolike. Likovni medijum zadržava svoju autonomiju u otkrivanju smisla teksta. Literarni sadržaj pretvoren je u vizuelni, a da je pri tom izgrađen zatvoren sistem likovnog predstavljanja, ne preuzimajući i ne modifikujući književna sredstva. Ideja nadilazi sliku.

Ako poezija koja je bila inspirativna na polju likovne umjetnosti, dolazi iz posvećenja jeziku i stihu, ritmu i rimi iz samosvijesti, i ako je ta lirika najviši stepen metafizike, onda su nastale slike svo-

jevrnsna alhemija jedinstvenog umjetničkog stila, živopisnih boja i raznih tehnika koje su korištene, da bi se oslikala neka od najplemenitijih, najsenzibilnijih i najljepših misli.

Omogućeno je posmatraču da „čita“ slike.

Sve ono što je pjesnik ilustrovane poezije rekao o Bogu i ljudskom biću, od borbe života i smrti, dobra i zla, pravde i nepravde, istine i laži, ljepote i ružnoće, znanja i neznanja, u svojim slikama sam pretočila u jednu novu ispovijest: ispovijest linije, ispovijest boje, ispovijest svijetlog i tamnog, ispovijest ljudskog lika, ispovijest Bogu i ispovijest kosmosu.

Vrhunska poezija može biti pretočena u najljepšu rijeku boja i linija u prostoru.

Slikarstvo je u stanju da pruži življi čulni prikaz pojedinih prizora, nego što to može verbalni opis.

Razumska i misaona komponenta je prisutna u lijepim umjetnostima. Svaki perceptivni doživljaj, posebno kada se radi o zrelih obrazovanim osobama, nužno podrazumijeva i kognitivno promišljanje. “Čisto čulno zadovoljstvo“ kao takvo ne postoji, jer će se asocijativna značenja, razni tokovi misli i vrednosni sudovi sigurno, u izvjesnoj mjeri, uključiti u proces.

U carstvu uma (idealno jedinstvo), realno preovladava u umjetnosti, a idealno u filozofiji. Slikarstvo, koje koristi svjetlost i boju kao svoj medijum, manje je materijalno, i izražava uzvišenije strasti duše.

Ideja – univerzalni um ili svjetski duh – postepeno konkretizuje i pokazuje u čulnim oblicima.

Korelacija između pojedinih umjetnosti (slikarstvo i književnost).

Slikarstvo i poezija su zasigurno začeti na veoma ranom kulturološkom stepenu, ali su postali tipični tek u naprednijim periodima.

Odnosi književnosti prema lijepim umjetnostima veoma su raznovrsni i složeni. Pjesnici su pisali pjesme o određenim slikama. S druge strane, očigledno je da književnost može postati tema slikarstva ili muzike. Književni stvaraoci su ponekad svjesno pokušavali da postignu slikarske ili muzičke efekte, tj. da književnost pretvore u verbalno slikarstvo, odnosno muziku.

Sličnosti među umjetnostima slijede iz istovjetne ili slične društvene ili intelektualne osnove.

Različite umjetnosti-likovne umjetnosti, književnost i muzika-prošle su kroz pojedinačne evolucije, koje se razlikuju po tempu i unutrašnjoj strukturi elemenata. Nema sumnje da su one u stalnom uzajamnom odnosu, ali ti odnosi nisu uticaji koji polaze iz jedne tačke i određuju evoluciju drugih umjetnosti; njih moramo shvatiti kao složenu shemu dijalektičkih odnosa koji djeluju u oba smjera, od jedne umjetnosti prema drugoj i obrnuto, i mogu se potpuno preobličiti unutar umjetnosti u koju su ušli.

Organski spoj između dvije umjetnosti (slikarstva i književnosti), zove se picto-poezija. Da bi se bilo slikar, valja imati talenat poete i stvarati unutar jedne umjetnosti sa dva lica (književnost i slikarstvo), koje imaju između sebe veliku srodnost.

Književno djelo kroz likovnu umjetnost nije poželjno ilustrovati, već interpretirati, tačnije transponovati kroz sebe u orkestraciju boje i pokreta.

Cilj ovog književno-pikturalnog oblika “Bhagavad Gite”, je da inspiriše druge različitim izražajnim sredstvima, shodno snazi svog stvaralačkog duha.

Slikarstvo brže pokreće osjećanja nego poezija, a sadržina i forma kod slikarstva nijemo govore.

Umjetnost, kao jedno od sredstava komunikacije, svakako šalje određene poruke, i ostvaruje posebnu vezu između pošiljaoca i primaoca.

Umjetnost je neodvojiva od traganja za istinom. Transponujući „Bhagavad Gitu“ u likovnu sferu, prevela sam je u termine svoga medija.

Literatura:

1. Lazarević Slobodan (2005): *Međuodnosi umetničkih svetova*, izbor i pogovor, Kragujevac.
2. Prohić Kasim (1979): *Estetička teorija*, prevod i predgovor, Nolit, Beograd.
3. Nedeljković Dragan, Miodrag Radović (1979): *Umjetnost tumačenja poezije*, Nolit, Beograd.
4. Tvrтко Kulenović (1983): *Umjetnost i komunikacija*, Veselin Masleša.
5. Arnold Hauzer (1963): *Filozofija povijesti umjetnosti*, preveo Dragutin Perković, Matica Hrvatska, Zagreb.
6. Hajnrih Velflin (1974): *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti*, Veselin Masleša.
7. Slobodan Lazarević (2008): *Duh tajne*, Ogledi, Teos, Beograd.
8. Slobodan Lazarević (2008): *Teorema slike*, Teos, Beograd.
9. Valter Benjamin (2006): *O fotografiji i umetnosti*, preveo sa njemačkog Jovica Aćin, Kulturni centar–Beograda, Beograd.
10. *Bhagavad Gita*, (2005) Pjesma o božanstvu – odlomak iz Mahabharate, preveo sa sanskrita Dr Pavle Jevtić, Čigoja.
11. Ostala litaratura sa interneta