

УДК 7.01

ДИМИТАР ДИМИТРОВ

ИЗВОРНАТА СМИСЛА НА УМЕТНОСТА ЗАРАДИ УМЕТНОСТ

Во дијалозите на Платон се пробил еден зрак што до ден денес ги осветлува разните човечки искушенија во врска со уметноста, како драгоцен епистемолошки клуч.

Имено кога Платон, во *Државата*, својот дијалог го води така што Адеимант да постави едно вистинско естетско прашање („Но ако некој не праша кои раскази ти нарекуваме добри?“) и потем го става во устата на Сократ одговорот: „О Адеиманте, ние сега не сме поети, ни ти ни јас, туку основачи на државата“,¹ јасно е дека тој, не сакајќи, допушта можност за две спротивни перспективи во разгледувањето на уметноста. Под „добар расказ“ поетот и основачот на државата мислат на различни нешта. Ако поетот има на ум расказ како расказ, односно како уметничко дело, оснивачот на државата е заинтересиран за еден посебен аспект на расказот, за расказот како средство за вонестетско дејствување.

Затворајќи ги очите пред перспективата на поетот, Платон влегува во кругот и на својот сопствен, а исто така и на историскиот парадокс. Тој истовремено врши инаугурација и негација на автономниот естетски пристап на уметноста и со тоа ја изразува дијалектиката на историјата, којашто во човечката пракса посредувала една нова можност, но не направила при тоа повеќе од тоа, таа можност да се појави во еден проблематичен вид, како светлина што се пробива низ штотуку подотворена врата.

Во поново време, особено во последниве два века, истата оваа дијалектика на историјата уште повеќе се актуелизира; нараснати се силите што ја загрозуваат уметноста, нараснати се и можностите за уметност. Тоа условува разидување и поларизација на мисловните текови и непомирливи теориски конфронтации, што лесно поминуваат во идеолошко-политички пресметки.^{1а} Беше, се чини нужно на пренебрегнувањето на

¹ Платон, *Држава*, II, 378—379.

^{1а} Спореди, на пример: А. Ždanov, *Referat o časopisima »Zvezda« n »Lenjingrad«*, во антологијата *Nova filozofija umjetnosti*, red. D. Pejović, МН, „agreb“, 1970; S. Lasić, *Kukob na književnoj ljevici 1928—1952*, Liber, Zagreb, 1970.

перспективата на поетот — започнато практично од спартанската држава, а теориски од Платон, па повторувано од многубројни општествени сили и теориски пристапи² — да му се спротистави како реакција една таква теориска и уметничко-практична алтернатива во којашто вредностите се обрнуваат, каде она што било долу се става горе, а она што било горе се спушта долу.

Се разбира, на ум е тука теоријата на уметноста заради уметност, со којашто на радикален начин се доведува во прашање перспективата на „оснивачот на државата“ и која во извесна смисла претставува критика на теоријата на активистичката уметност. Во вредносната инверзија што таа ја воведува не само што се осудува било какво врзување на уметноста за некоја корист, туку се врши негација на целокупниот поглед на свет заснован врз користа; не само што се брани уметноста пако вредност по себе, туку се проповеда дека уметноста е идентична со битието, а дека животот вон уметноста е безвреден. Убавината е она што го конституира човекот, додека користа и интересот го деградираат. Затоа уметникот достоин на тоа име не се прижи за овоземните нешта, за политиката, за моралот, за религијата, за класните интереси: сето тоа е ефемерно. Негово е да создава убавина, да производи уметност и да ја ужива.³

Во спротивност спрема позицијата на „оснивачот на државата“, претставниците на теоријата на уметноста заради уметност не само што не се трудат својата уметност да ја вклопат во светот на начин како што тоа од нив се бара, туку ним светот им е одвратен, нив за светот ги врзува гадење. Вдишнувајќи го воздухот на еден материјализиран, утилитарен живот, изложени на накрсни покани — на буржоазијата, на црквата и на социјалистите — за соработка, тие чувствуваат дека можат да бидат заробени, дека над светот се наднела опасност од инструментализација на духот, што се заканува да ја укине автономноста на целото духовно творештво, па доброволно се отуѓиле во светот на уметноста.

² На пример, Волтер воопшто не доаѓа до свеста за уметноста како уметност; тој во трагедијата или комедијата гледа „лекции на справедливост и на пристојност“ (D. Huisman, *L'esthétique*, PUF, Paris, 1967, стр. 106); руските декабристи уметноста ја сфаќаат како средство за „зацврстување, воздигнување и облагородување на моралното битие наше“ (Л. Гинсбург, *О лирике*, М. — Л., 1964, стр. 132—133); големиот Хегел исто така не дошол до уметничка самосвест; во Соединетите Држави — со тоа да ги заокружине овие неколку нафрлувања — „на моралниот суд му се дава предност пред естетскиот суд кога е во прашање некое уметничко дело“ (J. E. Spingarn, *The American Critik*, во зборникот *Literary Opinion in America*, Ed. M. Zabel, Harper — Row, 1962, стр. 126).

³ Сп: T. Gautier, *La Préface de Mademoiselle de Maupin*, Édition critique par G. Matoré, Libraire Droz, Paris, 1946.

Така се збиднало, светот, којшто ја негирал специфичната вредност на духовните творби, посебно ја уметноста, да доживее да биде и самиот негиран. Но за разлика од марксистичката негација, движењето на уметноста заради уметност нема претензии за практично менување на стварноста; неговиот однос има чисто теориски т.е. метафизички карактер.⁴ Тоа се стреми кон аполитичност и аморализам. „Има илјада нешта за кои се грижам“, се вели во *Предговорот кон Госпоѓицата де Мопен*: „Тоа не е состојбата на општеството и реформите што треба да се извршат.“

„Неговата политичка боја?“, по повод на Готје прашува Х. в. д. Туин. И одговара: „Нула.“ Неговото национално чувство? — „Nchil“.⁵

Еден друг апостол на теоријата на уметноста заради уметност, Флобер, се исповедува во својата кореспонденција“. „Современите нешта ми се сосем одвратни! При помислата да се опишат буржоите, однапред ми се слончува.“ Што се однесува до социјалистите — Сен-Симон, Фурие, Леру, Прудон — Флобер вели: „Колку ми се сите тие луѓе одвратни! Какви деспоти и какви простаци! Модерниот социјализам смрди на воспитач.“⁶

Во таа одвратност спрема општеството, спрема тој „одвратен свет, каде што луѓето како нас нема да имаат причина за своето постоење“, како што чувствувал Флобер,⁷ естетскиот дух мечтае за таква изолација каде ќе биде можно да се постигне потполна слобода. Во таа смисла идеална состојба претставува оној степен на апстракција при којшто ништо нема да остане од стварноста. За таа цел потребно е да се напушти принципот на опишување и афирмација, а да се поддржи принципот на деформација и, во крајна линија, принципот на тотално отстранување на стварноста од уметноста, подразбирајќи ја како објективната така и субјективната стварност, доживувањето и интимата воопшто, што треба да резултира со апсолутна, чиста уметност, безлична и научна. Таква, на пример, книга од уметноста би го произвела својот ефект независно од она што се кажува, како еден чист, празен ѕид

⁴ Да се рече поради тоа, со Сартр (*Situations, II*, стр. 104), дека ларпурлартизмот им служи на интересите на буржоазноста, е неадекватно и несправедливо. Сп. за тоа: Г. В. Плеханов, *Уметност и книжевност, I*, Култура, Београд, 1949, статијата *Уметност и друштвени живот*; М. Krlježa, *Eseji, I*, Oslobođenje, Sarajevo, 1973, *Govor na Kongresu književnik au Ljubljani*; А. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Kultura, Beograd, 1966, т. II, стр. 280—281.

⁵ Н. в. д. Tuin, *L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier*, Amsterdam — Paris, 1933, стр. 132.

⁶ G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, 1930, sinquième série, стр. 32, 146.

⁷ Тоа свое чувствување Флобер им го поверил на К. Поплен и на Ж. Санд. (R. Dulesnil, *Gustave Flaubert, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1932, стр. 265—266).

⁸ Флобер во едно писмо до Ж. Санд; *Correspondance*, septième série, стр. 294.

на Акропол;⁸ таква песна би била „молчалива песна, од чиста белина“ (Маларме).⁹

Уште една натамошна консеквенција на стремежот кн изолатија претставува и негрижата, дури, презирот спрема уметничката публика. Беше логично, дека претставниците на теоријата на уметноста заради уметност, одвраќајќи се од светот, не можеле да сметаат на обраќање, ниту имале потреба од обраќање на истиот тој свет со своите творби. Тие сметале дека делото да се создаде, да се направи во максимално совршен облик, што би имал смисла само за едно статистички безначајно малцинство, составено од истомисленици свртени од овој свет, чијшто живот е идентичен со уметникувањето; и ништо повеќе. Херметизмот не само што не ги плашел, туку им претставувал цел кон кој свесно се стремеле.

Какви се можностите на човекот на тој пат од Еликуровите атоми отргнати од текот на нужноста?

Се чини, теоријата на уметноста заради уметност инаугурирала една онтологија, сосема поинаква, но ништо помалку проблематична од онаа на теоријата на активистичката уметност. Со неа светот се дели на две сфери, далени во меѓусебна издвоеност, без било каков контакт и интеракција помеѓу нив: на сфера на битието и на сфера на ништото. Битието е идентично со уметноста, а ништото се емпирискиот живот односно со општествената стварност. Од тајзвото искудување логично произлегува во себе и на себе упатеност на битието, кое, стремејќи се кон својата автономија, настојува да се ослободи од елементите на ништото, што му ја попречуваат неговата автентичност.

За да *биде*, човекот треба да *не* биде. Да не биде зоон политикон; да не ѝ припаѓа на црквата, да не им припаѓа на атеистите; да не биде буржуј, да не биде социјалист; да не се врзува со омраза, да не се врзува со љубов; да не се грижи за богатство, да не мисли на гладните; за *Ништо* да не му е гајле; да нема свој живот.

За да *биде*, човек треба да биде *уметник*. Како уметник, тој е творец на убавината, што гради следејќи строги, рационални принципи, од една страна на моралот, на политиката и на религијата, од онаа страна на интересот и на користољубието. Ефектот на убавото е дејствена цел на уметникот, и тој се постигнува со непристрасен, ладен труд на уметникот-аналитичар, непоматен со било какви други мотиви. Уметникот, тој специјалист за убавината, во рамките на општествената поделба на трудот, се идентификува со една вешта, со функцијата на производство на убавото, што ја извршува како чист demiurge, како некоја безлична, космичка сила. Изговарајќи ги во себе сите останати можности на човекот, сведувајќи се

⁹ Сп.: Н. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb, 1969, стр 103.

себеси на апстрактна моќ на творење, уметникот — во перспективата на теоријата на уметноста заради уметност — поминува во нешто нечовечко, во монструм. Алхемијата на творештвото е упростена до нивото на специјалистички труд, во дигресија спрема човечкото доживување, болка, патило, сомнение, дилеми, определување... Тоа е труд како правење, со што, во крајна консеквенција, се остварува тотална дереализација и деперсонализација, подразбирајќи под тоа дури и укинување и на самите уметнички средства. Така се доаѓа до тоа, идеалната творба да се замислува како молчење или како белина.

Самиот Маларме својот пат го означил како корсокак.¹⁰ Флобер, како Сократ, ја испил до дното горката чаша на својата филозофија. Претворајќи го својот живот во средство за пишување книги, тој кон смртта се приближувал како напатен и несреќник. Неколку години пред да го заврши животот што го немал, во својата педесетина година, тој ѝ пишува на Жорж Санд: „Ми причинивте задоволство со она што сте ми напишале за Вашата Аурора, којашто го читала Хомер. Ете што ми недостигало: едно дете како неа! (...) Отсекогаш сум живеел од ден во ден, без проект за иднината и следејќи ја својата цел (единствената, литературата), не гледајќи ни лево ни десно. Сè што постоеше околу мене, исчезна, и сега сум се нашол во пустина. Со еден збор, ми недостига елементот на разанода на еден апсолутен начин.“

„Та за да се напише нешто добро, потребна е извесна веселост! Што да се прави за таа пак да се стекне? Што да се преземе за да се избегне тоа непристојно размислување за својата кутра личност?“¹¹

Овие порзувачки зборови се зборови на поразот. Домислена до крај, теоријата на уметноста заради уметност, го претвора човекот во механизам, и тука, на спротивниот пол, се допира со теоријата на активистичката уметност, којашто исто така го редуира човекот на определена функција. Тој механизам треба да работи врз принципот на *repetitum mobile*, како апсолутно самодвижење, независно од било какви стимули и од било каков материјал, надворешен или внатрешен. Зборовите и боите и тоновите се ослободуваат од соопштувањето и се враќаат кон себеси, како чисти презентанти, со тенденција на натамошно исчезнување во тотална нематеријална и беспредметна состојба. На тој степен од апстракција, сферата на битието станува имагинарна сфера на мистиката; чистото творештво станува потполно откажување од сè, тотална пасивност. Апсолутното самодвижење е еднакво на апсолутната сми-

¹⁰ „Мојата уметност е корсокак“. Сп.: S. M. Baura *Naslede simbolizma*, Nolit, Beograd, 1970, стр. 23.

¹¹ G. Flaubert, *Correspondance*, septième série, стр. 240—241.

¹² H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, стр. 179.

реност, каде што ништо не се збиднува, ни идеја, ни мисла, ни чин. Битието, во чиешто име се прават сите напори, се доведува на границата на ништото.

За среќа на уметноста, и теоријата на уметноста заради уметност не може консеквентно да се одржи. Таа има своја вредност во своето исходување, како противстав на парагматизмот, којшто ја деградира уметноста на средство за вонестетски цели. Поставувајќи ја уметноста како единствена вредност, таа пронаоѓа еден вид вера, како потпора, во едно време во кое вредностите радикално се доведуваат во прашање. Со тоа таа изразува една состојба на духот, зборувалќи ја загрозеноста на човекот во светот на оттуѓувањето и, како тенденција, наспроти на натурализмот којшто ја афирмира дескрипцијата, придонесува кон разбирањето на едно епохално движење во уметноста, на она што најшироко се нарекува модерна уметност, со неговите суптилни трансценденции на реалноста и со финалните алузии на еден чувствителен сензибилитет. Таа состојба на духот, меѓутоа, нужно ги детерминира и границите на нејзината вредност: „Со претераното загрозување на неговата слобода, станува претеран и неговиот порив кон слобода.“¹²

DIMITAR DIMITROV

LA SIGNIFICATION AUTHENTIQUE DE L'ART POUR L'ART

Résumé

On y examine la théorie de l'art pour l'art à travers le fond historique et social, comme réaction à la tendance pragmatique (hétéronome) dans la théorie de l'art. Dans ce contexte, la position de l'art pour l'artisme est valorisée comme expression de la conscience artistique authentique qui — en défendant l'art contre diverses approches instrumentales — se trouve rentée par le réductionnisme artistique radical de l'existence.