

О песимизму и оптимизму у уметности и о потреби посматрања света и дечијим очима

— Поводом изложби „Едвард Мунк — графика из Мунковог музеја” у Галерији Дома југословенске народне армије — Београд 27. II — 15. III 1970. и „Од Русоа до данас — француска наивна уметност” у Музеју савремене уметности, Београд 15. II — 8. — 1970.

Ове две изложбе захтевају од нас далеко више пажње, више размишљања, него што смо им изгледа поклонили. Јер ми смо као друштво све више такође у оном периоду када је већ и код нас Индустијска револуција пружила све своје благодатне дарове, или бар у целини можемо да сагледамо сву лепоту нашег будућег живота под њеним благодетима. Али како индустријска револуција носи и извесне захтеве, нешто што тражи наш већи духовни ангажман да би се њени дарови у потпуности могли да прихвате заиста као благодати, онда један од исто тако важних наших проблема јесте и чисто духовно прилагођавање овој ново насталој ситуацији. Ми у томе веома много каснимо, и не само много већ је то и веома озбиљно наше питање: да не губимо више него што добијамо новим временом, усред свих формалних фантастичних успеха које смо постигли, напоре до уз исто тако величанствен успех и целог светског друштва. Организатори ових двеју изложби, као и неколико сличних, на којима смо могли да видимо дела светских мајстора при

мера највећих достигнућа на пољу сликарства, учинили су своје, уз највећи нашу захвалност, као прилог решавању овог питања. Јер, знамо, то је једно и од највећих искустава и из наше историје, из развоја нашег друштва, колику огромну улогу има уметност, сликарство, у буђењу човека ка нечем што би се могло описати као више, вредније, од свакодневног искуства и материјалних потреба. Сада, када смо осетили огромне прилоге за наш материјални развој од развоја науке, технике, када смо скоро у једном аутоматизованом прогресу у том погледу, укључени у њега кроз светски развој, са чисто једном техничком инерцијом рада, ипак се поставља питање колико смо успели да се прилагодимо у једном више духовном погледу свим тим новим променама; или колико смо запоставили оно кроз шта смо до сада усвајали живот као вредан живљења, и кроз тај дух, тог усвајања, доспели до ових дана са свим њиховим благодетима, али и питањем да случајно не изгубимо при томе и нешто важније, што смо стекли, што смо такође напорно чували, уз огромне жртве, а што сада као да тако лако предајемо, одричући га се.

Развој технике широм света, указују нам на то социолози, психолози, као и естетичари, учинио је свет једним малим селом, али уз то напоре до, условљавајући једно друго, проширили смо и свој психолошки

немир, захтеве, духовне потребе, које нам технологија не може да задовољи. Многи указују на саму уметност, на потребу нашег интензивнијег васпитања у том погледу.

Ми заиста у то улажемо огромна средства, такође. Никада више нисмо имали сликара, по броју, композитора, писаца, што је и добро и што је за велику похвалу. Нешто што се мора и као политика или као захтев неговати и учинити да даље тако остане. Али је у питању у исто време колико ми каснимо са својом филозофијом као науком да објаснимо или укажемо на извесне основне ствари када је овај проблем у питању. Колико су наше премисе, ако можемо тако да кажемо, одговарајуће у погледу овог проблема, колико васпитање за којим осећамо потребу, као и оно које предузимамо, носи у себи оне потребне елементе да нас заиста упути на одговарајуће духовно прилагођавање на ново насталу ситуацију — јер опет понављамо, укључени смо са највећим успехом у општи светски развој, технолошки, са свим последицама благодетних дарова тог примања; али нисмо, ипак много сигурни колико и не губимо, и то веома много; овде је питање равнотеже између тог формалног добијања и садржајног развоја, јер нам прети опасност да се нађемо, или смо, у чељустима „дијалектике без синтезе“, односно кроз коју се формално технолошки развијамо а садржајно губимо; садржајно у смислу живота према одговарајућим вредностима.

Користимо и ове две изложбе да нешто у том погледу кажемо са највећом отвореношћу, и највећом надом, да је ово вредан предмет разматрања, вредан исто толико колико и сви остали наши напори за наш заиста толико оптимистички технички или економски развој, у којем смо; али психолози нас могу да опомену да тај оптимизам лако може да буде доведен у питање ако се остане само на питању задовољавања наших материјалних или економских потреба. Истина, ми говоримо и о култури, већ толико много, али у поднебљу тих разговора пажња се мора усредсредити на оно што заиста човека духовна природа стварно очекује, што јој је у целини потребно, и што је био задатак, кроз векове, као и што то потврђује и наша историја, да они који се примају задатка организовања друштва, да имају и ту дужност, исто тако, да раде на одговарајућем буђењу човека у целини, према целини његових

потреба. Јер када је реч о усавршавању, реч је и о ступњевима развоја; може се провести живот на веома ниском ступњу својих интелектуалних и моралних потреба. Уметност је несумњиво од огромног значаја у том погледу, и ми јој и поклањамо пажњу, али овде нам је циљ да укажемо на то да она свој задатак „буђења“ може извршити само у контексту са својим стварним извором, Целином, јер је уметност ипак само једна страна човекове потребе.

Поводом ове две изложбе пригодно је да укажемо на то да су извори уметничког стварања далеко дубљи и одговорнији него што ми то уобичајено прихватимо. У том погледу задржаћемо се овде на неколико веома значајних приступа питању уметности или питању социјалне улоге уметности. Са нагласком на чињеници колико нова савремена наука, природне науке, стоји у тесној вези са савременим покретима у уметности, али и како у исто време разговоре савремене науке, као и уметности, на старе дограјале облике указују на оправданост или потврђују логику залагања Православне цркве да се сачува догма. Откривења онако како су га свети оци примили на васељенским саборима. Јер постоји тесна веза између садашњих напора у савременој уметности, у растакању форме, стројних педантних рационалистичких облика, самоуверења ума да све може строго да се одреди и измени, са метафизичким тенденцијама у савременој науци, квантној, таласној, механици и атомистици, као и са напорима Православне цркве да у одређивању облика веровања не иде у она педантна рационалистичка расположења према којима се даје предност интелекту у одређивању учења Цркве као и у разумевању Њеног учења. У уметности, као што ћемо видети, односно посебно на пољу ликовних уметности ово дивно видимо данас илустрирано. Односно колико савремене тенденције у развојним линијама импресионистичког и онда експресионистичког сликарства, и затим разговора на ове тенденције, као и развојне тенденције у савременој науци, само илуструју вековни напор Православне цркве у њеном чувању ортодоксности њених догмата. Због чега онда можемо да прихватимо уметност исто толико колико и науку као веома озбиљну ствар, као што и религију исто тако морамо одржавати у њеној ортодоксности, јер од тога зависи и рад научника и уметника. Јер, према новој психологији, и

логици која такође потврђује ортодоксност чувања догмата Православне цркве, човекове су потребе веће од оних са којима нас може задовољити било рад уметника или рад научника.

Ако прихватамо уметност веома озбиљно, а тако и треба да је разумемо, онда се заиста морамо сложити са изјавом да „руководећа оријентација једног сликара јесте да буде визуелни тумач друштва.” А то значи, како то потврђује Едвард Шилс у свом испитивању природе масовног друштва и његове културе, да се та визуелна тумачења које сликар чини односе на оне основне категорије културног живота које су у свим друштвима исте¹). То је напоран и одговоран посао. Због тога онда заната, без обзира како се то разумело, у уметничком стварању видимо и откриће свог времена, своје средине, свог друштва. То стварање је резултат уметничког односа према свом поднебљу; он даје свој прилог својој средини и прима од ње надахнуће рада. То је један поредак односа и кроз тај однос и постаје једно уметничко дело. Али, то је ретко кад ствар једне „мирне идиле”. Уметник је често, у том свом напору тумачења живота, у опозицији према својој средини. Он води борбу са њом, како то на пример примећује Алфред Ајштајн за „стваралачког музичара”, и често, каже нам, уколико је не победи, не савлада, тај се уметник повлачи у изолованост. Може онда овде да се говори и о оптимизму у уметности, али и о песимизму; јер на извештајан начин може да се говори о томе колико је један уметник кроз тумачење „основних категорија друштва”, или живота, ушао у односе те проблематике на такав начин да смо и ми опет кроз свој однос према том делу ближи животу, усвајајући га кроз своје варијације искуства, било у оном његовом мирном изгледу, какав живот као дар може и да се прихвати, и какав у ствари и јесте, у својој лепоти и вредностима. Према тим вредностима ми стојимо у односу извесне дијалектике, кибернетичке спреге, а што је и ствар рада и организовања, при чему можемо заиста да говоримо и о оптимизму и песимизму у уметности. Целом питању можемо да се приближавамо и у тој другој варијанти искуства, када можемо да говоримо о песимизму у уметности, а то значи када тражења решења не налазимо, када нам „реализам” живота изгледа јачи, када не одговара на наше потребе, јер

нам измиче нашим моћима, да га довољно хуманизирамо да у њему нађемо онај облик са којим би били задовољни и у моралном и у интелектуалном погледу.

Када прихватамо уметност као визуелног или аудитативног тумача основних категорија једног друштва, а које су у свим друштвима исте, то онда несумњиво не можемо одговарајуће да све то разумемо уколико опет не разматрамо уметност и религију у једном погледу и заједно, али, наравно, и различито, као различите изразе или могућности израза за тумачења различитих категорија живота. Колико су религија и уметност два само различита израза, са својим одговарајућим функцијама, једног и истог живота, видимо и по томе што можемо да говоримо или запажамо колико је уметност по свом пореклу исто толико тајанствена колико и религија, у оквиру саме природе човека који у својој суштини, слажу се у томе антрополози и психолози, научници уопште, остаје тајна.

Уколико онда запажамо толико много различитих тенденција у савременој уметности, на изглед толико опречних, што изазива и низ различитих ставова према њој, у покушајима да се све то разбере, несумњиво да и значајан, или одлучујући прилог свему томе може да да богослов уз став догматике Цркве кроз веома надахнуте, такође, анализе овог питања, које су већ бројне и чији историјат није тако временски кратак. Јер богослов може да укаже на првом месту на то да су и „естетске навике” савременог човека такве да му оне и не дозвољавају богатији естетски живот, јер је и у тим својим интелектуалним навикама већ толико одвојен од догматике Цркве, да то заједно представља једно питање — питање његовог осиромашавања, све већег; а што онда има и свој утицај на само масовно друштво, а затим и на само стваралаштво, када је у питању уметник као визуелни или аудитативни тумач његових основних категорија.

Ове две изложбе пригодне су богослову да у том погледу помогне својој средини, наравно без претензија да би у оквиру овог приказа, поводом само ових изложби, ово питање било исцрпљено. Ово је само прилог разчишћавању овог проблема, као што је то већ чињено и раније у сличним есејима, објављених у нашој црквеној штампи.

Због тога можемо и ове две изложбе, на које се осврћемо у овом

приказу, у разматрању ове проблема тике, да поздравимо и као један ванредан педагошки акт њихових организатора. На једној изложби видели смо нешто од тумачења категорија друштва, или живота, заиста великог „светског ствараоца“, Норвежанина, Едварда Мунка, и на другој и француских сликара, великих светских ствараоца исто тако, преко којих је француска „прва упознала светску јавност са „наивном уметношћу“. Два различита сликарства у једном погледу али у својој вредности једно ванредно јединство и, заједно узети, велики час из наставе уметности. На том часу онда изгледа нам, да се поставља на првом месту питање, као најважније, у чему је заиста „социјални задатак уметности“.

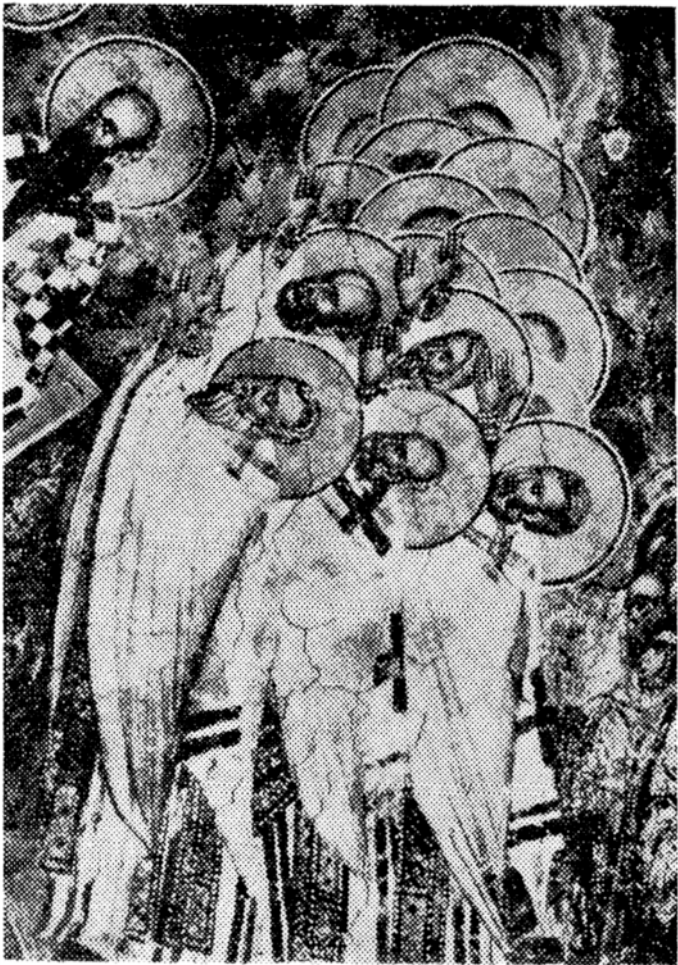
Подвлачимо да ове две изложбе представљају једну ванредну целину. Јер у графици Мунка имамо пример оне развојне линије сликарства у којем се већ довољно осећа напор растакања облика, уз помоћ употребе боје, да би се изразило једно искуство, искуство једног дубљег захвата живота у оквиру човекове потребе да дође у што адекватнији однос према њему. Овај велики сликар, као што добро знамо, дао је свој значајан прилог и за развој тог начина сликања које познајемо као експресионизам са симболистичким акцентима. На другој опет изложби видели смо сликаре са радовима „солидно конструисаним и дивно обојеним“ са циљем да нам пруже „истинитију“ слику ствари које нам приказују, нешто што тражи снажније „окупљање форме“ и адекватнију употребу боје; један начин сликања који је данас већ доста популаран и обележава се као „наивна уметност“. Али и на једној и на другој изложби видели смо напор уметника да нам саопште „дах и треперење“ тога што виде, не у циљу да нам то само прикажу као ствари које се виде, већ са једном далеко јачом амбицијом да нам укажу по могућству на оне дубине односа ствари и њихових боја да бисмо те њихове пределе, ликовне, сусрете, разумели у једној снажнијој целини, лепоти и реализму, као поезију са реализмом, у нечем савршенијем, а што нам често или увек недостаје у свакодневном животу, а што нам треба, за шта осећамо потребу, или, како се то лепо изражава историчар уметности Саломон Ренак: „... за чим жуди наше осећање и које не може заменити никакав напредак утилитарне природе“³⁾ а што нам се тако благодетно саопшти-

тава кроз једно ликовно дело, доброг уметника.

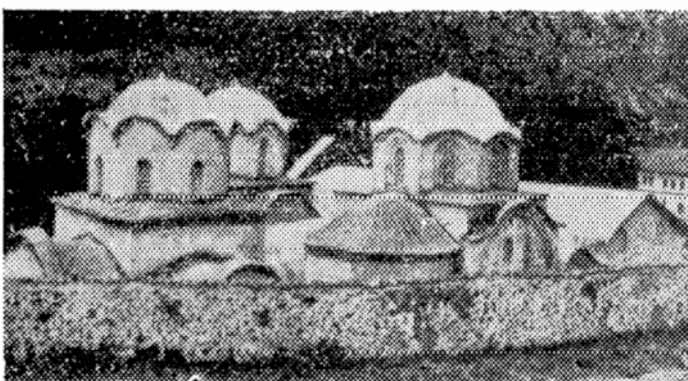
Намеће нам се мисао, после посете овим двама изложбама, овог познатог историчара уметности и његових предавања која је сдржао на самом почетку нашег века, код нас веома популарних такође, у издању „као опште историје ликовних уметности“, добро познате књиге „Аполо“ у којој Саломон Ренак такође, каже:

Далеко је од тога да је социјални задатак уметности завршен или да је близу свога краја, ја мислим да ће још ХХ век дати још веће и шире место него предходни векови. Он ће такође дати... све већу важност настави уметности у васпитању...¹⁾

Организовање ових двеју изложби, да их можемо истовремено да видимо, несумњиво да свесно или несвесно следује ову мисао познатог историчара уметности. Јер нас уметност сликарства са ових двеју изложби тако богати, интелектуално и емоционално, да нам се ово питање социјалног значаја уметности на првом месту намеће, и морамо да се задржимо на њему. Исто то осећамо да свесно или несвесно изражавају и приказивачи ових изложби у малим али укусно издатим каталозима за сјзу прилку. Едварда Мунка, директор Уметничке галерије у Марибору, Бранко Рудолф, представља тачно како ми овог великог норвешког сликара и познајемо, да је то у исто време и мислилац, да се заиста задржавао са одговарајућим напором и испитивањем о проблемима људске егзистенције, да се интересовао религијским догмама, да их је усвајао, да је био борбен у томе, да је кроз ту борбу савлађивао песимизам, да се као и сликар Гоген интересовао питањима: „Шта је овај свет? Шта смо ми? Одакле долазимо? Куда идемо? Али да се он тим питањима веома искрено заинтересовао као и да његово савлађивање песимизма није био један „јефтин оптимизам“, да је уз све то умео са изванредном способношћу да „прикаже дечје младачко чуђење облицима природе“. Овог уметника свет и заиста познаје као таквог, не само као великог сликара већ и као искреног, дубоког, мислилаца, чији рад превазилази по свом моралном значају рад једног сликара. Значај напора рада овог уметника, врсту његове уметности или сликарства, најбоље он сам изражава, што такође видимо



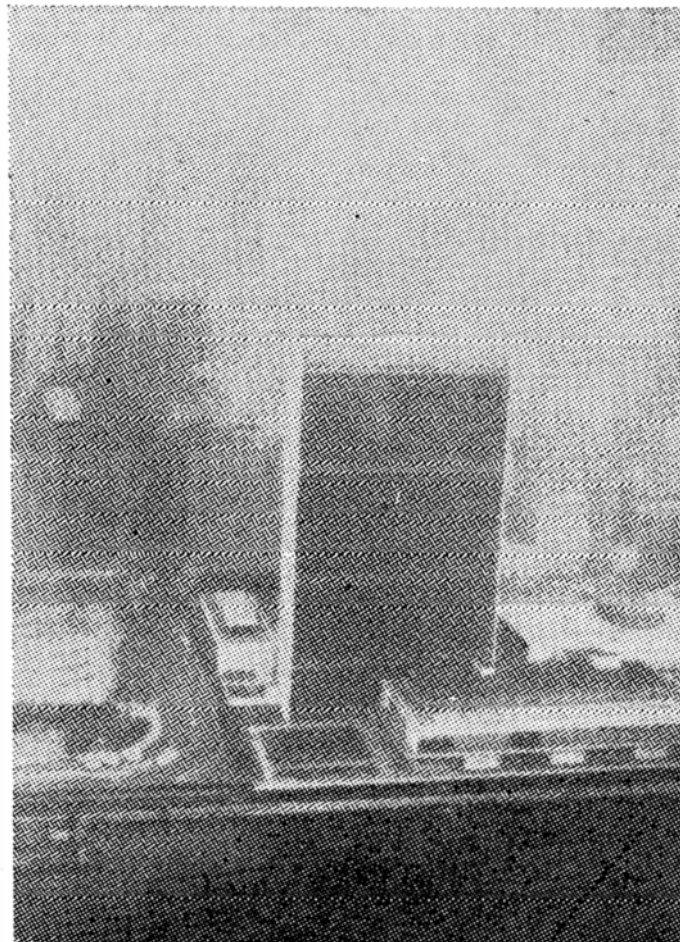
Црква Св. Димитрија у Пећи: Васељенски сабор (Фреска из 1338. год.). Са васељенским саборима Цркве, од 325 до 878. године, почиње и организовање новог света, света наше културе. Принцип „саборности“ је тако ОСНОВ на којем данас почива целокупно светско друштво; то је једна универзална логичка структура кроз коју се, свесно или несвесно, развијамо са надом у мир и прогрес. Када се овај принцип „саборности“ врећа настају ратови и немири, због тога је он заиста и суштина живота — једна „уметност организовања“ до које смо дошли такође кроз искуство рада светих отаца.



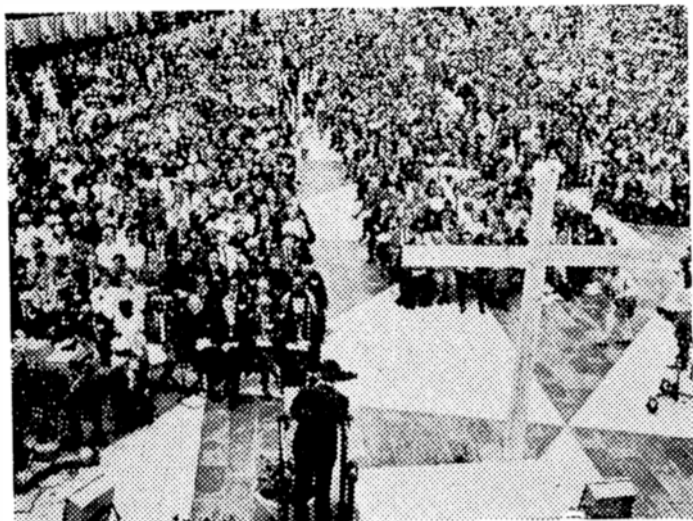
Под овим кубетима црква Пећке патријаршије одржавани су и народноцрквени сабори. Фреске у црквама Пећке патријаршије, са приказима васељенских сабора као и народних српских сабора, опомињале су и тадашње руководиоце српског народа на овај дух саборности, на напор залагања да се он чува и кроз њега доносе одлуке. Тај се дух логике саборности показао и у нашој националној историји као основа, као вредност без које није могуће чувати и залогати се за морални поредак света.



Основи српске државе, од њеног почетка, развијају се на овом светоотачком искуству „саборности“. На овој фресци, сликаној око 1338. год., видимо Сабор у Расу, „Немањин сабор“ из 1195. год., на којој се наглашава овај дух „саборности“ и кроз формални приказ ове оцене према васељенским саборима Цркве.



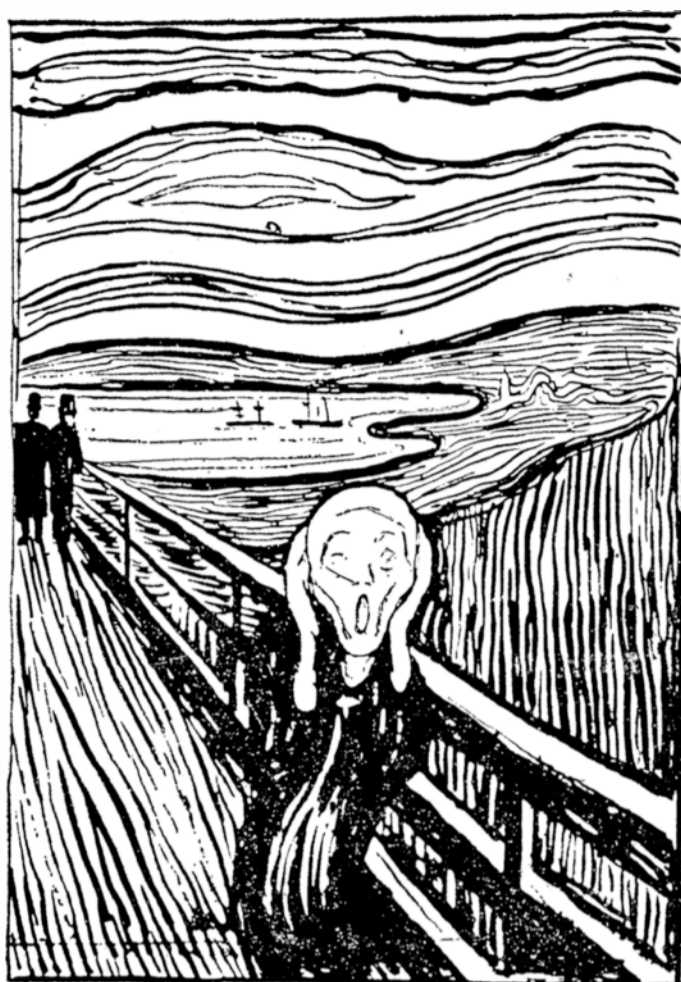
Палата Уједињених нација у Њујорку. Одлуке и залагања преставника народа света у овој Палати, њихово истраживање најбољи услови за чување мира и добре воље међу народима света, потврђују само Истину саборности Цркве, логику или неопходност слободе и исповедања вера.



Садашњи су напори хришћана широм света да превазиђу старе деобе, последице времена када су се истине Цркве доводиле у питање, када су вршени покушаји да се изван духа саборности Цркве „дође до истине“. Данас поново сагледамо сав реализам духа јединства Цркве, Њеног духа Саборности, као једини пут испуњењу оног задатка који је и морални задатак свих народа света — мир и добра воља међу људима; а то је и услов напретка, како у материјалном погледу, тако исто и у духовном, у развоју културе. На слици видимо скуп хришћана из целог света на Генералној скупштини Светског Савета Цркава у Упсали (Шведска) 1968. год. Рад и ове скупштине потврдио је даљи напредак принципа или логике „саборности“ из времена када је Црква добила коначно оснoв свог догматског вероисповедања. Ми се надамо да ће манифестација овог садашњег расположења за Јединством у скорошњој будућности дати још новије потврде све лепоте „саборског духа Цркве“.



Ова дивна слика, једног од најталентованијих француских савремених, тако званих, „наивних сликара“, Жан Ив-а, може да буде и симбол човекове данашње потребе за хармонијом, миром, добром вољом међу људима, нешто за шта се сада залажу толико много на међународним скуповима представници свих народа света — да сачувају мир, лепоту мира, нешто што овај талентовани сликар изражава кроз „мир овог села са његовом црквицом“; може то изгледати и „идиља зимског јутра“, како је дете види својим очима, али то је ипак реалност — реалност потребе за слагањем, за саборношћу...



Норвешки сликар, Едвард Мунк, овомсликом, „Крик“, изражава бол, крик бола, над свим што се десило или може да деси. Ово је једна потресна слика опомене и за потребом Јединства, за духом Саборности, заиста, јер је Саборност један и од најсигурнијих услова борбе против страдања...



Ирска, слика савремених наших немира, поларизација, раздвајања; конгигуитет ове поларизације је дуг, корени су му у оним првим повредама Саборности цркве. Ови, срећом, ипак мали немири у Ирској ту су да нас напомену где је корен свим нашим савременим разједињеностина; а када то знамо, онда сигурно да ћемо са успехом и изаћи из наших и савремених негоља. У овој слици осећамо још већу вредност напора првог хришћанског друштва, св. цара Константина, да се сачува и брани принцип Саборности као основ мира, као излазак на пут за долазак до истине.

из овог приказа, када каже: „Природа није само оно што очи виде — то су унутрашњи ликови душе — ликови друге стране очију“, уз наглашавање да је уметност једног уметника само онда велика када то што он изражава мора да изрази; због чега, уметност је разумемо, нужност.

У свом приказу опет изложбе, од Русоа до данас...“, Анатол Јаковски, из Париза, подвлачи на свој начин такође социјални значај саме „уметности наиваца“; једна уметност која је свуда иста, саму су „путевима до ње различити“, истина, каже негде је мање топла, негде више или са много више инвенције и лиризма. По јављује се тамо, на прво месту где нестаје фолклор, где „занатска средства производње узмичу пред великом индустријом“, као што је случај са САД.; као што и југословенско „наивно сликарство“ у свом реаговању на „отуђења разних врста у савременом свету“ такође има своје посебне карактеристике. Али у сваком случају, као што то Јаковски примећује, заједничко је овим уметницима то што се сви „они враћају до познатих Јунгових праоблика који су се сакрили у колективној подсвести сваког од њих“, као што је и лако сваком посматрачу овог сликарства приметити да је то ипак у суштини израз „погледа пун смеле радозналости детета у којем још нема ни секса ни жеља, него тек нејасно чуђење пред чињеницом да су ствари управо такве какве јесу“.

Наравно ово су мали кратки предговори о општим карактеристикама сликара које смо могли да видимо на овим изложбама. Али, напоменули бисмо са своје стране да су ове изложбе, такође, у низу оних значајних изложби великих уметника, међу најпознатијим уметницима светског сликарства, чија смо дела могли да видимо овде у Београду, и да су значајне баш због тога јер имају свој огроман педагошки смисао. На овим двама изложбама видели смо радове уметника чији напор, такође, представља велики прилог разумевања, социјалног значаја уметности“. Желимо да укажемо на то да је ово питање тесно везано и за педагошки рад једног бословца и због чега се са једном посебном заинтересованошћу и осврћемо на ове изложбе уз захвалност њиховим организаторима.

Наша је захвалност утолико већа што је баш „спајањем“ ових двеју врста ликовног изражавања постигнута једна педагошка целина која

као таква ванредан је васпитни пример тенденција у садашњем моменту у ликовним уметностима које и у нашој средини захтевају један дубљи аналитичан став да би уметност продужила своју егзистенцију и у нашем интелектуалном и моралном поднебљу у једном задатку који има од времена када смо почели да украшавамо сликарством и своје храмове и, сасвим сигурно, домове; а то је један период времена наше историје за два три века дужи од једног миленијума. Због тога та веза између уметности и друштва и у нашем искуству има један веома дуг радни стаж, такође. То нас опомиње на најодговорније разматрање теорија уметности кроз које се анализира уметност као нужност, али да зависи исто тако и од самог друштва, оне активности у њему коју често не разумемо у ком смислу и због чега се баш тако развија као што се развија. У питању је, колико можемо да ово питање боље разумемо, сама организација друштва, а што је опет и ствар самог ума, његовог непосредног развоја. У сваком случају ово је тема која мора да се разматра са највише одговорности, у светлости нових сазнања како и због чега човек мења свој стил рада или начин живота, начин изражавања, на који начин мења и своје друштво; колико га унапређује онда кроз саму уметност, као средство; а с друге стране уметност је и његов израз. Али, како запажамо и то да увек светско друштво све више добија у свом духу интернационализовања, то се и уметност интернационализује. Међутим, увек остају и разлике у мишљењу у различитим деловима света, различита реаговања на ипак увек присутне специфичности једне локалне околине, а што у сваком случају има и свој значај на изразе у уметности.

Када је реч о уметности реч је о том тајанственом естетском расположењу, чије је порекло исто толико тајанствено као и религиозно, као и религиозна потреба: али и поред тога што им је један корен ипак то је посебна потреба. У питању је само однос, јединство.

Уколико можемо да говоримо о социјалном задатку уметности, а напоменули смо да се то запажа и очекује, онда исто тако можемо да говоримо, и о социјалној функцији религије. Истина, није ни потребно на ово се и осврћати са неким посебним наглашавањем. Ако је у људској природи било до сада места за уметност, у једном облику који можемо

да изразимо кроз појам „социјалног задатка“, онда људска природа би морала нешто значајно да одстрани од себе да би било могуће и одстранити уметност из живота човека у њеном социјалном задатку. Могли бисмо да кажемо да је и доследно исти случај и са религијом. Познато нам је већ колико је огромну улогу уметност имала у оквиру и религиозне потребе у нашем историјском искуству, у неком погледу као да је нарушено; јер га сада често не осећамо у својој средини у оном опсегу као раније, када су најбољи таленти и на пољу сликарства служили својим даром у исто време и човековим религиозним расположењима.

Задатак нам је овде баш у томе, да узимајући као пример, ове две изложбе, односно уметност која нам је приказана на њима, укажемо оним интелектуалним расположењима, које као да обузима „песимизам“, када је у питању будућност религије и однос најталентованијих према њој. Јер уколико размишљамо о будућности религије, и у којем облику ће уметност бити везана за њу, онда морамо да имамо на уму и тај оптимизам који изражава, на пример, историчар уметности Саломон Ренак, да социјални задатак уметности није завршен; шта више њено место у будућности ће бити, као што смо видели према предвиђању овог стручњака, далеко шире него у предходним вековима. Да ли је онда у оваквом једном предвиђању могуће раздвајање религиозног и естетског, религије и уметности. Највиша остварења у уметности показују и данас да то није могуће, и ниједан историчар уметности то не предвиђа. Ове две изложбе показују нам се драгоцене баш због тога, што на један веома неангажован начин, али са највише снаге, указују на сав значај уметности, у једном социјалном смислу. Богослову, на првом месту, уз практичну помоћ филозофије пада у дужност да на то укаже. Јер огроман број сликарских подухвата у овом нашем времену, мислећи на разноликост начина сликања, потврђује једну позитивну интелектуалну узнемиреност која има, свесно или несвесно, и велики религиозни значај. Уколико нешто мало само дубље погледамо у ову ситуацију ово ћемо открити. У том онда погледу можемо да говоримо и о томе колико је све већа и већа социјална улога уметности и у светском друштву нашег времена. Уколико се пак са нешто „песимистичког расположења“ гледа на

садашње стање ствари када је у питању уметност као визуелни и аудитивни тумач основних категорија и у нашој националној култури, у питању је само извесно филозофско закашњење да се то објасни. У том погледу и у нашој средини ми веома много каснимо, а не толико у самом формалном подухвату рада на уметности; један подухват којем такође мора да се стави једна велика примедба, баш због циља или напора објашњења свега тога што се збива на овом пољу као што је „модерна уметност“. Али, исти је случај и са религијом, посебно са разумевањем догмата наше Цркве; јер нам је добро познато, на пример, да је баш кроз рад уметника да се укаже на ортодоксност свих догмата, као потребе живота, и у нашој култури остварен један висок домет прилога развоју светског друштва; или, боље да кажемо, посведочен овај развој, развој, као што знамо, који није завршен.

Занимљиве су то појаве у уметности, а што посебно долази до израза у сликарству, а опет, што смо ванредно јасно то могли да видимо на овим двама изложбама, Мунковој и француских наиваца, да „религиозна усрдност и интензивно посматрање живота“, могу да одводе уметнике у различите правце израживања, негде ка „пуној форми“, а у неким случајевима у њеном разбијању; али ни у једном ни у другом случају не бисмо могли да говоримо о кризи у уметности, већ само о успелијем или можда мање успелом изразу стварности или тумачења категорија живота према извесним интелектуалним навикама и потребама, као и променама.

Да бисмо се приближили са одговарајућом јасноћом овом питању, које постављамо као циљ овог приказа, осврнућемо се на једног познатог естетичара из прошлог века, и његов став када је у питању уметност и њена „социјална функција“, и једног савременог који нам је ванредно указао на модерну уметност” као на садашње наше стање ствари, са пуно оптимизма, или једним искуством више, које има модеран човек у свему, на пољу науке, филозофије, или било којег другог искуства када је у питању његово стварање, а због задатка посебно и на пољу уметности, нарочито ликовног стваралаштва.

Када је реч о прошлом веку, налазимо да је за задатак који овде постављамо веома карактеристичан случај напор, рада енглеског естети-

чара Раокина. Као што добро знамо Раскин је имао велико поверење у питању улоге уметности у развоју или преображавању друштва. На пример, инспирисао је једну групу сликара са једним веома карактеристичним замахом да „иду у народ“, да га „придобију за лепоту“, „да му причају... да узбуди душу гомила“, у циљу моралног развоја и савршенијег организовања. У том свом послу ова група сликара, названа још и као „прерафаеловци“, јер су се за свој узор у техници цртања ослањали на италијанке сликарс пре Рафаела, развиле су једну веома „брижљиво негезану, интелектуализирану уметност“, веома педатну, са великом оданошћу према детаљима, због чега су морали, како на каже Саломон Ренак, „нешто и заморити свет“¹⁾. Реаговало се на овакву врсту сликарства, као и на друге облике сликарства овог времена, на његов како се то уобичајено каже, „академизам“. Рађале су се појаве новијих и све разноликих израза сликарских тежњи у задатку да буду „визуелни тумачи друштва“. Али у свом развоју постаће и најистакнутији опозиционари друштву у којем су се нашли. Несумњиво да све више усавршавамо облике свога начина живота. Наука нам је од огромне помоћи. Али, ту су и негативне последице развоја природних наука, Индустриске револуције, на шта оштро реагују и уметници. У свом револту ови сликари опозиционари, или песници, ишли су толико далеко да су тражили и негирање основних категорија уметности. Експериментисао се са развојем човекове свести и то до граница покушаја да се иде **иза могућег искуства**, па и по цену уништења уметности. Али се у том револту ишло и у другом правцу, као у случају прерафаеловаца — да су у свом такође наглашеном моралном расположењу само тражили облике са наглашеним интелектуалним усавршавањем, за што одређенијом формом, са прецизним детаљима; какви су већ били, под утицајем Раскина, ти познати „прерафаеловци“. Исто тако и ови нови, само у развоју у другом, обратном правцу, потврђивали су колико је Раскин, као естетичар, у праву када је тражио помоћ уметности или улогу уметника, сликара, у развоју друштва, као и колико је сама историја, свег у целини, морални поредак. Јер и ова сада нова, модерна уметност, такође потврђује „потребу моралног поретка света“, или циљ усавршава-

ња „модерне културе“ да то буде заиста „морална култура“.

Знамо доста већ о томе колико је баш у овом 19. веку тема „о моралној култури“ била актуелна. То је време, као што споменусмо када су се резултати Индустриске револуције већ јасно наглашавали као велики нови благослов за цело човечанство; али, привремено, осећале су се и негативне последице већ ново насталих односа у друштву тог времена. Једно поднебље које је условило и наглашеније постављање питања „савршенијег човека“, јер се брзо осетило да наука, техника, није у компетенцији „производње бољег човека“. Глас који се толико чуо у овом времену као глас захтева за савршенијим човеком, у чему уметност треба да одигра велику улогу, јесте баш естетичар Раскин, познат са оном својом занимљивом анализом појма лепоте, односно дефиниције овог појма на то што бисмо могли да назовемо „типично лепо“ и „витално лепо“. У првом случају ради се о лепоти ствари, цвета, камена, изгледа човека, животиње, дакле свега што је већ добило свој облик, што га чини „апсолутно идентичним“, и што му је дато, како каже Раскин, самим Божанством. Појам „виталног лепог“ састојао би се опет у оном одговарајућем испуњењу функције живих бића. На једној страни овде имамо појам „функције“, а на другој „плана“, када је у питању одговарајуће усавршавање живота у човеку. Иста је ствар, налази овај културни радник и са развојем друштва; које је иначе оштро критиковао у каквом се стању налазило у његовом времену. Ово је опет имало и свој утицај на саму уметност, како налази Раскин, јер:

живот једног уметника, његов интегритет, целина, од чега зависи и његово виђење „целине“ ствари... са „типичном лепотом“, утврђеном, ... условљен је и самим друштвом... Према томе уметничко сагледање Целине зависи од те друге стране Лепоте, виталне лепоте, ... нешто што и није ништа друго до сама делатност за савршенством човека, рад на усавршавању свог моралног облика, ... а што је и жива ствар, витална, ствар функције човека као људског бића које има дар да се усавршава, за разлику од оних ствари које имају

већ дату лепоту, типичну, утврђену, у плану Божијем...

Ово су већ прве критике, које се у овом облику понављају до данас, о недоследностима индустријског развоја друштва — које све може да произведе, беле тканине, чврст челик, шећер, грнчарију, али да просвети, да ојача, усаврши или обликује један живи дух, те снаге нема. Раскин тако поставља питање „моралне културе“, као и питања вредности:

Ствари нису вредности саме по себи, већ њихова стварна вредност, унутрашња вредност, зависи од функције коју имају у целини или плану свега. То је питање производње и коришћења тога што се производи... а то је и питање „органске целине“,... или јединства тога што је „типично лепо“ и тога што је „витално лепо“,... у чему се и састоји радост и одговарајуће извршење савршеног живота у човеку...

У оквиру ове и овакве естетике Раскин поставља и питање анархије и културе, а што је и питање организовања друштва. Раскин је видео питање уметности и етике и истине као једно питање, то је морални проблем. Али, историчар Рејмонд Вилијамс, приказујући нам ово Раскиново доба, однос уметности и друштва у том времену, скреће нам пажњу на примедбу која је већ општо у времену самог живота овог естетичара стављена на дискусију; јер се лако осетило да су Раскинови погледи ипак били сувише апстрактни, и без оне потребне енергије, да буду у стварном раду, функцији, јер сама уметност те енергије у себи није имала. Али то је већ, као што из даљег Вилијамсовог излагања можемо да видимо, и питање социјалних покрета који почињу да се већ увелико развијају, са често најекстремнијим реформаторским захтевима, радикалних и до захтева револуције, као средства за преображај друштва и човека.

Са развојем онда новијих социјалних погледа, нових захтева, уз све социјалне немире и реформе, развијале су се и различите естетике, различити правци у уметности, свима нама већ добро познате. Морамо да нагласимо да на све то има и пресудан утицај сам развој

природних наука, као и нових филозофских погледа, а посебно развој нове психологије. Али, развој веома опречних стилова у самом сликарству, који се развијају, кроз међусобне сукобе и односе, ипак у целини на свој начин потврђује, као што смо то већ напоменули, Раскиново инсистирање на томе да је свет један морални поредак, и да живот једног уметника зависи од моралног стања у друштву, а што опет има и свој значај на само уметничково стварање. Раскин није имао неко нарочито лепо мишљење о свом добу, због тога није веровао много ни у могућност развоја неке велике уметности. Али, он није доживео да види сав револуционарни развој „модерне уметности“, и сав напор модерних уметника у тумачењу друштва. Вера у морални поредак, могућност његовог утврђивања остаје „руководила оријентација уметника“. Питање моралне културе остаје даље као најактуелније питање. Истина, оно ће имати и разне друге одређености; али суштински то је питање све актуелније. Акцент је опет често на појму науке, као спасавајућем средству, ка да уметност није успела, и у чему је искуство Раскина једно велико искуство неуспеха уколико је само реч о уметности као фактору развоја или чувања моралног поретка. Учињен је захтев, у поднебљу овог неуспеха, за још већом улогом науке; али су наишли сада светски ратови који су изазвали и разочарење у науку; у овом и оваквом поднебљу појачан је опет револт уметника сликара. У поднебљу тог новог снажнијег револта, међутим, створена су велика дела уметности, усред све те опште неизвесности, страха, дубоких разочарења или неспаскојства. Познати су нам највиши домети овог немира кроз изразе дадаистичких и надреалистичких покрета, који такође нису успели. Али су и они на свој начин потврђивали Раскинов естетски захтев за развојем или спашавањем моралног поретка света, нешто што су радили и несвесно. Заиста, и на један негативан начин потврђивали су саму основу живота као појам моралног поретка света. Чинили су то, то морамо да подвучемо, често и несвесно; а што је и само то себи и још снажнија потврда да је историја једно морално питање. То је као питање стално присутно, увек и ново, али и увек у истим оквири-

ма и могућностима решења, јер извесни елементи човекове психе, то запажају психолози, остају стално увек исти, непроменљиви, нешто што ми не можемо да изменимо, као и низ природних закона, већ само да их откривамо и пратимо њихов рад.

Феномен модерне уметности је несумњиво веома сложен, тако да ни предавала проф. Џон МакДермота, објављених у облику једног есеја, не бисмо могли да уопштимо да обухватају све што се може или што треба рећи о модерној уметности, само напор овог филозофа да то учини кроз прагматистичку метафизику Вилема Џемса може да буде један од веома успешних, посебно као подстрек једном богослову у његовом указивању на тесну зависност естетике и догматике Цркве.

Сада треба да се осврнемо и на свог другог естетичара, који само у оквиру прагматистичке метафизику америчког филозофа Вилијама Џемса, чини ванредан прилаз појави модерне уметности. Он је од посебне важности за самог богослова који треба да укаже у свом друштву колико су и естетике навике нашег модерног човека једностране уколико не узима у обзир и догматику Цркве у свом интелектуалном као и естетском развоју.

За естетичара Раскина идеја Лепоте исто је што и Истина; тако да се Лепота у ствари заснива или ослања на веровању у један универзални, и Божански, срећен поредак; због чега су социјална критика и уметничка критика тесно везане. Уметност треба да изражава универзалну Истину и Лепоту. Уметност према томе није имитирање, у смислу илузионистичког приказивања спољњег изгледа ствари, али је „имитирање“ у старијем смислу ове речи, а што значи у смислу отелотворења, израза, универзалног, идеалне истине. Уметност је према томе израз „социјалних и политичких врлина“ овоје средине, каже Раскин. Уколико је продор једног уметника дубљи у тај „морални поредак света“, у то што је универзално, утолико је његова уметност виши израз лепоте и истине. Уметник је према томе и онај који открива истину у исто време. Али и зависи од друштва, јер његово лично савршенство зависи од општег стања самог друштва. То је и питање колико један уметник лично може да буде добар, савршенији, у једном

корумпираном друштву. Јер уколико је он „агент друштвеног усавршавања“ утолико он лично мора да буде савршен, са позитивном личном добротом. Наравно мора да буде са талентом, јер „добар човек“ још не значи да може да буде и добар уметник; али како је његов задатак да нам указује на суштинску истину о стварима, то ипак уметност није „продукт само естетске способности“. Уметник мора да осети оно што је „органиско“ код ствари, њихову целину, то што је „типизиран“ облик лепоте, што је Божији план, али и што не значи да је то само „спољни изглед ствари“, већ то што је она у целини, у свом органиском јединству. Уметник то може да запази боље уколико је сам, као личност, у поднебљу „витаалне лепоте“, у што дубљем моралном расположењу, на што већем степену свог личног моралног савршенства; ако је, једном речју, сам једна добро организована целина. Јер, када је реч о „целини“, реч је о самом јединству; и као што смо видели без тог односа „типичног и виталног“ нема ни сазнања „суштинне истине“, односно Лепоте.

На ово се поново осврнемо да бисмо боље разумели како је питање „моралне културе“, питање поретка, реда, односа међу људима, коначно ипак религиозно питање, више него научно или уметничко. Али, узнемиреност песника, уметника, филозофа, научника, када је овај поредак у питању, свесно или несвесно, више потврђују своју религиозну природу него уметничку.

Због специфичности човекове природе, појма слободе, морални поредак света је увек у питању. То значи никада се коначно не може рећи — ево ми смо решили „основне ствари“, све се даље развија „према нашим решењима“, будућност је обезбеђена на „основу наших решења“. Ми можемо да говоримо и о једном аутоматизованом, механичком, нашем напретку, али он нема своју „почетност“ у овом или оном догађају, човеку, или организацији. Огромна логика, и етика, лежи у концепцији Откривења, како о Њему учи Црква, јер се на ово Откривење указује као на почетак али са кореном у реалности Безпочетности, из које нам и долази сам морални поредак.

Само постојање људске природе, њене потребе за слободом, на првом

месту, уз све друге потребе, овакав један став не дозвољавају.

Проф. Џон МакДермот нас на првом месту опомиње на прагматистичку филозофију, или у суштину на емпиричку филозофију, преко Виљема Џемса и Џон Дјуија — да је **све однос**, да је поредак ствар једног **постајања**, једно стално сређивање односа између онога што се „ради“ и онога што се „предузима“. То опет значи да нам поредак не долази споља већ се изграђује из наших односа; поредак је сама „међуакција“, слагање енергије која тече „од једног до другог“; а док је испод свега, једном речју тамо где је крајња дубина или основ свега, целом овом процесу, „естетско искуство“. Наравно онда се овде на првом месту и поставља питање — шта је то, или у чему се састоји то естетско искуство? Богослов је онда овде пред задатком да укаже на хришћанску догматику, чија је мисао, као логика рационалности, јер су свет и историја ипак стварност баш због те своје рационалности, као на **сталност**, на нужност једног Духа непроменљивости у овему променљивом, из чијих дубина, из те непроменљивости, као безпочетности, и долази нам такво једно сазнање као што је потреба за лепотом, или, што зовемо естетским искуством, а што је у суштини Истина.

До оваквог једног сазнања лако долазимо баш кроз сагледање модерне уметности у поднебљу ове прагматистичке филозофије, филозофије тако званог „радикалног искуства“, а што значи отворености према животу и његовим процесима рада и постајања. Јер, напомињемо, као богослови, да је човек „слика и прилика Божија“, а што значи нешто што једино има виталности у себи да се усавршава, што није завршено, већ што је у постајању. То је процес који никада у условима човекове природе не може да достигне један одређен степен савршенства, већ може само да се говори о ступњевима савршенства.

Сада у модерној уметности откривамо баш то исто; јер „слика“ у „поднебљу“ савремене или модерне уметности, није слика или дело што је остварено, нешто ново, као што се каткад, па и данас, мисли, већ је **слика постајање**, она је један стваралачки процес у којем је и сам човек, најинтимније, прожет једним односом, међуакцијом, у тој енергији, постајања; једне енергије која се дефинише „од — до“. Та ствар,

то је процес рађања нових односа, увек неке нове ситуације, неког новог облика. Отуда и потреба за новим симболима, јер „стари“ као да „не задовољавају“, као што у једном погледу и јесте тако. Јер богослов може да подвуче и то да је човек сарадник природе, али у задатку да њом овлада. Према томе, ако нам проф. МакДермот каже да ми према природи, као уметници, не можемо да имамо деноминативан став, да је само обележавамо, већ више конструктиван — да стварамо, богослов у овоме онда види један заиста конструктиван став кроз који се наглашава да модерна уметност може да се прихвати позитивно као израз и напор савремене уметности за савршеним обликом живота.

Када је пак у питању моменат односа према „модерној уметности“ као о „дехуманизацији“, проф. МакДермот нас опомиње да се ту не ради у одпадању од благодети, јер под „дехуманизацијом ми разумемо одступање или разбијање већ финализованих облика, утврђених, вековима признатих као таквих и од наше филозофије и од естетике“. Али, нисмо у праву, закључили бисмо из тога шта нам каже овај естетичар. Ми смо у нашем времену скренути свом суседу, брату, више него раније. Више га упознајемо. Али, да ли можемо рећи да у потпуности познајемо човекову природу, његово лице? Ми тежимо, под влачи естетичар МакДермот, јасном одређеном, да све што знамо знамо сасвим одређено. Можемо ли ми то постићи без сенки. Ту искрсавају наше тешкоће, многобројне. Јер наше данашње жаљење на „дехуманизацију у уметности као израз „често је везан за ону слепу одбрану традиционалних облика људског живота“ који је сада разорен и није више у могућности да задовољава људске потребе. Већ је „реч о одбацавању старих дотрајалих форми и позиву на нове ставове у погледу људске стваралачке способности“. Захтев је огроман — то је ствар човековог успона — ићи даље, ићи иза стварних могућности, иза могућних граница искуства, превазићи искуство. За многе је то, каже нам МакДермот, филозофски задатак, али се јавља и у уметности, сликарству исто тако, и верује се да га треба следовати; а за друге опет који „верују да је квалитет нашег искуства у сазнању ствари нераскидљиво везан за њи-

хове посебне карактеристике, за конкретно, стварно, за њих ово изгледа немогуће”, њима овај напор да се достигне то што је немогуће изгледа да је „слика дехуманизације”.

Ова апологија модерне уметности у исто време је и апологија човековог, оног његовог најчешће несвесног, напора за савршенијим, нечим узвишенијим, али апологија је у исто време и догматика Цркве.

Та се апологија догматике Цркве огледа посебно у ставу да „иновација” или то стално тражење или обликовање новог не треба разумети у смислу изградње **нечега потпуно новог**, јер кључ „смисла оригиналности у новој уметности”, каже нам проф. Макдермот, „није стварање потпуно новог, већ, у метафизици односа”. Јер све што је постало, свако „биће”, или ствар, као и дело, није нешто што је завршено, и боље је да то обележимо само са речју „догађај”, напомиње овај естетичар. Оно што је и најважније, живот је пун неодређености, са толико много значења, да стварност нечега не можемо да тражимо у „смислу те ствари” већ у њеним односима. Корен овој метафизици односа је, како нам каже, у филозофији Виљема Цемса:

...односно у његовој психологији названом одмах још у почетку импресионистичка психологија, јер се **јединство**, према овој психологији не постиже односом према самом предмету већ кроз изчезавање у једном континууму ка увек све тамнијим ивицама... то је удар по Реализму... Цемс каже да наш ум није сличан фотграфској плочи која прима и скупља елементе искуства слично машини... човек је ипак више уметник него научник... уметник који ћутљиво, стваралачки, гоњен унутрашњим потребама, спскољен тајном, ради а при томе запажа оне бескрајно нежне, које се иначе не могу забележити, сенке и преливе. Предност има природни Импресиониста на месту софистицираног Реалисте... а, као најважније, он пресудно, одлучујуће, подручје људске активности смештено је тамо где се наш појмовни поредак прекида,... јер ту у том свесном али иначе неодређивом подручју држимо своје религиозно, естетско, психоделично искуство, где смо и отворени такође демонима... а што даље значи искуство

није ствар композиције атомских елемената, као што није ни ствар асоцијативне психологије... већ је то ствар метафизике односа,... у везу са том метафизиком је и естетика... релациона естетика... ако смо уопште сигурни да постоје осећања, и као што смо сигурни да постоје односи међу предметима у „рерум натура”,... онда још више морамо да будемо сигурни да постоје осећања којима су ови односи познати... осећамо плаво, осећамо хладноћу,... каже Цемс... а што је онда дало повода да се иде даље... то је став познатих сликара да је **однос између елемената**, ма шта они били, важнији од њих самих... 7).

Проф. Макдермот налази да је револуција у модерној уметности везана за ову психологију. Али, ми заиста можемо у оваквој једној психологији, која веома много реагује на рационализам психологије Декарта, да сагледамо и реаговање или опозициони став, коначно, и према коренима одакле Декартов „мит духа у машини” налази свој извор, а то значи супротстављање или реаговање на она времена када се један део Цркве одвајао од ортодоксности учења, постојао оно што смо почели да називамо „Западна црква”, и када се почела развијати и схолостика, на чије изразе у ликовној уметности се протестује кроз познати протестански протест Реформације и избацује сама ликовна уметност из живота Цркве; сада видимо поновни израз тога реаговања, али такав да се уметност може и треба да врати поново у службу Цркве. Јер, сликарство „хуманизма и ренесанса”, прерафаеловаца и рафеловаца”, барокно сликарство, академско сликарство, изражава једну строго рационализовану реалност, геометријски утврђену, евклидовски, где је све одмерено у једном тесно утврђеној логици односа линија и сенки, где се више виде предмети него односи, где су свему границе јасно утврђене, такво сликарство није могло коначно, као облик лепоте, да изрази „психоделични немир” или потребу човека.

То се огледа и у традиционалном сликарству у којем сликар слика са већ унапред, али веома строго, утврђеном концепцијом или планом што треба да наслика. У сликарству које реагује на то од првог потеза се иде у једном конитутенту постављања и премештања, но-

вог постављања, животних односа. „Тако се рад прогресивно развија ка све савршенијој интеграцији, свих његових делова, ка јединству односа. Кроз то се ствара нешто ново. Угушила би нас, иначе каже један познати песник, којег цитира Макдермот, монотонија природе.

Јер, уметност једног дела не одређује природа објекта који се копира. већ то што му уметник додаје, реконструишући га; а што значи „техника је суштина свег стварања“... само се није остало при овоме „стварати само ново“, нову реалност, јер се осетило да се у новој уметности више ради у обраћању пажње самом процесу развоја; то је „обраћање пажње више на процес, него на продукт“...

Према томе револуција у модерној уметности се коначно манифестовала, и тако је најбоље да је разумемо, у поднебљу овог интелектуалног али и непосредног разумевања стварности као система односа, као развоја, додиривања али без оштрица граница, где сваки предмет држи своју изолованост од сваког другог. Свет је једно јединство, као што се то наглашава у догматици Цркве, једна целина, живот једног ради другог, где нам није дата могућност да све знамо, да нам је све јасно, све тачно, прецизно, саопштено. Ма колико нам се та прецизност наметала, као потреба, ми је не смемо да хипостатизирамо. Кроз искуство човек је такође дошао до оваквог сазнања, видимо то опет и оваквог даљег анализирања феномена модерне уметности проф. Макдермота:

...оно што је најважније јесте у каквом односу човек стоји према стварима, реалности, без обзира колико је она видљива његовом чулном опажању, или надреална, или измишљена... У стваралачкој активности саме природе... појам оствареног система значи да се живе ствари не упућују на свој сопствени раст и развијање... већ су ту непосредни еволуциони процеси у сагласности са једном динамиком по природи више органском него механичком... јер не постоји неко супстантитативно Ја које се може издвојити од тока или целокупног искуства... сваки моменат свести усваја предходан моменат, и онај који сазнаје утискује се у то што сазнаје...

Ово су даља развојна запажања, на основу психологије Џемса, новије психологије, као, које Макдермот цитира, Гарднер Марфиа и Гирдон Олпорта — којима се овај естетичар придружује са наглашавањем да се идентитет човековог искуства рађа кроз ту „међуакцију човекове околине и његовог Ја“; а што значи да је цео човеков живот један „релациони план“, и што је најважније:

...није везан само за захтеве у погледу његовог идентитета, већ у оквиру условљене структуре, врши имагинативну конструкцију смисла света“... јер је наш ум селективан по природи... слеђује интересе практичне и естетске... тако из једног нагомиланог континуума... он производи за нас свет пун контраста, оштрих акцената, наглих промена, живописне светлости и сенке... Ми смо ту ствараоци, ми утискујемо свему томе истину... одлучујуће је то да је човек тај који је ствараоц облика...

Међутим, сам Џемс признаје, и поред тога што он на свој начин наглашава „човсков хуманизам“, да је човек ограничен, условљен, да то што долази из једног Ја није ново, Џемс не инсистира на „новом“; већ инсистира на томе да нам укаже на разлику која постоји између „свести која конструише и која манипулише, као и активности континуираног односа тока искуства“... што значи, извлачи као закључак проф. Макдермот:

...не можемо се ослонити на своје Ја, на своје „само-буђење, ма колико оно борбено било или блештаво изгледало... Једно Ја вреди толико колико вреде његови односи, а ти односи морају да буду“ изковани између процеса и развоја једног Ја и самих „послова нашег животног простора“, наше топографије, наших градова и наших производа... Модерна уметност постаје кроз свест о овој чињеници... и бар у последњој деценији нуди човеку једну плодну естетику.. јер према Џон Дјвију... дела уметности су прославе... ствари нашег свакодневног искуства... а ове „прославе“ су ствар више „односа“ него стварања нечег потпуно новог... јер то „стварање „празне хвалисавости“ човековог новог“ био би израз неке врсте самоуверења... а ми смо у оквиру овог „односа“, што изража-

ва и модерна уметност, ослобође ни да уживамо своје непосредно искуство, у којем најобичније ствари, свака пева своју посебну песму, јер је све **освећено...** како то истиче филозоф Мартин Бубер...

Ако је Црква у своје време савлађивала ону паганску површност, која је налазила свој израз и у уметности, и коју смо у једном расположењу поново почели да васкрсавамо, у познатом Ренесансу, којем предходи хуманизам уз развој и тако званог средњевековног система филозофије и богословља — схоластике, а која је интелектуални израз деобе која настаје у Цркви, онда видимо сада колико и како у току самог развоја „природе ствари“ реагујемо на све то, и у појави једне нове уметности запажамо такође колико се поново људска природа продубљује, свој духовни свет чини реалнијим, враћајући се ортодоксности Цркве, односно догматици Православне цркве. Ово наглашавање појма ОДНОСА посведочава колико човек поново озбиљније прихвата себе као биће које зна да је више условљено, а уз дар слободе да ипак постиже задатак радости усавршавања. То је **радост** кроз коју онда и разумева своју условљеност — нешто што ипак најбоље разумемо да се савлађује кроз појам који се у Цркви разуме као Саборност.

Овакав један приступ модерној уметности несумњиво да нам само указује, на сво здравље људске природе, и на могућност да човек заиста може да хуманизира своју средину, да јој даје и да од ње прима у условима свог положаја, којем је онај крајње потребни оквир, облик, до којег човек сам није могао да доспе, дат као потреба у виду Откривања.

Естетичар Џон Макдермот указује на целокупну нашу културу кроз дефиницију своје „психоделично-кибернетичке естетике“; као на једно посебно поднебље кроз које ми даље усавршавамо или хуманизирамо свој свет или своју околину. На једној страни својим психоделичним развојем, узнемирености, кроз проширивање своје свести, јер развијамо из себе све оно што нам долази из оних подручја нашег ума која нису утврђена, али с друге стране смо и ограничени у томе, и у једном кибернетичком смислу, јер тражимо **утврђеност**, свет механичких модела, електронике, науке,

кроз коју смо и овај наш глобус, каже нам Макдермот, направили селом; а у проблематици тога села и наши економски и наши политички проблеми су у суштини естетски проблеми, који се као и религиозни не могу верификовати, јер остају у оним дубинама где се истина, и лепота, и морално осећање, не распознају као посебности, већ као дух, један дух активности живота. Због тога у својој суштини наши односи нису ништа друго до естетски проблеми. То су проблеми лепоте; лепоте за коју, као што знамо, Достојевски изјављује да треба да спасе свет. То је естетика најортоксије схваћена. То је оно што се у човеку развија као његова ортодоксна природа, са кореном негде у оним дубинама нашег бића у којима се не обликују наши појмови и одређења, ставови, већ где се живи у једној посебној врсти непосредности чије изданке на површини примећујемо као „простодушност гледања и владања“, оног стања или расположења у нашим односима, које опет означавамо изразом — простосрдачност духа, или, још јаче наглашено, уколико ову јеванђељску реч можемо тачно да разумемо, „сиромаштво духа“, нешто што нас упућује на наивност, на потребу таквог стања духа, када смо заиста слободни у својим односима до такве простосрдачности кроз коју онда нема тешкоће да се решавају „светски проблеми“ економског или политичког карактера.

Једном естетиком, као што је ова, развијена кроз прагматистичку психологију Виљема Џемса, заиста потврђујемо колико се уметност мора озбиљно да схвати, као и колико се морамо сложити са тим да је „руководећа оријентација сликара... да буде визуелни тумач друштва“, али при чему и да мора да заузима такође и опозициони став према њему, потврђујући тако да је и свет морални поредак.

Естетичар Раскин нам је потврђивао две стране Лепоте, ону утврђену и ону у развоју, виталну; естетичар Мак Дермот нам указује на психоделично-кибернетичко поимање лепоте: на једној страни нам је потребна утврђеност, али потреба као захтев који долази из нашег неутврђеног стања ума, нешто што тражи израз развоја, усмеравање односа, захтев који предпоставља постојање утврђености, а што налазимо у својој и електроници, техници; што се открива, могли би да

кажемо, у оквиру Раскинове естетике, у „типичном облику лепоте“ који опет можемо разумети само у целини у органском јединству са „виталном лепотом“, а што значи кроз онај наш напор проширивања или развоја наше свести у потреби или у оквиру свог задатака за усавршавањем. Али, наше су могућности или захтеви ограничени, психоделични немир и оно што долази из њега, естетска узбудљивост, траже кибернетичку синтезу; немир који се враћа често себи без одговора, без задовољења. Наравно овде не указујемо на оне екстремности које су могуће у овим психоделичним стањима свести, али схватамо их као онај „витални део“ Лепоте, онај захтев и немир за савршенијим.

Могли бисмо онда овде да кажемо колико лако можемо да запазимо и то да је баш у дијалектици ове „психоделичне/кибернетике“, или њене естетике, човек је и добио Откривење, организацију или установу као што је Црква, на коју се естетичари могу да жале да у очекивањима није успела у погледу „храњења човекове личности“, као и низ других данашњих установа школа и политичке бирократије, на шта се жали и сам естетичар Мак Дермот. Али, баш у оквиру ове естетике — односно психологије В. Џемса — нисмо ли ми стално у „постајању“, у осталом захтеву за савршенијим, и у том захтеву и у поднебљу те и такве потребе, као и човекове условљености, да смо и добили такав облик који је Црква. Јер, уколико Џемс примећује да све зависи од човска, да је он творац, не новог, јер то не може, већ у организовању односа, елемената, онда тај посао организације ствар је и саме организације човековог ума; кроз ту организацију ума и сам Џемс је дошао до једног адскватнијег сагледања и саме човекове психе.

У светлости ове дијалектике можемо да сагледамо и ове две изложбе — изложбу слика или мисли Едварда Мунка и изложбу слика и простосрдачности духа француских сликара од Русоа до данас. Док Мунк тражи из свог психоделичног немира вредности и такве односе, такав живот, који би могао да оправда извесном филозофијом, религиозном догмом, да разуме сваки крик и бол, у свом снажном интелектуалном расположењу, у дубоком захтеву да све разуме, падао је у таква расположења кроз која је изражавао, и на својим платнима, картонима, једно разумевање живо-

та којем је било потребно нешто додати да би био то што треба да буде — један живот са одговарајућом одређеношћу. Али само ово размишљање, које је он уметнички изражавао или тумачио, јесте једна филозофија која сама по себи потврђује ипак сву вредност живота и поред тога што га завијају такве линије тајни, путеви и сенке, где у немиру, али неком ипак тихом немиру, некаквих космичких дахова, у својој забринутости и неспокојству, може да се ипак нешто очекује. Јер на свим његовим сликама оно што је основно видимо једну недовршеност свега, природе на првом месту. Све је један огроман талас, огромно таласање, прелажење односа једног у други, у једном јединству постојања, заиста таквог; неспокојство је овде само очекивање, које и плаши и, као да и умирује; резултат једне узнемирености или изгубљеног оног сиромаштва духа, оне простосрдачности кроз коју се живот прихвата дечјим очима, и он се њима такође враћао, и сликао их. Једна носталгија за оним што **виде наивни**. Тако да се већ у овом ескрессионичком сликарству осећа оно што ће нам бити тако снажно и благодетно дато у сликарству наиваца, мирних предела, срећеног живота, живота као дара, пуног радосних боја, за које треба отворити само своје „сиромаштво духа“ и осетити се у пуноћи једне лепоте. Један оптимизам који се развија из оних дубина или подручја, за које је В. Џемс рекао, где се ломе или престају наша појмовна схватања; где се демони могу да уселе, али где се још „демон“ није уселио, или где нема интереса да се усели. То је један природни животни оптимизам који не може да се протумачи другојачије него као дар, благодат; дар само који ипак демони могу да узнемиравају. То се и види на неким и од слика ових наиваца. Јер и као што код Мунка ипак није све „морбидно или песимистично“, има и код ових наиваца и тих расположења која их носе ка некој хладноћи предела, улица, ноћи, за које се **не зна зашто су ту**, ако тако можемо да се изразимо уз познато филозофско расположење, **а не ништа**. Тако као да на неким од ових слика пробија „психоделична-кибернетика“ естетике прагматизма, као и код Мунка неки од наговештаја „потребе за реалношћу“ из обиља слика и предела које само могу да виде дечије очи, простосрдачно или у сиромаштву духа. Син-

теза нам је тога тако дивно дата у сликарству Православне цркве.

Када овде говоримо о „дечијим очима“ мислимо на оне слике које имамо о деци, какве их познајемо из свакодневног искуства, и како их сликају јеванђељски писци. Пре свега сам Спаситељ Христос указује на децу као на пример савршенства, јер да бисмо задобили то што је најсавршеније, Царство небеско, морамо се „повратити“ у стање дечијег ума (Мат. 18; 3), а да би се разумело то Царство, шта је, треба га примити дечијим умом (Мар. 10; 15), треба желити или осећати потребу за оним што је „право млеко“, као што то деца осећају, како то примећују и ап. Петар (I Пет. 2; 2); а што значи да се у младости треба „опомињати Творца“, пре него наступе године старости, за које ћемо рећи: нису ми миле; како нас то опомиње и писац Књ. проповедника (12; 1). Али писци Св. писма знају такође да у „дечијем уму не можемо остати“, јер не можемо увек остати мала деца, и као таква издржати кроз живот „ветрове разних наука (Еф. 4; 14). То је питање развоја. Јер, деца не разумеју „реч правде“ (Јев. 5; 13), која као деци и није потребна, али им је потребна у времену развоја; а што значи, на шта указује ап. Павле, да се мора да пође од „првих речи Божијих“, како и у васпитању деце, пред њихово стицање знања, а они који треба да буду учитељи морају да знају више (Јев. 5; 12). У ствари, писци Св. писма, кроз речи Христове, указују на дечију природу, на њихову непосредност, чистоту, гледања ствари, а што значи да су још у оној простосрдачности, која се губи кроз године живота и људске односе, у ствари која треба да се чува, и да треба да се увек враћамо тој природи, ојачани, наравно, знањем које нам је такође потребно; али таквим знањем, као што можемо да видимо из ових текстова, које ће нас враћати тој дечијој невиности, јер човек не може остати у томе што му је дато, не може остати дете, он има задатак стицања знања, усавршавања, оправдања у ствари тога што му је дато. Човек, према учењу Цркве, а што можемо да закључимо и из речи апостола ипак није остављен сам у том свом напору или задатку усавршавања, стицања знања; њему је дат Облик кроз који то постиже. У развоју психологије после Виљема Џемса ово се све више оправдава — потреба институције, или облика, јер је човек и поред

тога што је опремљен снагом за рад и развој, за стварање облика, за развој кроз односе, ипак је ограничен, условљен, и сам тај посао не може да изведе задовољавајуће. У психологији, која се развија после Џемса, све се више ово запажа и истиче. Истиче се баш то што и писци Св. писма — могућност развоја, свест о томе, али и свест о добру, о моралном осећању света; нешто што нам је дато, и што деца поседују као дар, као непосредност, као невиност сазнања, али знамо као старији и то да им је потребна помоћ у развоју. Задатак је у том развоју, а на чему се инсистира у савременој психологији, задржати то првобитно, тај **пра-облик** своје егзистенције, који је исти за све, као што су свуда исте основне категорије културе.

То су опет оне дубине, на којима нам указују психолози, у којима се не формирају наши појмови, већ у њима лежи она наша основна непосредност, коју је Бергсон, дописујући се око тога са Џемсом, назвао „интуицијом“, што није само осећање, већ у рудименту и наш интелект, и наша осећања и наша воља; али у једном чистом облику односа према самом поретку света из којег у суштини та иста енергија и зрачи сам почетак човека. И када разгледамо слике на овој изложби француских „наиваца“, ми у ствари видимо, потребу „враћања у дечији ум“, и то у ово стање тога ума пре него што су нас „пољуљали“ заноси ветрова разних наука (Еф. 4; 14). Било која слика било којег од ових великих уметника просто нас присиљава да се сетимо речи Спаситеља да се треба да „повратимо“ у стање дечијег ума (Мат. 18; 3). Није ли то заиста дечији ум сликао, односно видео оне купљење сена, које нам је насликао Русо, или оно сабење дудова Анре Бошса, као и свих других, а посебно оних дивних предела, као Жан Ива „Село у снегу“ или Жан Фуов „Божић“, или „Свадбу“. Све што нам је приказано на овим сликама све је у свом „мирном изгледу“, сви односи на тим сликама, како су нам изложени, у једном су посебном „идиличном реализму“ за којим заиста осећамо потребу, па и када у том реализму потпуно измиреног са поезијом осећамо и извесну сету, каткад и наговештај туге, али толико незнатан као наговештај, да је то више само један осећај, а не осећање; као што и код Едварда Мунка каткад осетимо и само наговештен оптимизам, или могућност оптимиз-

ма. Ове нам две изложбе указују на једну раздвојну линију која се негде у бескрају спаја само у једно јединство, у једну целину, то што је дато од Бога, као „типичан облик лепоте“, слик који су деца и која онда тако и виде ствари, скоро тако; и онај друпи, витални, који се развија, који се бори, да би опет стигао, или се вратио, у Царство, али не без напора враћања у дечији ум; само сада обогашен онагом савлађивања „ветрова разних наука“, како би се то изразио ап. Павле. На изложби француских сликара могли смо да видимо почетак тога развоја, са својим кореном у беспочетности једнога Духа, кроз који, уз Његово поштовање наше слободе, али и уз Његову псимоћ, враћамо се у то почетно стање, да бисмо ушли у царство, у то стање „дечијег ума“, из којег смо и почели са „гледањем“.

Ако бисмо пак овом процесу хтели да дамо нешто јачу наглашеност — да укажемо на њега да је напоран, да захтева стицање знања, искуства, јер се пролази кроз облике кроз које се „тумачи свет“, али у сквиру појма слободе и одговорности, онда би овај процес могли и да опишемо заиста и као слику структуре „психоделичне кибернетичне естетике“. А то је и питање, у ствари, потребе за „обликом“, колико смо ми у могућности, у својој условљености, коју признаје и Виљем Демс, да створимо ту коначну формулу облика која нам је као таква практично потребна, јер и овај амерички филозоф налази да је живот вредан живљења без обзира на разлике варијације кроз које се крећемо између оптимизма и песимизма; јер из толиког огромног броја детаља којије нам ум скупља, из толиког мноштва, милионитих, односа, наћи ум треба да одабере и укаже нам на неко јединство, на слике које имају целине, али које опет такође нису и не могу да буду изоловане, већ да чине такође јединство. Оптимизам је то ако је корен овом јединству у беспочетности. То је у ствари питање или проблем — психологије и облика; и као такав се поставља у уметности и науци. То је однос теорије и научног рада, или однос организовања ума кроз који један уметник ради, без обзира што он тога и није свестан, већ подсвесно следује тај Облик, и поред тога што мисли да његов рад није имао предходну замисао већ је само активност, непосредна активност. Питање „психологије и форме“ питање је и естетског суда. Јер уколико је човек тај који

ствара или обликује односе, и ствара кроз те односе, колико је он у могућности да сам буде творац оног коначног Односа који се назива још и крајња реалност, синтеза свега, као Облик или коначно облик свега. Човек је, понављамо, ограничен у условима у којима живи. Он нема те могућности.

Колико је био немиран, психоделичан, ако можемо тако да кажемо, у времену док није досрбио такав Облик. Сведоче о томе низ религија, митови, онај интензиван напор и стварања дела уметности изчезлих цивилизација. Једно огромно србије детаља имамо о томе као сведочанство једне потребе. У једном, ако тако можемо да се изразимо, кибернетичком смислу човек је и дошао до тог Облика; кроз њега он сада постаје стваралац, и тако онда можемо да видимо разлог зашто је човек, дохришћански човек био један неуспех када је у питању појам о њему као ствараоцу и зашто сада можемо да говоримо о човеку као заиста стваралцу, јер што је створио у поднебљу хришћанског благослова, заиста је једно стваралаштво. Док из свих облика које човек ствара он не зна или не може да упозна крајњи исход. То смо видели да признаје и ова нова психологија. Али, човеку је и потребно, баш у овом стању рада, активности, непосредности у том раду, једно уверење о крајњем исходу свеукупне активности. Он ипак о томе мисли. И оно што заиста примећујемо јесте и то да се човек кроз то стварање које називамо и уметношћу буди, да је уметност и „сан буђења“⁸⁾. Појављује се и као средство, односно и као наука, исто тако, као средство „буђења“. Будите нас то што се очекује, што нам је потребно. Црква то снажно користи од првих дана, од првих проповеди, када указује на истину Откривења, као на облик који се заиста и очекивао. Сличне психологије има и у уметности. Јер, ма како се то могло протумачити, ипак постоји једна велика одговарајућа веза између модерног сликарства, његовог начина изражавања, и потреба оних којима то сликарство ипак тумачи живот, ма колико оно имало и апстрактну форму. Тако уметник и изражава своју помоћ. Тако и треба да га разумемо да он треба да буде „визуелни тумач друштва“. То је питање форме кроз коју он то и чини. Стилске раздвојне тенденције, на пример, које смо видели на овим двема изложбама, воде и у два потпуно различита правца, у једном правцу где се

форма губи, нестаје у сенкама, где коначно и нестаје предмета већ само однос таласања даха живота, без облика, слично духу који се уздизаше изнад таме и бездана, како нам је то Мојсеј у Св. писму насликао наци почетак из Безпочетности; или у другом правцу где се облик или предмет све више наглашава, да је он центар, и где се односи губе, нешто са чим је завршио пагански свет, потврђујући свој груби индивидуализам, издвојеност, али без дубине субјективности. Али, то су екстремности, на овим изложбама ми смо видели fine развојне линије човековог успона и одржавања у својој богатој ризници искуства. Ове нас изложбе и „буде“ у том правцу — задатака човековог и тражења и искуства да је могуће налажење, онолико колико нам је то потребно; и потребан степен узменирености, и здравља да се можемо вратити дечјим очима, увек у стварању нових богатих односа, и највиших апстракција, где је све духовност, где нема предмета, али и финог идиличног реализма, синтезе поезије и реализма, како га и деца виде. У овој психоделично кибернетичкој естетици — дечје очи су одговор, како су нам га насликали „француски наивци“, а немир питања, немир у смислу и радосности размишљања, насликао нам је такође овај ванредан мајстор из Норвешке. И у једној и другој уметности, у њиховим облицима, има заиста оне толико добро познате елоквентности изражавања која нам је потребна да би једна уметност и била „сан буђења“. Али и ту елоквентност условљује дубина захвата једног става и онда потребе да се то изрази.

Ако се пак у светском сликарству, сувише много наглашава — било немир питања и не налажење одговора, као код дадаиста и надреалиста, и онда нужно одлази у онај „фатални реализам“ који нас опет изнова тера на исти пут тражења; кажемо „фаталан“, јер нам не може да пружи ни тај „реализам“ потребан одговор, пошто нас ставља опет на почетак, одакле смо и пошли; онда се морамо сетити искуства Цркве из време на када је она савлађивала груби реализам грчко римског света и екстремну мистичност оријенталних религија са којима су грађани римског царства покушавали да задовоље свој психоделички немир — у том напору савлађивања свих екстремних полова Црква је и створила једну дивну уметност, уметност односа линија и боја, спиритуализовану —

када се у први план избацивала мисао о животу а о други план облици живота. Али лепота уметности или слика са овде две изложбе и јесте баш у томе што и у једној и у другој уметности, било експресионизма или наивне, није занемарено ни духовно ни телесно од живота. Православна естетика ово потврђује.

Истина, и сваки напор да се иде иза искуства, што условљује и покушаје изражавања мисли без предмета, у чистоти чистих односа, по могућности без предмета, као и напор да се укаже само на предмет, у његовој изолованости, колико је то могуће, као и прво, као и синтеза ових напора изражена у естетици Православне цркве, условљује постојање и „три облика лепоте“, — који имају своју целину, овоје јединство у човековој активности и напора тумачења друштва, али када је искрено, и када се коначно признаје шта човек може — колико му је дато, а што смо видели да и филозоф Вилем Демс закључује границу човековог напора, али и потребу да ипак дође до потребног одговора. Јер нам овај филозоф указује, као што је добро познато, у варијацијама религиозног искуства, на однос и нежних душа и здравих душа према животу, као на однос који се не може одговарајуће одржати без „воље за веровањем“, а што значи не стварањем својом вољом појам Бога у којег би веровали, већ напором рада да Га откријемо, јер Он је ту. Ове се две изложбе могу посматрати и у оквиру овог Демсовог става — према његовим варијацијама религиозног искуства, нежних душа и здравих; мада не бисмо могли да уопштимо да је све нежно у узнемирености Норвежанина, нити све тако здраво код француских наиваца; има те нежности, или здравља и на једним и на другим сликама, што је било дивно посматрати — слике које нас заиста буде оној синтези поезије и реализма — која нам је и описана у Јеванђељу, уз текст и песме анђела, а што је такође један и од француских наиваца ванредно у својој слици „Божих“ приказао, и тако и био у исто време и ванредан тумач духа Божића, тог празника који увек очекујемо, увек као радост и једну духовну потребу.

Када нам проф. Џон Ј. Мак Дермот каже да данас имамо два значајна покрета на нашој културној сцени, сваки са једном огромном потенцијалношћу у преради или обновом нашег положаја, управо вољом да још више развијено људску свест

психоделично, буђењем оних дубина наше свести у којим су смештени, неутврђени, импулси потребе за естетским, или религиозним, или истином, односно науком, за богатим интензивним животом, као и развојем наше електронске технологије кроз коју је сав наш свет постао једно мало село, потврђујући у истој време и сву нашу органиченост или знање могућности, онда несумњиво да кроз овај развој, било уметности или науке, ми видимо, и једном логиком, било психолошком или историјском, да без религије оба ова покрета немају ни разлог ни смисао свог напора, као што ни само Откривење, Црква, без ових човекових потреба, које задовољавамо кроз уметност и науку, остаје без успеха у свом обраћању човеку; јер **сама вера без добрих дела**, читамо такође у Св. Писму, не значи ништа, а суштина добрих дела **јесте рад човека** који се изражава и кроз уметност и кроз науку. Онда буђење, психоделични немир, интензивна потреба за естетским, као и буђење истраживања истине када су у питању закони рада или константе у природи, без задовољења те потребе која се може само задовољити кроз Откривање, не само да није могуће него није ни сврсиходно; или нас поново води ка паганским облицима, оним површним облицима изражавања, као најсавршеније што је човек могао да постигне у свом дохришћанском лутању, што се потврдило у Ренесансу; или опет у исто време и у оној паганској симболичној уметности, оним апстракцијама, оном расточавању форме у којима човек остаје само да лута и да тражи, у песимизму, у жаљењу што ништа постоји, јер би било сврсиходније да **нема ништа**.

Ове две нам изложбе, Едварда Мунка и Русоа, и његовог начина гледања света, дивно илустрју колико је човек увек на ивици, увек у опасности, али увек у могућности да прихвати живот као варијацију искуства радости у оквиру тога што је дато — једног учења кроз које треба и може да се развија у радости, у очекивању и онда прослављању Божића, како нам је то и један **наивац** насликао; односно да је живот „освећена ствар”.

Морамо при свему овоме имати на уму и опомену психолога да увек остаје у човеку, усред свих промена око њега и у њему, нешто, као основно, извесни непроменљиви или исти елементи, а што и условљује да у друштву или једној култури увек имамо и једне и исте категорије жи-

вота — задатак је уметника да их тумачи у оквиру знања које већ стице или које је добио од своје околине уз своја лична просвећења, надахнућа, да нам то учини још отворенијим; да би се на тај начин некако аналитичније враћали оним својим „праоблицима”, о којима нам Јунг говори, а који нису ништа друго до наше слике детињства, непосредности, нешто што лежи скривено у подсвести свих нас, а које смо наследили, дубоко, присутне кроз још децију психу — када се и почињас да усваја живот као радост.

Овде се поставља и питање рада достизања јединства између оног што је „типично лепо”, утврђено, и оног што се развија, усавршава, а што је, као што смо се на то осврнули, и „витално лепо” — заједно то нам даје целину Лепог. То је однос оног **неутврђеног** као захтева, али у потреби за утврђеним; то је однос „почетка” и „безпочетности”; или ствар, ако и тако можемо да се изразимо — психоделично кибернетичке естетике; али у поднебљу синтезе кроз такав један облик, трансцендант у исто време, праоблик за све, као што је Истина учења Цркве коју познајемо као истину Откривења.

Ми данас постављамо и питање будућности уметности. Несумњиво да та будућност лежи у синтези онога што је сада развојено — а што смо могли да видимо на овим двама изложбама. На једној страни развојна линија ка све већој спиритуализацији форме а на другој све већа тенденција ка „дубоком облику форме”. Сликарство Едварда Мунка нам показује тенденцију ка расточавању облика да би се што потпуније изразила мисао, а сликарство „наиваца” ка што „дубоком облику предмета” да би се потврдила реалност живота у његовој непосредности и реализма, и лиризма, поезије, али таквог којег надахњава непосредност духа живота, који се види али који се не може да схвати, или слика. Будућност је у синтези овог раздвајања, али та синтеза је већ постигнута у естетици Православне цркве коју је Она одбранила на седмом васељенском сабору, за сала још последњем, где се на једној и истој **слици могу да гаје ова два „елемента”** које овде видимо развојене, на овим двама изложбама. Онда је заиста будућност сликарства у будућности рада на јединству и Цркве, односно у усвајању Њеног учења које заиста у јединству и чува. А што значи на васпитању разумевања шта то значи и у чему је био значај по-

јаве Откривења како о њему учи Црква. То разумевање је дело рада, и уметници су били велики тумачи тог посла, као тумачи, визулени тумачи живота, али у целини, у синтези и оног што је „типично“ и оног што је „витално“ лепо. У том смислу онда уметност може да има одговарајући социјалну улогу у друштву — ако је везана за дубине саме човекове мисли о животу, и да изражава тај дар који човек има да са својим мисаоним расположењем може веома, ипак, дубоко да продире у корене саме Мисли, а што и посведочава рационалност или стварност и своје мисли или реалност самог живота и његових потреба. То има и свој одговарајући израз и у самој науци, природним наукама. Овде стога, у синтези ове три човекове активности, естетске, религиозне и научне, постиже се и то што бисмо назвали рационалним животом, то што је Целина живота.

Сазнање сврга никада није завршен процес, то је увек и као слика „модерне уметности“ не нешто дато већ што увек постаје. Јединство је

то које увек постаје; а јединство, могућност јединства, значи и оптимизам.

У сваком случају ове две изложбе су нам и илустрација колико будућност сликарства лежи у решењу на које се указује у догматици Православне цркве — не може се ићи крајњој рационализацији живота, са рационалним тумачењем сваког детаља „тајне живота“, али и да се не може опет опстати без основних истина о животу коју смо примили кроз Откривење. У том смислу онда савремена уметност на свој начин показује један напор да се пронађе она равнотежа која је изгубљена када се кроз деобу Цркве, у једном Њеном делу, отишло сувише далеко у детаљисање, у рационализовање, истина Откривења. У историји Цркве знамо онда да је то и изазвало протест до границе да се поново одбацује уметност из службе у тумачењу Откривења. Кроз овај „немир“ у уметности све више откривамо колико је свету потребна естетика Православне цркве.

1) Robert N. Wilson, THE ARTS IN SOCIETY, Englemond Cliffs, USA., 1964. str. 64

2) Ibid, 43

3) Саломон Ренак, АПОЛО, СКЗ. Београд 1951., стр. 438

4) Ibid, 426

5) Raymond Williams, CULTURE AND SOCIETY, London 1950., str. 137 — 161

6) Саломон Ренак, цит. дело, стр. 426

7) John J. Mc Dermott, TO BE HUMAN IS TO HUMANIZE: A RADICAL EMPIRICAL AESTHETIC, iz »American Philosophy and the Future« ed. by Michael Novak, New York, 1968. str. 21 — 59.

8) Kenneth Burke, Psychology and Form, iz »Literary opinion in America«, ed. by Morton D. Zabel, New York 1962., vol. II, str. 667