
Ananda K. Coomaraswamy

Je li umjetnost praznovjerje ili način života?*

Pod praznovjerjem mislimo na nešto što “lebdi nad nama” iz prošlog vremena, što više ne razumijemo i od čega više nemamo koristi. Pod načinom života mislimo na naviku koja doprinosi ljudskoj dobrobiti, pogotovo postizanju čovjekovog posljednjeg i sadašnjeg cilja sreće.

Danas je, čini se, općeprihvaćeno da “Umjetnost” jest dio uzvišenijih stvari života, nešto u čemu valja uživati u satima dokolice, zarađenim putem drugih sati neumjetničkog “Rada”. Shodno tome, nalazimo da jedna od najočevidnijih karakteristika naše kulture jest klasna podjela između umjetnikâ i radnikâ, između onih koji, naprimjer, slikaju na platnu i onih koji bojadišu zidove kućâ, između onih koji rukuju perom i onih koji se služe čekićem. Naravno, ovdje nipošto ne poričemo da postoji razlika između kontemplativnog i aktivnog života, ili između slobodne i servilne operacije: naprosto hoćemo reći da smo u našoj civilizaciji, prvo, ozbiljili apsolutno razdvajanje kontemplativnog od aktivnog života, a drugo, kontemplativni život zamijenili estetičkim životom - ili, kako sâm termin implicira, životom zadovoljstva. Vratit ćemo se na ovo. U svakom slučaju, došli smo dotle da umjetnost i rad vidimo kao neuskладive ili barem neovisne kategorije, te smo prvi put u historiji stvorili industriju bez umjetnosti.

Individualisti i humanisti, kakvi jesmo, pridajemo neodmjerenu vrijednost osobnom mišljenju i osobnom iskustvu, i osjećamo neutoljivo zanimanje za osobna iskustva drugih; umjetničko djelo postalo je za nas nekom vrstom umjetnikove autobiografije. Umjetnost, nakon što je apstrahirana iz opće aktivnosti pravljenja stvari za ljudsku upotrebu, materijalnu ili duhovnu, poprimila je za nas značenje projekcije, u vidljivoj

* Ovaj tekst, preuzet iz Coomaraswamyjeve knjige *Christian & Oriental Philosophy of Art* (Dover Publications, New York), objelodanjen je 1937. godine u vidu predavanjâ koja je autor održao na Univerzitetu Harvard i u Metropolitan Museum of Art u New Yorku. (Uz pregled osnovnih tačaka teorije tradicionalne umjetnosti, tu se, u tekstu, starome sedamdeset godina, može naći i vrlo jasan odgovor na pitanje: Šta poststrukturalisti imaju zajedničko sa “dekonstruiranim” proizvođačima modernističkih metanarativa?) - *Prim. prev*

formi, osjećanjâ ili reakcijâ neobično-obdarene ličnosti umjetnika, a pogotovo onih najznatnije neobično-obdarenih ličnosti koje smatramo “nadahnutima”¹ ili ih opisujemo upotrebom riječi “genij”. Budući da je umjetnički genij tajnovit, mi koji prihvatamo ponizniji status radnika bili smo i odviše spremni da umjetnika nazivamo “prorok” te da mu, u znak zahvalnosti za njegovu “viziju”, dozvolimo mnoge privilegije pred kojima bi običan čovjek mogao oklijevati. Povrh svega, čestitamo sebi na tome da je umjetnik postao “emancipiran” od onoga što je nekoć bila njegova pozicija službenika crkve ili države, uvjereni da njegova tajnovita imaginacija može najbolje djelovati nasumično; ako umjetnik, kao što je Blake, još uvijek poštuje tradicionalnu ikonografiju, mi kažemo da je on umjetnik uprkos tome, a ako se, kao u Rusiji ili Njemačkoj, država osmjeli da uposli umjetnika, sâm princip po kojem se to dešava uznemiruje nas više negoli narav države o kojoj je riječ. Ako sami provodimo cenzuru, izazvanu moralnom nepodobnošću izvjesnih tipova umjetnosti, osjećamo da je potrebno makar razdijeliti izvinjenja. Dok je jednom najviši životni cilj bio dostići slobodu *od* sebe, sad je naša volja da osiguramo najveću moguću mjeru slobode *za* sebe, bez obzira na to od čega.

Uprkos očevidnostima naše sredine, s njenim pretjeranim standardima življenja, i s jednako obezvrijeđenim standardima života, naša koncepcija historije optimistično je zasnovana na ideji “napretka”; kulture prošlosti ili one drugih naroda označavamo kao relativno “barbarske”, a našu kulturu kao relativno “civiliziranu”, nikad se ne obazirući na to da bi takvi preuranjeni sudovi, koji su zapravo sanjarska udovoljavanja željama, mogli biti veoma daleko od činjenica. Student historije umjetnosti otkriva, uistinu, u svakome umjetničkom ciklusu opadanje od primitivne moći ka rafinmanu sentimentalnosti ili cinizma. No budući i sâm sentimentalist, materijalist, cinik ili, ukratko, humanist, on je spreman da misli šta mu se sviđa, te da tvrdi kako je primitivni ili divlji umjetnik “crtao tako” jer nije znao bolje; jer ovaj (čije je znanje o prirodi bilo toliko veće i intimnije od znanja “civiliziranog” ili “gradskog” čovjeka) nije naučio da stvari vidi onakvima kakve jesu, nije bio upoznat sa anatomijom ili perspektivom, i stoga je crtao kao dijete! Zaistinski veoma pazimo da objasnimo, kad govorimo o imitiranju prirode, da pod tim ne mislimo na “fotografsku” imitaciju, već radije na imitaciju prirode onakve kako je doživljava individualni umjetnik ili, u konačnici, na reprezentiranje prirode umjetnika onakvoga kako on sebe doživljava. Umjetnost je onda “samoizražavanje”, ali još uvijek imitacija prirode kao učinak, i u biti figurativna prije nego formalna.

¹ Gdje moderna psihologija vidi u “nadahnuću” navalu instinktivne i *podsvjesne* volje, ortodokсна filozofija vidi uzdizanje umjetnikovog bića na *nadsvjesne* i *nadindividualne* ravni. Gdje psiholog priziva demona, metafizičar priziva daemonu: ono što je za prvoga “libido”, za drugoga je “božanski Eros”.

S druge strane, kazali smo sebi da u najvećim umjetničkim djelima uvijek nalazimo kvalitet apstrakcije, i prizvali smo platonско podržavanje geometrijske ljepote; kazali smo: Hajde da se i mi okoristimo apstraktnim formulama. Tu se previdjelo da su apstraktne formule drevne umjetnosti bile njezin prirodni pronositelj, a ne osobni ili čak lokalni izum; one su bile zajednički jezik svijeta. Rezultat modernog interesa za apstrakciju kao takvu, s onu stranu pitanja sadržaja ili komunikabilnosti, bio je zaista u tome da je eliminirana prepoznatljivost u umjetnosti, no jedva da je modificirana njena još bitno reprezentacijska svrha. Razvile su se osobne simbolike, koje nisu zasnovane na prirodnim korespondencijama stvari principima, već prije na privatnim asocijacijama ideja. Posljedica je u tome da svaki apstraktni umjetnik mora biti pojedinačno “objašnjen”: ta umjetnost ne komunicira ideje, već kao i ostatak suvremene umjetnosti služi samo tome da izazove reakcije.

Šta je onda neobična nadarenost umjetnika, tako visoko cijenjena? Očito, prema općoj suglasnosti, to je naročita senzibilnost, i upravo su iz tog razloga moderni termini “estetsko” i “empatija” prihvaćeni kao posve podesni. Pod senzibilnošću mislimo, naravno, na emocionalnu senzibilnost; *aisthesis* u helenističkoj upotrebi implicira fizičku afektibilnost, razlikovanu od umnih operacija. O umjetničkom djelu govorimo kao o “proosjećanome”, a nikad o njegovoj “istini”, ili samo o njegovoj vjernosti prirodi ili prirodnom osjećanju; “uživanje” djela je “osjećajno uživljavanje u” djelo. Sad, emocionalna reakcija biva izazvana bilo čime što nam se sviđa (ili bilo čime što nam se ne sviđa, no budući da o umjetničkim djelima ne razmišljamo kao o nečemu što je namjereno da izazove gađenje, ovdje ih valja razmotriti samo kao izvore zadovoljstva): ono što nam se sviđa nazivamo lijepim, priznajući u isto vrijeme da pitanja ukusa nisu podložna zakonu. Svrha umjetnosti je onda u tome da otkrije ljepotu koja nam se sviđa ili možemo biti naučeni da nam se sviđa; svrha umjetnosti je da pruži zadovoljstvo; umjetničko djelo kao izvor zadovoljstva jest svoj vlastiti cilj; umjetnost je tu radi umjetnosti. Djelo vrednujemo na osnovi zadovoljstva koje se može izvući iz viđenja, “oslušivanja”, ili opipa njegovih estetskih površina; naše poimanje ljepote duboko je doslovno koliko i naša koža; pitanja koristi ili inteligibilnosti rijetko iskrsavaju, a ako se to i dogodi, bivaju odbačena kao nevažna. Odlučimo li se na seciranje zadovoljstva izvedenog iz umjetničkog djela, to postaje stvar psihoanalize i, u konačnici, neke vrste nauke o afekcijama i ponašanjima. Ako se, i pored toga, katkad poslužimo jednim od onih zvučnih izraza kao što je “značenjska forma”, činimo to ignorirajući činjenicu da se ne može opravdano nazvati “znakom” nešto što nije značajno *zbog* nečega drugog, što ne upućuje na nešto izvan sebe, na nešto zbog čega postoji. O “kompoziciji” razmišljamo kao o aranžmanu masâ dizajniranome za vizualni ugođaj, radije nego kao o

nečemu što je određeno logikom datog sadržaja. Naše je teoretsko znanje o materijalnim i tehničkim osnovama umjetnosti, i o njenim konkretnim formama, enciklopedijsko; no mi smo ili ravnodušni na njezin *raison d' être* i krajnji uzrok, ili nalazimo taj krajnji razlog i opravdanje samog postojanja djela u zadovoljstvu koje će iz njegove ljepote izvući patron. Kažemo patron², no u sadašnjim uvjetima umjetnik češće radi za vlastito nego za patronovo zadovoljstvo; savršen današnji patron je ne čovjek koji zna šta želi, već čovjek koji je voljan platiti umjetniku da načini šta god mu se (umjetniku) sviđa, i time, kako se to kaže, “ispoštovati umjetnikovu slobodu”. Konzument, čovjek, na milosti je proizvođača za zadovoljstvo (“umjetnik”) i proizvođača za profit (“eksploatator”), a ta su dvojica bliža jednakosti nego što i slutimo.

Kazati da je umjetnost u osnovi stvar osjećanja znači kazati da je njena krajnja svrha u tome da pruži zadovoljstvo; umjetničko djelo je onda luksuz, pomagač životu zadovoljstva. Moglo bi se pitati: Nisu li zadovoljstva legitimna? Zar službenik u uredu i tvornički radnik ne zaslužuju i ne trebaju više zadovoljstva od onoga što im pruža bezbojna rutina zadataka čijim izvršavanjem zarađuju plaće? Sigurno da zaslužuju i sigurno da im to treba. Ali postoji duboka razlika između slijepe jurnjave za zadovoljstvima i uživanja zadovoljstava primjerenih aktivnom ili kontemplativnom životu. Jedna od najvećih optužbi protiv naše civilizacije je da zadovoljstva što ih omogućuje umjetnost, bilo u njenome pravljenju ili uživanju koje potom slijedi, ne uživaju niti se čak očekuje da uživaju radnici pri radu. Uzima se zdravo za gotovo da, dok na poslu radimo ono što nam se najmanje sviđa, u igri radimo ono što bismo željeli raditi stalno. I to je dio onoga o čemu smo govorili kad smo spomenuli obezvrijeđene standarde života: nije toliko šokantno da radnik može biti slabo plaćen koliko je šokantno da on nije u stanju uživati u onome što radi za plaću kao i u onome što radi po slobodnom izboru. Kako Majstor Eckhart kaže: “zanatlija voli pričati o svome ručnom radu”, ali fabrički radnik voli pričati o nogometnoj utakmici! Neizbježna je posljedica proizvodnje pod takvim uvjetima da je kvalitet žrtvovan kvantitetu; industrija bez umjetnosti pribavlja neophodan aparat postojanja: kuće, odjeću, tave za prženje i tako dalje, no to je aparat lišen esencijalnih karakteristika koje posjeduju umjetnički napravljene stvari, naime karakteristika ljepote i značenja. Stoga kažemo da je život koji nazivamo civiliziranim bliži životinjskom i mehaničkom životu nego ljudskom životu i da je u svim spomenutim obzirima, na vlastitu štetu, u oštrome kontrastu sa životom divljakâ, američkih Indijanaca naprimjer, kojima nikad nije niti palo na um da bi proizvodnja, aktivnost pravljenja stvari za upotrebu, mogla biti neumjetnička aktivnost.

² Riječ “patron” u ovome kontekstu potpuno odgovara našoj riječi “mušterija”, zapravo “stalni mušterija”. - *Prim. prev.*

U gotovo apsolutnoj većini uzimamo zdravo za gotovo koncepciju umjetnosti i umjetnikâ ocrtanu ispred, i to tako potpuno da mi ne samo prihvaćamo njene posljedice na sebe već i pogrešno tumačimo umjetnost i umjetnike ranijih doba i drugih kultura služeći se pojmovima koji su primjereni isključivo našoj, historijski provincijalnoj tački gledišta. Neuzbunjeni vlastitom okolinom, pretpostavljamo da je umjetnik uvijek bio poprilično čudna osoba, da su umjetnik i patron uvijek lutali u međusobnom nerazumijevanju, i da se na rad uvijek gledalo kao na nužno zlo. Ali razmotrimo sada ono što smo često nazivali “normalno shvatanje umjetnosti”, misleći pod “normalnim” ne samo na teoriju do ovih vremena i drugdje univerzalno prihvaćenu kao bazičnu za strukturu društva, već i na tačnu ili ispravnu umjetničku doktrinu. Naći ćemo da je ovo normalno, tradicionalno i ortodoksno shvaćanje umjetnosti proturječno u gotovo svakoj tački estetičkim doktrinama našeg vremena, i ukazat ćemo na to da je ova zajednička mudrost svijeta možda bila superiorna u odnosu na našu, dodavši da su iscrpno razumijevanje tradicionalnog značenja “umjetnosti” i teorija “ljepote” neophodni ozbiljnome studentu historije umjetnosti, čiji je posao da objasni genezu umjetničkih djela napravljenih za patrone čiji nam ciljevi i interesi više nisu bliski.

Za početak, onda, aktivni život čovjeka sastoji se s jedne strane od činjenja, a s druge strane od pravljenja ili udešavanja stvari imajući u vidu učinkovito činjenje: šire govoreći, čovjek kao činitelj je patron, a čovjek kao stvaralac je umjetnik. Patron zna koju svrhu treba ispuniti, naprimjer, potreban mu je zaklon. Umjetnik zna kako treba konstruirati ono što se traži, naime kuću. Svako je po prirodi činitelj, patron i konzument, i u isto vrijeme umjetnik, to jest stvaralac po umijeću, u određenom specijaliziranom smislu, naprimjer slikar, drvodjelja ili zemljoradnik. Postoji podjela rada, i za sve što čovjek ne pravi za sebe on upošljava drugog profesionalca, recimo obučara kad su mu potrebne cipele ili pisca kad mu je potrebna knjiga. U svakom slučaju, u takvim relativno složnim³ društvima, kakva razmatramo, društvima čija je forma predodređena tradicionalnim poimanjima reda i značenja, jedva da se može pojaviti suprotstavljanje interesa između patrona i umjetnika; obojici je potrebna ista vrsta cipela, ili obojica obožavaju u istim hramovima, mode se mijenjaju tek polahko i neprimjetno, tako da je pod ovim uvjetima bilo ispravno rečeno da “Umjetnost ima jasno određene ciljeve i utvrđena sredstva djelovanja.”

U normalnome društvu, kakvo je predočio Platon, ili kakvo je ostvareno u feudalnom društvenom poretku ili kastinskom sistemu, zanimanje (zanat) je stvar poziva, i obično je nasljedno; smjera se barem tome da se svaki čovjek bavi nekim korisnim zanimanjem koje mu po naravi

³ “Složnim” u smislu jednakosti u svjetonazoru. - *Prim. prev.*

najbolje odgovara i kroz koje, prema tome, može najbolje uslužiti društvo kojem pripada i u isto vrijeme ozbiljiti vlastito savršenstvo. Budući da se svako koristi stvarima koje su napravljene umjetnički, kao što oznaka “artefakt” implicira, i budući da svako posjeduje svojevrsno umijeće, bilo da je u pitanju umijeće slikara, vajara, kovača, krojača, kuhara ili zemljoradnika, ne osjeća se neophodna potreba za objašnjavanjem naravi umjetnosti u općenitom smislu; tu je samo potreba za prenošenjem znanja o konkretnim umijećima onima koji ih žele prakticirati; a to znanje se regularno prenosi od majstora šegrta, bez ikakve potrebe za “školama umjetnosti”. Integrirano društvo ove vrste može harmonično funkcionirati milenijima u odsustvu izvanjskog uplitanja. S druge strane, zadovoljenost nebrojenih naroda može biti uništena u samo jednoj generaciji poraznim dodirima naše civilizacije; lokalno tržište je preplavljeno proizvodnjom u kvantitetu s kakvim se odgovoran stvaralac po umijeću ne može takmičiti; vokacijska struktura društva, sa svim njenim esnafskim organizacijama i standardima zanatske izrade je podrivena; umjetnik je nasilno lišen njegove umjetnosti i primoran da pođe u potragu za “poslom”; sve dok drevno društvo ne postane industrijalizirano i svedeno na nivo društava kakvo je naše, gdje biznis ima prednost nad životom. Može li još nekoga čuditi da se zapadnih nacija drugi narodi boje i da ih mrze, ne samo iz očevitih političkih ili ekonomskih razloga nego čak i dublje i instinktivno iz duhovnih razloga?

Šta je umjetnost, ili - šta je bila umjetnost? Na prvome mjestu nešto čime umjetnik raspolaže, ona vrsta znanja i vještine po kojoj on zna ne šta bi trebalo napraviti, već kako zamisliti formu stvari koju valja napraviti, i kako otjeloviti tu formu u prikladnome materijalu da bi se načinjeni artefakt mogao koristiti. Brodograditelj gradi, ne iz estetičkih razloga, nego da bi ljudi mogli ploviti po vodi; sigurno da će dobro izgrađen brod biti lijep, ali brodograditelj ne kreće na posao tek kako bi napravio nešto lijepo; sigurno da će dobro napravljena ikona biti lijepa, drugim riječima, da će pobuđivati zadovoljstvo kad je budu gledali oni za čiju je upotrebu napravljena, ali majstor izliva svoju bronzu primarno za upotrebu, a ne da služi kao ukras iznad kamina ili kao muzejski eksponat.

Umjetnost onda može biti definirana kao otjelovljavanje u materijalu prethodno zamišljene forme. Umjetnikovo djelovanje je dvostruko: na prvome mjestu intelektualno ili “slobodno”, a na drugome mjestu ručno i “servilno”. “Da bi bila prikladno izražena”, kako kaže Eckhart, “stvar mora nadoći iz nutrine, pokrenuta njezinom formom”. Da ideja onoga što treba napraviti bude najprije zamišljena u formi koju je moguće imitirati važno je koliko i da radnik vlada tehnikom pomoću koje ta umna slika može biti imitirana u dostupnom materijalu. “Po njihovim idejama”, kaže Augustin, “sudimo kako bi stvari trebale izgledati”. Privatna svojina u idejama je

nezamisliva budući da ideje ne postoje odvojeno od intelekta koji ih pronosi i čije su one forme; ne može biti autorstva idejâ, može biti samo pronošnja, bilo od strane jednoga ili mnogih intelekata. Stoga, kad govorimo o umjetnikovom intelektualnom djelovanju kao “slobodnom”, to se ne odnosi na ideje koje valja izraziti u umjetnosti, ili, da to kažemo jednostavnije, na teme njegova rada; narav idejâ koje valja izraziti u umjetnosti je predodređena tradicionalnim učenjem, konačno, nadljudskog porijekla, a pod čijim je autoritetom neophodnost jasnog i ponavljano izraza takvih i takvih ideja postala neupitno prihvaćena. Kako to Aristotel izražava, krajnji cilj umjetnosti je dobrobit čovjeka. To je stvar religijske umjetnosti samo u ovome smislu, da u tradicionalnom društvu postoji malo toga ili nema ničega što bi se zaista moglo nazvati sekularnim; nema razlike između idejâ izraženih u najskromnijoj seljačkoj umjetnosti, ma kojeg perioda, i ideja što su izražene u aktualnim hijeratičkim umjetnostima istog perioda. Ne možemo dovoljno često ponoviti da umjetnost tradicionalnog društva cijelim svojim opsegom izražava vladajuću ideologiju grupe; umjetnost ima jasno određene ciljeve i utvrđena sredstva djelovanja; umjetnost je svijest o formi, upravo kao što je razboritost svijest o ponašanju - svijest i kao pravilo i kao svjesnost. Otuda možemo govoriti o pravilnome ili nepravilnome u umjetnosti, baš kao što možemo govoriti o ispravnom i neispravnom, sabranosti i nesabranosti u ponašanju. Dobra umjetnost nije stvar raspoloženjâ ništa više nego što je dobro ponašanje stvar inklinacije; oboje su navike; sabran čovjek, a ne uzburjan čovjek, jest onaj koji može bilo praviti bilo činiti dobro.

S druge strane, ništa ne može biti znano ili izraženo osim na neki određen način, način pojedinačnog znalca. Koje god zajedničko znanje Vi i ja dijelili, svako od nas će to izraziti na poseban način. U ma kojem trenutku ovi načini različitih pojedinaca će biti i jesu utoliko slični da pobuđuju zadovoljstvo i inteligibilni su za sve one kojih se to tiče; no srazmjerno promjenama koje se vremenom zbivaju u psihologiji i somatologiji grupe, mijenjat će se i načini znanja i idiom izraza; ikonografija može ne varirati milenijima, a ipak će stil svakoga stoljeća biti poseban i prepoznatljiv na prvi pogled. U ovom smislu, dakle, intelektualno djelovanje nazivamo slobodnim; stil je čovjek, a sve ono u čemu se stil nekog pojedinca ili perioda razlikuje od drugih jest pouzdan trag umjetnikove osobne naravi; ne namjerno, već nesvjesno samoizražavanje slobodnog čovjeka.

Govornik čija propovijed nije izraz privatnog mišljenja ili filozofije, već izlaganje tradicionalnog učenja, govori savršeno slobodno i originalno; to učenje je njegovo, ne u smislu da ga je on izmislio već po korespondiranju (*adaequatio rei et intellectus*). Čak i kad izravno citira, on nije papagaj, već iz sebe daje rekreiranu temu. Umjetnik je sluga posla koji valja uraditi; jednako je istinito ovdje kao i u oblasti ponašanja da “Moja služba jest

savršena sloboda.” Samo isprazan uslužni izraz može biti nazvan ropskim: tek kad je naslijeđena formula postala “umjetnička forma” ili “ukras” koji valja imitirati kao takav, bez imalo razumijevanja njegova značenja, tada umjetnik, ne više tradicionalni zanatlija, već akademik, može s pravom biti nazvan krivotvoriteljem ili plagijatorom. Naše ponavljanje klasičnih formi u modernoj arhitekturi uglavnom je krivotvorenje u ovome smislu; proizvođač “jeftinih idola” je i krivotvoritelj i prostitutka; ali nasljedni zanatlija, koji možda ponavlja formule naslijeđene iz kamenog doba, ostaje originalan umjetnik sve dok ga ekonomski pritisak ne primora na prihvaćanje statusa parazita što zadovoljava zahtjeve neukog turista, koji je u potrazi za salonskim ukrasima i nečim što on zove “misteriozni Istok”.

Gdje ideja koju valja izraziti ostaje ista kroz duge sekvence stilističkog variranja, očevidno je da ona ostaje motivom pobuđujuće moći što stoji iza djela; umjetnik je radio u cjelini zarad ideje koju treba izraziti, no izražavajući je uvijek na svoj vlastiti način. Primarna neophodnost je u tome da on uvijek treba ideju održavati prisutnom i predstaviti je sebi u formi koju je moguće imitirati; a ovo, što implicira stalno obnavljanu intelektualnu aktivnost, jest ono na šta mislimo pod originalnošću, koju razlikujemo od noviteta i pod moći, koju razlikujemo od nasilja. Vidjet će se, onda, da u koncentriranju cjelokupne naše pažnje na stilističke osobitosti umjetničkog djela mi tu pažnju ograničavamo na razmatranje akcidentsâ i zapravo se samo zabavljamo psihološkom analizom ličnosti; nipošto ne prodiremo do onoga što je stalno i esencijalno u samoj umjetnosti.

Ručno djelovanje umjetnika nazvano je servilnim jer se sličnost odnosi na formu; pri zapisivanju, naprimjer, forme muzičke kompozicije koju je već čuo mentalno, ili čak pri izvođenju kao takvome, umjetnik više nije slobodan, već je imitator onoga što je sâm zamislio. U takvoj servilnosti svakako nema ničeg nečasnog, to je prije daljnja odanost dobru onoga što treba uraditi; umjetnik se okreće od intelektualnog ka manualnom djelovanju, ili obrnuto, po volji, a kada je djelo dovršeno, on sudi o njegovoj “istini” uspoređujući sadašnju formu artefakta sa umnom slikom istoga koju je imao prije nego što je rad započeo i koja ostaje u njegovoj svijesti, bez obzira na to šta se zbiva sa samim djelom. Možda je sada lakše shvatiti šta smo zapravo učinili razdvajanjem umjetnika od zanatlije i “lijepo” od “primijenjene” umjetnosti. Pretpostavili smo da postoji jedna vrsta čovjeka koja je sposobna da zamišlja, i druga koja za to nije sposobna; ili da to kažemo poštenije, druga vrsta kojoj ne možemo dozvoliti, to jest ne možemo joj dopustiti a da ne nanesimo štetu biznisu, da zamišlja, i kojoj stoga dopuštamo *samo* servilno i imitativno djelovanje. Baš kao što djelatnost umjetnika koji tek imitira prirodu što je preciznije moguće, ili kao što djelatnost nekog arhaiste koji tek imitira forme i formule drevne umjetnosti bez pokušaja ma kakve rekreacije idejâ kroz učešće vlastite konstitucije, jesu

servilne djelatnosti, tako je servilna i djelatnost kamenoresca od kojeg se traži da rezbari, bilo ručno ili mašinom, bezbrojne kopije “ornamenata” za koje je dobio gotove nacрте, koje je napravio neko drugi, ili koji su možda puka “praznovjerja”, to jest “umjetničke forme” čiji je idejni sadržaj postao nerazumljiv i koje više ne predstavljaju ništa do ostataka nekad živih tradicija. U našem modernom svijetu svako je zapravo nominalno, a niko realno⁴ “slobodan”.

Umjetnost je također definirana kao “imitacija prirode u njenome načinu djelovanja”: što će reći imitacija prirode ne kao učinka, već kao uzroka. Priroda je ovdje, naravno, “Natura naturans, Creatrix, Deus”, a nipošto naša vlastita, već naturirana okolina. Sve tradicije veoma insistiraju na analogiji između ljudskih i božanskih spravitelja, budući da su i čovjek i Bog “stvaraoci po umijeću” ili “po riječi začetoj u intelektu”. Kao što indijske knjige kažu: “Moramo graditi kao što su Bogovi gradili na početku.” Ovim samo hoćemo, nekim drugim riječima, ponoviti da se “sličnost odnosi na formu”. “Imitacija” je otjelovljavanje u materiji prethodno zamišljene forme; i upravo na to mislimo kad kažemo “stvaranje”. Umjetnik je providenje djela koje treba biti načinjeno.

Svo naše moderno učenje okuplja se oko postavljenog modela i sobe za seciranje; naše poimanje portretiranja je, historijski činjenično, u njegovim izvorima vezano za mrtvačnicu i posmrtnu masku. S druge strane, sad počinjemo uviđati zašto primitivna i tradicionalna i ono što smo nazvali normalna umjetnost jest “apstraktna”; ona je imitacija, ne vidljive i prolazne pojave ili “svjetlosnih efekata”, već inteligibilne forme koja ne treba biti slična nekom prirodnom objektu ništa više nego što matematička jednačina treba izgledati kao njen lokus da bi bila “istinita”. Jedno je crtati u linearnim ritmovima i apstraktnom svjetlu zato što se mora; drugo je, za svakoga ko nije po naravi i u filozofijskom smislu realist, namjerno kultivirati apstraktan stil.

Principi tradicionalne kritike izravno proizlaze iz onoga što je rečeno ispred. Umjetničko djelo je “istinito” u onoj mjeri u kojoj njegova aktualna ili akcidentalna forma odražava esencijalnu formu zamišljenu u umjetnikovu umu (u tom smislu radnik još govori o “dorađivanju”⁵ djela), a adekvatno, ili podesno, ako je ta forma ispravno zamišljena s obzirom na krajnji razlog nastanka djela kojim će se koristiti patron. Ova distinkcija određenjâ, koja se u pravilu poklapaju u složnim kulturama, od posebne je vrijednosti modernom studentu drevnih ili egzotičnih umjetnosti, od kojih više nemamo praktične koristi. Moderni estetičar misli da je učinio dovoljno ako je

⁴ Aluzija na filozofijski spor između nominalistâ i realistâ. - *Prim. prev.*

⁵ Ovo nije najadekvatniji prijevod budući da se riječ “trueing” koju Coomaswamy koristi može čitati ne samo kao “do kraja pravilno oblikovanje ili udešavanje” već i kao “dovođenje u sklad sa istinom”. - *Prim. prev.*

“proosjećao” djelo, budući da smatra kako tajna umjetnosti počiva u jedinstvenom senzibilitetu manifestiranom kao estetski poriv da se izrazi i prenese neko osjećanje; on ne shvaća da su drevna umjetnička djela bila pravljena uistinu predano, ali prije svega da posluže nekoj svrsi i da prenesu *gnosis*. Od tradicionalnog umjetnika se najprije i iznad svega zahtijevalo da vlada svojim umijećem, to jest da posjeduje određeno znanje radije nego određeni sentiment. Zaboravljamo da je senzacija svojstvena i životinji, a znanje distinktivno svojstveno čovjeku i da umjetnost, ako o njoj razmišljamo kao o jedinstveno ljudskoj i posebno ako je smatramo odjeljkom za “uzvišenije stvari života”, mora također imati puno više toga zajedničkog sa znanjem negoli sa osjećanjem. Ne bismo onda trebali, kako to Herbert Spinden vješto postavlja, “prihvatati prijatno djelovanje na naše neinteligentne nervne završetke kao pokazatelj razumijevanja”.

Kritičar drevne ili egzotične umjetnosti, imajući pred sobom samo umjetničko djelo, a za razmatranje ništa osim estetskih površina, može tek registrirati reakcije, te potom preći na dimenzionalnu i hemijsku analizu materije i psihološku analizu stila. Njegovo znanje je po vrsti akcidentalno, veoma različito od esencijalnog i praktičnog znanja originalnog umjetnika i patrona. Zapravo, kazati da je djelo shvaćeno, ili da se o njemu posjeduje nešto više od diletantskog znanja, moguće je samo utoliko ukoliko se onaj ko to tvrdi može identificirati sa mentalitetom originalnog umjetnika i patrona. Da je shvatio romaničku ili indijsku umjetnost može kazati samo onaj čovjek koji se primiče veoma blizu zaboravljanju da tu umjetnost nije stvorio on sâm, za vlastitu upotrebu; čovjek je kvalificiran za prevođenje drevnog teksta tek ako je zaista sudjelovao u vanjskom i unutarnjem životu vremena iz kojeg tekst potječe i identificirao to vrijeme sa svojim vlastitim, a ne tek ga posmatrao. Sve to očevidno zahtijeva daleko dugotrajniju, zaokruženiju i samoodricanjem ispunjeniju disciplinu od one što se obično vezuje uz izučavanje historije umjetnosti, koja uglavnom ne ide dalje od analize stilova, a svakako ne do analize suštinskih razloga ikonografijâ ili do logike kompozicije.

Također, postoji tradicionalno učenje o ljepoti. Ova teorija ljepote nije razvijena samo s obzirom na artefakte, već univerzalno. Ona je neovisna o ukusu, jer poznato je da, kako Augustin kaže, ima onih koji uživaju u deformacijama. Riječ *deformacija* je ovdje značajna, budući da je upravo formalna ljepota u pitanju; i ne smijemo zaboraviti da “formalno” uključuje konotaciju “formativno”. Prepoznavanje ljepote ovisi o prosudbi, a ne o senzaciji; ljepota estetskih površina ovisi o informaciji koju pronose, ne o njima samima. Svaki objekt, bilo prirodni ili vještački, lijep je utoliko ukoliko zaista jeste ono za šta (ga) se predstavlja, neovisno o svim poređenjima; ili ružan u onoj mjeri u kojoj njegova forma nije izražena i ozbiljena u svojoj opipljivoj stvarnosti. Umjetničko djelo je lijepo, shodno

tome, u smislu savršenstva, ili istine i podesnosti, kako je ispred definirano; ono što je nepodesno ili nejasno ne može se smatrati lijepim, iako može biti smatrano vrijednim od strane onih koji “znaju šta im se sviđa”. Veoma daleko od toga, istinskom se znalcu “sviđa ono što zna”; utvrdivši se na kursu umjetnosti koji je ispravan, upotreba pobuđuje prijetnost.

Sve što je dobro i istinski napravljeno bit će lijepo u vrsti zbog svoga savršenstva. Ne postoje stupnjevi savršenstva; baš kao što ne možemo reći da je žaba imalo više ili manje lijepa od čovjeka, ma kakve bile naše preferencije; tako nipošto ne možemo reći ni da je telefonska govornica kao takva imalo više ili manje lijepa od katedrale kao takve; mi samo mislimo da je ova potonja ljepša u vrsti, budući da je naše konkretno iskustvo puno ružnih govornica i zaista lijepih katedrala.

Uzima se zdravo za gotovo da umjetnik uvijek radi “za dobro djela koje treba napraviti”. Iz podudarnosti ljepote i savršenstva neizbježno slijedi da njegova djelatnost uvijek smjera na proizvođenje lijepog djela. Ali to je veoma različita stvar od onoga kad se kaže da umjetnik uvijek ima u vidu da otkrije i prenese ljepotu. Ljepota u radionici majstora zanatlije nije glavni razlog djela koje treba napraviti, već nezaobilazan akcidents. Upravo je zbog toga umjetničko djelo uvijek prigodno; u naravi je racionalnog bića da radi za jasno određene ciljeve, dok je ljepota neodređen cilj; bilo da umjetnik planira sliku, pjesmu, ili grad, on ima u vidu da napravi tu stvar i ništa drugo. Ono što umjetnik ima na umu jest da posao uradi “ispravno”, *secundum rectam rationem artis*: filozof je onaj koji unosi riječ “lijepo” i izlaže njene uvjete u pojmovima savršenstva, harmonije i jasnoće. Prepoznavanje činjenice da stvari mogu biti lijepe samo u vrsti, a ne jedne u vrstama drugih, te koncepcija formalnosti ljepote, dovode nas još jednom do besmisla naturalističke umjetnosti; ljepote živog čovjeka i statue ili kamenog čovjeka različite su po vrsti i nisu međusobno zamjenljive; što više pokušavamo učiniti da statua izgleda kao čovjek, to više otprirodujemo kamen, a karikiramo čovjeka. Forma čovjeka u prirodi ploti jest ono što utvrđuje ljepotu ovog čovjeka; forma čovjeka u prirodi kamena je ono što utvrđuje ljepotu statue; a te dvije ljepote su nekompatibilne.

Ljepota je, onda, savršenstvo pojmljeno kao privlačna moć; onaj aspekt istine, naprimjer, koji pokreće volju da se uhvati u koštac sa temom koju valja saopćiti. U srednjovjekovnoj frazeologiji “ljepota dodaje dobrome udešajnu potporu za spoznajnu moć po kojoj dobro biva znano kao takvo”; “ljepota je povezana sa spoznajom”. Ako nastojimo da govorimo dobro, to je samo u službi jasnoće, i mnogo nam je draže da nas nazovu zanimljivim nego milozvučnim. Da citiramo hasidski primjer: ako neko kaže: “‘Da čujemo sada kako govoriš o svome učenju, ti govoriš tako lijepo’, ‘Neka zanijemim radije nego da progovorim lijepo’”. Ali ako ljepota nije sinonimna sa istinom, ona ne može biti ni izolirana od istine: razlikovanje je

logično, no postoji podudarnost *in re*. Ljepota je simptom i poziv u jednome; kako istina biva pojmljena intelektom, tako ljepota pokreće volju; ljepota je uvijek upućena na reprodukciju, bilo to fizičko generiranje ili duhovno regeneriranje. Razmišljati o ljepoti kao o nečemu što treba uživati odvojeno od upotrebe znači biti naturalist, fetišist i idolopoklonik.

Ništa neće više razbjesniti egzibicionistu moderne umjetnosti nego kad ga upitaju “O čemu se tu radi?” ili “Čemu to služi?”. On će na to uzviknuti: Mogli biste još i pitati kako to izgleda! Međutim, pitanja i odgovor su na posve različitim ravnima referencije. Već smo se složili da umjetničko djelo ni u kom slučaju ne mora izgledati kao bilo šta na zemlji, i ono je možda sve gore što više smjera tome da stvori iluziju. Ali posve je druga stvar ako zahtijevamo inteligibilnost i funkcionalnu učinkovitost u djelu. Jer šta da radimo, intelektualno ili fizički, s nečim što nema značenje i što nije udešeno za upotrebu? Sve što u tom slučaju možemo jest da nam se to sviđa ili ne sviđa, otprilike kao što se za bikove kaže da vole zeleno, a mrže crveno.

Inteligibilnost tradicionalne umjetnosti ne ovisi o prepoznavanjima već, kao i inteligibilnost pisma, o čitkosti. Slova kojima je ova umjetnost napisana primjereno su nazvana simbolima. Kada se značenje zaboravi ili ignorira, a umjetnost postoji samo da bi ugodila oku, oni postaju “umjetničke forme” i naziva ih se “ukrasima”; govorimo o “dekorativnim” vrijednostima. Simboli u kombinaciji formiraju ikonografiju ili mit. Simboli su univerzalni jezik umjetnosti; međunarodni jezik sa pukim dijalekatskim varijacijama, nekoć aktualan u svim sredinama i uvijek suštinski inteligibilan, premda ga obrazovani ljudi više ne razumiju i može ga se vidjeti ili čuti samo u umjetnosti seljakâ. Sadržaj simbolâ je metafizički. Ma koje djelo tradicionalne umjetnosti razmatrali, bilo da je u pitanju raspelo, jonski stub, seljački vez, oprema za konja ili priča za djecu, ono ima, ili je imalo, značenje koje prevazilazi ono što bismo mogli nazvati neposrednom vrijednošću koju objekt za nas ima kao izvor zadovoljstva ili životna neophodnost. To nam govori da ne možemo smatrati da smo zaista sagledali genezu bilo kojeg takovrsnog umjetničkog djela sve dok nismo shvatili čemu je ono trebalo da služi i koje značenje je trebalo da pronosi. Simboličke forme, koje nazivamo ukrasima jer ih vidimo kao puka praznovjerja, i pored toga su supstancija umjetnosti što je pred nama; nije dovoljno služiti se s lahkocom pojmovima ikonografije i znati kako se označavaju muzejski primjerci; da bismo ih razumjeli moramo razumjeti krajnji *raison d' être* ikonografije, zašto je ona takva kakva jest, a ne drukčija.

Implicitno u ovome simbolizmu leži ono što je i za umjetnika i za patrona predstavljalo krajnji duhovni značaj cijelog poduhvata. Referencije simboličkih formi precizne su koliko i one matematičke. Budući da je adekvacija simbolâ suštinska, a ne stvar konvencije, ispravno upotrijebljeni

simboli prenose sa generacije na generaciju znanje o kosmičkim analogijama: kako iznad, tako i ispod. Neki od nas još ponavljaju molitvu: "Tvoja volja neka bude na zemlji kao što je i na nebesima." Umjetnik je uvijek predstavljen kao neko ko imitira nebeske forme - "sve vještine koje oblikuje u materiji služeći se srazmjerima, kao što su graditeljstvo i drvodjeljstvo, počinju od principâ i zamisli koje su tamo" (*Eneade*, V. 9). Arhetska kuća, naprimjer, ponavlja arhitekturu univerzuma; dolje je zemlja, između je prostor, a iznad svod u kojemu je otvor što odgovara solarnoj kapiji kroz koju se "posve oslobađa", iz vremena i prostora, u neograničen i bezvremen Empirej. Funkcionalne i simboličke vrijednosti se podudaraju; ako se stub dima uzdiže ka svodnome otvoru, to nije tek pogodnost, već i predstava osovine univerzuma, što je stub između Neba i zemlje, Esencije i prirode, i koja je, mada bez dimenzija ili konzistentnosti, čvrst princip i egzemplarna forma vremenske i prostorne protežnosti i svih stvari smještenih u vremenu ili prostoru. Ovo je, nesumnjivo, već bilo očevidno prehistorijskom čovjeku, premda najstarije sačuvane tragove u literaturi nalazimo možda do hiljadu petsto godina prije Krista. Tragovi primitivnoga svodnog otvora preživljavaju u "očima" kupolâ, a tragovi njegova značenja u činjenici da čak i danas pripovjedamo kako Djed Mraz, dublet uskrslog Sunca, ulazi sa svojim darovima, ne kroz ljudska vrata, već kroz dimnjak.

Širom svijeta rasprostranjen opis kamenih oruđa kao "munjâ" je sjećanje preživjelo iz kamenog doba, kada je primitivni čovjek već identificirao svoja udarna oruđa sa munjom kojom je solarno Božanstvo spržilo Zmaja, ili ako vam je draže, sv. Mihail Sotonu, na početku. Željezno doba nasljeđuje starije tradicije, literarni dokazi identificiranja oruđa sa munjom idu unazad barem do drugog milenija prije Krista. Sve se tradicije slažu kada u tkalačkoj osnovi vlakana načinjenih rukom vide sliku izvornih zraka osvita stvaranja, a u njihovoj potki predstavu planova bitka ili nivoâ referencije više ili manje udaljenih od svoga zajedničkog centra, ali još uvijek ovisnih o njemu kao krajnjoj potpori. Mogli bismo navesti još mnoge primjere, no dovoljno je reći da su umjetnosti bile univerzalno upućene na božanski izvor, da je prakticiranje neke umjetnosti bilo obred koliko i trgovina, da je zanatlija uvijek morao biti iniciran u Manje Misterije svoga konkretnog zanata, te da je i sâm artefakt uvijek imao dvostruku vrijednost, bio je instrument, s jedne strane, a simbol s druge. Ovi uvjeti su preživljavali u srednjovjekovnoj Evropi i još nesigurno preživljavaju na Istoku, u onoj mjeri u kojoj su se normalni tipovi čovječanstva uspjeli oduprijeti podrivajućim utjecajima civiliziranog biznisa.

Sada već možemo dijelom razumjeti kako su i pravljenje stvari umjetnošću i upotreba stvari napravljenih umjetnošću služili ne samo čovjekovoj neposrednoj pogodnosti već i njegovom duhovnom životu;

služili, drugim riječima, potpunog ili svetog čovjeka, a ne tek izvanjskog čovjeka koji se hrani “hljebom samim”. Transsupstancijacija artefakata nezaobilazno je rezultirala transformacijom samoga čovjeka; templar, naprimjer, čiji je mač predstavljao i križ, bio je iniciran kao nešto više od čovjeka i težio je da to i postane, da se, koliko god je moguće, približi hipostazi Sunca. “Mač”, kako kaže Rumi, “jeste isti mač, ali čovjek nije isti čovjek” (*Mesnevija*, V. 3287). Sad kada je veći dio života postao sekulariziran, ove transformacijske vrijednosti umjetnosti mogu biti predočene samo u ikonolatriji, gdje ikona napravljena rukama i zatim posvećena služi kao potpora kontemplaciji što smjera na transformaciju vjernika u jednakost arhetipske forme, kojoj se, a “ne bojama ili umjetnosti”, kako kaže sv. Bazil, odaje počast. Kolekcionar koji posjeduje raspelo najizvrsnijeg perioda i izrade, a tek uživa u njegovoj “ljepoti”, u veoma je različitoj poziciji od jednako senzitivnog vjernika koji, međutim, osjeća i njegovu moć i koji je zapravo potaknut da ponese vlastiti križ; samo se za ovoga potonjeg može reći da je u potpunosti razumio djelo, samo se prvoga može nazvati fetišistom. Na isti način, kako smo kazali drugdje, čovjek koji je možda bio “barbarin”, ali koji je mogao pogledati gore ka podrožniku svoje kuće i reći: “Tamo visi Svjetlost svih Svjetlosti”, ili nadalje prema svome ognjištu i reći: “Evo Centra Svijeta”, bio je potpunije Čovjek od onoga čija kuća, ma koliko dobro opskrbljena pomagalima i sanitarnim aparatom, jest puka “mašina za životarenje”.

Ostaje nam još da razmotrimo probleme vezane za umjetnika i patrona, proizvođača i konzumenta, sa motrišta etike: da objasnimo tradicionalnu poziciju koja ustvrđuje da ne može biti “dobre upotrebe” bez umijeća; to će reći da ne može biti učinkovitoga dobra, već samo dobrih namjerâ u slučaju da su ozbiljena sredstva defektivna. Pretpostavimo, naprimjer, da je umjetnik štampar; u mjeri u kojoj dizajnira nečitak slovni tip, knjiga će, ma koliko da je vrijedan njezin tekst, biti “nizašta”. O radniku koji šeptrljâ isto tako kažemo da je “nizašta” ili “dobar nizašta”, ili u tehničkom jeziku tradicionalne etike, da je “grješnik”; “griješ” je u ovom kontekstu definiran kao “ma koje odstupanje od reda s obzirom na cilj”, kakva god bila priroda cilja.

Prije nego što umjetnik mogne čak i zamisliti formu, mora postojati usmjerenje volje ka određenoj ideji, budući da se ne može zamisliti “formu” u apstraktnome, već samo ovu ili onu formu. U Indiji bi se reklo, slika može proizaći samo iz “sjemena”. Ili kako Bonaventura kaže: “Svako ko djeluje racionalno, ne nasumce, niti pod prinudom, ima predznanje o stvari prije nego ona postane, naime u sličnosti koja je ‘ideja’ stvari (u formi koju je moguće imitirati), a po kojoj stvar biva i znana i ozbiljena.” Umjetnikova volja je, prema tome, ranije pristala na cilj koji je u vidu; da li je cilj dobar ili loš - to se više ne tiče njega kao umjetnika; prekasno je sada za nesigurnosti,

i umjetnik kao takav nema više nikiju dužnost osim da se posveti dobru onoga što treba napraviti. Kako kaže sv. Toma: "Umjetnost ne zahtijeva od umjetnika da njegov čin bude dobar čin, već da njegov rad bude dobar... Umjetnost ne pretpostavlja ispravljanje apetita", - već je tu samo da služi apetitu, bilo za dobro ili zlo. Na čovjeku je da odluči koja je, ako je ikoja, propaganda poželjna; na čovjeku kao umjetniku samo je da propagaciju učini efektivnom. Može se, međutim, dogoditi da umjetnik ne izvrši svoj zadatak prikladno, i u tom slučaju se kaže da je "zgriješio kao umjetnik"; ako se, naprimjer, prihvati toga da proizvede efikasan otrovni gas, a zapravo proizvede nešto posve bezopasno, ili ako namjerava načiniti Madonu, a načini pomodarku. Umjetnik kao takav je amoralan tip: u isto vrijeme, ne može biti dobre upotrebe, to jest učinkovite upotrebe, bez umijeća.

Podsjetimo se sada da je umjetnik također čovjek, a kao čovjek odgovoran za sve na što njegova volja pristaje; "da bi se čovjek mogao ispravno koristiti svojom umjetnošću, on mora imati vrlinu koja će ispravno udesiti njegov apetit". Čovjek je odgovoran izravno, kao ubica po namjeri, naprimjer, ako pristane da proizvodi nečistu hranu ili droge koje prevazilaze medicinsku potražnju; odgovoran kao propagator raskalašnog življenja ako izloži pornografsku sliku (pod čim, naravno, mislimo na nešto suštinski razvratno, čuvajući razliku između "opscenog" i "erotičnog"); odgovoran duhovno ako je sentimentalist ili pseudomistik. Pogrešno je pretpostavljati da je u ranijim vremenima umjetnikova "sloboda" mogla biti proizvoljno odricana od strane nekoga izvana; radije, jasna je i nepromjenljiva činjenica da umjetnik kao takav nije slobodan *čovjek*. Kao umjetnik⁶ on je moralno neodgovoran, uistinu; no, ko može tvrditi da je on umjetnik, ali ne i čovjek? Umjetnika je moguće razdvojiti od čovjeka u logici i u svrhe razumijevanja; no u stvarnosti, umjetnik se može rastaviti od svoje ljudske prirode samo putem onoga što se zove dezintegracija ličnosti. Doktrina umjetnosti radi umjetnosti implicira upravo to da se ljudska priroda žrtvuje umjetnosti, cjelina dijelu. Značajno je da, dok su individualističke stremnje prepoznatljive u sferi kulture, u drugoj sferi biznisa, a iz interesa za profit, većini ljudi je u potpunosti uskraćena prilika za umjetničko djelovanje, ili mogu funkcionirati kao odgovorni umjetnici samo u satima dokolice, kad se mogu baviti "hobijem" ili se igrati. Od kakve je koristi čovjeku da bude politički slobodan ako mora biti rob "umjetnosti" ili rob "biznisa"?

Kažemo, onda da, ako je umjetnik kao takav moralno neodgovoran, on je također moralno odgovoran *čovjek*. U normalnim i dugotrajnim civilizacijskim tipovima koje smo razmatrali - indijskom, egipatskom, ranome grčkom, srednjovjekovnom kršćanskom, kineskom, ili onome američkih Indijanaca, naprimjer - čovjek kao patron radije nego čovjek kao

⁶ Dakle, ne u smislu karakterne osobine. - *Prim. prev.*

umjetnik bio je onaj koji je odlučivao *šta* će biti napravljeno: sloboda umjetnika uključuje autonomiju samo unutar njegove vlastite sfere djelovanja, a ne uključuje slobodan izbor temâ. Taj je izbor ostajao na Čovjeku, a svodio se na učinkovitu cenzuru, premda ne cenzuru u današnjem smislu već, u krajnjoj analizi, na samokontrolu, budući da su umjetnik i čovjek još dijelili isti um i svi ljudi bili u nekom smislu umjetnici. Zapravo, nije spravljano ništa što nije odgovaralo općepriznatoj potrebi.

Sve ovo je u skladu sa Aristotelovim iskazom da “opći cilj umjetnosti jest dobrobit čovjeka”. Općeprihvaćeni ciljevi imaju prednost nad privatnim ciljevima; nije privatno dobro ovog ili onog čovjeka, a još manje ovog ili onog umjetnika, već je Čovjekova koncepcija dobra, ono što je određivalo šta će se praviti umijećem. U principu, shodno tome, cenzura može biti odobrena kao posve primjerena dostojanstvu Čovjeka. Nema potrebe da to bude pravno formulirana cenzura sve dok je odgovoran umjetnik *također* odgovoran član društva. No čim umjetnik proglasi vlastitu apsolutnu neovisnost, iskrsava povod za formuliranu cenzuru; sloboda, postajući dozvolom, kuje vlastite lance.

Ne smijemo, međutim, previdjeti činjenicu suštinsku za ovaj problem. Ko je kvalificiran da bude cenzor? Sigurno da nije dovoljno prepoznati neku naročito štetnu zabludu, ili ono što smatramo zabludom, i posrljati u akciju vođenu samo privatnim mišljenjem ili mišljenjem neke male grupe, ma koliko čvrsto zastupanom. Svakako da u demokratiji, ili u nekom društvu koje pokušava naći sredstva za preživljavanje kroz razne eksperimente, cenzura ne može biti prikladno sprovedena. Naše cenzure odražavaju, u najboljem slučaju, promjenljivi kanon uputnosti; kanon koji varira, naprimjer, od države do države i od decenije do decenije. Da bismo provođenje cenzure opravdali, moramo *znati* šta je ispravno ili pogrešno, i zbog čega; moramo pročitati Vječni Zakon kako bismo mogli utvrditi ljudski kôd. To znači da samo unutar relativno složne zajednice, koja priznaje utvrđenu istinu, cenzura može biti prikladno provedena, i to samo od strane elite čiji je poziv upravo poznavanje metafizičke istine (iz koje jedine mogu biti deducirani i iznađeni upućujući principi činjenja i pravljenja), a zakoni ponašanja koji umjetnika obavezuju kao čovjeka mogu biti prikladno proglašeni. Ne možemo stoga očekivati od ma koje legislativne cenzure popravljane izvještačenih odnosâ između umjetnika i patrona, proizvođača i konzumenta; onaj prvi je isuviše obuzet samim sobom, ovaj drugi isuviše nesvjestan čovjekovih istinskih potreba, bilo fizičkih ili duhovnih - isuviše ljubitelj kvantiteta, a premalo insistira na kvalitetu života. Izvor svih naših teškoća, bilo ekonomskih ili psihičkih, leži s onu stranu moći legislacije ili filantropije; ono što nam je potrebno jest iscjeljenje samoga čovječstva i, kao ono što ide za tim, svijest o prednosti kontemplacije nad akcijom. Naprosto, isuviše smo zauzeti, i načinili smo porok od industrije.

U sadašnjim okolnostima, onda, umjetnost je uglavnom luksuz: luksuz koji samo rijetki mogu sebi priuštiti i za kojim ne trebaju pretjerano tugovati oni koji ne mogu priuštiti da kupe. Ova ista “umjetnost” nekoć je bila princip znanja po kojemu su sredstva za život bila proizvođena, a fizičke i duhovne potrebe čovjeka bile zbrinute. Potpun čovjek spravljaio je kontemplacijom, i pri pravljenju se nije udaljavao od samoga sebe.

Da rezimiramo sve što je rečeno u jednu izjavu - Umjetnost *jest* praznovjerje: umjetnost je *bila* način života.

Postscriptum

*Bilješka povodom kritičkog prikaza Richarda Florsheima*⁷

U prikazu moga teksta *Je li umjetnost praznovjerje ili način života?* gospodin Florsheim pretpostavlja moje “zastupanje povratka, više ili manje, feudalnom poretku... ranijem, ali mrtvom redu stvari.” Slično tome, prikazivač *Patrona i umjetnika* priznaje da je ono što govorim “sve veoma istinito”, no pretpostavlja da lijek koji mi “medievalisti” (to će reći ljudi kao Gill, Gleizes, Carey i ja) predlažemo jest da se “nekako vratimo ranijoj društvenoj organizaciji”.

Ove pogrešne, olahko usvojene pretpostavke omogućuju kritičaru da izbjegne izazov našeg kriticisma, koji ima dvije glavne tačke: (1) da se sadašnje “cijenjenje” drevnih ili egzotičnih umjetnosti u pojmovima našeg vlastitog, veoma posebnog i historijski provincijalnog, shvaćanja umjetnosti svodi na svojevrsan hokus-pokus, i (2) da je pod uvjetima proizvodnje uzete zdravo za gotovo u današnjoj umjetničkoj doktrini čovjeku podvaljeno kamenje umjesto hljeba. Ove tvrdnje su ili istinite ili nisu istinite, i ne može ih se u dobroj namjeri izvrnuti u to da želimo vratiti sat unazad.

Niti je istina da ne pokušavamo “ponuditi dovoljno u pravcu praktičnog lijeka”; naprotiv, mi nudimo sve, to jest da se “nekako vratimo prvim principima”. Prevedeno iz metafizičkog u religijski izraz, to znači “Najprije tražite kraljevstvo Božije i Njegovu Pravednost i sve ostalo će vam biti dato.” Kakve veze ovo može imati sa sociološkim arhaizmom ili eklekticismom zaista ne uspijevam vidjeti.

Povratak prvim principima ne bi rekreirao izvanjske aspekte srednjeg vijeka, premda bi nas možda osposobio da te aspekte bolje razumijemo. Nigdje nisam rekao da se želim “vratiti u srednji vijek”. U prikazanom

⁷ *The Art Bulletin*, Vol. XX, New York, 1937.

pamfletu rekao sam da katedrala nije ljepša u vrsti od telefonske govornice u vrsti, i izričito sam isključio pitanja preferencije, to jest “priželjkivanja”. Ono što razumijevam pod “priželjkivanjem” jest ona vrsta vjere u “napredak”, koja gospodina Florsheima navodi da ono “ranije” poistovjeti sa “mrtvim”, tip razmišljanja koji ignorira svaku distinkciju između esencije i akcidencije i koji očito izlaže marksističku ili, u svakom slučaju, antitradicionalnu predrasudu.

Ono što je bilo istinito u srednjem vijeku istinito je i danas, s onu stranu ma kojih pitanja stilova; pretpostavimo da je vječno istinito, naprimjer, da je “ljepota povezana sa spoznajom”. Proizlazi li iz toga da u svrhu dosljednosti moram okriti svoju kuću gotičkim ornamentima? Ili da mi je zabranjeno da se divim avionu? Dr. Wackernagel, čiji je rad prikazan u *The Art Bulletin*, XX, “upozorava na nedostatak svrhe u većini naše moderne umjetnosti”. Implicira li to nužno nostalgiju za srednjim vijekom s njegove strane? Ako tvrdim da je proizvodnja umjetnošću, ljudski govoreći, superiorna u odnosu na “industriju bez umjetnosti”, to ne znači da su mi pred očima vitezovi u oklopima. Ako uviđam da je proizvodnja za upotrebu bolja za konzumenta (a svi smo konzumenti) od proizvodnje za profit, to ne znači da bismo trebali krenuti u proizvodnju antikviteta. Ako prihvatam da je poziv prirodna osnova individualnog napretka (ta riječ ima stvarno značenje u individualnoj primjeni, naime značenje onoga *werden was du bist*), ne znači nužno da nisam u pravu samo zato što su tu poziciju “ranije” zastupali Platon i *Bhagavad-Gita*. Uostalom, ne pokušavam predvidjeti stil neke buduće Utopije. Ma koliko malo cijenio “modernu civilizaciju”, ma koliko da su uzvišenije bile preovlađujuće vrijednosti srednjovjekovnog ili bilo kojeg drugog ranog ili još postojećeg društvenog poretka, ne razmišljam o tome kao o nečemu što osigurava spreman nacrt za buduću imitaciju. Nemam koristi od pseudogotike ni u kom smislu riječi. Što prije moji kritičari shvate ovo, kao i to da ne izražavam nikakva viđenja, mišljenja ili filozofiju koja bi bila moja “vlastita”, to će prije razumjeti o čemu govorim.

S engleskog preveo
Emir Pekmez