

**Зоран Кинђић**

Универзитет у Београду

Факултет политичких наука

zorankindjic@fpn.bg.ac.rs

<https://doi.org/10.18485/rit.2021.19.35.5>

УДК: 141.32

75.071.1 Мунк Е.

121:111.852

Оригинални научни рад

Датум пријема: 26.1.2021.

## МУНКОВ „КРИК“ У СВЕТЛУ ФИЛОЗОФИЈЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ

### Резиме

*Да би показао да уметност не заостаје за филозофијом у садржају истине, аутор анализира Мунково ремек-дело Крик. Служећи се темељним појмовима филозофије егзистенције, аутор показује да је у Крику упечатљиво приказана ситуација метафизичкој бескућништва модерног човека. Усамљеност и стрења човека лишеног смисла, свесној своје смртности, доводе до крика, који је у исти мах протисао протис безличног света и вајао за помоћ. Иако пре свега изражава егзистенцијалну кризу савременог човека, Крик сведочи иакође о универзалној човековој ситуацији, о односу између ајсурда и смисла. Криза није само опасност неће и шанса. Само онај ко је интензивно искусио ајсурдност у стању је да успостави властиту егзистенцијалну смисао.*

*Кључне речи:* крик, стрења, ајсурд, смисао, смрт

### Истина и уметност

У наше време, које је прожето духом позитивизма и прагматизма, појам истине се све више сужава на сферу науке. Самим тим, све је израженија тенденција да се метафизика, религија и уметност прогнају из подручја истине и сведу на домен фантазије, представе, осећања и интелектуалне игре. Међутим, ако наука и има првенство у утврђивању предметне и парцијалне истине, она је несумњиво инфериорна када се ради о онтолошком схватању истине. Наиме, науци као таквој недоступни су како целина бивствујућег тако и смисао постојања. Али, ако се и сагласимо да је неопходно прекорачити уске границе предметне истине, ипак остаје питање какав статус има истина у сферама уметности, религије и филозофије.<sup>1</sup> Остављајући по страни религију, која је у (пост)модерни неоправдано маргинализована,

---

1 Детаљније о томе види у: Кинђић 2015.

усредсредимо се на проблем истине у филозофији и уметности<sup>2</sup>; запитајмо се да ли је уметност заиста инфериорна у односу на филозофију, тј. може ли се она мерити у докучивању истине са појмовним сазнањем.

Да би се филозофски оснажила позиција уметности у погледу истине, довољно је позвати се на увиде значајних филозофа као што су Шелинг (Schelling), Ниче (Nietzsche), Хајдегер (Heidegger) и Адорно (Adorno). Иако су и сами били принуђени да се служе појмовним мишљењем, они су показали да се непојмовним уметничким средствима прекорачују границе апстрактно-дискурзивног мишљења и дочарава оно посебно, неидентично, конкретно.<sup>3</sup> Но није неопходно позвати се на филозофски ауторитет дотичних мислилаца, да би се оповргло мњење да је уметност инфериорна у односу на филозофију. Свако од нас се може сам уверити да велика уметничка дела не заостају за филозофским списима у погледу садржаја истине, уколико их само брижљиво и непристрасно упореди. Штавише, биће чак принуђен да констатује да се често дух времена много интензивније и упечатљивије испољио у појединачном уметничком ремек-делу него у мноштву филозофских списа. Као аргумент за изнесену тврдњу, размотримо једно од великих уметничких дела и упоредимо га са одговарајућом филозофијом – оном у којој се најбоље испољава духовна ситуација дотичног времена. Будући да је најбоље анализирати оно што нам је блиско, што је већина нас у већој или мањој мери искусила, определили смо се за Мунково (Munch) ремек-дело *Крик*. Намера нам је да покажемо да се из њега могу ишчитати сви кључни увиди филозофије егзистенције, што би на неки начин потврдило да уметност не заостаје за филозофијом у погледу истине.

Као одговор на могући приговор да је тумачење уметничких дела ствар уметничке критике а не филозофије, подсетимо да су се и велики савремени филозофи, попут Хајдегера, Адорна и Фукоа (Foucault), не само окушали у анализи уметничких дела, него им је управо њихово тумачење помогло да развију неке од својих кључних филозофских теза. Уз то, приметимо да је граница између књижевности и филозофије веома порозна, што потврђује чињеница да су неки аутори, као на пример Сартр (Sartre) и Ками (Camus), остварили значајне домете и у сфери филозофије и у сфери књижевности. За егзи-

<sup>2</sup> О односу уметности и религије види: Кинђић 2012.

<sup>3</sup> Ниче, Хајдегер и Адорно су сагласни у критици идентификујуће природе појмовног мишљења. Да би, макар делимично, неутралисали његово огрешење о оно живо, непојмовно, неидентично, конкретно, често се служе метафорама, што је одлика песничког језика. Док Ниче и Адорно прибегавају форми афоризма, фрагмента и есеја, Хајдегер се залаже за тзв. рецептивно мишљење бића.

стенцијалистичке филозофе, који смерају да расветле конкретну егзистенцију, уметничка форма је веома привлачна, јер нуди управо оно што је недоступно појмовном мишљењу – дочаравање оног живог, посебног, индивидуалног, и то такво које се не огрешује о његову конкретност и непоновљивост.<sup>4</sup> Имајући у виду оно што је речено, уметничко дело несумњиво заслужује нашу пажњу, а шта се све из њега може ишчитати најбоље ће показати тумачење које следи.

### Тумачење Мунковог „Крика“

Мада би макар летимично оцртавање Мунковог психолошког профила свакако допринело разумевању овог дела, будући да оно несумњиво носи и његов лични печат, ипак се тиме нећемо бавити. Наиме, уверени смо да Мунково ремек-дело само по себи довољно говори, да је оно не само израз духовне ситуације времена него и, додуше у мањој мери, човекове универзалне ситуације. Није толико важно шта је Мунк желео да изрази у свом делу, поготово не свесно, колико сам садржај истине *Крика*. И *Крик* је, наиме, попут других значајних уметничких дела, својеврсни „сеизмограм“ уздрхтале егзистенције, забележена слутња претеће катастрофе која се надвила над човечанством.<sup>5</sup> Ако бисмо тражили одговарајућу паралелу Мунковом ремек-делу, не би било тешко закључити да је у *Крику* прегнантно и „саже-

---

4 За разлику од појмовног мишљења, које се својом идентификујућом, а самим тим и насилном природом, неизбежно огрешује о неидентично, о оно крхко, индивидуално, пролазно, уметност је по Адорну, као својеврсна конфигурација рационалности и мимезис, заступник неидентичног. Док је рационалном сазнању као таквом, упркос критичком разобличавању друштвених неправди, „патња туђа“ (Adorno 1970: 35), уметност „стаје на страну потлачене природе“ (Adorno 1970: 428), те се за њу с правом може рећи да је „историјски говорник потлачене природе“ (Adorno 1970: 365). По франкфуртском мислиоцу, појам није у стању да у пуној мери изрази патњу: „Патња, доведена на појам, остаје нема и без консеквенци“ (Adorno 1970: 35). Будући да је емфатичка уметност сећање на акумулисану патњу, својеврсна свест о невољи, да по Адорну управо патња најприсније повезује уметност и истину, не чуди што је уметност из његове визуре привилегована форма истине. „Потреба да се пусти да патња постане речита, услов је све истине. Јер, патња је објективност која притиска субјект; оно што доживљава као своје најсубјективније, његов израз, објективно је посредовано“ (Adorno 1984: 29). Следећи интенције франкфуртског филозофа, могли бисмо рећи да се у изразу патње заправо чује неми крик неидентичног.

5 За Адорна, сеизмографски карактер модерних уметничких дела не почива толико на хиперсензибилности уметника колико на миметичкој природи саме уметности. О модерним уметничким делима, која су својеврсни рефлекс претеће апокалипсе, Адорно каже да „као сеизмограми нехотичног, она маркирају пробој оних раних начина миметичког понашања који претходе свој објективираној уметности, а које да објективира сања свака уметност“ (Adorno 1978: 635-6).

то“ изражено управо оно о чему се говори у бројним савременим филозофским списима, особито оним филозофије егзистенције.<sup>6</sup>

Не претендујући да у потпуности исцрпемо садржај истине најпознатијег Мунковог дела, свесни да је наше тумачење само једно од могућих, приступимо његовој анализи с намером да га одгонетнемо служећи се управо кључним појмовима филозофије егзистенције. Већ први, летимични поглед на ово уметничко дело суочава нас са ситуацијом стрепње и метафизичког бескућништва, толико блиске савременом човеку, која је увек изнова тематизована од стране бројних мислилаца. Без обзира да ли се ради о верзији *Крика* као слике на платну или као графике, пред собом имамо усамљену извијену фигуру на мосту која, запушивши уши рукама, вришти.<sup>7</sup> Одмах нам пада у очи њена глава, која неодољиво подсећа на мртвачку лобању.<sup>8</sup> Она свакако представља не само композицијско него и значењско средиште дела. Разрогачених очију, испуњена тескобом, фигура на слици дословно вришти. Њен крик се у таласима распростире на све стране, чини се до крајњих граница универзума. Не само фигура на слици него и читав свет као да подрхтава. Ако бисмо размислили о разлозима тог подрхтавања, могли бисмо закључити да ни Мунков ни наш свет више нема стабилност зато што је одавно разграђен његов некадашњи метафизички и религијски темељ.

Додуше, мост је још увек чврст, али питање је докле. Обузима нас слутња да мост, симбол научно-техничке цивилизације, подигнут над безданом дивље, мрачне природе, ипак није довољно поуздан. Уколико би крик, који се разлеже из исконске дубине човекове унутрашњости, досегао кулминацију и изазвао прекомерно осциловање, могло би се догодити да се читава конструкција распадне. Човекова моћ над спољашњом природом ипак није довољна да га заштити од суочавања са властитом несвесном, спутаном унутрашњом природом.

Иако је поколебани и уздрмани човек још увек делимично сигуран на цивилизацијском мосту, бар у физичком смислу, иако не мора да мисли о го-

6 Са таквом оценом сагласан је и познати Мунков тумач: „У овој слици егзистенцијалистичка позиција, у којој модеран човек налази себе, представљена је исто тако проницљиво као код Кјеркегоора у његовој анализи *Појма стиреиње*“ (Hodin 1993: 48).

7 Што се тиче непосредне инспирације за своје ремек дело, Едуард Мунк каже да је током једне шетње, уморан и болестан, застао и угледао облаке натопљене крвавим црвенилом. „Осетио сам како се природом пролама врисак. Ту слику сам сликао – насликао сам облаке као праву крв. Боје су вриштале. То је постало слика *Врисак*“ (Трифунковић 1981: 47).

8 „Лице ужаснутог човека је жуто, као лобања. Боје симболизују психичку ситуацију: јарко црвена и жута на небу, плава, жута и зелена у пределу, ограда која рефлектује небо. Боје и динамика искривљених линија изражавају у обележјима предела тескобу која је унутрашње стање душе“ (Hodin 1993: 48).

лом преживљавању, очито је да је он у грађанском свету цилиндара и полуцилиндара крајње усамљен и изолован, да му недостаје суптилни духовни мост који би га довео у контакт са ближњима и самим Богом. Људи на слици су далеко од њега, и што је најгоре, не види им лица. Свакако није случајно што су му окренули леђа, као уосталом и он њима. Управо су безличност и монадолошка затвореност у себе суштинска обележје нашег времена. Људи су странци једни другима. Човек се поготово у анонимној маси осећа крајње усамљен.

Непознати људи, хладни и дистанцирани, заузети су сами собом, својим пословима, шетњом и разговором. Не пада им на памет да се осврну око себе, да обрате пажњу на оног ко пати, ко вапи за помоћ. Нити слуте шта се дешава са уздрманом људском фигуром на мосту нити их то интересује. Њихово ћаскање је сигурно површно и приземно. Што би рекао Хајдегер, упустили су се у говоркање, у брбљање, неспремни да у тишини послушају зов бића. За њих се с правом може рећи да припадају безличном, анонимном мноштву, да воде неаутентичан живот, да истрајавају у заборава бића. Несвесни властитог онтолошког одређења, несвесни да је брига (*Sorge*) „суштина“ човекове егзистенције, препуштају се свакодневни ситним „бригама“, тј. збрињавању (*Besorgen*). Али, управо зато што им је страно искуство кризе и апсурда, што се не питају о смислу живота, они су усправни и стабилни; прилагођени су поствареном свету и не осећају никаво подрхтавање, ни у себи ни у друштву ни у свету. Нема везе што су конформисти, што их не узнемирава зов савести и осећање егзистенцијалне кривице; за њих је важно што као „субјекти“ припадају овом предметном свету, што доприносе ефикасном функционисању система.

За разлику од њих, особа која слику испуњава својим криком очито је странац у овом и оваквом свету. Прожета осећањем апсурда, она више не види никакав смисао у једноличном, монотонном ритму свакодневице. Некадашњи псеудосмисао, наметнут од породице и друштва, дуго слеђен по инерцији, сасвим је ишчезао. Да особа више није у стању да следи тај некадашњи наметнути а поунутрени смисао, будући да је живот празан и лишен задовољства, показује то што се она зауставила, што се не креће. Кретање подразумева усмереност ка неком циљу, али тај циљ се сада показао као лажан и туђ. У уздрманој и потресеној особи више нема ни физичке снаге ни воље да извршава свакодневне послове. Она се, лишена гравитацијске снаге каквог-таквог смисла, повија у месту, лелуја попут утваре. С правом се може рећи да је раскореењена и безавичајна.

Али зашто је она доспела у такво стање? По свему судећи, не само зато што, пуна мучнине, лишена животне радости и елана, осећа свакодневне послове као наметнути терет, него и зато што је наједном постала свесна своје коначности и смртности. Управо то потврђује њена лобања, која асоцира на смрт. Њене разрогачене, престрављене очи не говоре о пуком страху, јер страх је увек страх пред нечим одређеним, коначним, бивствујућим. Не, у питању је стрепња, а она није пука психолошка категорија, већ егзистенцијал. Ништа је оно пред чим човек стрепи. Стрепња је непозната животињама и анђелима. Једино онај ко је не само смртан него и дубоко свестан властите коначности може да стрепи. Кјеркегор би рекао да човек стрепи пред слободом, могућношћу, пред самим собом. По Хајдегеру, „*оно њред чим њјескоба зебе, јесѝ сѝм биѝаак-у-свијеѝу*“ (Heidegger 1988: 213).

Покушајмо да разумемо шта се десило када је човек на Мунковој слици постао свестан, Јасперсовом терминологијом речено, граничне ситуације смрти. То је сигурно било болно и отржењујуће искуство. Ако је смрт заиста неизбежна, поготово ако после ње ничега нема, онда је све напросто бесмислено. Сав труд, сви успеси и достигнућа ништа не помажу. Индиректно трајање кроз децу, властита дела и сећања ближњих само на кратко одлажу дефинитивно нестајање у ништавилу. Потресна свест о властитој смртности онемогућава неутралну констатацију „Умире се“. Она се не може формулисати као пуки научни исказ, самим тим што је драматична тачка дисконтинуитета, егзистенцијалне потресености, након које је немогуће вратити се на стари колосек, укључити се у познату колотечину прозаичног живота. Ако је смрт заиста неизбежна и дефинитивна, онда ништа не може бити као пре. Човек лишен вере у загробни живот не може мирно да прими чињеницу властите смртности. Он мора да крикне, побуни се против ње. И против самог живота чији је смрт конститутивни моменат.

Приметимо овде да се савремени човек заправо и не плаши толико паклених мука, као што је то иначе био случај у средњем веку, колико могућности апсолутног гашења властите свести. Јер и у паклу, ма колико та ситуација била неподношљива, човек је на неки начин, иако не у физичком телу, и даље жив и даље свестан. Али да се његова индивидуална свест сасвим распрши у ништавилу или раствори у некаквој аморфној материји, да је више нема, напросто је неприхватљиво.<sup>9</sup> За научника, који неутрално, са ди-

9 Унамуну (Unamuno) с правом истиче да људи „више воле несрећу од небитисања“ (Унамуну 1991: 10). Осврнувши се на своју детињу стрепњу од ништавила, која је у потпуној супротности са Епикуровим ставом да нас се смрт наводно ништа не тиче, будући да „док ми постојимо смрти нема, а кад она стигне, онда нас више нема“ (Диоген Лаертије 1979: 371),

станце посматра природни ритам рађања и умирања, релативно је лако да прихвати смрт као природну чињеницу, али не и за човека као егзистенцију, будући да се ради управо о поништавању његове личности, његове свести, његовог ја.

У глави човека уздрманог свешћу о властитој смртности, проже-тог стрепњом, који подрхтава над безданом, сигурно се врзмају различите мисли. И то не обичне, плитке и свакодневне. Наиме, по Кјеркегору (Kierkegaard), кад стрепња обузме човекову душу, она „растерује све коначно и ситничарско из њега“ (Kierkegor 1970: 158). У суочавању са властитом коначношћу, човека не задовољава више ништа што је коначно. Ако је смрт заиста неизбежна, ако ћу кад-тад бити ништа, чему сав овај мукотрпан и једноличан рад, чему површна забава? Смем ли и даље да тако глупо траћим ово мало времена што ми је преостало? Зар не треба направити одлучан рез и убудуће живети аутентично? Бити а не имати! Интензивно проживљавати сваки тренутак који ми је подарен! Али, ако је коначан исход аутентичног и племенитог живота исти као и онај лажног и неморалног – ништавило, чему све? Зашто само одлагати неумитни крај, зашто напросто сâм не прекратити бесмислене мукe?<sup>10</sup> Скорити са моста у бездан, властитом слободном одлуком стопити се са материјом, са гњецавим, вискозним бићем-по-себи.

Лишеног и трунке животне радости, без тоpline контакта са ближњима, растрзаног различитим помислима, човеку на мосту је пре него што је крикнуо све било сиво и суморно. Метафизички бескућник је запушио уши, желећи да спречи навалу мноштва непотребних, сувишних информација, које га утапају у гомилу, које га одводе од суочавања са самим собом. Као и у случају данског мислиоца, у његовој свести сазрева мисао: „Гомила, то је лаж“ (Кјеркегор 1985: 92). Све оно што је раније с толико радозналости слушао, сада је постало сасвим безначајно. Штавише, чак опасно, јер га управо

---

шпански мислилац каже: „О себи могу рећи да, док бејаш дете, и то сасвим мало, нису ме могле узбудити приче о паклу, пошто ми ништа није изгледало тако страшно као само ништавило“ (Унамуно 1991: 10). За своје уверење, које је остало непромењено током читаваог његовог живота, Унамуно нуди уверљиво објашњење. По њему, „боље је живјети и у болу него не битисати у миру“ (Исто, 40). За шпанског филозофа, који инсистира на очувању властите личности, властите свести, неприхvatљиво је како растварање у ништавилу тако и утапање у свејединство: „Не тежим да утоном у велико Све, у бесконачност и вечност Материје или Снаге, или у Бога; не желим да будем опседнут Богом, већ да он буде мој, да postanем Богом не преставши да будем ја онај који вам сада говорим“ (Исто, 43).

10 Као израз духовне ситуације времена могли бисмо разумети познате Камиве речи: „Постоји само један доиста озбиљан филозофски проблем – самоубиство. Судити о томе да ли има или нема смисла живјети значи одговорити на основно питање филозофије“ (Ками 1987: 15).



примање тих површних информација чини инертним, пасивним, лажним. Унутрашњи и спољни притисак постаје неиздржив. Систем га тера да буде пуки зупчаник у ланцу производње и потрошње, безлична надоместива јединка, објект завођења и манипулације, део безличне гомиле. Разум му говори да је због самоодржања потребно припадати. Али, он више не може да прихвати све те компромисе, сва та одрицања, издаје самог себе из дана у дан. Напросто мора да крикне, да из себе избаци сву ту егзистенцијалну празнину, очајање које га обузима. Мада је у њему готово све испосредовано и туђе, ипак је крик његов, личан, егзистенцијалан, непосредан. Крик извире исконски и елементарно из дубине његовог бића. Он није тек пуки саставни део психотерапеутског метода ослобађања од стреса, како би човек изнова дорастао устаљеном ритму живота. У свој лажи која га окружује и испуњава, овај крик је, ма како био неартикулисан, ипак истинит. Штавише, једино истинит. Управо зато, он можда може променити све. Поготово ако неко одговори на њега.

Упадљиво је да је уздрмана људска фигура, која вапи за помоћ, окренута некоме ко је изван оквира слике, изван иманенције чулног света. Можда Богу, чак и ако није сигурна у његово постојање. Ако бисмо тумачили филозофски појам Бога, ту безбојну апстракцију, закључили бисмо да се ради о бићу које је савршено, онострано, непојмљиво, скривено, недоступно човеку. Но упркос своје трансцендентности, можда је Бог личност а не тек пуки безлични апсолут, можда је ипак заинтересован за нас и оно што се дешава у сфери иманенције. Можда чује наш молитвени вапај и спреман је да се одазове, штавише да нам пружи руку и извуче нас из глиба у који смо запали.<sup>11</sup>

Крик очајног човека разлеже се не само кроз бескрај простора него и кроз време. Лишен метафизичко-религиозног оријентира, а ипак у нади да ће га можда неко чути, он се обраћа и искону и есхатону. Ако излаза нема у садашњости и реалности, преостаје, као последња сламка спаса, нада у утопијско и трансцендентно. Боже, ако те има, помози ми! Одазови се! Ближњи, ако те има, пружи ми руку!

Иако се неко од нас може уљуљкивати помишљу да је изван слике, да се може препустити лагодном естетском задовољству посматрања Мунковог ремек-дела, то свакако није случај ако заиста жели да се удуби у ово дело. Уколико се није сасвим прилагодио реалности, уколико није постао са-

<sup>11</sup> Вапај псалмисте Богу можда најбоље изражава човекову ситуацију: „Спаси ме од блата, да не потонем; да се избавим од оних који ме мрзе, и од вода дубоких. Да ме не потопи бура водена, нити да ме прогута бездан, нити да бунар затвори нада мном уста своја“ (Пс. 68, 15-16).



свим глув за вапај другог, нешто ће се у њему одазвати на крик. Осетиће како ступа у резонанцију са усталасаном структуром слике. Постварена кора свести ће се распасти, а он схватити да је Мунково уметничко дело заправо огледало у којем сагледава свој а не туђи лик. Човече, то није неко други, који те се не тиче. То си ти!<sup>12</sup> Да, свако од нас је потенцијално управо та несрећна изобличена фигура, ма колико иначе покушавали да то прикријемо. Мунков *Крик* нас, својом истинитошћу и изражајношћу, не само буди из уснулости него и освешћује. Попут шока, подсећа нас да смо заборавили на смисао и егзистенцију. Одазвањемо се на њега само ако се пробудимо, ако се запитамо: Ко сам заправо ја? Одакле потичем? Куда идем?

Мунк је у свом ремек-делу овековечио драматичну ситуацију протеста против апсурда, тренутак крика. Видимо на слици особу испуњену стрепњом, прожету бесмислом, штавише чујемо њен крик. И мада призор сугерише да се крик распростире кроз простор и време, мада он налази одјек у нама, природа слике га на неки начин залеђује. Упркос томе што све у овом тренутку кулминације подрхтава, ми ипак слутимо да му нешто претходи, да ће за њим нешто уследити. Наравно, не можемо бити сасвим сигурни шта.

Самим тим што је човек слободан и недовршен, што нема суштину, што „није оно што јесте“ и „јесте оно што није“ (Сартр 1981: 109), будућност је отворена. Можда особа на слици, скрхана унутрашњом празнином, усамљена и очајна, психички неће издржати. Можда ће доживети душевно растројство, потонути у депресију, побећи у болест. Онда би вероватно следили покушаји друштва да се, лековима и психотерапијом, расцепљена особа изнутра колико-толико реинтегрише. Најчешће, не да се излечи, већ да заборави на побуну и питање смисла, које ионако ничему не служи, које као да неизбежно води у непотребне проблеме. Наиме, само ако се особа не буде бавила собом, моћи ће да беспрекорно функционише у управљаном и поствареном друштву, сугеришу нам његове савремене апологете.

Или ће можда очајна особа чак сама прекинути неподношљиву мучни-ну бесмисленог постојања, одбити да попут Сизифа увек изнова гура исти камен. Скок у амбис потврдио би њен утисак да је све апсурдно, бесмислено и узалудно, да нема наде. По данском филозофу, стрепња која не води вери,

12 Мада се овај увид „То си ти!“ не може мерити са оним *Ујанишага (Tat twam asi)*, који сугерише духовно свејединство универзума, ипак је он за данашњег човека предуслов прекида са неосвешћеним начином постојања. Тек ако сагледамо свој изобличени лик, можемо се пренути и упустити у духовну авантуру преображавања у свој истински пралик, као и пожелити да „сви једно буду“ (Јн. 17, 21).

излаже нас „опасности самоубиства“ (Кјеркегор 1970: 158).<sup>13</sup> Нико од нас није изабрао да се роди, свако је бачен у свет, али је слободан да располаже властитим животом. Упркос свим морално-религиозним упозорењима, човек лишен смисла може да изабере да се баци с моста. „Скочи“, шапуће му тамни нагон Танатоса.

Наравно, могуће је и позитивно решење егзистенцијалне кризе. Поготово, уколико се неко одазове на крик, уколико уздрмани и раскоренењи човек осети да није сам. Могућ је не само скок у спољашњи, материјални амбис, него и скок у унутрашњи амбис властитог бића, као и онај у бездан трансценденције. Макар му сви људи окренули леђа, човек може, вишом милошћу, осетити нечујан одговор из трансцендентне сфере, или протумачити нешто као знамење, шифру трансценденције. Чак и да само наслути могућност пуноће „врхунског сусрета“ (Бубер 1990: 92) са „вечним Ти“, живот би му се из основе променио. Некадашњи метафизички бескућник био би способан да почне сам да успоставља свој егзистенцијални смисао, да тражи завичај, гради дом. Поставши свестан да је некадашњи смисао неповратно разграђен, да је био и туђ и лажан, не би се освртао за собом. Знао би да излаз из бесмисла није у враћању на старо, већ у преузимању одговорности за властити живот, у стварању свог, личног, егзистенцијалног смисла. Након прочишћујућег искуства апсурда, започео био процес постепеног унутрашњег преображавања, и он би заиста био биће-на-путу. Пут ка властитом самоостварењу и аутентичности свакако је трновит, али другор, „краљевско“ пута напосто нема. Он није дат; свако властитим ходом

<sup>13</sup> „Очајање је болест духа, властитог ја“, тврди Кјеркегор. Човек као духовно биће није напосто „синтеза бесконачности и коначности, пролазности и вечности, слободе и нужности“, већ „однос који се односи на самога себе“ (Kierkegaard 1980: 11). За разлику од оних који маштају о лагодном животу у чулној непосредности, по данском мислиоцу, „бескрајна је предност моћи очајавати“ (Исто, 13), јер се управо очајањем човек уздиже над осталом творевином. До истинског очајања не долази због некаквих спољашњих разлога, тзв. удараца судбине, као што би неко могао да помисли. „Очајавати због нечега још није право очајање. То је тек почетак“, примећује Кјеркегор, те наставља: „Очајавати због самога себе, очајнички желети да се човек ослободи самог себе, формула је сваког очајања“ (Исто, 16). Жудња да се ослободи себе као датог, изобличеног, испрљаног, огреховљеног, односно да се духовно роди, присутна је у сваком човеку, иако ње најчешће није свестан. Очајање, болест властитог ја, као „унутрашњи несклад неке синтезе која се односи на самога себе“, заправо се већ „налази у самом човеку“ (Исто, 13) као могућност. Будући да „непосредно здравље духа не постоји“ (Исто, 20), свест о духовној болести, тј. о очајању, болести на смрт, може нам бити од велике духовне користи. Важно је истаћи да очајање у себи садржи дијалектичку напетост. У зависности од тога како се човек односи према њему, оно га може одвести или у незнање и пропаст, или га навести на скок у веру. Дакле, не на скок у физички амбис него у духовни амбис личне вере, у коме ће срести и Бога и себе. „Властито ја је свесна синтеза коначности и бесконачности, која се односи на само себе и чији је задатак да постане оно само (собом), што се може остварити само односом према богу“ (Исто, 23).

изграђује управо свој пут. Крчећи га, постајемо свесни да је криза смисла, ма колико тешка била, ипак била неопходна, да без ње никада не бисмо потражили властити непоновљиви (духовни) пут.

Сходно реченом, *Крик* је симбол дисконтинуитета и животне прекретнице. Након што залеђени, заустављени тренутак прође, следи егзистенцијална одлука. Будући да је, макар за очајну индивидуу на мосту, свет изгубио моћ сједињавања а супротности се расцепиле, немогуће је очекивати да се оне саме од себе изнова прожму и споје. Никакво млако, половично решење сада више није могуће. Мора се бити радикалан: или-или, бити или не бити. Ту оштру подељеност света на црно и бело сугерише *Крик* у форми графике.<sup>14</sup> Нема могућности за посредовања, преливе и нијансе. Наиме, посредовање и прожимање супротности подразумева стабилност индивидуе, баш као и време за промишљену процену. Али одлука се мора донети управо сада, управо у стању темељне потресености. Колико је то стање крајње опасно, толико пружа и шансу за човека. Што би рекао Хелдерлин (Hölderlin), на кога се позивају и Хајдегер и Бубер (Бубер 1990: 49), „Али где је опасност расте и спасоносно“ (Хелдерлин 1969: 95) – „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“ (Heidegger 1962: 41). Та изрека важи не само за друштво и историју, него и за појединца. Да криза није кулминирала, особа на слици би вероватно остала утопљена у безличној гомили. Али њен крик је расточио кору постварења, разорио оклоп субјекта. Могућност да очајни човек изабере да буде личност, егзистенција, ек-систенција, да буде аутентичан и свој, већа је него икад. Уколико пропусти тај тренутак, под дејством неумољиве анонимне моћи друштвеног система кора постварености ће се постепено обновити и највероватније дефинитивно стврднути. Егзистенцијална криза, ма колико била непријатна и тешка, можда је ипак Божија милост. На човеку је да на зов бића, шифру трансценденције, ословљеност вечног Ти, не чекајући, одмах, макар муцајући, одговори.

### Мунков „Крик“ и човекова ситуација

Пошто смо се послужили темељним појмовима филозофије егзистенције као кључем за разумевање Мунковог *Крика*, запитајмо се да ли је ово

<sup>14</sup> Расцепљеност света на непомирљиве супротности сугерише и *Крик* као уље на платну. Јарке боје, које напросто вриште, својим интензитетом толико одударују од позадине да стварају утисак неминовности расплета. Штавише, слику је тешко дуже посматрати, јер нас пламтеће боје дотичу, дочаравајући нам атмосферу не само спољашњег него и унутрашњег (психолошког) пакла.

ремек-дело само израз свог времена, своје епохе, или оно можда изражава драму људског постојања. Наиме, ако би уметничка истина, ма колико жива и упечатљива, била ограничена на одређену епоху, у праву би били они који тврде да је уметност инфериорна у односу на филозофију, будући да филозофија није само мисао свог времена него је такође у стању да понуди увиде од универзалног значаја. Дакле, да ли ово Мунково уметничко дело садржи само истину о ситуацији кризе модерног човека, или је оно такође и израз општељудског осећања безавичајности? Од одговора на то питање у великој мери зависи и наш став о статусу истине у филозофији и уметности.

Мада се у дисконтинуираној историји људског духа могу разликовати „епохе скућености и епохе бескућности“ (Бубер 2000: 125), тзв. времена испуњености смислом и она која то нису, ипак је питање смисла пре свега индивидуално и егзистенцијално. Макар огромна већина људи живела у складу са друштвом и природом, макар осећала укорененост и сигурност у неупитном прихватању општеважећег смисла, ипак је могуће да неко, поготово ако се ради о хиперсензибилној особи, која жуди за нечим вишим, трансцендентним, искуси болно искуство бесмислености. На читав свет, па и на саму такву особу, тада пада сабласна сенка лажности, а она се, крајње усамљена и напуштена, осећа као странац. Ситуација апсолутне изолованости, праћена не само осећањем испразности властитог живота него и дезоријентисаности и метафизичке празнине, толико је неподношљива, да се не може дуго подносити. У жудњи за истином, за „сасвим другим“, човек море да крикне и покида и последње нити које су га можда још везивале за свакодневицу и прошлост. Наиме, обеспокојавајућа свест о властитој смртности, баш као и сагледавање пролазности и ништавности земаљских уживања, представљају потенцијалну тачку дисконтинуитета у односу на ранији живот. У свим временима, у свим културама влада исти духовни закон. Немогуће је да се онај ко је у потпуности изгубио одређени смисао њему икада више врати. Напросто, немогућ је повратак на старо. Човек лишен смисла или пропада или успева да успостави нов, овог пута властити смисао.

Сваки стваралачки замах, било да се ради о науци, уметности, филозофији или религији, праћен је искуством кризе. Да би се створило нешто ново, неопходно је осетити крајње незадовољство постојећим стањем, самим собом. Ко, макар привремено, у потпуности не одбаци оно старо, ко се не осети апсолутним странцем, никад неће имати довољно снаге да искочи из аморфности и лепљивости постојећег. Никада неће бити непоновљив, ау-

тентичан, свој. Дакле, било да се ради о сфери културе или о самој егзистенцији, Ништа, празнина, апсурд претходе нечем, пуноћи, смислу.

Мунков *Крик* изражава не само осећање бесмисла и празнине модерног човека, лишеног завичаја и метафизичко-религиозног упоришта, него и све-времену истину о врхунцу човекове кризе. Иако је изобличени човеков лик на слици лишен сваког трага његовог првобитног образа, на слици је ипак овековечен тренутак човековог протеста против Адамовог пада. Ако се за Хајдегерово одређење човека као бића-ка-смрти може рећи да је филозофска варијација духовног става *Memento mori*, можда би стање шока, изазваног нашим препознавањем у огледалу Мункове слике, могло бити подстицај да се одважимо на духовну авантуру преображавања наше пале природе у ону првобитну, пре пада. Суочавајући нас са истином о нашој неистинитости, уметност као да нас позива да повратимо свој изгубљени пралик, да се сетимо, што би будисти рекли, лица које смо имали пре рођења. И уметност, дакле, попут филозофије, разобличава лажност палог света и позива нас да будемо истинити, истински, аутентични. Штавише, због изражајности властите природе, чини то много страственије и убедљивије од филозофије. До душе, она се у погледу истине не може мерити са религијом, сфером светости и откривене истине, али такав приговор би се могао упутити и филозофији. Ипак, без обзира на то што ни филозофија ни уметност нису у стању да нас спасу, њихов значај никако не треба потцењивати. Самим тим што нас буде из уснулости и позивају да се одазовемо на суптилни нечујни зов бића, и за аутентичну уметност и за истинску филозофију могло би се рећи да у овом оскудном и смутном времену у извесној мери испуњавају религиозни задатак. Све док се чује егзистенцијални крик и протест против све израженије тенденције тоталне владавине безличног система, глобалистички управљаног света, можда још увек све није изгубљено.

## Литература

- Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1984), *Negative dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1978), „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, у: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, 628-642, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Свейло ѿсмо Сїароїа и Новоїа завјетїа (2012), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве
- Бубер, Мартин (1990), *Ти и ја*, Београд: Библиотека Пана Душицког
- Бубер, Мартин (2000), *Два ѿїїа вере / Проблем човека*, Београд: Zepher International
- Диоген Лаертије (1979), *Живоїи и мишљења истакнуїих филозофа*, Београд: БИГЗ
- Јасперс, Карл (1989), *Филозофија*, Сремски Карловци: Издавачка књијарница Зорана Стојановића
- Јасперс, Карл (1987), *Духовна ситуација времена*, Нови Сад: Књијевна заједница Новог Сада
- Ками, Албер (1987), *Мии о Сизифу*, Сарајево: Веселин Маслеша
- Кинђић, Зоран (2012), „Однос религије и уметности“, у: *Теме* 1/2012, 351-360.
- Кинђић, Зоран (2015), „Истина у науци, филозофији, религији и уметности“, у: *Луца* 1-2/2015, 23-34.
- Кјеркегор, Серен (1970), *Појам стїрейње*, Београд: Српска књијевна задруга
- Кјеркегор, Серен (1985), *Осврїи на моје дело*, Београд: Графос
- Кјеркегор, Серен (1975), *Сїрах и грхїање*, Београд: БИГЗ
- Kierkegaard, Sören (1980), *Volést na smrt*, Beograd: Velika edicija ideja
- Паскал, Блез (1988), *Мисли*, Београд: БИГЗ
- Пајин, Душан (1990), *Филозифија уїанишага*, Горњи Милановац: Дечје новине
- Псалїир са девей библијских ѿсема* (2000), Врњачка Бања: Манастир Хиландар, Манастир Грачаница, Манастир Цетињски, Манастир Тврдош, Братство Св. Симеона Мироточивог
- Сартр, Жан-Пол (1981), *Биће и нишїавило* I-II, Београд: Нолит
- Трифунковић, Лазар (1981), *Сликарски ѿравци ХХ века*, Приштина: Јединство – Београд: Просвета
- Унамуно, Мигел (1991), *О шїраичном осећању живоїа*, Београд: Графички атеље „Дерета“
- Heidegger, Martin (1962), *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen: Neske
- Heidegger, Martin (1988), *Бийак и врїјеме*, Загреб: Напrijед
- Хелдерлин, Фридрих (1969), *Одабрана дела*. Београд: Нолит
- Hodin, J. P. (1993), *Edvard Munch*, London: Thames and Hudson

**Zoran Kindjić**

University of Belgrade

Faculty for Political Science

zoran.kindjic@fpn.bg.ac.rs

## **MUNCH'S SCREAM IN THE LIGHT OF EXISTENTIAL PHILOSOPHY**

### **Summary**

*To show that art does not fall short in comparison with philosophy regarding the truth content, the author analyses Munch's masterpiece *The Scream*. Using the fundamental concepts of the existential philosophy, the author demonstrates that *The Scream* suggestively shows the metaphysical homelessness of modern man. Loneliness and anxiety of a man deprived of meaning, aware of his mortality, lead to the scream which is the same time a protest against the impersonal world and a cry for help. Although it primarily expresses the existential crisis of modern man, *The Scream* also testifies about the universal human condition, about the relation between absurd and meaning. The crisis is not only a danger but also a chance. Only one who has intensely experienced the absurd is able to establish one's own existential meaning.*

**Key words:** *scream, anxiety, absurd, meaning, death*