

DE REBUS ARTIUM QUASI PHENOMENA APOPHATICA

Давор Џалто,
Филозофски факултет,
Универзитета у Нишу

Астракт: У овом раду успостављам паралелу између начина на који уметност и уметничка теорија бивају схваћени у другој половини двадесетог века, и философије уметности Николаја Берђајева. И у једном и у другом случају имамо основа да о уметничком стваралаштву говоримо као о апофатичком феномену, што доводи до неопходности конституисања једног новог погледа на уметничку „теорију“ и „праксу“ у односу на императив „научне објективности“.

Кључне речи: Уметност, апофатика, Берђајев, Зонтаг, теорија, пракса, стваралаштво, слобода, „еротика“.

У овом раду ћу се позабавити начинима сазнања уметности као апофатичког феномена¹ и последицама таквог сазнања. У том циљу ћу довести у везу философију стваралачког чина Николаја Берђајева са два питања која постављају уметничка теорија и пракса у другој половини двадесетог века: 1. Да ли је и на који начин могуће превладати поделу на уметничку „теорију“ и „праксу“ и, 2. Како сазнавати уметност без императива позитивистичке „објективности“ и „научности“?

¹ Појам „апофатичности“ користим овде, пре свега, у смислу нечега што се не може у потпуности изрећи, чија суштина остаје ван домета формално-логичког мишљења и језичког исказа. Али „апофатично“ не би требало разумети као нешто сасвим изван домета сазнања или личног искуства. Реч је о томе да се бит „апофатичког“ феномена не може сместити у једноставне логичке или језичке формулације, али се њима може сугерисати. Оно што имам на уму је слично разлици која постоји између „онога што се може рећи“ и „онога што се може показати“ (у шта спадају и „апофатички“ феномени) код Лудвига Витгенштајна (*Tractatus logico-philosophicus*; више о томе у: Donald Harward, *Wittgenstein's Saying and Showing Themes*, Bonn 1976; Russel Nieli, *Wittgenstein: From Mysticism to Ordinary Language: A Study of Viennese Positivism and the Thought of Ludwig Wittgenstein*, Albany 1987, 108–127). У сврху „показивања“, тј. надилажења језичких и формално-логичких ограничења исказа, а зарад „показивања“ апофатичког феномена или указивања на њега, могу се користити и саме логичке односно језичке форме у смислу таутологија и контрадикција (више о томе као средству уметничког исказа видети у: Davor Džalto, *The Role of the Artist in Self-Referent Art*, 13–20, 29–137).

*

У читавом двадесетом веку, а нарочито у његовој другој половини, долази до интензивног преиспитивања саме уметности, њеног бића, значења и смисла, али и до преиспитивања начина гледања и разумевања уметности. Постављају се питања о „границама уметности“, у светлу проширених медија и изражајних средстава, о „кризи уметности“² и о евентуалном „крају“ и „смрти уметности“³ и њене историје. Преиспитивању бива подвргнут и стваралачки субјект. Оглашава се „смрт аутора“⁴ или се пак говори о „аутору функцији“.⁵ Занимљиво је да оваква преиспитивања, иако на различите начине, долазе истовремено из подручја уметничке и књижевне теорије, историје и философије, као и из подручја уметничке праксе. Паралелно са тим, појављује се и снажан покрет који тежи превладавању поделе на уметничку „теорију“ и „праксу“ као суштински вештачке и у актуелном времену неодрживе расцепљености.⁶

У склопу ових и сличних гледишта, јавља се потреба и да се сâмо мишљење о уметности (у виду уметничке теорије и историје) подвргне преиспитивању. Један од најзанимљивијих покушаја у том смислу је учињен у есеју Сјузан Зонтаг под називом *Против интерпретације*.⁷ Тежња тог рада је усмерена на оспоравање „интерпретације“ уметности и уметничких дела као универзалног метода њиховог сазнања. Критика коју Зонтаг упућује интерпретацији као методу заснована је, по мом мишљењу, на критици позитивистичке вере у „објективно“ откривање „чињеница“ и

² Видети: Карло Ђулио Арган, *Криза уметности као „европске науке“*, у: *Трећи програм* 33, II–1977, 609–654.

³ Видети: Oto Bihalji-Merin, *Ende der Kunst im Zeitalter der Wissenschaft?*, Stuttgart 1969. (на српском: Ото Бихалји-Мерин, *Крај уметности у доба науке?* у: *Трећи програм* 4, јесен 1971, 495–583), касније ове тезе добијају своју детаљну елаборацију у радовима Виктора Бургина (Victor Burgin, *The End of Art Theory*, London 1986), Артура Дентоа (Arthur C. Danto, *The End of Art*, у: Berel Lang (прир.) *The Death of Art*, New York 1984; Arthur Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey 1997), Доналда Каспита (Donald Kuspit, *The End of Art*, Cambridge 2004) и други.

⁴ Видети: Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, Manteia 1968, том V.

⁵ Видети: Michael Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, у: *Bulletin de la société française de philosophie* 63, 1969.

⁶ Еклатантан пример су уметници-теоретичари концептуалне уметности (Сол Ле Вит [Sol LeWitt], Џозеф Косјут [Joseph Kosuth], Тери Еткинсон [Terry Atkinson], Дејвид Бејнбриџ [David Bainbridge], Мајкл Балдвин [Michael Baldwin], Херолд Харел [Harold Hurrell], Јан Бурн [Ian Burn], Мел Ремзден [Mel Ramsden], Роџер Катфорт [Roger Cutforth], Чарлс Харисон [Charles Harrison] и други), али и творци сасвим особених поетика попут Јозефа Бојса (Joseph Beuys) или Еда Рејнхарта (Ad Reinhardt). Ова тенденција се може, на појединачним примерима, пратити уназад све до момента када уметник почиње да бива схватан не само као мануелни радник већ и интелектуалац, односно делатник духа (о томе видети ауторов појам „уметник као аутор“ у: Davor Džalto, *The Role of the Artist in Self-Referent Art*, Berlin 2007; *The Artist as Author of Artworks*, 21–27).

⁷ Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York 1961. Овде цитирано према: Susan Sontag, *Against Interpretation*, у: *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1967, 3–13.

свођење уметничког дела на „објекат-факат“ који је у потпуности доступан рационалној анализи, чак и у својим ирационалним елементима. Ауторка сматра да је дуалистичко схватање уметничког дела, кроз појмове „форме“ и „садржаја“, одговорно за веру у могућност „научног“ и „реалистичног“ („истинитог“) сазнања (садржаја) које је у потпуности засновано на рацију доступним фактима:

„The fact is, all Western consciousness of and reflection upon art have remained within the confines staked out by the Greek theory of art as mimesis or representation. It is through this theory that art as such – above and beyond given works of art – becomes problematic, in need of defense. And it is the defense of art which gives birth to the odd vision by which something we have learned to call ‘form’ is separated from something we have learned to call ‘content,’ and to the well-intentioned move which makes content essential and form accessory.“⁸

Ову појаву Зонтаг назива „интерпретацијом“ и упозорава да „модерна интерпретација“, тражећи тј. „ископавајући“ значења, заправо уништава дело:

„The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs ‘behind’ the text, to find a sub-text which is the true one.“⁹

Ауторка се при том не залаже за укидање било какве анализе, критике или коментара о уметности, већ поставља питање о адекватном начину за анализу и сазнавање уметности:

„What kind of criticism, of commentary on the arts, is desirable today? For I am not saying that works of art are ineffable, that they cannot be described or paraphrased. They can be. Thee question is how. What would criticism look like that would serve the work of art, not usurp its place?“¹⁰

У закључку свог рада, Зонтаг формулише принцип који би требало следити у проналажењу прикладног метода за схватање уметности:

„In place of hermeneutics we need an erotics of art.“¹¹

Потреба за „еротиком“ уместо за херменеутиком упућује нас да когнитивни акт, акт сазнања нечега (у овом случају уметности) није нужно нити у целини ограничен на рационални, логички или интерпретативни приступ. Разумевање уметности, а како ћемо у даљем тексту видети и њено стварање, може бити такође „еротика“, што треба разумети не као „еротичност“ већ пре као „ерос“, односно чин заједничарења и љубави.

(Критичко преиспитивање домета и заснованости „научног“ приступа у сфери теорије и историје уметности¹² које Зонтагова покреће, није у каснијој литератури

⁸ Сјузан Зонтаг, нав. дело, 4. Упоредити: исто, 6.

⁹ Сјузан Зонтаг, 6.

¹⁰ Сјузан Зонтаг, 12.

¹¹ Сјузан Зонтаг, 14.

¹² Овде напомињем да би било погрешно ограничити критику коју Зонтагова упућује „интерпретацији“ само на херменеутику као метод. Мислим да она појам „интерпретације“ користи више као симптом ширег проблема који се јавља на релацији: објекат (који је предмет знања и анализе) – начин на који се тај објекат сазнаје (метод) – субјект који сазнаје (личност). Упоредити горе цитирана места.

значајније развијано и поред велике популарности овог есеја. Главни токови у литератури о уметничкој теорији и историји су ипак наставили, уопштено говорећи, афирмацију позитивистичког, рационално-научног метода. Тај приступ, упркос свим варијацијама које се унутар њега могу пронаћи, и данас је доминантан.¹³

Тако, са једне стране уметници и теоретичари средине двадесетог века трагају за неком врстом синтезе стваралачког чина који ће превазићи расцеп између „теорије“ и „праксе“, док, са друге стране, сама методологија сазнавања и разумевања

¹³ Као пример истичем Дејвида Кериера, можда најутицајнијег савременог аутора у области методологије историје уметности, чији су ставови по питању приступа анализи уметности управо супротни схватањима Сјузан Зонтаг. У својим *Принципима писања историје уметности* (*Principles of Art History Writing*), Кериер објашњава базичне циљеве и методологију историје уметности управо кроз императив „интерпретирања“ и „истинитости“ до које се долази поступком интерпретације: “Within present-day art history, the conflict of interpretations is consistent with truth in interpretation. [...] And when these implicit rules governing their discourse are spelled out, we can understand how truth in interpretation is possible.” (David Carrier, *Principles of Art History Writing*, State College 1991, 6). Уз то, Кериер наглашава „објективност“ као кључан циљ анализе уметности: “Once we recognize that standards of objectivity are defined by these rules, then we can understand both why objectivity is possible and how standards of objectivity can change.” (Исто). (Видети још: David Carrier, *Art History*, у: Robert S. Nelson, Richard Schiff (прир.), *Critical Terms for Art History*, Chicago – London 1996, 129-141) Кериер није ни на који начин усамљен у оваквом гледању на методологију анализе уметности (видети, на немачком говорном подручју, студије о историјско-уметничкој херменеутици Оскара Бечмана [Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984; Oskar Bätschmann, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, у: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer Martin Warnake (прир.), *Kunstgeschichte, Eine Einführung*, Berlin 1996, 192-222]). У скоројој студији В. Џ. Т. Митчел такође истиче да је централни задатак историје уметности студија ликовних представа, а да историја уметности није ништа друго до проналажење правих речи да би се те представе интерпретирале, објасниле, описале и валоризовале (“What is art history, after all, if not an attempt to find the right words to interpret, explain, describe, and evaluate visual images?” W. J. T. Mitchell, *Word and Image*, in: *Critical Terms for Art History*, 47). Ако ове ставове упоредимо са нешто ранијим методолошким студијама о „науци о уметности“, историји уметности или уметничкој теорији (имајући у виду да појединачне методолошке диференцијације између самих ових области нису од значаја за овај рад, а да их и поједини аутори такође пренебрегавају или минимизирају), попут *Историје уметности и хуманистичке науке* Жана Бијалостоцког, поново ћемо бити у прилици да уочимо тежњу да се продукт стваралачке делатности сагледава „објективно“, да се досегне „истина“ на бази чулно-логичко-рационалне анализе, која се управо базира на научној интерпретацији „факата“ (Jan Bialostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980. На српскохрватском: Jan Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986). Критикујући перспективе

уметности бива подвргнута захтеву да се превазиђе расцеп између „форме“ и „садржаја“, а индиректно и између „субјекта“ и „објекта“. Увиђа се да „научност“, „објективност“ и „рационалност“ нису довољни да се уметност разуме у ономе што јесте. Потребна је „еротика“, тј. један личан, непосредан, рекао бих и животан однос према стваралаштву, уместо изолованог и појединачног „чињеничног“ интерпретирања.¹⁴

Сматрам да се питања раскола између уметничке „теорије“ и „праксе“, „субјекта“ (који сазнаје) и „објекта“ (сазнања), „апофатичности“ уметности и „научне“ и „објективистичке“ методологије, нарочито методолошке критике које Сјузан Зонтаг упућује када је реч о схватању уметности, могу довести у везу са философијом уметности Николаја Берђајева, као и са гносеолошким преиспитивањима која Берђајев покреће у својим делима а која су у вези са уметничким чином. У оквиру имплементације

традиционалне историје уметности, „ново“ или „радикално“ читање уметности, у смислу основних методолошких премиса, такође не доноси новине. И поред тога што се критикује „класно“ гледање на уметност, или што се указује на проблем рода и идеологије као неодвојивих пратилаца сваке анализе уметности, „нова историја уметности“ се подједнако као и „стара“ залаже за рационалне „доказе“, „факте“, научне „процедуре“ и „интерпретацију“ (видети: Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London – New York 2004). Отуда се „новом“ или „радикалном“ историјом уметности мења перспектива гледања на „предмет“ или „објекат“ који се третира, али се и даље захтева рационално-научна анализа „објекта“ и са њим повезаних „факата“. Сви наведени приступи се слажу у следећем: теоријска анализа уметности, из перспективе историје, теорије или „науке о уметности“, јесте активност која се одвија унутар појединачне „дисциплине“ која има одређени „објекат“ свог интересовања (уметност, уметничка дела и са њима повезане феномене) који је као такав изван саме те дисциплине као и изван самих „истраживача/научника“. Другим речима, на једној страни се налази „истраживање“ а на другој „објекат“ истраживања. „Објекат“ се анализира путем одређене методологије која омогућава да се открију појединачни аспекти анализираних феномена, да они схвате и вреднују. У идеалном случају би било могуће сазнати велики број аспеката и информација, можда чак и све, које би нас онда довеле до тога шта „објекат“ јесте, односно до одређене интерпретације анализираних „објекта“. Лако је уочити супротстављеност оваквих погледа, на анализу и разумевање уметности, залагањима Сјузан Зонтаг.

¹⁴ Из начина на који Сјузан Зонтаг третира дуализам „форма-садржај“, да се закључити да је већ само изоловање „садржаја“ као предмета интерпретације својеврсно „објективизирање“ које рационално научно-интерпретативно мишљење чини како би до сазнања уметничког дела уопште могло доћи. На овом трагу би се могло рећи да би и „форма“ уметности морала да буде „преведена“ на одређени (рационалан, позитиван) „садржај“, како би њено сазнање за рационално научно-интерпретативно мишљење било могуће. При томе, овде не треба изгубити из вида да тежња Сјузан Зонтаг није да у потпуности одбаци рационално, аналитичко, па чак и интерпретативно у сазнавању уметности. То такође није намера овог рада, и поред јасног упућивања на суштинску апофатичност уметничког чина, гледано из перспективе Берђајевљеве философије. Интенција је само да се укаже на ограничен дomet таквог приступа и на његову неадекватност у откривању оног „што јесте“ у стваралачком акту, будући да апофатични стваралачки акт превазилази ниво „објекта“ или „чињенице“ која би се могла у потпуности разумети искључиво егзактним и аналитичким методом, чак и у случају обједињавања свих појединачних „дисциплина“ које се баве уметношћу.

Берђајевљеве философије на горе поменуте проблеме, позабавићу се најпре начином на који Берђајев поима стваралаштво и слободу као конституенте уметничког чина, затим критикама које Берђајев упућује „научном“ или „објективно-позитивистичком“ схватању и сазнавању уметности као слободне и стваралачке делатности човека. На крају ћу закључити рад са једним „синтетичким методом“ који не раздваја ствараоца и онога ко сазнаје уметност (не раздваја „теорију“ и „праксу“) и који захтева личан и „еротски“ однос према стваралачком чину како би омогућио његово схватање.

*

За Николаја Берђајева уметност је пре свега слободни и стваралачки чин личности:

„Уметност је у првом реду стваралачка област. Чак је уобичајено називати уметничким стваралачки елемент у свим областима делатности духа.“¹⁵

Већ се у самом стваралачком чину одиграва и чин ослобађања у односу на сваку задатост:

„Уметнички акт је директно супротан сваком окамењавању, у њему постоји ослобађање. Суштина уметничког стваралаштва је у победи над теретом нужности.“¹⁶

Берђајев овде дефинише стваралаштво преко слободе. Изгледа као да стваралаштво води ослобађању, тј. превладавању нужности и демонстрацији слободе. Циљ стваралаштва је, на изванредан начин, слобода. Међутим, на другом месту, Берђајев се не устручава да слободу одређује преко стваралаштва чиме, на први поглед, оба појма објашњава таутолошки:

„Слобода је позитивна стваралачка моћ, која ни у чему није утемељена и ничим није условљена, која се излива из бесконачног извора. (...) Слобода у свом позитивном изразу и остварењу и јесте стваралаштво.“¹⁷

Овакво објашњење упућује на немогућност одвајања слободе и стваралаштва. Слободу и стваралаштво није могуће логички и рационално у потпуности схватити, самим тим што се њихов садржај не може претопити у појам, као апстрактну категорију апстрактног мишљења. Управо је то оно што и условљава да говор о уметности као стваралаштву и слободи буде на моменте таутолошки, на моменте парадоксалан:

„Схватити стваралачки чин и значи признати његову непојмљивост и неутемељеност. Жеља да се рационализује стваралаштво је повезана са жељом да се рационализује слобода. Слободу покушавају да рационализују и они, који је прихватају, који неће детерминизам. Али рационализација слободе је већ детерминизам, пошто пориче бескрајну тајну слободе.“¹⁸

¹⁵ Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва II*, Београд 1996, 45.

¹⁶ Николај Берђајев, исто, 45.

¹⁷ Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва I*, Београд 1996, 121.

¹⁸ Николај Берђајев, исто, 120.

Ова уска повезаност стваралаштва и слободе готово да би нам дала за право да их у контексту Берђајевљеве философије означавамо једном речју, сложеницом стваралаштво-слобода, будући да је једно неодвојиво од другог и да једно постаје узрок и извор другог. На стваралаштво-слободу се не може применити логика и рацио. Стваралаштво-слобода јесте по својој суштини апофатично, неизрециво и несводљиво на једноставне формално-логичке исказе. Овакво схватање код Берђајева налазимо на више места:

„Стваралаштво је – необјашњиво. Стваралаштво је – тајна. Тајна стваралаштва је тајна слободе. Тајна слободе је – бескрајна и неизрецива – она је бездан.“¹⁹

„Немогуће је изградити позитиван логички појам о слободи за кога би тајна слободе постала потпуно прозирна. Позитивне дефиниције слободе рационализују слободу и умртвљују њен унутрашњи живот. Слобода је живот, живот је схватљив само у искуству живота, он је у својој унутрашњој тајанствености неухватљив за категорије разума. (...) Слобода је ирационална тајна бића, тајна живота и судбине. То не значи да слобода уопште не може бити сазнатљива и да је овде нужно помирити се са агностицизмом. Али путеви сазнања слободе су сложенији и нису налик оним путевима којима се креће натуралистичка метафизика која рађа и учење о детерминизму и учење о слободи воље.“²⁰

(На темељу горе изнетог разумевања стваралаштва-слободе као конституената уметничког чина, које сам означио као „апофатично“, могло би се поставити питање због чега уметност заслужује да буде окарактерисана као „апофатичка“, што је појам који се у теолошком дискурсу јавља пре свега у вези са [не]могућношћу говора о Богу? Уколико је Бог [као биће које не може никада бити у потпуности обухваћено „позитивним“ изразом људског разума] изазов за мишљење, говор или анализу, због чега је то и уметност као човекова делатност? Да ли је исувише неприлично говорити о „апофатичности“ уметности имајући у виду да тиме имплицирамо како је наша сопствена [људска] творевина на сличан начин „неизрецива“, односно ван домања нашег сопственог [рационалног] сазнања, као што је то сам Бог? Иако Берђајев ово питање не поставља на начин на који је то овде учињено, негативан одговор је могуће засновати на хришћанској антропологији која Берђајеву служи као полазиште његове философије. Берђајев готово да поистовећује хришћанску антропологију и христологију. За њега је „истинска антропологија садржана у истинској христологији“, па ће, следствено, „од тога како мислите о Христу, [зависити] и то како мислите о човеку.“²¹ Уколико је „икона Божија“ у човеку способност човека да буде личност, онда је управо овај појам централан за разумевање сличности између Бога и човека по питању апофатичности. За Берђајева је личност, како Бога тако и човека, „тајна“.²²

¹⁹ Николај Берђајев, исто, 119.

²⁰ Николај Берђајев, *Дух и слобода*, Београд 1998, 86.

²¹ Николај Берђајев, исто, 145.

²² „Само богопосиновљење човека, које је извршио Христос, његово обнављање људске природе, оскрнављене грехом и отпадничтвом, открива тајну о човеку и његовом првенству, тајну човековог лика. У Христу Бог постаје личност и човек постаје личност. (...) Тајна Христа

„Тајна” је и све што произлази из „дубине” личности као и из међусобног односа личности [Бога и човека или човека и човека]: љубав,²³ стваралаштво,²⁴ слобода,²⁵ историја²⁶. Управо због „тајне” личности [која се истовремено открива и скрива у Христу као Богочовеку], односно коначне апофатичности личности, човеково стваралачко и слободно деловање [кроз које се он пројављује као личност] постаје такође апофатично.)

Ако је стваралачко-слободна делатност личности апофатична, поставља се питање на који начин је могуће схватати уметност, коју, како смо већ видели, одређује управо стваралаштво-слобода? Да ли је тиме што је реч о стваралачкој и слободној делатности пресечен сваки пут ка њеном разумевању, анализи или сазнању?

Да би се на то питање могло одговорити неопходно је видети шта за Берђајева значи сазнање. Сазнајни чин за њега подразумева прво, стваралачки чин, и друго, „ерос“, односно чин љубави. Размотримо најпре когнитивни чин као такав, како бисмо то могли применити на уметност.

На сазнајни чин Берђајев гледа као на сазнање истине у коме нема исконског јаза између *субјекта* који сазнаје и *објекта* који је предмет сазнања. У том смислу, процес сазнања за њега има активно и стваралачко значење. Оно не може бити „објективистичко“ или „научно“, у смислу пасивног откривања чињеница и законитости и њиховог прихватања као нужности, већ мора бити слободно да би могло претендовати на истинитост.

„Није ли ‚истина’ пасивног интелекта, с његовом чисто интелектуалном савешћу, само привид, самохипноза потлаченог, потиснутог, расцепљеног духа? Покоравање пасивног интелекта ‚истини’ је ропство и слабост, а не честитост и савесност. ‚Истина’ пасивног интелекта једнако не постоји, она је само интелектуални израз духовне потлачености и зависности. Истина се открива само стваралачком активношћу духа и независно од ње је недоступна и непојмљива. (...) Истина није оно што јесте, оно што је наметнуто као дато стање, нао нужно. (...) Истина је осмишљавање и ослобађање бића, она претпоставља стваралачки чин онога који сазнаје у бићу. (...) *Истина нас чини слободнима. Негирати слободу значи негирати истину.*”²⁷

„Сазнање по својој најдубљој суштини не може да буде само покорни одраз стварности, прилагођавање датости – она је такође делатни преображај, разумевање бића, тријумф светског ума у бићу, сунчева светлост у њему.”²⁸

и јесте тајна човека.” Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва I*, 63. Упоредити још: исто, 65, 71, 72; као и Н. Берђајев, *Философија слободе II*, Београд 1997, 119; *Дух и слобода*, 36; *Истина и откровење, у: Судбина човека у савременом свету*, Београд 1999, 121.

²³ Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва II*, 33; *Дух и слобода*, 130, 131.

²⁴ Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва I*, 79, 81, 82, 92, 119, 128; *Дух и слобода*, 135, 144.

²⁵ Николај Берђајев, *Дух и слобода*, 86; *Смисао историје*, Београд 2001, 69, 70.

²⁶ Николај Берђајев, *Смисао историје*, 51–71.

²⁷ Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва I*, 32.

²⁸ Николај Берђајев, исто, 101.

Овде се „истинитост” до ког сазнавање треба да доведе, директно повезује са стваралачким чином саме личности која сазнаје, а не са „пасивном”, „објективном” анализом факата. Берђајев је нарочито скептичан по питању науке као начина сазнавања бића (истине) или стваралаштва:

„Стваралачки људски чин се одиграва на оном нивоу бића на који се не протежу компетенције науке, због чега се на њега не односи ни гносеологија науке.”²⁹

Карактеришући сазнање уопште на овај начин, Берђајев алтернативу објективистичком, позитивистичком, научном или формално-логичком мишљењу у сазнавању уметности као слободне и стваралачке делатности, види у сазнању које је и само стваралаштво:

„Сазнајно решење проблема стваралаштва је могуће само за стваралачки сазнајни чин. Стваралаштво се сазнаје само стваралаштвом, слично – сличним. Сазнање као покорност не може ништа да каже о стваралаштву. (...) А стваралачко сазнање је чин бивствовања (постојања), чин успона у бићу.”³⁰

„Јер сазнање је биће. Ново сазнање о стваралачкој моћи човека и света може бити само ново биће.”³¹

„Стваралачку тајну бића је немогуће доживети пасивно, у атмосфери покорвања оптерећујућој материјалности света. Њу је могуће сазнавати само активно, у ситуацији самог стваралачког акта. Сазнати стваралачку делатност личности значи – бити стваралачки делатна личност. Сазнати слободу личности значи – бити слободна личност. (...) Сазнање је стваралачки чин и не може се очекивати сазнање стваралачке делатности од сазнања као пасивног прилагођавања.”³²

„Уметничко стваралаштво, као и сазнање, није одраз стварности, оно је увек додавање онога што још није постојало стварности света.”³³

О недовољности и неадекватности формално-логичког и рационалног мишљења у сазнавању стваралаштва и слободе, Берђајев говори и на другим местима. За њега је слобода „неутемељени темељ бића и она је фундаменталнија од сваког бића”³⁴ Њу је „немогуће из било чега извести, у њој је могуће само изворно постојати”.³⁵ Сазнање стваралаштва-слободе подразумева стваралаштво и слободу онога који сазнаје. Отуда сазнање није апстрактна или „објективистичка” (у смислу „научна”) категорија. Оно не полази од раздвојености „субјекта” и „објекта” већ од њихове повезаности.

„Субјект који сазнаје није пасивни одражавалац бића нити његов активни стваралац, он је живи делатник у бићу, онај који развија биће, који повећава стваралачку енергију бића. (...) Само сазнање јесте биће, жива функција бића, вредност развоја бића.”³⁶

²⁹ Николај Берђајев, исто, 92.

³⁰ Николај Берђајев, исто, 102.

³¹ Николај Берђајев, исто, 117.

³² Николај Берђајев, исто, 129.

³³ Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва II*, 56.

³⁴ Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва I*, 120.

³⁵ Николај Берђајев, *Философија слободе I*, Београд 1996, 5.

³⁶ Николај Берђајев, исто, 89, 90.

„Право сазнање неког објекта је исто тако самосазнање тог објекта, тај објекат је исто тако и субјект, субјект и објект су – идентични.”³⁷

Овим као да се нуди решење за расцеп на релацији „субјект” - „објект”. Овакав дуализам Берђајев проглашава лажним, односно искривљеним стањем које је препрека сазнајном чину. Заједничарење „субјекта” и „објекта” се овде открива као алтернатива, као могућност сазнања које је истовремено и самосазнање. Такво сазнање није ни „субјективно” ни „објективно”, јер је изван ових категорија. Будући да је предмет сазнања истина, која за Берђајева као философа чија мисао израста из православног хришћанства има пре свега персонално значење,³⁸ она спречава било какву „субјективност” или произвољност мишљења и сазнања. Истина као предмет сазнања и истина као стваралачки акт сазнања чини да онај који сазнаје такође буде „истинитији” у самом акту сазнања, који је, као што смо видели, и акт слободе и стваралаштва:

„По генијалном запажању Фр. Бадера: *сазнавати истину значи бити истински*. Вредност знања се састоји у томе што у њему биће постаје истинскије.”³⁹

„Ја сам Истина’. Зато је истина – пут и живот. Зато знати истину значи бити истинит. Сазнање истине је преображај, стваралачки развој, посвећење у васељенски живот. Истина је – оно што јесте.”⁴⁰

Истина, која је садржај слободе и стваралаштва, такође не може бити предмет „научног” или само рационалног сазнања.⁴¹ Будући да је она у непосредном односу са личношћу (иако није на било који начин „субјективна” или „релативна”), начин њеног сазнања јесте заправо истоветан начину *личносног постојања* које је са однос, *заједничарење*, љубав.

„Љубав према Богу и јесте сазнање Бога, љубав према свету и јесте сазнање света, љубав према човеку и јесте сазнање човека.”⁴²

³⁷ Николај Берђајев, исто, 91.

³⁸ Берђајев истину поистовећује са Истином тј. Христом (видети даље у тексту), који је истовремено жива личност и *догађај*, а не пасивни „објекат” сазнања или апстрактна чињеница.

³⁹ Николај Берђајев, *Философија слободе I*, 92.

⁴⁰ Николај Берђајев, исто, 109.

⁴¹ Критику „рационалног” мишљења и анализе Берђајев износи прилично опширно у *Философији слободе I*, као што илуструју цитати који следе (у заградама је дат број стране):

„Субјект и објект су се неприродно раздвојили и ишчезло је нешто – ноумен, остало је само оно о нечему – само феномен.” (9) „Апстрактна истина је привидна, она је плод рационалистичког лутања по пустињама апстрактног мишљења. Истина је жива, она је такође пут и живот. И та жива истина, целовита истина, не може да се открива само интелектуално, разумски, рационално; с њом је могуће доћи у додир само кроз искуство религиозног живота.” (28) „Мишљење којим се рационалисти толико поносе је дискурзивно, аргументовано мишљење. У дискурзивном мишљењу нема непосредне датости бића, већ постоји посредност и логички след.” (51) У *Смислу стваралаштва I* он управо „научност” поистовећује са личношћу, са отуђењем од слободе и са методом који нема директног додира са истином: „Научност је само један од израза губитка слободе стваралачког духа. (...) Научно мишљење се увек налази у суштинском складу, увек је прилагођено светској нужности, оно је оруђе сналажења у реалности.” (16, 17).

⁴² Николај Берђајев, *Философија слободе I*, 94. Говорећи о философији, Берђајев је још експлицитнији по овом питању: „Зар права философија не треба да буде љубавна изјава двоје заљубљених? (...) Како је ужасно што је философија престала да буде изјава љубави, што је изгубила ерос и зато се претворила у расправу о речима” (Исто, 93).

Под „љубављу” треба подразумевати слободно заједничарење, пребивање у целом и изворном постојању, а не у сепаратном и изведеном. Стога, сазнање Берђајев упоређује са браком, односно са љубављу којом човек сазнаје више него само разумским просуђивањем:

„Само гносеологија која ће бити заснована не само на чињеници науке него и на чињеници вере, чињеници откривења, само таква целовита гносеологија успоставља контакт са живим постојањем, досеже знање као тајну брака онога који сазнаје са оним што јесте.”⁴³

„Онај који воли зна о особи коју воли оно што не зна читав свет, и онај који воли је увек више у праву него читав свет. Само онај који воли стварно доживљава личност, одгонета њену генијалност.”⁴⁴

Сазнајни акт је, дакле, стваралачки излаз из индивидуалности оног који сазнаје у слободу заједничарења са „другим”,⁴⁵ без обзира да ли је тај „други” материјални свет у коме човек пребива, продукт човекове делатности, друга људска личност или Бог. Будући да „истинским” сазнањем као стваралачким чином сазнајемо Истину, онда је чак и сазнање природе, а поготову сазнање продуката стваралачке делатности човека, чин заједничарења са Богом.

*

На основу наведених места, може се закључити да је за Берђајева уметност чин стваралаштва-слободе. Стваралаштво-слобода јесте тајна, никада до краја појмљива; суштина стварања и слободе је, према томе, апофатична. Из тога следи да формална логика, позитивистичко или рационално мишљење није од велике користи у сазнавању уметности у ономе што она јесте. Рационално, логичко, научно, позитивистичко мишљење почива на законитостима, тј. на нужности, и као такво није слободно. Неопходно је прихватити границе оваквог мишљења и не тражити да оно објасни или доведе до потпуног сазнања/откривања стваралачког чина. Вредност овог мишљења се открива тек у његовом надилажењу. Сазнавање слободе подразумева ослобађање и пребивање у слободи, на исти начин на који сазнавање стваралаштва подразумева стварање. Можемо рећи да философија Берђајева имплицира да сазнавање уметности као стваралачке и слободне делатности човека-уметника подразумева нови уметнички чин, стварање а не просто интерпретирање уметности. Другим речима,

⁴³ Николај Берђајев, *Философија слободе I*, 85.

⁴⁴ Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва II*, 35.

⁴⁵ Атанасије Јевтић, позивајући се на Никоса Нисиотиса, наводи да сама етимологија латинске речи „cognoscere” упућује на „саборни” односно заједнички акт, тј. да у чину нашег појединачног покушаја сазнања већ учествује и „неко други”, услед чега руска мисао с правом одређује „сазнање као саборни чин” (Анатасије Јевтић, предавање „Богопознање и човекопознање”, доступно на: http://verujem.org/audio/atanasije_bogoroznanje.htm [09. 02. 2008.], 15. минут). Упоредити са: Николај Берђајев, *Философија слободе I*, 90.

уметник постаје и онај ко ствара и онај ко сазнаје створено, јер је и у једном и у другом случају неопходан стваралачки и слободан акт. Закључак који се намеће јесте да је не само сазнање уметничког чина уметнички чин, већ и да је сам уметнички чин истовремено и чин сазнања. Тиме би дуализам „теорија/пракса“ био превладан, будући да чин стварања (уметности) и чин сазнања/разумевања стваралачког чина нису различити по својој природи, већ напротив, истородни.

Стваралачко сазнање је и чин „ероса“, чин заједничарења и љубавног изласка из сопствене индивидуалности зарад сједињења са Истином. „Ерос“ је метод заједничарења и као такав има сазнајни, стваралачки и слободни карактер. А истина, стваралаштво, слобода и сазнање за Берђајева нису само апстрактни појмови, већ конкретне реалности које се дешавају на плану личности а не независно од ње. Овим се превладава и дуализам „субјект/објект“, будући да је критеријум Истина, а она није ни „субјективна“ ни „објективна“ категорија, већ личносна. Истина сазнања и истинско сазнање надилазе појмове „субјекта“ и „објекта“, који су производи човековог „пада“ и „болесног“ стања човечанства.

Ако се вратимо ставовима које у свом раду износи Сјузан Зонтаг, изненађује подударност до које у критици логичко-рационалистичког метода као императива анализе и сазнања уметности долазе и Берђајев и Зонтагова. Критика се своди не на оспоравање „научности“ или „рационалности“ у приступу уметности, већ на указивање на њихово ограничено поље примене, које не може захватити „оно што јесте“, или истину уметности као слободног и стваралачког чина. Оно што произлази из ставова оба аутора, сасвим експлицитно код Берђајева и индиректно код Зонтагове, јесте да постоји однос идентичности стваралачког акта и акта сазнања стваралачког акта, да оба акта подразумевају „ерос“, односно заједничарење (љубав) која тек омогућава сазнање, и да се све то не може одвијати искључиво на апстрактном плану позитивистичког мишљења, већ на плану „живота“ који постаје слободан у стваралачкој делатности.

Због тога, тек целовита, жива и стваралачка личност даје смисао и апстрактној мисли.

DE REBUS ARTIUM QUASI PHENOMENA APOPHATICA

Davor Džalto,

*Faculty of Philosophy
University of Niš*

Summary: *In this work I shall analyze, first of all, the possibilities and modalities of a cognitive act in an attempt to approach and comprehend art as an apophatic phenomenon. For the sake of this objective, I am going to analyze the philosophy of a creative act by Nikolai Berdiayev and to implement some critical*

points of his philosophy in finding a solution for two questions that the late 20th century art theory and practice raise: 1. Is it possible to overcome the gap between the art “theory” and “practice” and how can it be done? 2. How to comprehend art without (positivistic) imperative of “scientific objectivity”?

There were number of different attempts to overcome the “theory-practice” gap in the history of 20th century art. They were discussed both in art theory and art practice. “Theory,” as a separate objective reflection on art, becomes in this time an insufficient concept in approaching and understanding art. The second part of the century raises the following questions: Can there be any separate “theory” of art? If the old “theory” as a concept opposite to “practice” should be revised, what kind of “theory” or thinking of art would be appropriate?

During the 1960s, Susan Sontag makes one of the most interesting attempts to reexamine methodology of the 20th century art history and theory in her essay “Against Interpretation.” She criticizes “interpretation” of art as a universal method of art comprehension. This critique is based on Sontag’s skepticism that a positivistic and rational approach to the arts is possible and fruitful. Instead of it, she proposes “erotics” as a “method” of thinking and understanding art. Given the fact that it is not “content” or “form” that matters but art in its completeness, Susan Sontag implicitly defines art as an apophatic phenomenon, i.e. a phenomenon for which a rational analysis, she calls “interpretation,” is not an adequate nor sufficient cognitive method.

On the other hand, similar examination of art, as a free and creative human activity, can be seen in Berdyaev’s philosophy. Nikolai Berdyaev argues openly against “rational,” “scientific” or “objectivistic” methodology in thinking of art. Being a free and creative activity, art is apophatic in its essence, and can never be fully reached by a rational analysis. The solution that Berdyaev sees is quite similar to the conclusions by Sontag: an “erotic” act, act of a communion between the “subject” and “object” is necessary for a cognitive act. Berdyaev’s philosophy also offers a solution to the “gap” problem faced by the 20th century art and art theory: the gap between the art “theory” and “practice.” In his eyes, annihilation of the division between the “subject” and “object,” leads to annihilation of the gap between the “practical” creative labor and “theoretical” reflection: both activities

are one and the same creative activity, and no essential separation between them can be made.

Philosophy of Nikolai Berdyaev can be implemented in finding a solution for particular contemporary art and art theory issues. It reveals unexpected similarities with some of the most influential streams of art of the second half of 20th century. One of them is a tendency to look upon art as an apophatic phenomenon.

Key words: *art, apophatic theology, Berdyaev, Sontag, theory, practice, creativity, freedom, „erotics”.*