

ЕСТЕТСКО И СТВАРНО

зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ЕСТЕТСКО И СТВАРНО
зборник радова

Издавач
Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача
др Мирко Зуровац

Уредници
др Ива Драшкић Вићановић
др Небојша Грубор
др Уна Поповић
др Драган Ђаловић
др Марко Новаковић
мср Милош Миладинов

Штампа


Тираж
250 примерака

ISBN 978-86-920749-6-7

Штампање овог зборника помогло је
Министарство просвете, науке
и технолошког развоја
Републике Србије

УДК 111.852(082.1)

ЕСТЕТСКО И СТВАРНО

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2018.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Естетско и стварно* окупља резултате излагања и дискусија на XXXVIII редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан 17. и 18. маја 2018. године, у просторијама Завода за проучавање културног развојка у Београду, а један од повода за његово организовање било је и обележавање јубилеја – четрдесет година од оснивања Естетичког друштва Србије.

Тема конференције и зборника радова конципирана је тако да сугерише суштинску везу између домена естетског и домена стварности. Тиме се жели нагласити не само да, у традиционалном кључу, оно естетско свој смисао и постојање има у напетост вези са стварношћу човека, него и обрнуто, да оно што разумемо као стварност може бити адекватно и релевантно сагледано с обзиром на естетску димензију. Разматрање стварног у погледу на естетско не подразумева само уочавање уже естетских аспеката стварности, већ и могућност да се истина и конституција стварног захвати на начин који је битно естетски. Било да је реч о уже теоријском и посматрачком ставу или о продуктивном и креативном деловању, естетско држање пружа алтернативу владајућем научно-техничком разумевању стварности, те утолико има и критички потенцијал.

Током дуге историје културе одређења естетског и стварног су се мењала, као и одређења њихових односа. У највећем броју случајева оно естетско требало је да потенцира стварност представље-

ног, да му да већу трајност и да га одржава у памћењу живих. Са друге стране, традиционална парадигма подражавања уметност је самаравала стварности, те исту представљала као њен узор и критеријум. Овако представљен, однос естетског и стварног имплицира како уже естетичке, тако и шире метафизичке и аксиолошке проблеме, који су у великој мери одредили даљи цивилизацијски ток и развој различитих теоријских приступа домену естетског.

Технички веома напредно друштво, у коме живимо, у великој мери је изменило поимање стварности, те отворило нове могућности њеног промишљања: сматрамо да перспектива естетике битно може да помогне да се ове промене разумеју. У том погледу не треба занемарити поуке које наслеђујемо из промишљања односа естетског и стварног у традицији естетике, будући да оне подразумевају како продуктивну и рецептивну димензију, тако и хоризонт удвајања стварног, нових облика перцептивности, мишљење постојећег спрам будућег и непостојећег и слично.

Зборник *Естетско и стварно* посвећен је наведеним проблемима, а радови окупљени у њему подељени су на две целине. Прва од њих, која носи наслов *Естетско и стварно: проблемски оквир*, обухвата радове посвећене непосредној проблематизацији односа естетског и стварног, односно могућностима теоријске обраде овог односа. Друга целина, *Естетско и стварно: теоријске и уметничке перспективе*, подразумева низ међусобно хетерогених радова, који проблем односа естетског и стварног представљају како полазећи од различитих филозофских позиција, тако и полазећи од тематизације различитих уметности.

Зборник отвара рад Сретена Петровића, настао на основу уводног излагања конференције. Рад професора Петровића тему односа естетског и стварног ситуира у оквире немачког класичног идеализма, прецизније, у оквире Хегелове и Кантове филозофије. Определељујући се за Кантове позиције, професор Петровић заступа тезу да је Кантов „умерени скептицизам” адекватан савременом разумевању смисла уметности.

Радови Драгана Жунића и Бошка Телебаковића посвећени су односу стварности и привида у естетском кључу. Анализа ове теме у тексту Жунића обрађена је супротстављањем логичко-гносеолошког и естетског појма привида, при чему се естетски привид разуме као конститутивни аспект уметничког дела, али подједнако и као битна антрополошка категорија. Телебаковић испитује разлике између естетског и неестетског привида, аргументујући да је димензија естетског, за разлику од неестетског домена, отворена за међуигру стварности и естетског привида.

Студија Иве Драшкић Вићановић истиче уметност као начин захватања суштине стварности: према мишљењу ауторке, специфична карактеристика уметничког стваралаштва је принцип естетско-онтолошке редукције. Рад Богомира Ђукића проблем естетског и стварног везује за уметност, те га анализира у контексту опозиције материјалног и духовног, истичући савремену цивилизацију као доба превласти технике. Истраживање Марка Новаковића однос естетског и стварног поставља у раван испитивања естезијског порекла симболичких и појмовних матрица организације разумевања смисла стварности, а наведено аутор испитује на примеру правилних кружних форми.

Рад Дивне Вуксановић тему скупа помера у домен разматрања савременог феномена медија, који ауторка испитује с обзиром на односе које овај феномен успоставља према уметности и животу. Ауторка аргументује да савремени доживљаји стварности и живота, уметности и медијских производа, постају мешавина хибридних форми које нам отежавају разумевање света и живота, као и њихову адекватну естетску перцепцију. Хоризонтом медија бави се и Предраг Јакшић, који у свом истраживању анализира крипторијалити програме. Ова тема обрађена је с обзиром на своје конститутивне елементе, своју естетску димензију, као и с обзиром на разлику између ријалити и крипторијалити медијских садржаја. Позицију естетског у савремености, односно у контексту капиталистичког друштвеног система, испитује и Срђан Мараш, који истиче улогу језика, сведеног на формуле и лозинке, у изградњи

и конституцији иконокластичног карактера капиталистичке „културе”.

Други део зборника отвара скуп радова који наглашавају различите теоријске перспективе сагледавања односа естетског и стварног. Радови Милоша Миладинова и Небојше Грубора посвећени су античкој естетици Платона и Аристотела. Груборова анализа Аристотелове *Поетике* фокусирана је на специфичну рационалност песничке уметности, у светлу које се разматра и миметички однос уметности и стварности. Са друге стране, Миладинов проблем подражавања испитује у светлу поређења позиција Платона и Аристотела, аргументујући да Платонов ставови имплицирају већи утицај уметности на стварност него Аристотелови. Рад Уне Поповић испитује принцип имагинације као алтернативу традиционалном подражавању: ауторка истраживање фокусира на сазнајни и креативни карактер имагинације, каквим га је поставила ренесанса и модерно доба.

Истраживање Милоша Агатоновића пореди Чалмерсову хипотезу матрикса и Платонов дијалог *Тимај*, закључујући да се у оба случаја ради о хипотезама спекулације фиктивног карактера; рад аутора посвећен је анализи естетског у наведеним оквирима. Студија Душана Миленковића анализира Шустерманову естетику хип хопа као прагматистичку естетику, инспирисану Дјуијевим позицијама. Аутор анализу фокусира на прагматистичко разумевање односа естетског и неестетског свакодневног искуства. Рад Милене Јокановић посвећен је позицијама Дантоа и Дикија, те разматрању институционалне, односно интерпретативне теорије уметности. Проблем односа естетског и стварног у овим оквирима ауторка разматра најпре преко тематизације уметничких дела насталих од већ постојећих предмета, а потом и анализом критичког потенцијала такве уметности у односу на стварност.

Студија Милана Вукадиновића посвећена је Блуменберговој филозофији, односно начину на који се унутар ње естетизација стварности разуме као последица људске потребе за депотенцирањем апсолутизма реалности. Рад Марице Рајковић анализира

однос естетског и стварног полазећи од филозофских позиција Делеза, Рансијера и Бењамина. Окосница рада постављена је око питања да ли је однос естетског и стварног у савремености промењен у односу на традицију.

Истраживања Душана Пајина, Санде Ристић Стојановић, Милене Стефановић и Милице Ојданић обухваћена су у секцији зборника који проблем односа естетског и стварног разматра полазећи од позиција уметности. Студија Душана Пајина посвећена је Албрехту Диреру, те фокусирана на откриће пејзажа: аутор заступа тезу да је сликањем биљака и животиња Дирер променио однос естетског и стварног, дајући статус стварности до тада маргинализованим темама, темама на ивици стварног.

Истраживање Санде Ристић Стојановић тематизује сликарство немачког експресионизма прве половине двадесетог века, које ауторка ситуира спрам тадашњих политичких околности у Немачкој и владајуће идеологије национал-социјализма. Рад Милене Стефановић аргументује у прилог перформативне димензије уметности: ауторка разматра случајеве „хејт арта“, које испитује у опозицији између уметничке слободе и законске цензуре уметности.

Сликарством, али и драмом бави се и Милица Ојданић. Ауторка преиспитује однос доминантног и субверзивног, „високог“ и „ниског“ у ренесансној уметности, указујући тим путем на однос уметничког и стварног. Рад Милице Ојданић закључни је рад зборника.

Уредници:

др Ива Драшкић Вићановић

др Небојша Грубор

др Уна Поповић

др Драган Ђаловић

др Марко Новаковић

ма Милош Миладинов

**ЕСТЕТСКО И СТВАРНО:
ПРОБЛЕМСКИ ОКВИР**

Сретен Петровић

ГДЕ ЈЕ СТВАРНО ПОСТАЛО УМНО – ТАМО НЕ ПРЕБИВА ЕСТЕТСКО

Апстракт: Наслов саопштења је парафраза Хегеловог постулата: „Што је умно, то је стварно; а што је стварно, то је умно”¹. Тако је истински *стварно* оно што је сагласно Уму постало, истовремено, и његов најдубљи интерес. Према идеји коју је изложио у „Естетици” Хегел је уметничку „стварност” сагледао у њеној могућности филозофски најнижег, тј. *опажајнога* демонстрирања једне од трију форми Апсолутнога ума. Кант је, међутим, ствар преокренуо увидом како је „стварно”, односно „ствар по себи” у основи таква да надмашује теоријски Ум, док је сама уметност постала израз управо пунине таквога свеобухватног Бића. Утолико је, из угла трансценденталне моћи сазнања, заједно са „стварним”, уметност остала изван домашаја теоријског ума. Из принципијелних разлога, Кант је, следствено својој трансценденталној филозофији одустао од идеје заснивања *Естетике као науке*. Преостала му је изградња једне могуће *Критике моћи суђења*. Определежујући се између два концепта уметности, ја ћу у раду покушати да образложим став због којег ми Кантово становиште „умереног скептицизма” изгледа примеренијим савременом схватању уметности као аутентичне естетске форме и самовласнога израза Бића.

Кључне речи: Хегел, Ум, Кант, геније, таленат, духовита уметност, лепа уметност, ообразиља, моћ суђења.

¹ Хегел, *Основне црте филозофије права*. Предговор, 1989, 17. Превео Данко Грлић, „Веселин Маслеша”, Свјетлост, Сарајево.

Дозволите ми да ово излагање започнем једним изводом из Шелинговога *Увода у Филозофију открочења*.

„Ако неком филозофу треба указати поштовање, онда га ваља сагледати сходно његовој основној мисли, дакле, пре него што је он кренуо у њеном извођењу – ка последицама. Јер, у даљем развоју он се може наћи на странпутици супротно својој властитој намери, а ништа није лакше него застранити у филозофији, где сваки погрешан корак има бескрајне последице, пошто се уопште налазимо на таквом путу који је са свих страна окружен понорима. *Истинска мисао* некога филозофа управо је његова *темељна мисао*, она од које полази”.²

Ово саопштење има за циљ да у *Критици моћи суђења*, ако је то могуће, домаши управо до Кантове „темељне мисли”, према томе, и до њених естетичких консеквенција. У трећој критици, како мени изгледа, Кант се фокусира на „уметничку стварност” као могућно поље превладавања онтичке пукотине у Бићу (*Sein, L'être*), која се отворила претходним двама критикама. До трагања за одговором на питање о смислу „уметности”, њеном домену, али и о дометима „естетскога” у трећој Кантовој критици, истраживачи су могли кренути једним од два основна пута. *Први* је да се у првом делу *Критике*, усредсреди пажња на поглавља посвећена двама аналитикама, лепог и узвишеног, у којима се, строго естетички, предмет сагледава из угла тзв. *рецептивног акта*, а у томе реду су: *моћ суђења*, *укус*, *естетичке идеје*, *уобразиља* и *игра сазнајних моћи* (до § 42). Колико ми је познато, овим је путем ишао највећи број истраживача, следећи тиме и методолошки манир Кантове *критичке филозофије*.

² Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung oder Begründung der positiven Philosophie*. Schellings Werke. Sechster Ergänzungsband. Philosophie der Offenbarung. Erstes und zweites Buch. 1858, München 1954, 60. Skrać. u d. tekstu: Ei.Off. VI, Eb.

Признајем, исповедно, да такав манир у приступу Канту, ни мене није заобишао, најалост, и не само једном. Данас увиђам да су ми резултати такве претраге, с обзиром на разумевање онтолошког проблема Кантове филозофије, и могуће добити за саму естетику, свагда измицали. О томе, и о тешкоћама баш на овоме *првоме* путу, могли би вам реферисати Небојша Грубор, који је недавно објавио инструктивну књигу управо о томе питању, а и Драган Жунић, који је такође пропитивао домете Кантове естетичке рецепције на основу двеју аналитика.

Зашто сам почео апострофирањем Шелингове идеје, према којој, у делу једнога филозофа треба трагати за његовом „темељном мишљу” а не толико за резултатима до којих је филозоф уопште дошао на трагу оне главне мисли. Свакако, противно Шелинговом упозорењу, ја ћу говорити и о *главној мисли* у Кантовој трећој критици, али и о странпутицама. Да бих у томе науму колико толико успео, предочићу вам одмах смисао *другога* правца, односно приступа Кантовој филозофији уметности, а који сам до сада лично заобилазио. Понадао сам се овога пута да ћу новим приступом *естетском* феномену у Кантовом делу, можда сагледати барем обрису његове „темељне” филозофске мисли. Да ли сам у томе успео, нисам сигуран. А нисам начисто због тога што сам више пута са сличним уверењем, да сам на добром путу, на крају, после предузете авантуре спознао да сам био кратких рукава. Осим, уколико, баш у тим изневереним покушајима, не само мојим, лежи и сама тајна оне темељне Кантове мисли, која на први поглед беше и заводљива а и „игролика”.

И овога пута, поводом *Критике моћи суђења*, показујем исто занимање, наиме, полазим од питања *естетског акта*, али, и то је ново, сада крећем од његовога другог краја, од *стваралачког чина*. Тако, дакле, свесно на страну остављам проблем рецепције, *моћ просуђивања* и *укус*, као и заводљиве партије о *лепом* и *узвишеном*, најзад, и све оне лепршаве мисли о *лепој уметности*, усредсређујући се на питање: Како се Кант поставља према феномену *стварања уметничког дела*. Овога пута, делови с почетка Кантове

треће *Критике*, сада ће из теоријских разлога бити „стављени у заграде”. То су познате партије почев од *моћи суђења* па све до *укуса*. Свакако, ове теме ће бити враћене у игру, али на самоме крају анализе када ће бити промишљене из новог угла.

У самом смо центру разматрања естетичког проблема чији се предмет, као важно филозофско питање у немачкој класичној традицији после Канта, стриктно везује за *филозофију уметности*, а не за *естетику*. Заправо, после Канта, у оптицају је управо тематизација *филозофије уметности* како су је, свако на свој а различити начин разумели Шелинг а онда Хегел. У трагању за „темељном мишљу” Кантове филозофије, односно естетике схваћене као филозофије уметности ја ћу се у *Критици моћи суђења* фокусирати на осам поглавља, боље речено параграфа (§§ 43–50).

Одмах смо усред Кантовог одређења појма генија? А овај, „*Геније* је таленат (природна даровитост) [*Naturgabe*] који уметности прописује правило [*Regel*]. Како таленат као урођена стваралачка моћ самога уметника спада у природу, ми бисмо се могли и овако изразити: *Геније* је урођена душевна способност (*ingenium*) помоћу које природа прописује уметности правило”³. Обратите пажњу: *геније* и *таленат* узети су као синоними, овенчани ретком природном даровитошћу. Кант је генија високо узнео уз објашњење да је „геније љубимац природе” [*ein Günstling der Natur*], додавши како се геније „мора посматрати само као **ретка појава**” (§ 49).

Уколико би неко помислио да се тиме проблем затвара, превариће се. Само на први поглед изгледа да су појмови „геније” и „таленат” семантички истоветни, те да значе потпуно исто. Додуше, наведени став као да то и претпоставља, о чему се у истом смислу говори на више места, тј. да је не само геније, већ и „таленат урођена стваралачка моћ самога уметника која спада у природу”. Рекло

³ Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Gerhard Lehmann. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1966. Наш превод: Кант, *Критика моћи суђења*. БИГЗ, Београд, 1975, 1991, § 46. У даљем навођењу се не наводе странице, већ само број параграфа, јер су Кантови ставови добро познати.

би се, ништа чудно што је „таленат урођена стваралачка моћ са-мога уметника”. Све је сагласно са тезом да је сâм „геније урођена душевна способност”, односно да посредством обојице – *генија* а и *талента* – „природа прописује уметности правила”.

За генија и талента важи да су „ретке појаве” у друштву (§ 49), да их је „природа обдарила сличном пропорцијом душевних моћи” (§ 47) и тако их оспособила за стварање уметности. Кантову тезу, несумњиво, треба узети сасвим дословно, то ће рећи да моћ стварања *лених уметности* никако није урођена свим људима. Док обичан свет, дакле, људи планете Земље, поседују само извесне могућности да помоћу трансценденталних категорија сазнају феномене тога истога, спољашњег света, али, истовремено, они нису кадри да домаше до узрока самих Ствари, док су, на другој страни, геније и таленат, кадри да нешто постигну, а поврх снага осталог света. Према томе све јединке нашега рода немају моћ заснивања *лепе уметности* због чега таква способност ретка. Њоме су ободрени искључиво *генији* који поседују „*таленат* да се произведе оно за шта се не може прописати никакво одређено правило”!

Дакле, Уметничко дело се не рађа, не долази са пиједестала Разума. Овај став имплицира да *геније* и *таленат* не стварају сагласно са нормама, прописима *Разума*, већ производе према *правилима природе*, вођени руком чудеснога, наднавног Духа. Једна таква Моћ – која никако није аналогна Разуму – обдарила је *генија* и *талента* адекватном „пропорцијом душевних моћи”, баш онаквим какве су потребне за стварање уметности. Још једном треба потцртати како стваралачка моћ која је дарована генију и таленту није, истовремено ни *урођена* нити је *дата* свим људима! И не само стваралачка моћ, већ ни рецептивно деловање уметности на људе није једнообразно, универзално за све. Дакле, уметничка дела никако не делују свом снагом и аутоматски на доживљаваоце, на публику. У ствари, уметничко дело генија може понети до највиших трансцендентних висина само човека сличнога духовнога седимента. Кант је изричит: дело генија се већ никако не преноси, као год ни воља коју геније ставља у дело. Напротив, таква се моћ

„не преноси, већ њу сама природа мора свакоме да додели *непосредно* својом руком; она дакле, са њим [генијем] *умире* док природа једном исто тако поново не обдари некога другога, коме није потребно ништа друго до један узор па да на сличан начин почне да делује таленат којег је он свестан”. Због те чињенице „узори лепе уметности једина су средства којима се те идеје могу пренети на потомство” (§ 47). Закључак је консеквентан: сама природа уграђује генију, а и његовом ученику, таленту, сличан духовни склоп – „одређену пропорцију душевних моћи”!

Па ипак, да ли се поменути ставовима проблем Талента савим исцрпљује. Ми ћемо приметити на појединим местима Кантове треће *Критике* како је филозоф приписао *таленту* далеко сложенију, структурно чак специфичну, ако не и веома комплексну, и само утолико, у односу на генија, и нешто различиту улогу. И то не само и не једино с обзиром на његову улогу у *стваралачком* поступку, већ и када се има у виду посредовање у *рецептивном* току, на релацији готовог или *лепог уметничког* дела и *доживљаваца*.

Када је реч о разумевању Кантове треће *Критике* није на одмет упозорити да није нимало једноставно описати начин како се одвија процес стварања уметничког дела. И управо у тој тачки, према мојем мишљењу, по први пут наслућујемо трагове онога кључног питања ове *Критике*. Пред Кантовим смо исказом, који се, као и онај о генију, тешко може двосмислено разумети. Пред проблемом смо делатне улоге генија и његове *убразиле*, односно талента и његове *моћи суђења*. Најпре, када је реч о настанку *уметности као такве*, тј. *уметности по себи*, а потом, у том процесу улоге *моћи суђења* која долази касније, ми видимо расподелу великог броја фактора који суделује у дефинитивном формирању „*лепе уметности*”, тачније, *уметности за нас*? „Свака уметност, с обзиром на *убразилу*, пре заслужује да се назове *духовитом* (*geistreiche Kunst*) **уметношћу**, док једино у погледу **моћи суђења** заслужује да се назове **лепом** (*schöne Kunst*) **уметношћу**” (§ 50). Обратимо пажњу на последњу реченицу у опису стваралачког про-

цеса. Како то уопште разумети? Кант је у једноме недвосмислен. „**Моћ суђења**, бар као неопходан услов (*conditio sine qua non*), представља **најважнију** ствар на коју мора да се пази при просуђивању уметности као **лепе уметности**” (§ 50). Овај *изузетно важан* став ваља за сада само запамтити, коме ћемо се касније још једном вратити.

А сада задржимо пажњу код прве реченице, односно смисла значења Кантове синтагме „**духовита уметност**”? Претпоставимо да су уметника-генија у делотворно стање, као стање надахнућа покренуле оне исте, платоновске Музе, не би ли се генију, барем искричаво појавила светла архетипскога Облика, нека Уметничка или Естетичка идеја. Овај део процеса стварања као да означава својеврсно рађање „естетичке идеје”, која се духу обзнанила искривши се Однекуда, као еманација Оностраног или „трансцендентног”, но, за чију је рецепцију, пријем, способношћу да је усиса, геније постао подобан још својим рођењем – оном даровитошћу „природе” – дакле, кадар је да је *интуира* а потом, надарен и уобризиљом, спреман да је и *уобличи*.

Поставља се питање који је наредни корак тог истог стваралачког процеса у којем се рађа, односно настаје уметничко дело? Изгледа нам, као да на сцену сада ступа *таленат*, као специфична делатна, уједно и практична моћ. Геније се сада некако „преинсталира” показује у сасвим новом, особеном Светлу. До сада је представљао само други вид исте структуре генија. Но, да ли се сада обзнањује у другојачијем аспекту, као снага која уз помоћ „укуса” и „сазнајних моћи”, поглавито ослоњен на „моћ суђења”, настоји да од онога *изворног (појетскога)* материјала *Генија* изгради Нову, можда ону јединствену *Форму* уметности. Сасвим одређено, није ли сад његов посао да од *духовите уметности*, снагом моћу суђења, истеше „лепу уметност” и тако формира *конкретно уметничко дело*? Тако *духовита уметност*, унеколико дорађена а, можда, и сасвим прерађена у процесу својеврсне „трансценденталне” процедуре, постаје на крају *лепа уметност*! А постала је „*лепа*” *уметност*, свакако посветовљена, примивши на себе седимента-

ције *емпиријскога* времена, садржаје и мере људи дате културе, њихове обичаје поднебља, важеће стандарде – „дух времена”!

Да ли се овим већ сасвим налазимо пред проблемом Кантовога, унеколико, двосмисленог одређење међусобнога односа стваралачких потенција, односно субјективитета, какви су „геније” и „таленат”, а и њихове различите улоге у настанку уметности, у којем процесу видимо различите досега њихових делатних моћи, а којима се служе. Наиме, *геније* се профилише снагом „образиле” а *таленат* уз помоћ „моћи суђења”. Позабавимо се, најпре, „специфичним разликама” *образиле* и *моћи суђења*? „Уобразиљом” геније ствара *духовиту уметност*, док таленат посредством „моћи суђења” ствара *лепу уметност*. Видимо, дакле, како *таленат* пактира и са *моћу суђења*, али још увек, у некој мери, сарађује и са *генијем* и *образиле*. Утисак је, како је таленат *једини* који је неопходан за онај финални, конкретан изглед уметности у Форми „лепе уметности”. Својом интервенцијом он модификује „духовиту уметност” и тако оно универзално архетипско, може бити оно „уметничко по себи”, прилагођава мерилима конкретне средине, укусу људи дате културе. Како све то разјаснити? Може ли реално узев, сам таленат имати такву моћ, способност да „прилагоди”, „трансформише” Архетипски уметничко у нешто сасвим Конкретно и трансцендентално, да доврши процес рађања „лепог уметничког дела” а да, осим ослонца на своју урођену структуру, сам он *таленат*, не потражи помоћ и инструкцију у школској клупи!?

Приказане су најважније сентенце стваралачкога процеса. Улогу субјеката у томе процесу – *генија* и *талента*, а и њихове различите стваралачке моћи – *образиле* и *моћ суђења* (*укус*), као и резултате, исходе процеса – *духовиту уметност*, а за њом *лепу уметност*. По ко зна који пут, сâм Кант је покретао питање приоритета у чину стварања уметности. Па ипак, једно од њих се сада чини више но провокативно, а и двосмислено.

Најпре, у реторском маниру, Кант поставља питање: „До чега је у стварима *лепе уметности* више стало: да ли до тога што се у њима приказује **геније** или што се у њима огледа **укус**”? Као од-

говор, а да не отклања недоумицу, он се сада обраћа читаоцу са новом упитношћу. То Вам некако дође, каже Кант, као када бисте „питали – да ли у њима [*лепим уметностима*] **уобразиља** игра већу улогу него **моћ суђења**. Пошто пак свака уметност, с обзиром на уобразиљу, пре заслужује да се назове **духовитом уметношћу**, док једино у погледу **моћи суђења** заслужује да се назове **лепом уметношћу**, то **моћ суђења**, бар као неопходан услов (*conditio sine qua non*), представља **најважнију** ствар на коју мора да се пази при просуђивању уметности као **лепе уметности**” (§ 50). И, питам и ја читаоца, шта смо овим добили?

Како разумети смисао става према коме **лепе уметности** нема уколико у њој изостаје улога тзв. **моћи суђења**, јер је управо та моћ заслужне за оно преформирање, трансформисање *духовите уметности у лепу уметност*, и да је због тога *моћ суђења* нужни услов, према томе и најважнија ствар? У ком је то смислу важно? Учинило ми се, да је та *моћ суђења* неопходна, на пример, уколико се човеку прохте да уметност настоји да **просуђује** баш „лепу” уметност? Али, зар не бисмо, једнако логично, могли да се запита-ти: Чему уопште просуђивања? Односно, сада већ и сасвим цинично: Ако већ не постоји никаква естетичка наука о некој критици уметности, чему уопште расправе, просуђивања, будући да су већ, и тако и тако, сви укуси различити?

А иза свега стоји темељно питање: Чему уопште служи уметност? Да ли да се поводом ње у салонима води конверзација и тако, расуђујући, господа опуштено забавља? Или је, можда смисао уметности да се у њој *индивидуално* ужива, продубљују осећања? Коначно, када Кант каже како „**моћ суђења**, бар као неопходан услов (*conditio sine qua non*), представља **најважнију** ствар на коју мора да се пази при просуђивању уметности као **лепе уметности**” (§ 50), зар се не би више добило у разумевању става ако би се редослед преокренуо и поставило питање: „Да ли је при најдубљем доживљавању уметности *најважнија* ствар просуђивање уметности?”

Нема никакве сумње, како ће се, уосталом и показати, Канту је због нарочитих разлога потребно да задржи ову гносеолошку

димензију уметности, а то значи и „моћ суђења” поводом *уметности*! Но, не увек и Уметности због ње саме! Зар се не би могло помислити како „моћ суђења” у рукама *талента* има својеврсну контролну улогу, снагу *преформирања* онога што је геније изворно уобличио и обзнанио као „оригинално”, вечно и трајно? Чему онда труд једнога талента, да такав исконски облик пресвлачи у какву одору која би одговарала духовној моди конкретног времена?

Послужићу се једним примером. Постоје и данас још изврсна сликарска уметничка дела која су настала у ренесанси и која, стилски гледано, отеловљују дух епохе препорода, дакле, која су грађена према ондашњој моди центричке композиције. Дела са истом бесмртном вредношћу настала су и у следећој епохи барокне уметности, коју сада прожима дух ексцентричке композиције. Ми смо, такође, склони да ове две стилске епохе одредимо тако, да ону прву, тј. дела ренесансе, означимо као израз „лепе” уметности, а дела оне друге, барокне епохе као творевине „узвишене” уметности. Једном речи, у овим делима, сасвим конкретно, у сликама обеју епоха отеловљена су два посебна, различита *духа времена*, ношена једнократним стилистикама и мерилима двеју специфичних епоха.

Поставља се сада питање, хоћемо ли слику која спада у творевине „лепе уметности”, према *естетским* вредносним мерилима, сматрати изразом супериорнијег, или пак сасвим минорнога вредносног домета у односу на слике „узвишене” уметности, или пак, сасвим обрнуто? Из угла филозофије уметности, а сагласно управо Кантовом ставу, испада како су велика дела геније, у односу на научна, апсолутно довршена, да сва она носе свој максимум (*non plus ultra*), трајну вредност без обзира на време, према томе и различитости стилских мерила као одраза у њима варијантних норми историјскога, дакле, и *пролазнога* и *порознога* духа времена.

Због тих разлога, а у овом контексту, ваљало би Канта обазриво разумевати приликом оцењивања вредности тзв. „лепе уметности”, једнако као и, ако би постојала „узвишена” или „трагичка” као и свака друга епохална уметност! Дакле, његов став који показује како у делу уметности, и у њему присуство „**моћи суђења**”,

треба да се схвати „као неопходан услов (*conditio sine qua non*)”, па утолико сама *моћ суђења* „представља **најважнију** ствар на коју мора да се пази при просуђивању уметности као **лепе уметности**” (§ 50), мора бити стриктно схваћен. Шта тај став, у ствари, значи?

Он значи упозорење онима који би, на пример – замислимо такву сеансу – на семинару расправљали о сликарству. Том приликом једни би одушевљено бранили „класичну лепоту” Леонардове „Богородице у пећини”, док би други фаворизовали „узвишени” стил на Рубенсовој слици „Подизање крста”. Филозоф уметности, према томе и Кант, на пример, морали би знати како су слике двојице мајстора, принципијелно ремек дела, свеједно што су на први поглед различитога стила. Оне су, наиме, настале из апсолутне *унутрашње стваралачке* побуде, али, такође, и условљена пролазним духом њихових времена, према томе, каткада и свесно инспирисани владајућим мерилима, Леонардо, који је нуждом епохе пристао уз „лепоту” а Рембрант градећи слику према моди „узвишенога” стила.

Но, и то је овде одлучујуће! Обе слике, иако је знатна временска разлика, естетски, филозофско уметнички, изузетно вредне. Према томе, оне су вредне не због транспоновања у тим делима духа или стила било једне односно друге епохе, као изрази различитих обрасца, мерила, већ су изузетне вредности, и једна и друга, у било којем обрасцу, или, упркос једном или другом обрасцу! Свака је слика по себи велика и значајна, са одликом естетске, уметничке супстанце. Отуда код Канта сада оне поенте, како је „моћ суђења”, а то значи и сам сазнајни интерес важан само и једино, уколико једном делу приступамо као „лепој” уметности. Али, шта бива ако јој не желимо приступити као „Лепој” уметности, већ као „Уметности” која не мора бити *лена*?

Кант ни на једном другом месту не тврди како је приписивањем атрибута „лепог” једноме делу, самом том делу, у погледу његовога „духовитог”, естетског или уметничког Бића по себи, порасла вредност или, пак, да је том чињеницом што је „лепа” а у односу на неку другу форму, онај њен домет, тј. максимум „ес-

тетског” умањен или оспорен. Да се још једном нашалимо. Оно ћаскање о лепоти, оно расуђивање и свакојако салонско спорење, може бити и сколастичке нарави. Па ипак, оно не дотиче онтолошки статус уметничког дела.

Када је реч о *Критици моћи суђења* проблемима искрсавају управо у покушају да се прецизно диференцирају односи и улоге *генија*, *талента* и *моћи суђења*. У заоштреној форми, екстраполирамо питање: Да ли је *таленат*, ако већ није сасвим истоветан са *генијем*, барем са њим сродан? Или је *таленат* до краја на пукој услузи генију, а да при томе *геније* у читавом процесу рађања уметности задржава доминантну улогу, према томе и статус супериорне инстанце Мајстора над учеником, Талентом?

Али, и упркос наведеној импликацији, ми смо овде још једном суочени са необичном а важном улогом Талента. Ми видимо, како у процесу настанка уметности, а у односу на Генија, таленат контролише једно специфично, никако безначајно поље са у њему „неприкосновеном аутономијом”, што даље имплицира да се он, Таленат, никако не може буквално изједначавати са „генијем”, а нити унизити у односу на Генија, упркос Кантовом, раније наведеном, а тврдом ставу. Наиме, када он каже како осим *генија*, и „*таленат* као урођена стваралачка моћ самога уметника спада у *природу*”. Свакако, да ли и недоследно, на многим другим местима Кант ће контрирати овој тези.

И најважније: домишљао сам се, како разлог томе лежи у Кантовој несвесној потреби да појмом „талента”, много више него „генијем”, покуша разрешити онај *темељни* чвор, увезан двема претходним критикама! У питању је, наиме, како обавити онај метафизички прелаз од Апсолута ка Коначном, од Оностраног ка Емпиријском; како из Трансцендентнога, Света ствари по себи, dospети у Трансцендентало, и тако иступити од Бога, безвременога, и ступити у реално, једнократном Човеку.

Мада се учинило како је у трећој критици управо „геније” узет као носећи субјективни, дакле, антрополошки чинилац прелаза, па би се тако, слободније и метафорички исказано, геније могао

одредити и као умна, архетипска Природа. На другој страни, *таленат*, мада такође субјективан појам, изгледа ми, како можда није одмах био у Кантовом фокусу. Но, са детаљним извођењем треће *Критике* (1787–1790) од наоко скромне позиције ипак је *таленат* постепено доспевао до важне, ако не и „најважније” улоге. Он је тај коме је запало да у самом *реалитету* – у *самој ствари* – дакле, на делу обави задатак метафизичкога *прелаза*, и тако Онострано, а што је Геније произнео до уобразиљне *Естетичке идеје*, спусти у реалност, а да се, ипак, сам *Дух* архетипског не истопа, не испари у посебности уметности. Колико је мени познато, био је то и главни задатак раног Шелинга, који је баш уверено у истој, последњој деценији XVIII века – када се појавила *Критрика моћи суђења* – следио интенцију Кантовога дела: Како се из Оностраног силази у Реалност, а да се у новонасталој посебичности не изгубити Трајно и Вечно?

Сматрам да је Кантово поимање „талента” отворило одсудно питање његове треће *Критике*. Проблем је јасно обелодањен у Кантовом ставу, који се тешко може противречно разумети. „Геније је *једино* у стању да пружи обилан *материјал* за творевине *лепе уметности*; но, за прераду тога материјала и његову *форму* потребан је *таленат*, који мора бити *образован у школи* да би од тога материјала могао да учини такву употребу која може да издржи критику моћи суђења” (§ 47). *Таленат* мора у школу, али, у школу *геније* не иде!

Овде видимо један нарочит однос, сличан односу самоуког даровитог Мајстора и на другој страни Шегрта, помоћника, при чему је улогу последњег преузео *таленат*. Кант отворено изјављује да се Таленат мора дословце образовати у школи како би био кадар да изврши онај задатак, и тако обилном материјалу *духовите уметности* генија, обезбеди приручнију, питкију или популарну *Форму* – у Кантовом жаргону – „лепу уметност”, која ће бити кадра да издржи „критику моћи суђења”! Да ли треба још једном подсетити на првобитно Кантово одређење *талента*, малте не истоветног са генијем, а које је са овим несагласно. У уметности

је циљ „*талента* да произведе **оно за шта се не може прописати никакво одређено правило**” (§ 46), према томе, за *талента* је било нормално да се такво *правило* већ никако „не може **научити у школи**”! Изворно, пак, ствараоци, уметници или генији, са све талентомм унапред су, тј. априори узев, искључиво „надарени од природе”! Али њихове су се позиције ипак промениле. Сада се *таленат* шаље на дораду не би ли стекао знања у школи, баш тамо где уче и Њутнови следбеници!

У овом развијеном процесу стварања није сасвим јасно како се у истој субјективности, статусно и генетички различито, на новом задатку могу „сложити” „геније” и „таленат” како би саградили мост сусрета и помирења различитог.

Колико год у трећој критици Кант био одређенији, проблеми су се све више усложњавали. На једном месту стоји како „не постоји ниједна *лепа уметност* у којој битни услов уметности не би сачињавало нешто *механичко*, што може да се схвати према правилима и да се сходно њима усавршава, те дакле нешто *што одговара школским прописима*” (§ 47). Али, ту је и додавање сада генију једне друге способности. Наиме, „геније као обдареност за уметност претпоставља један одређени појам о творевини као сврси”, неку врсту сразмере успостављене између „образиле и разума”, а све у циљу како би снагом генија уметничко дело постало „*нетражена, ненамерна субјективна сврховитост* у слободној сагласности *образиле са законитошћу разума*” (§ 49). Зар овим Кант не залази већ сасвим на терен *трансценденталнога* поимања самога генија, уносећи у његову структуру, осим телеолошког и онтолошког момента, и онај за Канта веома важан, сазнајно-трансцендентални циљ, како би у самоме генију да некако усагласи несједињиво, *образиле* Генија и *разум* Моћи суђења?

Овде на видело избија једна ствар: бескрајна, демијурска снага Генија мора се поткресати, но, не само његова крила већ и сувереност његове образиле. А Кант нам баш то и казује. „**Укус** је, као и моћ суђења, уопште дисциплина (или васпитање) **генија**, коме јако **подсеца крила** и чини га отменим или **углађеним**, али му у

исто време даје упутство преко чега и докле треба да се протегну да би остао сврховит; и пошто у **обиљу мисли уноси јасност** и у њему **успоставља ред**, укус чини идеје постојаним, способним за **трајно** и једно **опште одобравање**, за подражавање од стране других и за **културу** која стално напредује”. Донекле би, барем делом, ствар била разумљивија да на почетку ове реченице није, место „генија” био стављен „таленат”! Но, када се на овоме месту говори о Кантовом, сада очигледно, културолошком становишту, онда нам пада у очи нешто веома занимљиво. „Ако у сукобу тих двеју особина треба нешто да се **ЖРТВУЈЕ** на некој творевини, онда би то морало да се деси пре на **страни генија**; а **моћ суђења**, која у стварима лепе уметности чини тај захтев на основу властитих принципа, пре ће допустити да се нанесе **ШТЕТА** слободи и богатству уобразиље него **Разуму**” (§ 50). Стидљиво речено, али сасвим недвосмислено, Кант је овде све даље од разумевања естетског и уметности, као слободне и безинтересне творевине генија, дакле, творца у лику, малте не божанства, који остаје ван интереса Звезданог неба и Моралног закона, како би се, безмало упловило у гносеолошки забран Разума.

Из угла филозофије уметности, тачније, с оне стране уско схваћенога естетскога, ми се овде, у Кантовом случају, суочавамо са питањем: Која је, од двеју *онтички* носећих димензија синтагме „лепа уметност”, ипак примарна? Да ли *она* по којој је уметност, поред осталог, „лепа”, или је, пак, то она *због које* је она уопште и пре свега „уметност”? Да ли је то **форма** коју је Ученик генија, а то је Таленат, уз помоћ *моћи суђења* и школске подуке изградио, или је то онај слој најдубље *уметничке стварности* који има индиферентан став према *Сазнању* уопште, дакле, и према *моћи суђења*? Наслућујући, досећамо се, којој би се страни поларитета Кант могао приклонити. Но, свакако, тим путем, он није ближи решењу. Према томе пукотина остаје и надаље. Уосталом, Кант је покушао помирити ове две позиције речима: „За *просуђивање* лепих предмета као лепих потребан је *укус*, али за саму лепу уметност, то

јест за *произвођење* лепих предмета потребан је *геније*” (§48). Има нејасноће и у овом ставу, који би се, према реченом могао и овако схватити, да су Таленат и укус потребни „за *просуђивање* лепих уметности као лепих”, но за само „*произвођење* лепе уметности потребан је *геније*”. Тако је геније онтолошки носилац уметности, важан за оно да уопште Уметности буде, док је њено „улепшавање” поверено Таленту, који је одређен да уметности обезбеди њену комуникацију, живот у друштвеној стварности.

Но, на другим местима, видимо, опет, понављање става како је једино *геније* уз помоћ уобразиље, али и у сарадњи са *талентом*, тај који неупитно производи уметност. У том контексту појам укуса постаје предмет расправа, просуђивања, чак и необавезних коментара но, само уколико се уметност жели да прими као „леп предмет”. Кант нам ни на једном месту не каже сасвим јасно да ли је Човеку уметност потребна искључиво да о њој размишља и просуђује, или му је Уметност потребна као Уметност, тј. њеним аутохтоним, самосвојним бићем које нам надолази из њој иманентне основе? Ако је овај други став у игри, наш однос према уметности, који је аутохтон и безинтересан, чему онда, а уз све богатство које уметност пружа у комплексном доживљају, још и додатна ствар, можда и непотребан као обавезни терет, да се уметност сада просуђује као Лепа, или Ружна, Узвишена или Трагичка, Комична итд.?

А ипак је, у основи Треће критике, управо овај антрополошки проблем. Очигледно је, Кант се веома колебао, како се определити. С једне стране, он инсистира на тези о „уметности” као непатвореном *безинтересном Облику*, према томе, и као изразу најдубљега основа Бића. Али, запажамо и његово друго настојање, према коме је неопходно да уметност, можда и због стриктно друштвених разлога, постане нашминкана форма у лику „лепе уметности”, а то већ није бише безинтересно! Није, због тога што је на тој и таквој цензурираној козметици, чији је циљ дорада, односно прерада, а на чему је сада, на преобликовању онога што је у њој изворно, радила је Моћ суђења, са циљем прилагођавања самога уметничког у уметности *Сазнајној теорији* Канта. Уметност има да бира између

Онтологије и Гносеологије! То су, уједно, и Кантове странпутице, којима је Кант, ако већ не и непротивречним решењем проблема, барем јасно назначио његово средиште, темељно питање своје филозофије.

Без обзира на то што је Кант понудио више варијанти у циљу разрешавања поменутога теоријског чвора, гледано у целини, Кантово извођење као да наводи на једну основну идеју. Канта су, наиме, на овоме путу пратиле бројне теоријске потешкоће што се запажа и у самој артикулацији појединих покушаја решења, а нарочито онога да се посредством генија и уметношћу може дефинитивно одлучити и о питању саме филозофије и заснивања њенога јединства. Проблем је, можда, био и тај што је *генију*, како је показано, Кант прикачио и несрећнога *талента*. Тако је у једном случају *талент* сасвим близак *генију*, чак и истоветан са њим, а други пут, опет видимо *генија* опремљеним свим рударским алатима за кројење и тесање уметности. Амбиваленција је што је две димензије уметности разложио на њено *духовно*, онтолошки носеће језгро, а са друге стране на њено овосветско постојање у једном од њених историјских ликова, конкретно, у лику *лепе уметности*. Разуме се, Кантова идеја није, а и није могла бити једнозначно формулисана. Овај немачки мислилац је далеко значајнији по томе што је, како је то приметио неокантовац Рикерт, **уметност** узео за онтолошки симбол оне „треће могућности”, између „звезданог неба” Науке, и „Моралног закона”, што само показује је био само на нивоу духовнога задатака романтичне епохе, већ ће његова идеја о Уметности, одиграти својеврсну еманципаторску улогу и у модерном времену и његовој филозофији, као треће решење између тотализујућег насиља технике и ирационализма геноцидне воље.⁴

⁴ Види: Heinrich Rickert, *Kant als Philosoph der modernen Kultur*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch. Tübingen, 1924, 7.

Теоријски донети Кантовог одређења уметности, генија и талента?

Анализа Кантовог поимања генија коју сам у раду спровео указала је на неколико отворених питања. Наиме, у читавој *Критици моћи суђења*, мање више константно, остаје опште Кантово одређење *генија* као миљеника природе и бића ретке природне даровитости, што је, даље имплицирало, да је геније обдарен „урођеном душевном способношћу помоћу које природа *прописује уметности правила*”. Потпомогнут *уобразиљом* геније се одређује као творац „духовите уметности”. У овој, општој скици изостало прецизно одређење самих правила која природа преко *генија* уграђује у такву уметност. Тачније, ми још не знамо какав је онтички статус такве, тј. духовите уметности? Да ли уметност са атрибутом „духовите” уопште има *форму, облик* конкретне егзистенције, или је реч о *скици, нацрту* као производу генијеве уобразиље? Да ли је пред нама још нерођена „духовита уметност”, уметност само у идеји – *in abstracto*? Најзад, да ли и са каквим модалитетом геније окончава процес настајања „духовите уметности”, уколико се са њим уопште повезује какво процесно збивање? Недореченост се огледа и у томе, што баш у овој етапи на сцену ступа „таленат” као самосвојан субјект.

Према томе, шта уопште чини геније и какви су његови циљеви повезани са уметношћу? Због чега сматрамо како нас не може задовољити пука Кантова опаска о уметнику-генију, а која гласи, како „сам геније није у стању да опише начин како производи своју творевину, нити то може **научно** да покаже, већ геније даје правила као *природа*; и стога ни сам зачетник једне творевине, за коју има да захвали своје генију, не зна како се у њему стичу идеје потребне за ту творевину, нити је такође у његовој моћи да такве идеје пронађе по своје нахођењу, или по плану и да их другима **саопшти** у таквим списима који их **оспособљавају да производе такве исте творевине**” (§ 46)?

Оваква стратегија речито говори да је геније по прилици стваралац који долази с Оне стране, да су путеви којим се креће, према том и понешто ствара нејасни и њему самом. Најзад, видимо како је процес стварања уметничкога дела несвестан процес с оне стране некога промишљеног плана који је уметнику до краја јасан. Ми видимо, такође, како је овим ставом профилише генијев статус у процесу стварања уметничког дела, на начин који далеко иза себе оставља *талента-школарца*.

Кант је више пута потврдио свој став да геније који „производи своју творевину” уопште „не може да то научно покаже”! Још мање је то могло поћи за руком Канту, као филозофу и научнику, будући да је он лично генија одлучно диференцирао на штету научника. Но, уколико су тајанствени геније и његова уобразиља задужени за стварање „духовите уметности”, ми и даље остајемо без одговора на питање какве је структуре сама уметничка „творевина”? Да ли је реч о уметности „*по себи*”, или о уметности „*за нас*” при чему је ову другу Кант одредио као „лепу уметност”?

Шта је још теоријски остало недоречено у Кантовим досадашњим одређењима? Уколико је, сагласно претпоставкама своје епистемологије, Кант био спречен да конституише научну *Естетику*, при чему је за такво одустајање имао и одговарајући теоријски алиби који му је пружио сâм геније-уметник, за којег се зна да сам није у стању да опише, према томе, ни да сагледа процес стварања уметности, онда се отворило следеће питање. Наиме, како мислилац из Кенингсберга уопште може смислено говорити о оном другом аспекту *истога* процеса, о „критици укуса” и „моћи суђења”, али никако и о „критици уобразиље” једнако као ни о „критици духовите уметности”?

Да ли ствари постају јасније када се изместимо са позиције генија и његове моћи *уобразиље*, актера који производе „духовиту уметност”? Наиме, колико смо ближи одговору на постављено питање уколико се фокусирамо на улогу *талента* који, са ослонцем на *моћ суђења*, обликује и тако ствара нову естетску форму – „лепу уметност”? На овој тачки запажамо како се Кантовим одређењем

домета *талента* у процесу стварања уметности све више почиње скраћивати домет а и компетенције Генија. Тај је геније сада још „једино у стању да пружи обилан *материјал* за творевине *лепе уметности*”, и тиме се завршава његово суделовање у процесу стварању. Наставак тога процеса прелази у руке *талента* који ће естетски прерадити „обилни” материјал генија. На тој тачки процеса више се не помиње „духовита уметност”. *Таланат* сада ради на преобликовању пукога, обилнога садржаја у естетску *форму* чији је крајњи циљ „лепа уметност”! Овде је Кант експлицитан: за овај финални стваралачки задатак „потребан је *таленат*, који мора бити *образован у школи* да би од онога материјала могао да учини такву употребу која може да издржи критику моћи суђења”!

Морамо се, с тим у вези, још једном запитати шта онда тачно интендира ранија синтагма о „духовитој уметности”? Постоји ли она, да још једном упозоримо, у некаквом естетском, или феноменолошком, дакле, артикулисаном облику, или је пред нама пука неформирана маса? На другој страни, не остаје недоумица. Када је реч о „лепој уметности”, ми сада поуздано знамо да је пред нама конкретна, „лепотна”, феноменолошки дата егзистенција, будући да се *таленат* побринуо да помоћу „моћи суђења” изгради баш такву људима прикладну форму естетског!

Ове Кантове ставове можемо посматрати из два угла. Из перспективе стварања уметничког дела у строго развојном, просторно-временском континууму, као фазно напредовање рађања уметности, почев од тренутка инспирације у којем се у генију рађају естетске идеје, после којих следи рад других инстанција, тачније, делатних моћи, а и учесника, међу којима престижно место има школовани таленат.

Дозволићу себи овде дигресију, у намери да ствар учиним сликовитом. Узмимо пример из радне биографије сликара Паула Рубенса. Када је после дужега боравка у Риму дошао у Антверпен, Рубенс је већ био на врхунцу славе. Тада добија наруџбину од језуитског реда да направи фреске за нову цркву саграђену у част оснивача реда, тј. Игнације Лојоле. Рубенс је, додуше, прихватио

овај монументалан пројекат који је претпостављао израду 39 слика великога формата. Но, он је направио такав уговор са језуитима, у којем је стајало да ће сâм Мајстор, тј. Рубенс, изградити *нацрте*, дати основе поменутиим сликама, а реализација ће бити поверена Рубенсовим ученицима, помоћницима његовим. У уговору је још писало да ће се Рубенс, односно „Мајстор прикључити раду тек у завршној фази, доводећи својим прецизним потезом сваку слику до савршенства”! Дакле, готове слике, у великом броју случајева, настале су кроз процес формализације, тј. извођења, за чији посао су одређени Рубенсови, свакако талентовани, ученици који су прошли сликарску школу.

Међутим, да ли се Кантово одређење односа генија и талента може посматрати и другачије, као процес који у пракси, тј. у историји сликарства и „лених уметности”, истински следи на начин како га Кант описао. Наиме, почев од тренутка када је геније у надахнућу уобразиљом произнео „духовиту уметност”, скицирао главну идеју, композициони блок, а онда у даљем процесу ствар долази до талента, чији је задатак разрада основних концепцијских и естетских замисли мајстора. То онда значи, да је посао талента да уобличи композицију а, по потреби, и да изворну замисао доради и преобрази, да је удеси тако да она добије изглед форме „лених уметности”, по прилици, да буде таква каква ће, на крају, завршити код гледалаца! Но, остаје на мајстору или Генију, да се са послом талента, ученика својих, сагласи, или да коригује поједине реализације, тако да је, на крају, реч Генија, прва и последња; неприкосновена!

Овај исти процес, може се, према томе, посматрати чисто *теоријски* или „методски апстрактно” као једнократан процес, како је и описан, но сагледан сада посредством *једне јединствене, уметникове личности* која у себи сажима и генија а и талента, и божанско ненаучено, али и школско и свесно примљено знање. Дакле, имамо сада јединствену стваралачку природу у којој се одиграва једнократан стваралачки процес све до конкретне форме. Наиме, на истом послу окупљене су све духовне снаге једног субјекта – уметника,

од тренутка рађања естетичке идеје преко уобразиље која идеју архетипски уобличава, па све до интервенције моћи суђења чиме се дефинитивно уоквирава целина у формату „лепе уметности”.

Све то претпоставља да Геније не наилази одозго, са Небеса, већ је пред нама, у нашем је простору, рођен на планети. Његова особеност је, свакако, у томе што је он доиста „ретка појава”, за коју Кант није имао другу реч, осим да га одреди као миљеника природе. Овом синтагмом, уистину, метафором потврђује се постојање у уметнику једне наднаравне снаге, коју ниједна школа, како рече Шелинг, не може изградити, попут једнога Рафаела, ако у њему већ од рођења нема нечег чудесно појетскога!

Разуме се, на одговарајућим местима *Критике моћи суђења* налазимо недвосмислене, тачне описе баш таквога редоследа, стања ствари, наиме, како се сâм *таленат* према своме, а истоме природном поретку, баш нимало не разликује од генија. „*Геније* је таленат (природна даровитост)”, као год што и „таленат као урођена стваралачка моћ самога уметника спада у природу”! А на крају и објашњење. Да би се „обилан *материјал*”, тачније, *духовита уметност* генија ставила на увид *таленту* ради његове даље „обраде” – прикладније речено ради тесања „*форме*” у лику „лепе уметности” – Кант нас уверава како је за све то „потребан *таленат*, који мора бити *образован у школи* да би од тога материјала могао да учини такву употребу која може да издржи критику моћи суђења” (§ 47).

Навео сам обе позиције како би се разумео процес стварања уметничкога дела, барем каквог познаје западноевропска култура, а и сâм Кант. Чини ми се, ипак, уколико следимо Кантову трећу критику, да се тај процес никако већ не може реализовати на онај дијаболичан начин, тј. у различитим радионицама. Тачније, најпре у некаквом атељеу небескога уметника – *генија*, а потом, у одајама трансценденталнога *талента*. Мислим да је тај процес јединствен, без обзира што се из Кантових описа указује веома замршено, а и непотребно компликовано извођење. Разлог је, сматрам, тај што

Кант говори о крајње тешким, по себи недосежљивим метафизичким питањима.

Изнећу још једно мишљење, такође, о проблему Кантове треће критике. Код овога мислиоца се, местимице, може прочитати сасвим разговетно опис реалнога тока стварања уметничког дела. Још је занимљивије, што су таква Кантова одређења сасвим на линији модернога разумевања или тумачења стваралачког акта. А управо такве Кантове ставове сматрам изразом његовога најприснијега виђења уметности. Она су се, изгледа ми, некако искрала испод ригоризма критички диспонираног, трансценденталнога дискурса. Када неко прочита како је „таленат урођена стваралачка моћ самога уметника која спада у природу” (§ 46), тешко да би неко могао помислити да иза тога стоји писац оних трију *Критика*. У наведеном тексту пратимо, дакле, сасвим једноставну мисао да је *таленат*, којег је Кант на више места изједначио са генијем, заправо природна, односно *урођена* и при томе, ретка способност коју носи сâм, потенцијални *уметник*.

Нисам далеко од помисли да је Кант ону своју темељну мисао могао, свакако, изразити у маниру баш такве, а наведене, једноставне пропозиције, наиме, да је стваралац уметничкога дела онакав субјекат каквога познаје западна култура. Тако, према речима које налазимо и у Кантовој *Критици моћи суђења*, стваралац естетских облика могао би се сасвим обично, а и прагматично одредити као „школовани уметник”. Реч је, дакле, о таленту који је, након показане природне даровитости на пријемним испитима, прошао обуку у каквој уметничкој школи, уметничкој академији, или пак, уметничковој радионици некога великог мајстора. А он, свакако, не може ући у таква уметничка училиште на начин како то чине остали ђаци уписом у школе заједничких образовних профила.

Наиме, кроз уметничке школе само *надарени*, *талентовани* могу стећи неопходна знања и вештине, знања из уметничке културе, из историје уметности и стилова, дакле, знања која су неопходна за развој одређеног уметничког талента. Када говоримо о при-

оритетима, најдоследнији настављач Канта, односно идеја његове *Критике моћи суђења*, Фридрих Шелинг, у својој раној мисаоној фази, записао је и следеће: „Без талента никаква школа као таква, никаква академија на свету неће створити једног Рафаела или Тицијана, или сличног уметника у правом смислу”⁵.

На крају и ово. Основни проблем Кантове треће Критике био је да се посредством *уметности* и *уметничког дела* сачува антрополошко јединство свих деоница духа: Знања, Морала и Осећања, и тако премости дуализам успостављен на сазнајној и онтолошкој равни, а према Кантовој полазној идеји, по којој је Биће – сходно дуалитету: *света феномена* и *ноумена*, *појаве* и *ствари по себи* – диференцирано с обзиром на ограничености досега трансценденталнога сазнања, Разума сведенога на сазнање *света појава*. Но, ако доспеће до *света по себи* није дато рационалном извору сазнања, Кант је покушао да то учини помоћу треће, човекове креативне моћи, *уобразиље*. Ову функцију доделио је наднаравном субјекту, Генију или Уметнику који, за разлику од Разума, партиципира у оба света.

Уметност, антрополошки успоставља мост између двеју страна Бића. Осим што спаја ове две димензије, уметник, као личност особенога дигнитета, поврх разрешавања онтолошког питања, истовремено, лепотном формом уметности, отеловљује и дух партикуларитета, и тако у само уметничко дело ставља још и себе и своју личност, а преко њих и посредством њих и дух времена. Тако настаје форма којој је Кант подарио статус облика са вечним трајањем.

Темељна Кантова мисао, укратко, садржана је у трагању за синтагмом „школскога генија” или „генијалнога талента” који истовремено, креативношћу својом, успева да интегрише особену и

⁵ Schellings Werke, Dritter Ergänzungsband, München, 1958–1952, 501–502; види и: S. Petrović, *Negativna estetika*. Schellingovo mesto u estetici nemačkog idealizma. Niš, Gradina, 1972, 146.

ретку природну даровитост са седиментацијама које долазе из повесног и културног контекста у којем уметник живи, ради и ствара.

Литература

- Хегел, *Основне црте филозофије права*. Предговор, 1989, 17. Превео Данко Грлић, „Веселин Маслеша”, Свјетлост, Сарајево.
- Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung oder Begründung der positiven Philosophie*. Schellings Werke. Sechster Ergänzungsband. Philosophie der Offenbarung. Erstes und zweites Buch. 1858, München 1954.
- Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Gerhard Lehmann. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1966. Наш превод: Кант, *Критика моћи суђења*. БИГЗ, Београд, 1975, 1991.
- Heinrich Rickert, *Kant als Philosoph der modernen Kultur*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch. Tübingen, 1924.
- Schellings Werke*, Dritter Ergänzungsband, München, 1958–1952, 501–502
- S. Petrović, *Negativna estetika*. Schellingovo mesto u estetici nemačkog idealizma. Niš, Gradina, 1972.

Sreten Petrović

WHERE THE REAL IS RATIONAL – THERE IS NO AESTHETIC

Summary

The title of the paper is a paraphrase of Hegel’s postulate: ‘The rational is real; and real is rational.’ Therefore, that what it is truly *real*, and in accordance with Mind, became Hegel’s deepest interest. According to the idea presented in his ‘Aesthetics’, Hegel understood artistic ‘reality’ as the possibility of philosophically lowest, ie. *perceptual* demonstrating of one of three forms

Сретен Петровић

of absolute mind. However, Kant inversed this through the insight that 'the real' or the 'thing in itself' exceeds the theoretical Mind, while the art itself became an expression of just such a fullness of Being. Therefore, from the perspective of the transcendental power of knowledge, art has, along with the 'real', remained beyond the reach of theoretical mind. For reasons of principle, Kant, following his transcendental philosophy, abandoned the idea of the *aesthetics as a science*. The remaining challenge is to build a possible Critique of the *Power of Judgment*. By choosing between two concepts of art, I will try to explain why Kant's position of 'moderate skepticism' seems to be more appropriate to the contemporary understanding of art as an authentic aesthetic form and autonomous expression of Being.

Key words: Hegel, art, Kant, real, rational.

Драган Жунић

СТВАРНОСТ, ПРИВИД И ЕСТЕТСКИ ПРИВИД

Апстракт: Аутор полази од сазнања да се, (1) за разлику од логичко-гносеолошкога третирања „привида“ (*der Schein; appearance, semblance, illusion*) као супротстављенога „стварности“ и „истини“, (2) у естетици „привид“, тј. „естетски привид“, често схвата као конститутиван за биће уметничкога дела, па дакле и за његову вредност. (3) Иако се расправа о односу „привида“, „стварности“, „истине“, о „представљању“ итд., вођена кроз читаву историју философије, најчешће и не дотиче естетскога и уметничкога, па, утолико, ни естетике, јер се не бави бићем естетскога и уметничкога и естетском вредношћу „привида“, (4) у естетици је ипак неопходно дотаћи проблем односа ових категорија, указивати на разлику између „естетскога привида“ и „сазнајнога привида“, и отворати (5) питање о могућностима и последицама укидања уметности као привида, укидања естетске дистанце, те (6) о вредности настојања модерне и не само модерне уметности да напусти традиционални миметичко-иконички поступак и постави своја дела као конкретне чињенице стварности. (7) На крају се образлаже ауторова главна теза: (7.1) да је способност за „привид“ битно својство људскога бића, да „естетски привид“ има антрополошки значај у култивисању људске чулности и у постајању човека човеком (Ф. Шилер); (7.2) да „естетски привид“ има специфичну „сазнајну“ вредност, премда не на нивоу евидентирања чињеница или посредовања „садржаја истине“ (Т. В. Адорно), већ (8) на нивоу наговештавања и разумевања смисла посредством очулотворења естетских идеја и наговештавања натчулнога посредством естетске сврховитости форме уметничких дела.

Кључне речи: естетски привид, дистанца, уметност, култура, форма, истина, смисао.

1. Кад се у наслов излагања ставе категорије (овде су то: „стварност”, „привид”, „естетски привид”), намеће се обавеза њиховога макар операционалнога одређивања, обавеза декларисања претпостављенога значења, ради разумевања и споразумевања. А то није лак задатак. Одредити појам стварности значи закорачити у категоријални сплет повести онтологије и гносеологије, и снаћи се у изнуђеноме избору између различитих термина класичних и живих језика, да бисмо се, коначно, морали некако одредити за аутентично језички убедљива, а међународно прихватљива и комуникабилна имена.

1.1. Тиме се, одмах, отвара питање о стварности као категорији квалитета и категорији модалитета, тј. о односу стварности и појаве, стварности и привида, стварности и могућности... Другим речима, у философији се не затвара питање да ли „стварност” чине само материјалне ствари, или су „стварност” и сан, и фантазма, и симболички системи, или, ако хоћете, сва три Поперова света, а то значи и прича, песма, музичка композиција (а о слици, грађевини... да и не говоримо), дакле, и уметнички створени светови, и то не само због чињенице да су уметничким делатностима инхерентне извесне ствари, већ и због њиховога сасвим реалнога деловања у нашим стварним животима, наравно, увек посредством неких, вазда стварних медија.

Ако, пак, стварношћу сматрам све оно што на мене делује, онда идем на *Wirkung*, деловање, дејство, а посебно као *ästhetische Wirkung*, естетско дејство, естетско деловање, па дакле идем и на естетску стварност као *Wirklichkeit*.

1.2. Свима је доступно искуство „реалности” естетскога доживљаја, на основу чега естетскоме можемо придати статус реалности и као својству ствари, и као способности људскога бића да има естетски доживљај (доживљај естетскога у природи и уметности), али и да се изражава естетски, што нас већ пребацује у подручје уметности, као врхунца естетске продукције.¹ Иначе, ес-

¹ Ја сам у Естетичкоме друштву Србије већ говорио о естетско-уметничкоме континууму, тј. о преласку сваке људске делатности, контемплативне и креативне,

тетски доживљај, као и сваки доживљај, увек је стваран, без обзира на „привидност” или лажност/истинитост предметнога или процесуалнога повода, подстицаја, подражаја... На овај начин отварају се два крупна поглавља ове јединствене тематике: естетско и стварно, односно, уметничко и стварно.

Тиме управо естетско, и уметност као дом естетскога уобличења духовнога, указују на оправданост употребе широкога појма „стварности” као свега онога што се догађа и заиста, збиља јесте, а што може бити дејствено у нашим животима. Стварност је и оно што ми се догађа и оно што сањам, јер ми се догађа и оно што сањам.

Можда је најбоље естетичко решење, а можда и „заобилажење” овога катагоријалног проблема понудио Макс Бензе (Bense) у својој *Естетици*, уводећи појам „са-стварности” (*die Mitrealität*): „Онолико колико су само реално насликане слике створене и могу се проматрати, или колико само реално испјеване пјесме постоје [...] – говоримо о *суреалности* умјетничких дјела и о суреалности естетског предмета. Модус битка умјетничких дјела, а тиме и модус битка естетског предмета, означаје се изразом суреалност (сузбиља). [...] Естетски битак је суреалан битак. И израз ‘естетска реалност’, који је увео Lipps, може се дефинирати модусом суреалности.”²

1.3. Штавише, ја сматрам да је естетско не само дејствено у стварности, већ да је антрополошка диференција човека. Тиме се може оправдати и моје и, рекао бих, свако друго, инсистирање

након генерацијскога и персоналнога вежбања и усавршавања талента и извесног степена институционализације и професионализације, у – уметност, тј. у очулованост, естетско уобличење естетских идеја; а указао сам и на разлику, која се састоји у томе што естетско наговештава смисао (на пример, „лепо”), или га, као код „узвишенога”, бескрајно шири, док оно уметничко, осим што може да конституише смисао, наговештава и губитак смисла, и може да деконструише лажне и октроисане смислове.

² Bense, M., *Eстетика*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978, str. 22 (у цитату је термин „естетички” доследно замењиван термином „естетски” – Д. Ж.).

на значају естетскога и његовога врхунца – уметничкога. Наиме, и људи и животиње виде и чују неку појаву; и људи и животиње имају неко искуство и нешто „сазнавају”. Али, само људи имају естетски доживљај, тј. само људи виде и чују ту појаву као естетску. Та посебност чини да оно естетско издвајамо из стварности, па га чак и супротстављамо стварности, као илузију, као вредност, као додатак, као украс, као сувишак, као – привид. Помислимо само на постанак и културно-историјски и антрополошки значај позорнице.

Овде се отвара једна антиномија. Наиме, теза каже да је способност за привид, за естетски привид, радост у несврховитоме доживљају привида, човеков искорак из света анималнога и нужности, дакле из стварности (то је она антрополошка диференција), а антитеза упућује на доживљавање, деловање естетскога привида као нечега стварног у нашим животима, с обзиром на могућност уживљавања у естетско и идентификовања са естетским појавама, дакле, с обзиром на превладавање разлике између стварности и привида у животу духовно-уметничкога бића човека (бар неких људи)! Стварно је све оно што што дејствује на нашу рецептивност, аперцептивност, на наш укус и доживљај света и живота, те је тако и естетски привид – стварност.

Ствар се додатно компликује када се постави и теза о већ поменутоме естетско-уметничкоме континууму, али и о разлици између естетскога, које „само” наговештава смисао, и уметничкога, које може и да деконструире лажни, фалсификовани, наметнути смисао. Ознаке „лажни” и „фалсификовани”, пак, са моје тачке гледишта, неће упућивати према „истинитоме” и „истини”, то јест према логичко-гносеолошкоме проблему референцијалности, већ према „правоме” у етичкоме смислу (чиме се отварају још једна тешка врата естетичке ризнице проблема). Но, то би могао бити пут за разрешавање горње антиномије. Осим поменуте разлике између естетскога и уметничкога, унутар континуума, на овоме би се тлу могла образлагати и разлика између кича и уметности.

1.4. Отварање проблема уметничкога и уметничкога „привида” као „стварнога”, како у погледу (1) стварствености уметничких објеката и аката, затим, у погледу (2) уметничке обраде тзв. друштвено-повесне реалности, најзад, у погледу (3) деловања уметничких светова на рецепијенте, гурнуло би нас, између осталог, и према староме и огромноме проблему подражавања (*μίμησις*), па потом према проблему *реализма* (натурализма, са марксистичком добом о експресионизму итд.). Са ширењем појма „стварности”, или, ако хоћете, реалности, у сфере фантазијскога, естетскога, уметничкога, и обрнуто, што каткада иде и ка непрегледности, шире се и други теоријски појмови, па тако и поменути појам реализма.

Подсетићу да је својевремено Роже Гароди (Garaudy), француски филозоф и теоретичар друштва, у време док је био марксист, у својој књизи *О реализму без обала* (наравно, са мотивацијом одбране марксистичке теорије реализма), написао да „стварност, када укључује човјека, више није само оно што јест, већ и све оно, што јој недостаје, све што она још треба постати, а чији су фермент – снови човјека и митови народа”.³ А могао бих подсетити и на радикалну тврдњу Ђерђа Лукача (Lukács), највећег (марксистичког) теоретичара реализма, да „реализам није стил међу разним другим стилевима”, већ „основа сваке књижевности”.⁴

1.5. Из овога сплета, колоплета, не можемо се испетљати у саопштењу на једноме научном скупу. Може се само изабрати један сегмент проблемскога повесма. Овде ће то бити проблем „естетскога привида”.⁵

1.5.1. Појам „привида” у логици и теорији сазнања (*Schein; appearance, illusion, semblance*), а у свакодневљу поготову, оз-

³ Garaudy, R., *O realizmu bez obala*, Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, Zagreb, 1968, str. 171.

⁴ Лукач, Ђ, *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959, str. 45.

⁵ Ја сам то већ једном покушао, на научном скупу Српскога филозофског друштва *Стварност и привид: филозофски проблеми представљања* (Сремски Карловци, 12-13. септембар 2015), где сам изложио саопштење на тему „Привид и естетски привид”.

начава чулну приказу, представу некога предмета, бића, елемента „реалности”, али, углавном у ужем значењу, то јест, варљиву, лажну, криву, неадекватну, „приказу” онога што је „стварно”, што је „бивство”, дакле, означава варку, обману, „сенку” (на пример, илузија, па халуцинација...), узимање и прихватање субјективнога као објективнога – те се отуда сматра да има знатно умањену или уопште нема сазнајну вредност, не дотиче се „истине”, већ је напросто фингира, замагљује, искривљује, заводи на криви пут суђења, закључивања итд. Ово, наравно, не важи за појам „појаве” (*Erscheinung, appearance*), која собом указује на „ствар по себи”, односно на ноуменон (који се појављује), или на реални референтни предмет, те није обмана, већ једина искуству, нашим трансценденталним моћима, доступна сазнајна инстанца.

1.5.2. На проблему „привида” преламала се, и још се увек прелама, читава историја философије, у свима својим објавама, видовима, школама и правцима: од предсократоваца, преко великих хеленских философа, средњовековних, затим великих рационалистичких и емпиристичких философија 17. и 18. века, Канта (Kant), и Хегела (Hegel), позитивизма, феноменологије, аналитичке философије, разних интерпретивизама итд. Укратко, од екстрема сензуализма и убеђења да је то што нам је чулима посредовано – стварност, до трансцендентализма и фикционализма, који начелно оспоравају могућност контакта са „правом” стварношћу, те до новијих теорија о медијски посредованоме свету као свету симулакрума (Бодријар /Baudrillard/).

Тако се појам „привида” нужно релационира са појмовима „стварности”, „илузије”, „представљања”, „сличности”, „истине”, интерпретације итд.

2. За разлику од схватања привида као „илузије” и „обмане”, у естетици појам „привида”, као „естетскога привида”, добија сасвим друкчије место и оцену, а односи се на начин постојања естетских појава и, пре свега уметничких дела.

2.1. Утолико се „привид” често сматра конститутивним за биће уметничкога дела, дакле, и за његову вредност, па евентуално

и његову специфичну „сознајну” моћ. У историји естетике сазнајна и уопште вредност овога „естетског привида” била је оспоравана, или пак, са убеђењем да стоји изнад пуке стварности, хваљена, па је, после успона и пада миметичких теорија, теорија реализма и натурализма, у естетичкој теорији Т. Адорна (Adorno) учињен покушај истицања „привида” као најдубље природе естетскога и уметничкога, „привида” који има нарочити однос према стварности.

2.2. Могао бих рећи да је овај мој рад указивање на повест „рехабилитације”, „спашавања”, тј. уздицања појма „привида” – од Платонове осуде уметности као привида до савремених схватања естетскога привида као конституенса уметности и, следствено, парадокснога схватања стварности, тј. стварносности естетскога и уметничкога привида.

Као што је познато, Платон је у својим дијалозима врло често говорио о разним димензијама „привида”, па и о привиду у уметности. Ту је реч о миметичкоме стварању илузије, привида, тј. фантазме (φάντασμα), односно о уметности стварања привида (τέχνην ἄρ’ οὐ φανταστικὴν) (*Soph.* 235е и даље), што је заправо нека врста алегорије и илустрације софистичкога подражавалачког стварања привида у говору, то јест лажи и преваре, уместо правога знања. И читава расправа о чулним обманама, појављивањима и привиђањима, који су опсена, превара (ἀπάτη, *H. mai.*, 294а), заправо је критика протагоријскога релативизма; а Платон у *Држави* заокружује своје схватање, када каже да је миметичка уметност нешто што је тек „на трећем месту од истине” (τρίτον ... ἀπὸ τῆς ἀληθείας, *Resp.* 10, 602с), и да она, наводно, припомаже у обмањивачкоме и опсепарском свргавању истине и владању државом (2, 365с).⁶

3. Паралелно са философским и научним испитивањем појмова „привида”, „представљања”, „стварности”, „сознања”, „истине”, подражавања, сличности, естетици остаје проблем „естетскога привида”. На пример, та подела компетенција би когнитивистич-

⁶ Plato, *The Collected Dialogues of Plato. Including the Letters*, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>, 20.04.2018.

ким истраживањим доделила проблем аналогije и сазнајнога бића метафоре, а естетици оставила уметничку страну метафоре. Али, већ на овоме не сасвим дистинктивном примеру показује се тешкоћа разграничења речених подручја, јер се поменуте две димензије метафоре у најмању руку преклапају; а и моја главна теза дотиче се „сазнајне”, а не само „декоративне” димензије естетскога привида.

4. Дакле, у естетици напросто није могуће заобићи проблем односа „естетскога привида” и „стварности” (подражавање, имитирање стварности, идеализација стварности, артикулација итд., или стварање паралелне стварности), а такође и „истине” (привид као варка, обмана или као пут до истине, односно смисла). Даље, уколико се уметност схвати као једна од симболичких форми, мора се поставити питање о разлици између тих форми и о специфичноме бићу уметности. Та специфичност није у већем степену субјективности („одраза”, на пример, или емоционалности), већ се налази, на плану садржине, у естетским идејама, а на плану форме, управо у – хегеловски речено – начину уобличавања те садржине, и не може се пронаћи другде него у естетској форми, конститутивној за биће, вредност и „сазнајну” моћ уметности; другим речима, у нарочитоме статусу и вредности „естетскога привида”. Формом се постиже и специфично естетско задовољство, специфично уживање, које је истовремено и култура (Кант); на томе увиду је Шилер (Schiller) изградио своју естетичку антропологију, по којој се човек култивише формом, и уздиже до човечности управо посредством цивилизацијске вредности „ привида”.

5. Једно од важних естетичких питања на овоме подручју јесте оно о уметности као привиду и о могућности и пожељности укидања уметности као привида, укидања естетске дистанце, тј. могућности да уметност постане стварност.

5.1. О томе се питању може водити дебата: да ли уметност, будући да потиче из стварности, па се осамостаљује, може да оствари повратно дејство на стварност? Може ли то дејство, осим као подстичуће дејство идеала, бити још и критичко, субверзивно,

опомињуће? Да ли је онда утапање уметности у стварност пожељно, ако се губи критичка естетска дистанца? Да ли су естетизми и естетички хуманизми мера савременог места и значаја уметности, или је то пак могућност оспоравања, или напосто могућност забаве и чулног уживања? Да ли губитак естетске дистанце, и поред значајних учинака архитектуре, пејзажне архитектуре, примењених уметности, дизајна, амбијенталне уметности, нужно води у комерцијализацију, конзумеризам, или у идеологизацију, заблуделост, буквализам, наивизам?

Да ли нам уметност, својом естетском формом, „естетским привидом” (који има важну антрополошку димензију и функцију високога култивисања чулности) посредује „истину”, омогућава њено „појављивање”, „проговарање” итд, или нам наговештава неки скривени „смисао”, и тиме испуњава своју највишу антрополошку намену?

5.2. Да ли такву намену испуњавају, премда критички и субверзивно декларисани, и радови „нових уметничких пракси”, који се оправдано склањају од илузионизма и настоје да буду стварност сама? Ако и постижу критички ефекат, поставља се питање да ли га постижу као онај прастари вид креативног „конкурисања” друштвеној стварности, изазова и шамара, дакле, као – уметност, или као неки нови вид социјалне критике, који се само издаје за уметност, премда је доиста критички?

6. Укратко, са поједностављивањима, могло би се рећи да је модерна уметност (ако су јој типични представници постимпресионизам, кубизам, апстракционизам, конкретизам, минимализам) генерално антиилузионистичка, што ће рећи, супротстављена традиционалним уметничким начинима иконичкога, миметичкога (реалистичког, натуралистичког итд.) приказивања просторно-предметнога света са интенцијом сличности, подударана, коначно идентичности слике (описа) и референтнога предмета. Када се искључи приказивање, сликање и описивање тога предметно-просторнога света, или човекове душевности, остаје да само уметничко дело буде то што само собом јесте, и да не упућује ни на шта

изван или изнад себе, тј. да више нема ни приказивачки, па чак ни симболички карактер, већ да само собом буде уметничка чињеница. Уместо идентитета слике и предмета, нуди се сам предмет, који није слика овога или онога, а ако је слика, онда је у питању слика која је сама собом уметничка чињеница, без икакве референцијалности, дакле, аутореференцијална – пред нама јесте, присутно је, једно конкретно дело.

Велика идеја модернизма, уметничких авангарди, па и „нових уметничких пракси”, била је замисао спајања, стапања, конвергенције, уметности и живота, тј. да уметност не буде неки издвојени објект, већ наш простор и ми у њему, са својим, додуше документованим и ауторефлексивним, критичким и субверзивним концептуалним назнакама и понашајним актима и акцијама у мултимедијалној и технолошкој премрежености; дуго жељена и тешко изборена аутономија уметности приложена је као жртва у борби против етаблиранога света псеудо-вредности.

Укратко, уметничко дело је у тој уметности престало да буде привид (у односу на неку стварност), већ конкретум – сама стварност, и почело да делује као део стварности, у њој и против ње. Међутим, ми и даље имамо позориште, филм, књижевност, фигурално сликарство, симболичко и алегоријско зрачење уметничких дела, њихово рвање са „садржајем истине”, са смислом и смисловима..., који се држе, и одржавају, на разлици, но и повезаности, стварности и привида.

7. После ових малих екскурса, враћам се својој главној тези: (1) „естетски привид” има антрополошки значај – у култивисању људске чулности и нагона (Шилер); (2) „естетски привид” има специфичну „сазнајну” вредност, на нивоу разумевања смисла, па зато радије кажем: нарочиту мисаоно-оријентишућу вредност.

7.1. Одмак од непосредне физичке принуде, нужде и задовољавања нагона, способност за „привид”, естетску дистанцу, означава важан корак у култивисању људскога бића формом. Фридрих Ши-

лер,⁷ коме није стран ни појам „обмане” (*Täuschung*), у *Писмима о естетском васпитању човека*⁸ даје појму привида (*Schein*) централно место у својој естетичкој антропологији, јер привид треба да савлада стварност (*Wirklichkeit*), а лепота природу (9. писмо.), јер је лепота „инструмент културе”,⁹ а ово у уметности живота битно подвргавање човека форми постиже се „естетском културом”.¹⁰ У тој својој естетици привида, заправо, антропологији привида и игре, он сматра да управо привид, склоност „кићењу и игри” означава прелаз из дивљаштва у човештво, „корак према култури”, јер је привид специфично дело човека и суштина је лепе уметности, чији развој као и развој „естетскога уметничког нагона” зависи од човекове способности за бављење формом и привидом, уз важну напомену да привид у моралноме свету сме ићи само догле докле је естетски, тј. док не претендује да се постави као сама стварност, јер се естетски привид разликује од стварности, не брка са истином и не шкоди јој.¹¹ Тамо где се привид оцењује безинтересно настао је преокрет у природи човека, тј. стварни почетак људскога, препознатљив у првим покушајима естетизовања живота као ослобађања од природне нужности у „веселоме царству игре и привида”.¹²

7.2. На овоме месту могу још само поменути двојицу, уз Шилера, најзначајнијих „мислилаца привида”, тј. уметности као привида: Фридриха Ничеа (Nietzsche) и Теодора Адорна.

⁷ Имануел Кант, као Шилеров философски „отац”, овде нас обавезује не толико одређењем сликарства као уметности чулнога привида (*Sinnenschein*), у поређењу са пластиком као уметношћу „чулне истине”, већ схватањем да сликарство „приказује чулни привид као повезан са идејама” (Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Anakonda Verlag GmbH, Köln, 2011, § 51), али, пре свега, ставом да се песништво („највиша” уметност у његовоме поретку лепих уметности), „игра привидом који сама по својој вољи производи, а да њиме ипак не обмањује” (§ 53).

⁸ Schiller, Fr., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 2004.

⁹ Исто, стр. 15.

¹⁰ Исто, стр. 23.

¹¹ Исто, стр. 26.

¹² Исто, стр. 27.

7.2.1. Најкраће, Ниче, који у *Рођењу трагедије* изабављење у привиду и помоћу привида (§ 4),¹³ у привиду (§ 5), везује за аполонску уметност и аполонски принцип уопште, премда сматра да је и у дионискоме потребан један нови, преображавајући привид (§ 25), каже на једноме месту да је „највиши задатак уметности [...] да око избави од погледа у грозу ноћи, и субјект помоћу лековитог балсама привида спасе од грча вољних покрета” (§19).

У *Веселој науци* налази се познато место похвале уметности као „култа неистинитога”, који нам омогућава да прозремо општу неистину и лажљивост науке, и да самоубиствену ваљаност супротставимо једно ново поштење и искреност које има супротну моћ: „уметност као добру вољу за привид” (§ 107).¹⁴

7.2.2. Са Адорном и његовим паратактичким текстом се овде, а и иначе, не може тек тако изаћи на крај. Сматрао је, сажимам, да уметност оно своје „више” духовно значење треба да, за разлику од природе, „ишчупа из његове контингенције, да учини моћним његов привид, да га самог одреди као привид, да га такође негира као нестварно”.¹⁵ Привид јесте логика уметничких дела,¹⁶ и побуна модерне уметности против привида завршава у спорту, стварствености, псеудонаучности, својеврсноме натурализму, хепенингу, јер је „карактер привида уметничких дела посредован њиховом властитим објективитетом”,¹⁷ нераскидивом везом са стварношћу; но, управо је тај карактер привида оно чему уметничка дела имају да захвале свој „садржај истине” тиме што су „привид непривиднога”, као бивствовање небивствујућега, могућност могућега, стварност

¹³ Nietzsche, Fr., *Die Geburt der Tragödie. Versuch einer Selbstkritik*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/7206/pg7206.html>, 11.09.2015.

¹⁴ Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co., München, Walter de Gruyter GmbH & Co., Berlin, 1999.

¹⁵ Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S. 122.

¹⁶ Исто, стр. 155.

¹⁷ Исто, стр. 163.

онога што није, дакле као – утопија.¹⁸ Коначно, уметност је привид тиме што не може избећи сугестију смисла усред бесмисла.¹⁹

У полемици око реализма, у коју се укључио и текстом *Изунуђено помирење* (а поводом Лукачевога чланка *Против криво схваћенога реализма*), критикујући Лукачево преношење категорија које се тичу односа свести према реалитету и на уметност, он пише да је уметност у реалитету, да је вишеструко са њиме повезана и посредована, али да стоји антитетички према ономе што је стварни догађај (*der Fall*), и да је управо то философија помислила под „именом ‘естетскога привида’ (*des ästhetischen Scheins*).”²⁰

7.2.3. И док је Ниче остајао уз уметнички привид, да не бисмо пропали због истине и стварности, Адорно је тражио „садржај истине”, уверен да велика уметност не може лагати. „Велика уметничка дела не могу лагати. И чак када је њихов садржај привид, он још нужније поседује истину о којој дела сведоче; једино су неуспела дела лажна”.²¹

7.2.4. Идеја уметности као привида опстајала је и код других неомарксиста. И нико од њих није за укидање тога њеног карактера привида. Мада Адорно уме да каже и то да „негирајући привид и игру музика тендира спознаји”,²² да се уметност не сме укинути као уметност, као утопија, али да она кривотвори оно утопијско својим афирмативним карактером и да би, као „привид и утеха”, могла „издати утопију”.²³

Ернст Блох (Bloch) заузима посебно место својом философијом уметности – уметности као утопијскога *Vor-Schein*; он пише да уметнички привид није пуки привид, већ сликовно означавање онога утопијскога, приказиво једино у уметности, јер једино она, а пре свега музика, иде „до краја”; привид уметности, естетско обли-

¹⁸ Исто, стр. 200.

¹⁹ Исто, стр. 231.

²⁰ Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur*, Suhrkanp, Frankfurt am Main, 1974, S. 260.

²¹ Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, S. 196.

²² Adorno, Th. W., *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968, str. 69.

²³ Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, str. 55.

ковање, бивственије је од самога предмета, па никада није илузија, већ не-илузионо утопијско продужење непосталога.

Херберт Маркузе (Marcuse) критикује „привид задовољења у садашњости” који постиже уметност унутар афирмативне културе, а да се ништа у друштву не промени. Премда заговара утопију конвергенције технике и уметности у друштву као уметничкоме делу, он каже да уметност мора учествовати у обликовању живота, али да ипак остане уметност, тј. привид, да се уметност може остварити једино ако остане привид и ствара привиде, и остане нешто различито од стварности, те тако и трајна естетска субверзија. Са тога становишта, жестоко критикује настојања тзв. антиуметности да укине естетски привид, привид естетске форме, како би наводно превладала раздвојеност уметности и друштва. А тиме се, заправо, постиже: лажна непосредност, организована спонтаност, својеврсна мимесис уместо праве сазнајне моћи, укидање важне разлике између суштине и појаве, у којој почива уметничка истина и њен политички значај, укидање аутономије уметности захваљујући којој она естетском формом пориче постојеће и призива „другу стварност”.²⁴

8. Да, коначно, пробам да дам одговор на горе постављени задатак оправдања уметности пред платонским осудама због њенога карактера наводно опсенарскога и преварнога привида.

8.1. Ако прихватиш кантијанско схватање о немогућности сазнајнога прекорачивања феномена; или нелзонгудменовску (N. Goodman) тезу да човек и није способан за неку објективну перцепцију изван конвенционалнога и културално детерминиса-нога симболичког апарата и сета правила; или гомбриховску (E. Gombrich) тезу о томе да је опажање стварности, па и уметничко перципирање и представљање, субјективно, епохално променљиво, симболичко пре него натуралистичко, да свеколика уметност

²⁴ За кратко представљање Блоховога и Маркузеовога схватања уметничкога привида користио сам текст своје студије *Естетички хуманизам* (Žunić, D., *Estetički humanizam*, Gradina, Niš, 1988).

настаје у човековом уму, те да је стога нужно „концептуална”;²⁵ најзад, дантоовску (А. Danto) тезу да је уметничко дело „нешто као екстернализација умјетникове свијести”, па у њему можемо видети „његов начин виђења, а не само оно што је видио”,²⁶ те да су за разлучивање уметничких дела од других видова репрезентације кључни појмови метафоре, стила и израза, при чему је „вјерујем, појам израза најпримјеренији појму умјетности”,²⁷ – онда проблем са „привидом” и „стварношћу” заиста иде когнитивистичким истраживањима. Остаје да се и даље утврђује у чему је разлика између „привида” као логичко-гносеолошке категорије и „естетскога привида”, тј. разлика између уметности и других симболичких форми, будући да нестаје и разлика између репрезентативних и презентативних уметности. По моме мишљењу – и то је други став моје главне тезе – разлика је у томе што „привид” и „илузија”²⁸ ометају сазнање и досезање „истине”, док „естетски привид”, својом формом, омогућава „сазнајно”, или не-сазнајно приближавање смислу. Ова теза би се лако могла утемељити хегеловски, када консеквенца не би била остављање уметности на трећем месту по вредности сазнања (вишега и дубљег смисла и вишега и дубљег значења),²⁹ она се може засновати и адорновски, да

²⁵ Gombrich, E., *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd, 1984, str. 89.

²⁶ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997, str. 234.

²⁷ Исто, стр. 235.

²⁸ Илузионизам и феномене типа *trompe l'oeil* опште не сматрам уметничким феноменима, већ оптичким вицецима и ефектним илустрацијама когнитивистичких релативизама.

²⁹ Не заборавимо да је Хегел написао и следеће: „Јер лепо има свој живот у *prividu*” (Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>, 25.04.2018, S. 5), да „сам *privid* јесте суштини суштаствен”, да уметност управо у своме привиду даје „истиниту стварност” (9), да појаве уметности нису пуки привид, већ им се мора, „наспрам обичне стварности, приписати узвишенија реалност и истинитији опстанак (Dasein)” (10). Наравно, одмах иза овога следе и позната места о томе да уметност,

бисмо се онда и одмакли од Адорна, с обзиром на то да и он говори о „садржају истине” уметничкога дела.

Ја ћу покушати да је заснујем кантовски, што јесте проблематично, ако се зна да је Кант одбацивао сазнајне могућности естетскога суда. Али, оставио је могућност да уобразиљске естетске идеје, које чине грађу уметничких дела, премда не доносе никакво сазнање, ипак побуђују на многа размишљања, и воде, преко формалне сврховитости, ка идеји натчулнога у нама. Стога сматрам да „естетски привид” омогућава, својим композиционим бићем, тј. својом формом, наслућивање вазда констелационога смисла, и тиме, наговештавање некакве трансценденције. Свако то може проверити на сопственоме искуству уметничкога доживљаја, који се не да лако описати, па ни теоријски артикулисати.

8.2. Коначно, уметност – све и да се то хоће – не може бити стигматизована као „пуки привид” и то само стога што нам је дата у медију чулности, јер ова, чулност, има, да се позовем на Хегела, „дифаматора” чулности, неки виши и дубљи смисао и неко више и дубље значење. Уметничка дела не могу бити имитације и илузије – најгори и уметнички најнеуспелији подухвати су управо имитације, илузионизми, хиперреализми, веризми, па и натурализми... И као привид, чак и ако је одредимо као „привид привида” (како Ниче одређује наивно уметничко дело), она управо тим својим карактером, карактером привида: (а) као очулотворење уобразиљских естетских идеја, слободна и аутономна, сврховита уобразиљска трансформација стварности, која се узима као грађа; (б) као дејствена у тој истој стварности – задобија статус равноправне реалности (она је одувек била виртуална реалност, пре ове садашње дигиталне), таман толико издвојене од не-уметничке стварности

због своје чулносне природе не може бити највиши и апсолутни начин истицања правих интереса духа, да она више не представља најузвишенији начин на који се може постати свестан апсолутнога, не задовољава више нашу највишу духовну потребу (11), па остаје, у своме највишем одређењу – за нас нешто прошло (*ein Vergangenes*) (12).

– као сјај/привид (*Schein*) у тами – да може: (в) својим слободним и сврховитим формама надилазити „пуку” стварственост и „привид”; (г) сопственим играма са душевним моћима, са сврховитошћу и формама, сопственим формативним играма са истинама и „референтним” ентитетима, чинећи их уобразиљским, наговештавати смисао, или га доводити у питање, раскривати и скривати, конструисати и деконструисати, изграђивати и разграђивати, узносити нас и уздрмавати, уздизати и трескати о тле, и тиме бити сам врх остваривања оне антрополошке воље за (лепим) привидом, и највиши исход нужности људскога уздизања помоћу привида.

А може да нам се, при свему томе, још и допада.

Литература

- Adorno, Th. W., *Filozofija nove muzike*, preveo Ivan Focht, Nolit, Beograd, 1968.
- Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur*, Suhrkanp, Frankfurt am Main, 1974.
- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkanp, Frankfurt am Main, 1977.
- Bense, M., *Estetika*, preveo s njemačkoga Radoslav Putar, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978.
- Garaudy, R., *O realizmu bez obala*, prevela Traute Šegedin, Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, Zagreb, 1968.
- Gombrih, E., *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*, prevela Jelena Stakić, Nolit, Beograd, 1984.
- Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*, prijevod i pogovor Vanda Božičević, Kruzak, Zagreb, 1997.
- Žunić, D., *Estetički humanizam*, Gradina, Niš, 1988.
- Kant, I., *Kritika moći suđenja*, prevod dr Nikola Popović, redakcija i pogovor dr Milan Damjanović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Redakcija „Kultura”, Beograd 1975.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken: Kritik der reinen Vernunft. Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*, Anakonda Verlag GmbH, Köln, 2011.

- Lukač, Đ., *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959.
- Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*, in: Friedrich Nietzsche, *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co., München, Walter de Gruyter GmbH & Co., Berlin, 1999.
- Nietzsche, Fr., *Die Geburt der Tragödie. Versuch einer Selbstkritik*, The Project Gutenberg EBook of Die Geburt der Tragödie by Friedrich Wilhelm Nietzsche, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/7206/pg7206.html>, 11.09.2015.
- Plato, *The Collected Dialogues of Plato. Including the Letters*, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns, Princeton university Press, Princeton, 1978.
- Plato Perseus Digital Library, Perseus Collection, Greek and Roman Materials, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>, 20.04.2018.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>, 25.04.2018.
- Hegel, G. W. F., *Estetika*, I, preveo: dr Nikola Popović, predgovor: Dragan M. Jeremić, Kultura, Beograd, 1970.
- Schiller, Fr., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 2004.

Dragan Žunić

REALITY, APPEARANCE AND AESTHETIC APPEARANCE

Summary

The author begins with the insight that, (1) in contrast to the logical and epistemological treatment of "appearance" (der Schein; semblance, illusion) as that which is opposed to "reality" and "truth", (2) in aesthetics "appearance", i.e. "aesthetic appearance" is often taken as constitutive of the being of the work of art, and therefore of its value. (3) Although the discussion on the inter-relationship of "appearance", "reality", "truth", and "representation", preva-

lent throughout the history of philosophy, does not typically touch upon the aesthetic and the artistic, and thus aesthetics, because it does not deal with the being of the aesthetic and artistic and with the aesthetic value of "appearance", (4) in aesthetics one still needs to touch upon the problem of the relationship among these categories, to point at the difference between "aesthetic appearance" and "cognitive appearance", and to pose (5) the question of the possibilities for and consequences of renouncing art as appearance, of renouncing aesthetic distance, and (6) also of the value behind the attempts made (not only) by modern art to do away with the traditional iconic and mimetic procedure and institute its acts as concrete facts of reality. (7) Finally, the article justifies the author's central thesis: (7.1) that the capacity for "appearance" is an important trait of human beings, that "aesthetic appearance" is anthropologically important in cultivating human sensuality and in becoming human (Fr. Schiller); (7.2) that "aesthetic appearance" has a specific "cognitive" value, though not on the level of attaining facts or mediating "truth content" (Th. W. Adorno), but rather (8) on the level of suggesting and understanding meaning through a presentation of aesthetic ideas to sense, and through suggesting the extrasensory through the aesthetic purposiveness of the form of works of art.

Key words: aesthetic appearance, distance, art, culture, form, truth, meaning.

Бошко Телебаковић

ЕСТЕТСКИ И НЕЕСТЕТСКИ ПРИВИД

Апстракт: Човек тежи привиду, али је питање каквом и мора ли он да буде обмана. Мало људи стреми естетском животу. Осталима је живот празан. Не труде се око естетског. Не смета им што га на глобалном вaшару замењује неестетско. Верују да они окренути естетском скривају своју изопаченост склањањем из стварног света. У естетском свету је могућа међуигра стварности и естетског привида, у неестетском свету је немогућа. Неестетског привида је исувише, естетског премало, можда због смањене потребе за њим. Они без осећаја за естетски привид не разазнају уметничка дела. Може ли се говорити о човеку, ако не тежи бољем и лепшем свету?

Кључне речи: естетски свет, неестетски свет, естетски живот, неестетски живот, естетски привид, неестетски привид.

Термин привид има много значења. У обичном говору се привид обично сматра супротним од увида. У немачком је *Schein* сјај и нестварни, лажни утисак. У стварности је најчешћи такав привид. Платон је у дијалогу „Софист” сматрао софисте вештацима привида, обмане и лажи. Док је уметнички привид искрена, „истинита” лаж, софистима је пребацивано да нису искрени. И софисти и уметници су били мајстори апоретичког израза. Иако није желео уметнике у пројектованој држави, Платон је разумео самосвојност уметничког привида. За хришћане је постојећи свет био

несвет (*immundus*), свет привида. По Канту, поред емпиријског и логичког, постоји и трансцендентални привид, неизбежна илузија чистог ума. Канта у уметности није толико занимало дело, колико слободно стварање утиска, којем би могао да одговара термин уметнички привид. Многи сматрају да коришћење херменеутичке кружности уводи у привид. Филозофирање може да буде, због могућности неадекватног излагања и рђавог разумевања, изложено прекору да припада свету привида. Хегел је знао да је за свакодневно мњење филозофија део обрнутог, привидног света. За њега је, међутим, оно што је у уметничком привиду истинито ствар филозофије а не уметности. По Хусерлу и онима на његовом трагу феномен показује себе, а привид то не може. Постоји и привид у коме се уважава обично искуство, али се задржава одстојање од њега да би се потврдила духовна продорност.

Естетски привид који настаје у простору уметности може да буде снажно средство израза. Може и да послужи за уочавање свега што је од њега различито. Зато су неки сматрали да и саморазјашњење филозофије није могуће ако се не узме у обзир овај привид. Уметнички циљ није обухватно изражавање свих испољавања живота, већ допирање до оног општег, суштинског. Естетски привид омогућава да се оно материјално помоћу уметничке енергије испољи у облику. Ако се користе Аристотелови термини, могло би да се каже да без привида не могу да се нађу у близини MORFE, EIDOS и OUSIA. Помоћу естетског привида се откривају дотад непознате могућности бивствовања, видови истине који су били запретени. Овог привида нема без лика света у коме може да се појави и без бриге о естетском квалитету. Тамо где те бриге нема, могућ је само неестетски привид. Такву бригу може да води само естетски човек, способан да својом добро нађеном унутрашњом мером одмерава све око себе и себе, да осећа, промишља и ствара естетски привид и издржи притиске неестетских људи и неестетских порука масовних медија. За естетског човека свет естетског привида може да буде стварнији од збиљског света. Естетски привид има свој разлог постојања, али тај разлог не обезбеђује пос-

тојање естетског привида. Не може свако да ствара или прихвата естетски привид. За то је обично потребно бити уметник, односно припадник уметничке публике. Не може свака ствар да буде испуњена естетским привидом. Могуће га је наћи пре свега у ономе што је као резултат испољавања уметничке енергије признато као уметничко дело.

Естетски човек треба, када наступа као човек од укуса, да остаје увек отворен за различите ликове уметности и за уметничке проблеме. (Каже се некад да музика постоји пре човека. Естетски музички привид је, међутим, везан за компоновање, извођење и слушање музике.) Естетски човек не мора да се ограничава на однос према уметности, већ може да тежи да живи естетски и да учествује у обликовању естетски уређеног света. На жалост, естетских људи је врло мало; преовлађују неестетски људи навикли на разне обмане помоћу неестетског привида, на неслободу неестетског живота, на тумарање кроз неестетски свет. Овај свет буја зато што је нестало уверење о могућности произвођења смисаоног и вредног живота, зато што је углавном изостала брига о „*conditio humana*”. Зашто је неестетски живот за већину људи постао њихова судбина? За оне који таворе у рђавом, неистинитом, ружном, неестетском свету је естетски свет далеко иза њиховог животног хоризонта. Могућност да помоћу естетског привида напредују ка суштини остаје им затворена. Леви-Строс је сматрао да проблем представљају уметници који увлаче кризу у простор уметности. Мислим да криза може да покрене потребу за новим изразом. Проблем нису уметници чије се деловање сматра увођењем у кризу, већ израђивачи који покушавају да се што више умотају у постојеће конвенције, прилагоде датој кризи, који не настоје да иду даље од ње ка новим кризама.

Појединцу с развијеним савременим укусом није лако. Он би морао да осети на пример, и када непријатно, незграпно, ружно и дисонантно, па и оно на први поглед бесмислено и безвредно, могу да допринесу уметничком утиску, а да не ометају естетски смисао и естетску вредност остварења. Адорно је тврдио да су једина

дела која важе – дела која то више нису. По њему, од Веберновог музичког мајсторства остаје само „ћутање”, а Шенбергова музика се своди на „запис смисаоне празнине”. Мислио је да уметност мора због људскости да надмаши свет у нељудскости, али није описао како би изгледао *salto mortale* у другом окрету, покрету ка људскости. Може ли се то описати? По Гелену су сликама постали потребни коментари и они су постали нераздвојни од дела. Ћутања, записи празнине и дела-коментари су временом све теже издржавали тежину естетског привида. Покушаји да се бесмисао искористи за обликовање смисаоног естетског привида су изгледали све апсурдније. Уметност се дугорочно не може потврђивати ни непостојањем естетског привида.

Естетски човек би морао да се супротставља свему што угрожава постојање естетског привида. То је тежак задатак, јер предуго траје упорно потискивање и разбијање израза естетског привида. Не би било тачно ако би се тврдило да осећаја за естетски привид више уопште нема. Тај осећај је ипак толико скрајнут да се његов утицај у друштву скоро и не примећује. То није добро, јер је естетски привид једно од најважнијих места где се чувају тајне људске суштине и одакле се могу назрети путеви ка људском свету. Могу ли естетски и неестетски привид да буду обједињени? Могу, али ван простора „*conditio humana*”. Сицилијански тиранин Фаларис је непријатеље затварао у бронзаног бика и пекао их. Бик је био тако направљен да су се ужасни крици затвореног чули као дивна мелодија. Симфонијски оркестар измучених логораша у Аушвицу је изводио врхунска дела пред управом и чуварима логора.

У човеку чврсто ухваћеном у мреже обмана неестетског привида – појединцу без укуса, ликови неестетског привида могу да изазову задовољство. С друге стране, естетски привид у уметничким делима може да му буде непријатан. Дела би могла да га узнемире, па обично покушава да се што пре склони од њих. Боље се сналази када је окружен сурогатима дела, јер они не изазивају прегршти питања и својом бесмисленошћу не разоткривају бесмисао његовог живота. Неестетски човек се склања од несигурнос-

ти, непријатности, незадовољства, тешкоћа, питања, размишљања, односно од свега што би могло да га потресе али и подстакне да нешто одлучи, да делује. Он слободно време испуњава безначајностима. Обично није ни у једној области у стању да се одупре бесмислу и невредности. Ако је неко потпуно удаљен од било ког вида смисла, и ако није способан да све око себе и себе стално процењује, изгубио је основну особину човека. Без тежње смислу и вредности је људски живот ништаван. Без испитивања могућности смисла бивствовања нема ни филозофије.

У уметности никада нису директно решавани човекови животни проблеми, али су уметничка дела могла да подстичу да се о њима размишља и да се поступа на одређени начин. И у традиционалној и у модерној уметности се рачунало с човеком. Авангардни уметници су бесмисленошћу остварења покушавали и да људима укажу на бесмисао који их окува. Проблем је био што је интелектуална елита већ знала с чим је суочена, а остали се нису на то обазирали. Некад је брига за човеков положај захтевала ангажовање које је шире од оквира уметности. Неки уметници су се заиста ангажовали и ван уметности, други су глумили ангажованост. У постмодерној уметности је човек био оглашен за вишак. У данашњем свету се углавном одустало од упозоравања на бесмисао и ангажовања против бесмислености. Од људи се очекује да буду израђивачи, потрошачи, бирачи, а не они који мисле својом главом, труде се да сами одлучују о себи и свом односу са светом или чак покушавају да створе нешто естетски вредно.

Милан Дамњановић је подсећао 1978. да је са становишта филозофије уметности важније рећи да је „уметност дефиниција човека” него да је „човек дефиниција уметности”. Има и других дефиниција, али би без наведених приступи човеку и уметности били сиромашнији. Уметност је дуго осветљавала човекове падове и узлете. Развејавала је разне друштвене лажи и указивала на могућност другачије људске заједнице. Била је и у временима друштвених криза у стању да одређује човека довољно потпуно и тачно,

иако се у њој не користе појмови. После Дамњановићеве тврдње да уметност стално делује, морало би се додати да је за свако њено испољавање потребно питати какво је.

Мартин Бубер је сматрао да с уметничким делом морамо да будемо на „ти”. Ако нисмо, уметност тоне у безлични свет „оног”. Вајшедел и Ворингер су говорили о уметности и у време слома или ишчезавања могућности људског света у 20. веку. Крајем тог века је постало јасно да се криза излила и у простор уметности и да се не може превидети код уметника, код публике и у делима. Уметнички покушаји одступања пред поплавом безначајности замењени су схватањем да је потоп обесмишљености немогуће избећи. Питање различитих приступа простору уметности више није најважније питање. Важније је постало да ли ће уметници и примаоци уметничких дела успети да у условима суноврата уметности некако одрже своје односе с њом.

Пошто је уметност разуђена, може се питати која је то уметност дефиниција човека. Ако се дефиниција везује за уметност уопште, јасно је да сви ликови уметности не могу једнако да суделују у дефинисању. Можда се уметност као одређење човека односи на уметност-идеал који углавном више не постоји. У уметности је преовладала незаинтересованост за кризу човека и кризу људске заједнице. Може се питати и који човек би могао да буде дефиниција уметности. Можда таквог човека углавном више нема. Већина људи се не брани од ништавила лажног привида. Они се буне ако их тргну из успаваности, прекину им отупелу празну забаву. Да ли би се онда у дефиницију некако уклапао једино човек-идеал конструсан пре два века, а не савремени човек који је разапет између различитих, често супротних стремљења, кога не мучи што је нико и што нико мора и да остане?

У данашњем свету нељудске политике, масовних медија и производње робе која само неупућене може да подсећа на уметничка дела, заборављен је идеал естетског живота. Тај идеал није могао да води уједначености ни када је иза њега стајао светски дух,

а не може ни данас, када се опире банализујућој светској моћи. Док је Хегел сматрао да уметност не може да задовољи највише потребе духа, сада је питање да ли већи део онога што се означава као уметност може да задовољи бар неке духовне потребе и да ли може да сачува повезаност духовности и чулности.

Чини ми се да је за људски род још увек важно да буду одржани уметност-идеал и човек-идеал. Да ли би онда било прикладније рећи да уметност у којој се брине о естетском привиду може да одреди само човека способног за естетски привид, а да они који су за тај привид неспособни измичу њеном одређењу? Уметност се, тежећи самосвојности и обезбеђивању властитог простора независног од стварног света, можда одрекла своје улоге у одређивању човека. Савремено одустајање од естетског привида није безазлен несташлук, већ прекретница која се тиче човекове суштине. Да ли обесмишљеном свету одговара „уметност” без естетског привида, односно „уметност” која може да буде само још један пример човекове несмисаоности? Сме ли уметност да буде равнодушна према пандемији обесмишљавања, када она представља успорено самоубиство појединца и људског рода? Треба ли естетика да се прилагоди обесмишљеној уметности и да помаже у стварању њеног канона?

Шта је Шилер хтео да каже тврдњом да „само човек има уметност”? Неки су касније, попут Готфрида Бена, поједностављивали када су сматрали да је ово „имање” основ разликовања човека и других створења. Човек доиста нема уметност, већ може једино да се нада да ће јој се понекад приближити. Они без „*esprit de finesse*” морају да остану далеко од уметничких ситуација. Они нису у стању ни да стварају ни да осете уметничка дела, али се на њих може деловати помоћу разних неуметничких начина.

Стари Грци су се одвојили од својих митова и богова, а уметнички привид им више није служио као пред-вид. Филозофима је обично сметао сваки привид, па и онај у делима великих уметника. Аристотел је у „Политици” размишљао о Хиподамовим схватањима

ма политичких облика и упоредио их с уметничким прављењем. Уметници су успешни ако створе нешто ново и вредно. Ни у политици се не могу избећи промене, али би политичари, који би стално производили ново, уводили друштво у метеж. Аристотелу се чинило да је Хиподам приступао POLIS-у као уметничком делу, па га је дисквалификовао као мислиоца политике. За многе грчке мислиоце у Академији и Ликеју је уметност била шум који омета пробијање ка свету идеја. У темељу религија је потреба људи за привидом. У неким се користи њихово очекивање да ће на неки начин постојати и после физичке смрти. У једнобожачким религијама је уметнички привид одбијан или коришћен пре свега за илустровање религијске поруке. У религијским текстовима су спомињана пророчанства, али је сматрано да у свакодневном животу верника за њих нема места.

Уметност није у новом веку више сматрана ометајућим шумом. Веровало се да су прави уметници у стању да опазе оно битно у свом времену и изразе га на успео начин. Некада су способни и да наслуте оно што ће тек постати актуелно у уметности и важно за људски род. Прогнозе уметника су настајале давно пре прогноза у светским економским и политичким средиштима. Уметничка предвиђања данас мало кога занимају. (С друге стране, избрисано сећање није за уметнике предност, као што је мислио Булез, већ лик самоуништења.)

Када се појавила модерна уметност, веровало се да она значи потпуни раскид с ранијом уметношћу. И разни ликови уметности у 20. веку су обично сматрани нечим потпуно новим у односу на све што се у уметности дешавало раније. У 21. веку су новост и самосвојност постале мало важне. Све може да прође, а често више није важно ни да ли ће то што пролази бити названо уметност.

Уметничка дела су у разним временима многима сметала из бројних разлога. Неки су сматрали да ће склањање или уништавање дела ослободити место за нешто другачије, ново. Разделовљење је понекад проглашавано врстом стварања. Било је и тешко обја-

шњивих уништавања. Сифражеткиња, која је почетком 20. века у Националној галерији у Лондону ножем раскомадала Веласкезову „Афродиту испред огледала”, икону женске лепоте, сматрала је то својим прилогом борби за женска права, протестом против прљавих мушкараца који сваки приказ женске голотиње користе за сексуално узбуђивање. Женска удружења су у Београду успела да спрече да споменик „Победник” буде на Теразијама. Склоњен је на висок стуб на Калемегдану и окренут према другој обали Саве, тако да његова гола мушкост може да се опажа само кроз дурбин.

У 20. веку је интерес за личну корист потиснуо друге интересе. Чак и они који нису били против уметности нису могли да забораве своју корист. Многи су се опредељивали за неестетски привид масовне културе, а не за привид уметности. Када би се нашли у уметничком простору, нису били у стању да буду само с уметношћу. Навикли су да брину истовремено о хиљаду проблема, а сусрет с уметношћу је и даље подразумевао да у њему може да учествује само цео човек.

Данас људи измењених телесних особина (с поправљеним генима и промењеним органима), промењене свести (због дроге и утапања у мртвило масовних медија) и памети „појачане” компјутерском меморијом (због чега их називају људи-машине) могу да имају и другачија очекивања. Чак би и неколико компјутерски дизајнираних виртуелних Афродита различитих ликова, које би заједно голишаве изазовно лелујале екранима, могло да побуди само краткотрајну пажњу. Виртуелна Афродита, код које би био узиман у обзир грчки канон лепоте, вероватно не би била у првом плану. Ефектан крај ове накарadne савремене представе би могао да буде приказ претварања гомиле Афродита у окамењене наказе без руку, ногу, можда и без глава.

У свету се производи све више шума и све је теже уочити шта се иза тог шума крије. Они који успеју да нешто назру немоћни су да било шта измене. Чак и ако су још у стању да помоћу естетског привида нешто предвиде, бучна какофонија спречава да их неко

чује. Људима се често чини да је време уметничког привида као пред-вида прошло.

Односи стварног и естетског су отежани. Неки ранији односи су ослабљени или прекинути, а нови се тешко успостављају и одржавају. Преовлађују везе стварног и неестетског, тако да се може говорити о савременом неестетском свету. Увек има много ликова света и на његов неестетски лик се не обраћа превише пажње. То је погрешно, јер овај лик може да укаже на битне елементе опште кризе у којој се нашао људски род. Неки због властите користи издају битне људске интересе и служе глобалне политичке и економске моћнике. Они који код нас говоре о потреби ребрендирања уметности су антиуметнички квислинзи који брину само о одржању неестетског привида.

Док су у естетском свету често били важнији односи према привидном него према стварном, у неестетском свету је привид схваћен као нешто што се може корисно употребити. Многи сматрају да се ради о злоупотреби привида, о успешном начину да људи буду увек изнова варани. У свету неуметничког привида он се увукао и у простор уметности. Док уметнички привид служи у трагању за смислом, неуметнички привид је средство обесмишљавања и поробљавања. У „новим уметничким праксама” потврђује се неуметнички привид и рачуна на одсутног човека и приказивање његовог непостојања, а у „филозофијама одсутног човека” се та одсутност теоријски образлаже.

Да ли овде треба тражити границу између уметника и неуметника? Можда не може да буде уметник онај који није художник, који не избегава худе, ђаволске силе и када осећа да им није дорастао. Неуметник пристаје на обесмишљавање и учествује у њему, мири се не само с несамосвојношћу и неслободом већ и са „смрћу уметности”. Кобајаги-уметник је онај који подржава настајање и опстајање неестетског света, онај кога највише занима да се не замери политичким моћницима и богатим купцима. Он лако прихвата стваралачку импотентност и чак очекује да због ње буде

награђен. Монструозни антиуметнички практикант воли, међутим, да га сматрају бунтовником, иако се никад не супротставља моћи и не оспорава оно што угрожава људске вредности.

Без уметничких дела нема ни уметности. Антиуметници су склони уништавању. Дешава се да праве било шта, а најчешће ништа не праве. Све што је направљено сматрају површним, случајним, бесмисленим и безвредним. Смисао и вредност нису непромењиви, али то није разлог да буду потпуно избачени из творевина. Тешко је приметити дела иза гомиле кобајаги-остварења која су доиста изругивања уметности. Израђивања можда служе за навикавање људи на живот у неестетском свету, у коме преовлађују рушење, изостајање поруке, бесловесност, „замазивање очију”. У народној изреци се каже „шарено је и будали драго”. Треба ли уметност да учествује у производњи будалетина? Треба ли људе да одвраћа од оних који „паметују”? Зашто млади данас хоће „луд провод”, за који ће моћи да кажу да је био „бомба”? Ако је прихваћено Фројдово схватање да психијатрија треба да се бави лечењем људи од неприлагођености друштву, не треба очекивати појаву псеудојатрије која би их лечила од лажног привида односно од обесмишљености.

Публици није лако, јер јој је све теже да се снађе у великом метежу. Да ли је данашња кобајаги-публика обично толико зблунута да не примећује обесмишљеност, обезвређеност, празнину, „продају магле”, или је у недостатку уметничких дела пристала да разне несувисле израђевине и приређевине прихвата као уметничка дела? Тиме је свесно или несвесно одлучила и да учествује у подржавању антиуметности. Говори се и о „естетици робе”. Проблем је што се иза овог назива не крију питања која се у теорији отварају постојањем оног неестетског, робе, већ питања што боље прилагођавања робе својој намени – продаји.

Естетско је скоро сасвим нестало у простору уметности. Она више не представља снажну спону између људи и брану према плими несувислости која све потапа. Да ли је у реду што многи

данас сматрају да може да се означи као уметничко и оно у чему преовлађује неестетско? На естетику у којој се још рачуна с естетском уметношћу мало ко обраћа пажњу. Да ли неестетска кобајаги-уметност може да буде привилеговани предмет савремене естетике? Сме ли, с друге стране, у савременој естетици потпуно да буде занемарен продор неестетског у уметност? Мислим да не сме, ако се жели очување естетичке критичке варнице.

Зашто оне, који су одустали од стварања дела, од слободе, одговорности, експериментисања, и даље често сматрају уметницима? Зашто њихово деловање називају „новим уметничким праксама”, а презиру оне који још упорно трагају за непогодним новим и не одричу се естетског привида? Можда није најважније како нешто означавамо, већ да ли се неко или нешто могу заиста потврдити у простору уметности. Данас би се сматрало светогрђем када би се рекло да је Јохан Себастијан Бах био занатлија. Он је, међутим, себе тако означавао и занатски вредно, не чекајући богмдану „инспирацију”, приступао сваког дана обделавању свог „заната”. Није размишљао о вечном трајању своје „небеске музике”. Уметници никад нису могли да буду сигурни како ће проћи на „суду времена”. Данашње израђиваче, приређиваче, најављиваче и улизичке бунтовнике, менаџере, колаборационисте или квислинге рђавог глобализовања, тај суд много не занима, јер сматрају да у оквиру прокламоване антиуметности могу успешно да представљају уметнике. Најважније им је каква ће им бити тренутна корист од њиховог злохудог посла. Ако се сматра да је само оно што је тренутно ново вредно, онемогућава се поређење, па се новом унапред одузима вредност.

Неред и бесмисао творевина могу да имају уметничке разлоге. У савременој уметности разлози су најчешће неоправдани и повезани с безначајношћу, баналношћу и вулгарношћу. Празна, рутинска провокација која никог не потреса не може да замени праву уметничку новост. Свако место може да буде место неестетске уметности. Уметности је потребно другачије место, али не било

које место, јер је оно најчешће не-место. Данас је све постало могуће и дозвољено, али оно уметнички вредно као да је постало немогуће и забрањено. Заборавило се да место уметности ваља увек изнова освајати. То место је можда само круг оцртан кредом, али они који успеју да уђу у њега могу бар неко време да осете вредност другачијег света.

Литература

- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
Аристотел, *Политика*, Култура, Београд, 1960.
Дамњановић, М., *Уметност као дефиниција човека*, у: *Филозофија уметности*, Коларчев народни универзитет, Београд, 1978.
Зуровац, М., *Идеја естетике*, Службени гласник, Београд, 2016.
Кант, И., *Критика моћи суђења*, Дерета, Београд, 2004.
Марино, А., *Поетика авангарде. Авангардне естетске тенденције*, Народна књига / Алфа, Београд, 1998.
Платон, *Кратил, Теетет, Софист, Државник*, Плато, Београд, 2000.
Schiller, F., *Schriften zur Philosophie und Kunst*, Goldman, München, 1964.
Телебаковић, Б., *Уметност и естетика у неестетском свету*, Свет књиге, Београд, 2017.

Boško Telebaković

AESTHETIC AND NONAESTHETIC ILLUSION

Summary

Man longs for illusion, but it is a question of what kind, and must it be deceit. A small number of people aspires to aesthetic life. Other people have empty lives. They do not try for aesthetic. They are not disturbed because

Бошко Телебаковић

nonaesthetic replaces aesthetic on the global fair, believe that those who are oriented towards aesthetic hide their perversion by staying away from the real world. A game between reality and aesthetic illusion is possible in the aesthetic world. In the nonaesthetic world, it is impossible. Nonaesthetic illusion is present in great quantities, aesthetic in small quantities, as there is perhaps a reduced need for it. Those who do not have a sense of aesthetic illusion cannot understand artistic works. Can we possibly talk about man if he does not long for a better and more beautiful world?

Key words: aesthetic world, nonaesthetic world, aesthetic life, nonaesthetic life, aesthetic illusion, nonaesthetic illusion.

Ива Драшкић Вићановић

УМЕТНОСТ – ПРОХОД КА СУШТИНСКОЈ ДИМЕНЗИЈИ СТВАРНОСТИ

Апстракт: Текст истражује различите начине на које уметност дотиче реалност. Основна теза текста је да уметност, будући да поседује онтолошку снагу, има моћ да, уклањајући сувишно, открије суштинску димензију стварности. Специфична карактеристика уметничког стваралаштва је принцип редукције, естетско-онтолошке редукције која уклањајући сувишно, чини суштинску димензију стварности очигледном.

Кључне речи: Естетика, уметност, стварност, онтологија, естетско-онтолошка редукција, суштина.

Тема естетско и стварно је једна од сложенијих естетичких тема која нас неумитно увлачи како у онтолошке, тако и у епистемолошке проблеме, поред наравно основног естетичког смера истраживања. Она отвара питање одређења стварности и у контексту односа естетског према стварности логично и неизоставно читаву мрежу веза које естетско успоставља са појмом истине јер сам појам стварности упућује имплицитно на истинску стварност.

Естетички смер истраживања просто призива појам *мимезиса* (подражавања представљања) и тера нас како да одредимо ту естетичку категорију, тако и да се према њој одредимо – сместимо је у контекст бића – стварности – истине и анализирамо њену улогу.

Сходно горереченом тема односа естетског према стварности захтева да се на самом почетку одредимо према појму стварности и дамо на знање шта ћемо у овом истраживању подразумевати под филозофски доста компликованим појмом стварности.

Једна могућност је позитивистичко одређење стварности као емпиријске реалности, свега онога што се нашој свести нуди у онтичкој димензији појављивања, у контексту појмовног пара биће – бивствујуће; можемо да кажемо стварност бивствујућег. Ову конотацију појма стварности назваћу фактичком стварношћу – по аналогији са феноменолошким појмом фактичке истине или истинне фактицитета.

Друга могућност је да се стварност одреди – опет у контексту појмовног пара биће – бивствујуће, као суштинска димензија фактичке стварности. Ову другу конотацију стварности бих назвала – опет по аналогији са феноменолошком терминологијом – са појмом суштинске истине – суштинском стварношћу, или, платонички интонирано, истинском стварношћу.

Мислим да је срж ове теме (коју је наравно потпуно немогуће проучити и исцрпсти у једном истраживачком раду) управо начин на који естетско успоставља однос према поменутиим димензијама стварности, додирује је, стреми ка њој, подражава је, прави отклон од ње...и у овој игри између две димензије стварности дотиче истину, заобилази је, изобличава или извлачи на видело и нуди чулном опажају.

Идеја водиља овог текста је да естетско као такво (естетско уколико заиста јесте естетско, дакле естетски квалитет, естетска вредност) има посебан и изразит онтолошки потенцијал јер отвара и извлачи на видело ону суштинску димензију стварности и самим тим по ефекту контраста – чини јасним и самоочигледним шта истинска стварност није, односно мало хајдегеријански речено, приводи човека истини бића, суштини, и самим тим ставља један моћан упитник на поједине сегменте такозване свакодневне стварности, фактичке стварности, у коју смо логиком живота дубоко уроњени па нам је из те позиције тешко да је промишљамо и разумемо.

Први мислилац који се проблема односа естетског и стварног дотакао директно и прегнантно јесте Платон.

У чувеном одломку из Десете књиге *Државе* (који естетицари углавном помињу и цитирају у функцији Платонове критике поезије и сликарства, односно критике мимезиса, а историчари и теоретичари ликовних уметности из перспективе Платоновог критичког става према – у то време доминантној – илузионистичкој сликарској школи Аполодора и Зеуксиса) наилазимо на чак два значајна аспекта проблема односа уметности према стварности.

„Реци ми сад о сликару још ово” каже Сократ Глаукону, „покушава ли он да подражава оно што заиста постоји или дела занатлија?”¹

„Дела занатлија,” одговара Глаукон.

Овде хоћу да скренем пажњу на значај постављеног питања, јер се углавном обраћа пажња на одговор, чувени – дела занатлија. Платон, наиме, питањем отвара једну изванредну теоријску могућност и очигледно је потпуно свестан те могућности – да би се уметност, односно *мимезис* могли повезати са *eidосом*, односно оним што заиста постоји како је овде формулисано, и да би одговор могао бити да сликар подражава оно што заиста постоји, односно да подражава супстанцијалне форме.

Овим смером ће у својим естетичким истраживањима кренути Аристотел и Плотин, суптилно и теоријски прегнантно развијајући проблем односа уметности и стварности – први ставом да уметност подражава *физис* са примарном конотацијом *nature naturans* (стваралачке природе), а други тезом да уметност подражава *Нус*, први онтолошки обруч еманиције Једног, у коме пребивају *eidоси*. Дакле ту теоријску могућност је отворио Платон, али хотимице је није искористио, него је посегнуо за фамозним „делима занатлија” као предметом уметничког подражавања (да би тај бесмислени предмет подражавања одузео снагу и онтолошку тежину самом *мимезису*).

¹ Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1976, стр. 298.

У даљем току дијалога између Сократа и Глаукона кристалише се још један битан аспект проблема односа уметности према стварности.

„А да ли онако каква јесу или каква само изгледају? И то ми тачно одреди!” пита Сократ Глаукона, настављајући разговор о суштини сликарског умећа.

„Како то мислиш?” не разуме Глаукон.

„Овако: ако ти један кревет видиш са стране, или спреда или како било, да ли се он због тога разликује од себе самога или не, или само изгледа да је друкчији?... Како сликарска уметност поступа са предметима? Да ли их она подражава онакве какви они заиста јесу и постоје, или онакве каквима се они појављују и изгледају? Да ли је она подражавање изгледа или стварности?”²

Овде Платон указује на моћ уметности да у зависности од избора форме, начина приказивања, дотакне неку од димензија стварности и доведе је до појављивања. То је та велика онтолошка снага уметности – да доведе до појављивања, јасног и очигледног, ону димензију стварности која је креирана избором средстава приказивања. У овом Платоновом примеру конкретно разлика између илузионистичког сликарства Аполодора и Зеуксиса који стварност пуштају да се појави у перспективи, што значи један исечак, један њен мали одломак који подразумева оно што види један човек у једном тренутку из једног угла – дакле врло заострено индивидуална субјективна визија стварности, (што је у цитираном одломку била мета Платонове критике) и стила Старог краљевства у Египту којим египатски ликовни уметник покушава обухватније да дотакне стварност, да је доведе до појављивања што је објективније могуће и из анфаса, и из профила и из птичје перспективе (чувени поглед са ивица коцке). Дакле прилази предмету са све три поме-

² *Ibid.*, стр. 298–299.

нуге стране и нуди га погледу из сва три угла, да би што верније очулотворио оно што уистину јесте.

Ова два потпуно различита стила на која алудира Платон имају врло снажне онтолошке и епистемолошке импликације јер омогућују да се појави, чулима доступан, начин на који се схвата суштина стварности и начин на који се схвата суштина рецепције (те) стварности. Уопште Платон, и то је потпуно импресивно код њега, кроз своју сурову и неправичну критику уметности редовно указује на прегнантне могућности и смерове естетичког истраживања. Као што је Сократово питање Глаукону шта подражава сликар – *eidose* „оно што заиста јесте” или дела занатлија указао на један моћан теоријски пут (којим ће свако на свој начин кренути Аристотел и Плотин), тако и овде, и опет увијено у љуту критику уметности, налазимо сјајно уочен још један аспект проблема дубоког, суштинског односа уметности према стварности.

Уметнички поступак, било који, по дефиницији подразумева селекцију елемената (средстава) и композицију, а оно што јесте срж поступка је нешто што бих назвала **естетско-онтолошким редукцијом**, јер су у првом кораку поступка елементи стварности (фактичке) подвргнути естетској, артифицијелној селекцији која је у исти мах и онтолошка – врши се одабир битног, суштинског, док су у другом кораку поступка подвргнути композицији, која ако јесте естетска и артифицијелна јесте у исти мах и онтолошки прегнантна. Наиме, естетско као такво, ако уистину јесте естетско, има огроман онтолошки потенцијал јер нужно упућује на суштину, на оно што сам назвала суштинском димензијом стварности.

Другим речима, уметност је увек и суштински скица стварности, скица не као овлаш дотакнута стварност, што је најчешћа конотација у свакодневној употреби ове речи, него скица са конотацијом коју је термину дао Ђорџо Вазари (Giorgio Vasari) који сматра да је скица „замисао и суд”³ (non finito 98) која нам указује на начин размишљања уметника, односно могли бисмо рећи

³ Vasari, Giorgio, *On Technique*, G.B. Brown, London, 1907, p. 205.

на начин његовог понирања у саму суштину бића и ствари (овде наравно у контексту ликовних уметности).

Скица је суштински редукција, уметност одузимања и свођења. Наравно прва асоцијација на уметност свођења нам је апстракција у сликарству и темељни принцип апстраховања и јесте естетско-онтолошка редукција. Али она није темељ само апстрактног сликарства, она се дешава и у крилу експресионизма – фовиста Анри Матис (Henri Matisse) на пример и његов чувени „дар изостављања” специфичан принцип редукције где је мање – више.

Скица дакле редукује онтичку димензију појављивања, али том естетско онтолошком редукцијом она добија на онтолошкој снази захватања и дефинисања супстанцијалне форме, односно суштинске димензије стварности.

У овом тексту не употребљавам појам скице само у контексту ликовних уметности, где јој је наравно теоријско родно место, него је користим као метафору, јер мислим да се њено значење као замисли и суда о стварности који принципом редукције фактичког успоставља контакт са суштинском димензијом стварности, може пренети и на књижевност. Другим речима мислим да је принцип естетско-онтолошке редукције у истој мери суштински и за једну и за другу област уметности.

Принцип естетско-онтолошке редукције (који препознајем као темељни у уметничком поступку) има различите нивое у интензитету свођења, дакле није увек исти, него се разлистава у суптилно нијансирану лепезу могућности. Другим речима, поступак скицирања у горенаведеном смислу може мање или више редукovati онтичку димензију. Кад кажемо да естетско-онтолошка редукција може бити слабија или снажнија, то значи да уметнички поступак дотиче суштину стварности на различитим нивоима и различитим интензитетом.

Шта то конкретно значи? Као добар пример у овом контексту може да послужи дистинкција коју је понудила феноменолошка естетика – између тзв. истине фактицитета, фактичке истине, животне истине и суштинске истине, дистинкција која изванредно

прецизно може да укаже на оно што сам назвала нивоима естетско-онтолошке редукције.

У контексту анализе појма уметничке истине Николај Хартман (Nicolai Hartmann) дистанцира уметничку истину од истине свакодневне стварности, од тзв. истине фактицитета. Та линија размишљања још од Аристотеловог чувеног става из *Поетике* попримила је призивак аксиоматског у естетичкој теорији. Мислим на Аристотелову реченицу да „песник који подражава коњске ноге напред испружене је учинио можда погрешку у односу на неку поједину науку, али не у односу на саму песничку уметност”.⁴ У отклону од истине фактицитета конституише се, према Хартману, појам тзв. животне истине, који изванредно указује на први ниво естетско-онтолошке редукције. За разлику од чињеничке истине која се састоји из саглашавања појединачног и непоновљивог са реалним животом, из дословне кореспонденције са свакодневном стварношћу (у свакој појединости), животна истина се са стварношћу саглашава „у начелном и људски битном”. Хартман помиње Шекспировог (Shakespeare) Кориолана, Цезара, Антонија, Хенрија Четвртог, затим Шилерову (Schiller) и Шоову (Shaw) Јованку Орлеанку као примере изузетне животне убедљивости који су у приличној дивергенцији од истине фактицитета. Могли бисмо овде додати и многе друге – Шилерову Марију Стјуарт, Гетеовог (Goethe) Геца од Берлихингена, Тамерлана Кристофера Марлоа (Christopher Marlowe), начин на који историјски материјал обрађују Александар Дима (Alexandre Dumas) – Анри Четврти или Ришелје Димин рецимо, Валтер Скот (Walter Scott) и Сјенкијевич (Sienkiewicz); овде нам је релевантан и Толстојев однос према лику Наполеона у *Рату и Миру*. То су све примери у функцији Аристотеловог са коњским ногама.

Кључни моменат у сваком наведеном примеру јесте отклон од чињеничког, од фактицитета, од емпиријског реалитета. Хартман инсистира на потреби дивергенције од истине фактицитета и

⁴ Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955, стр. 51.

каже да треба направити отклон од фактичке стварности, али не каже како. То је оно што недостаје у Хартмановој анализи. Мислим да је појам **естетско-онтолошке редукције** управо та карика која недостаје у ланцу Хартмановог аргументативног хода, јер је управо то органон којим се постиже отклон од пуког фактицитета. То је тај метод који задире дубље ка суштинској димензији стварности, метод којим уметнички поступак проходи од свакодневне (фактичке) стварности ка суштинској – од онтичког ка онтолошком.

Корак даље у ходу од онтичког ка онтолошком, односно други ниво естетско-онтолошке редукције компатибилан је са феноменолошком дистинкцијом између животне и суштинске истине.

Појам тзв. суштинске истине је, мислим, посебно добро постављен и филозофски прегнантан. Он подразумева нови ниво дивергенције, чак од већ сведене (подвргнуте принципу естетско онтолошке редукције) животне истине. Захтев за животном и захтев за суштинском истином се у извесном смислу разилазе, односно иду унеколико различитим смеровима. Наиме суштинска истина настаје када се конституише „суштинска форма људског” у књижевности, литерарним поступком тако прецизно и оштро изведена и доведена до појављивања да одступа од животне истине и делује животно неубедљиво.

Бриљантан пример овакве дивергенције од животне истине, или мојим терминима речено, заоштреније и дубље естетско-онтолошке редукције у литерарном поступку јесте Сервантесов (Cervantes) Дон Кихот.

У потпуном отклону од животно могућег Сервантес црпе материјал за ликове како Дон Кихота тако и Санча Пансе – литерарне симболе, парадигме два принципа мишљења који конституишу човекову свест као такву – филозофског и свакодневног мишљења.

Сервантесов Дон Кихот сведен је естетско-онтолошком редукцијом на супстанцијалну форму филозофског мишљења. Њему је свет свакодневице, оно „само по себи разумљиво”, увредљиво и болно чудно, раван здраворазумског, свакодневног мишљења је баш оно што он не схвата, животни простор у коме се обични, нор-

мални људи тако добро сналазе и тако добро осећају, гуши и спутава Дон Кихота. Онтолошка зачуђеност је без сваке сумње кључна карактеристика Дон Кихотове личности.

Међутим, ако светска књижевност и познаје покоји, додуше редак, литерарни симбол филозофског мишљења, какав је на пример Шекспиров Хамлет, потпуно је уникатно Сервантесово контрастирање ликова Дон Кихота и Санча Пансе. Ако је Дон Кихот симбол Аристотеловог чуђења као извора филозофије, онда је Санчо Панса свакако исто тако успео литерарни симбол оног другог нефилозофског, здраворазумског или свакодневног мишљења. Дух Санча Пансе урођен је у свакодневицу и њоме задојен до те мере да ако постоји тип не-филозофа или анти-филозофа коме је свакодневно суштински, онтолошки, блиско и познато, а свака друга разина мишљења чудна и далека, онда то није нико други до Дон Кихотов знаменити коњушар.

Контрастирајући ликове Дон Кихота и Санча Пансе, Сервантес разоткрива „стару чегрст” између свакодневног и филозофског резонувања.

Битна карактеристика свакодневног мишљења, за разлику од филозофског, јесте његов прагматичан карактер. Свакодневно мишљење је усмерено на решавање задатака које пред нас поставља свакодневни живот и никад није само себи сврха као што јесте (себи сврха) филозофска контемплација. Свакодневно мишљење, по дефиницији, има за циљ неку практичну корист и ка њој је усмерено. Мамац Санчу Панси да пође као коњушар са Дон Кихотом у свет су врхунске вредности свакодневног мишљења – богатство и почаст, односно сасвим прецизно – једно лепо, богато острво где ће Санчо бити губернатор.

Конституишући ликове Дон Кихота и Санча Пансе (симболе филозофског и здраворазумског мишљења), и развијајући њихов међусобни однос, Сервантес артикулише и питање посебно занимљиво са филозофског становишта – ко је супериорнији Дон Кихот или Санчо Панса, или, другим речима, филозофско или свакодневно мишљење – чија је аргументација снажнија и ко кога и

зашто може да убеди. Ако оставимо по страни ауторитет који Дон Кихот као господар има у односу на слугу а који, руку на срце, у том облику није претерано велики, постоји извесна склоност код Санча да се повинује свом господару, да му се у духовном смислу подреди и да га следи као што се у животу спонтано следи ауторитет снажнијег ума. И то на први поглед може деловати чудновато. Санчов свеукупан однос према Дон Кихоту је амбивалентан: час га са своје земаљске, здраворазумске рazine мишљења посматра као да је сишао с ума и вајка се и јада на своју судбину, а час му безусловно верује понесен Дон Кихотовом, како Сервантес каже, „лудошћу” а у ствари понесен специфичном донкихотовском аргументацијом која, иако потпуно дистанцирана од света свакодневног искуства (или управо због тога), има унутрашњу кохерентност и доследност која зачудо повремено врши продор у Санчову духовну сферу и не само што на њу утиче него успева и да јој се наметне за вођу. Дакле Дон Кихотова логика повремено успева да сломије Санчов здраворазумски отпор и да помери Санча Пансу из његовог тврдог, прагматичног става.

Прагматична настројеност здраворазумског мишљења чини га некритичним на свим нивоима и штавише „луђим” од Дон Кихота. Оно што нам изгледа као најтврђа стварност врло често је склоно да се, као Протеј, зачас прометне у потпуно несувислост.

И Сервантес нам, као антички филозофи, поставља то кључно питање: шта је истинска стварност а шта привид? Шта је то што битно конституише стварност – чулна опипљивост, доступност чулима, или вредност? Дон Кихотов одговор, без сваке сумње, јесте да је свет вредности оно право биће ствари, а да је привид управо оно што смо у свакодневном искуству навикли да доживљавамо као сушту реалност.

Сервантесов Дон Кихот се штавише дистанцира од сопствене физичке чулности да би сачувао систем вредности који је створио и који представља смисао његове егзистенције. Кад изгуби свој свет вредности, виши хоризонт у који је управљен његов духовни

поглед, Дон Кихот ће изгубити смисао живљења и наступиће његова смрт.

У животу тако кристално чистих ликова, прецизно и оштро оцртаних, нема. Они јесу парадигме, сувише прецизне и заоштрене да би биле животно могуће.

Овде, у Сервантесовом *Дон Кихоту*, снажна естетско-онтолошка редуција отвара књижевности проход ка суштинској димензији стварности, и доводи до појављивања, јасно и очигледно оне конститутивне фасете људскости којима живот не даје прилику да се појаве у својој најчистијој, блиставо јасној, цизелираној форми. Животно немогуће постаје у естетском простору књижевности суштински стварно.

У овом примеру се јасно види шта је кључно да би се постигао не само отклон од истине фактицитета, већ и од тзв. животне истине – снажнија, заоштренија естетско-онтолошка редуција, смелије свођење и фактичке и животне димензије да би се суштинска димензија стварности довела до појављивања. (И то је управо онај моменат који недостаје у Хартмановом објашњењу). Методом естетско онтолошке редуције се понире на следећи, дубљи ниво стварности. Та два (назовимо их) корака – први ниво редуције од фактичког ка животном и други ниво – од животног ка суштинском, чине проход ка суштини стварности.

Хартман луцидно примећује да је додир са суштинском истином у књижевности опасан, да је у неку руку ход по оштрици бријача и да полази за руком само великим мајсторима песничког поступка; други велики мајстор коме је ово пошло за руком је Виљем Шекспир. Имам на уму *Ричарда Трећег* сасвим конкретно другу сцену првог чина у којој Ричард од Глостера (будући краљ Ричард Трећи) проси леди Ану, чијег је мужа Едварда, принца од Велса, убио, проси је крај одра мртвог свекра кога је такође он убио – и успева у свом маневру. Сцена невероватна и животно немогућа; и шокантна својом бескомпромисном усмереношћу на оне најдубље слојеве у људској природи.

Елем, Ричард од Глостера изјављује љубав леди Ани која га се с разлогом гнуша и успева да њено гнушање преобрати у попустљиву симпатију; штавише, измамљује јој и полуобећање да ће му бити жена. То је, наравно, нешто што се у животу не дешава, животно немогуће и животно неистинито. Мржња и гнушање се не претварају тако лако и тако брзо у привлачност и симпатију. Шекспир је ту храбро сажео ход времена и оно за шта су у животу потребне године, свео на исход једног разговора. Животно немогуће претворио је у суштински истинито и суштински стварно.

Кључ успеха Ричардове љубавне изјаве је његово признање да је све злочине које је починио, починио из љубави према леди Ани и у жељи да њу добије. У једном тренутку (који је изванредно проценио као повољан) и свој живот јој препушта на милост и немилост, дајући јој мач у руке да му пресуди, ако не може да разуме и опрости злочине које је из страсти према њој починио. Ту се природа (женомрсци ће рећи) жене, а треба рећи људска природа као таква, савија и топи јер супстанцијално својство захтева за љубављу је управо то – спремност да се почини нешто што се не чини иначе, што пробија оквир сопствене личности због оног другог. Тај моменат је „печат” на љубавни „уговор”. „Трговина” љубављу управо тиме се „оверава”. И то је оно суштинско што смело додирује Виљем Шекспир љуштећи слојеве стварности у проходу ка најдубљем, суштинском. То је оно животно немогуће што овај мајстор литерарног поступка претвара у књижевно могуће и суштински стварно.

Финале сцене је Ричардов завршни коментар, натопљен иронијом:

„Је ли икад жена овако прошена?
Је ли икад жена тако освојена?”⁵

⁵ Shakespeare, William, *Rikard Treći*, Matica hrvatska

И сам импресиониран лошим материјалом од којег је саткана људска (да не кажемо женска) природа и успехом свог невероватног подухвата, Ричард и овом репликом показује надљудски и нељудски иронијски отклон према сопственом поступку; и то је опет једно шекспировско, велемајсторско претварање животно немогућег у суштински истинито и суштински стварно.

И овде је очигледно како писац суптилно љушти један слој животно истинитога и доводи до појављивања дубљи слој – суштински истинито, односно суштинску димензију стварности. Врло смело свођење и сажимање (како тока времена, тако и следа осећања) и довођење до појављивања једне оштро оцртане, цизелиране форме оног супстанцијалног код човека. И ова сцена у *Ричарду Трећем* чудно носи и заноси, иако факат, јесте животно неубедљива. Нема живе жене која ће урадити оно што је урадила леди Ана.

У овом контексту би се могли још поменути *Краљ Лир*, Гетеов (Goethe) *Фауст*, Манова (Mann) реплика *Доктор Фаустус*, Хесеов (Hesse) *Нарцис и Златоуст* и *Игра стаклених перли*, Андрићева *Јелена жена које нема*, *Доријан Греј* Оскара Вајлда (Oscar Wilde), *Идиот* Достојевског и *Браћа Карамазови*, у ствари три брата Иван, Аљоша, и Смердјаков (са изузетком Митје чији лик носи печат животне убедљивости, наиме, мојим терминима речено, његов лик конституисан је на првом нивоу естетско-онтолошке редукције), Камијев (Camus) Мерсо... сви животно неубедљиви, а суштински истинити. У свим овим примерима бритком, снажном естетско-онтолошком редукцијом откривају се парадигматске фасете људскости и доводи се до појављивања суштинска димензија стварности. Овај принцип је *методос*, ход уметничког поступка и у њему је кључ онтолошког потенцијала уметности.

Ива Драшкић Вићановић

Литература

- Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955.
Vasari, Giorgio, *On Technique*, G.V. Brown, London, 1907, p.205.
Драшкић Вићановић, Ива, *Нон финито, прилог заснивању естетике недовршеног*, Чигоја, Београд, 2010.
Драшкић Вићановић, Ива, „Дон Кихот – филозофски мит”, Институт *Сервантес, Дон Кихот у српској култури*, Београд, 2005.
Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1976.
Плотин, *Енеаде*, НИРО, Књижевне новине, Београд, 1984.
Сервантес, Мигел, *Дон Кихот*, Нолит, Београд, 1964.
Хартман, Николај, *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979.
Шекспир, Вилијам, *Ричард Трећи*, Култура, Београд, 1963.

Iva Draškić Vićanović

ART AS AN APPROACH TO ESSENTIAL DIMENSION OF REALITY

Summary

The paper deals with different ways in which art comes into contact with reality. The main thesis of the text is that art, possessing ontological power, reveals the essential dimension of reality to human mind. Specific feature of aesthetic creation is principle of reduction, aesthetic – ontological reduction which removing surplus makes the essential dimension of reality apparent.

Key words: Aesthetics, art, reality, ontology, reduction, essence.

Богомир Ђукић

ДИНАМИКА ЕСТЕТСКОГ И СТВАРНОГ И МАРГИНАЛИЗАЦИЈА УМЈЕТНОСТИ

Апстракт: Историја дијалектичке игре естетског и стварног у разним периодима историје показује надмоћ једног или другог, па с тим у вези, и њихов духовни, односно, недуховни карактер, почев од античких времена све до савременог доба. Естетско је било доминантно увијек када је са духовним садржајем и умјетничким битком, без којих је остајало пука предметност материјалног, природног и стварног. Динамика естетског и стварног у савременом добу духа декаденције и деструкције естетске културе, међутим, отишла је дубоко у смјеру маргинализације умјетности и доминације поплићаног естетског као естезијског, што се може сматрати одређеном радикалном и далекосежном, разорном промјеном у изразитој доминацији антихуманог, цивилизацијско-информатичког *techné*.

Кључне ријечи: естетско, стварно, умјетност, маргинализација, естетизација.

Феномен естетског се у историјском времену јавља у своме дубљем или плићем модусу, па је и његова вриједност као и вреднота самог његовог умјетничког битка, ако се ради о умјетнички естетском, већа или мања, што зависи од премоћи његовога *techné* или стваралачког битка. У антици су, као што знамо, лијепо и умјетничко раздвојени, лијепо као платоновска идеја је есенцијално, док је умјетност тек трећеразредна сјена сјене, у Средњем вије-

ку су у служби светог, да би у модерном времену важност задобила тзв. лијепа умјетност. У савременом добу разликујемо различита поимања стварног и естетског, као и њихових међусобних односа, утолико, да се може рећи да присуствујемо веома живој динамици њихових односа и промјена. Сама стварност се усложњава тако да њена савремена представа носи више њених разних ликова, од материјалног и природног, преко социјално-историјског и психолошког лика, до њених ликова у бивствујућем привиду, попут симулација и симулакрума, што све више долази до изражаја. У свему томе посебно се издваја и чини је специфичном њен техничко-технолошки и информатички лик. И сама естетска и умјетничка стварност мијењају своје ликове, изгледе и статусе унутар њеног свијета живота.

Естетско је изложено деструкцији, мијења своју позицију и постаје поплићано, напушта умјетност или је деградира, шири се у сва подручја реалности и служи пријатности и забави, конзумеријској потрошњи, далеко од правог, дубинског и снажног естетског доживљаја и доброг укуса, а да иронија буде још и већа, обични и тривијални се предмети, узети из људске свакидашњице, промовишу као дјела умјетности, иако томе ни на који начин нису и дорасла. Присуствујемо досад највећој и најтурбулентнијој динамици естетизације савремене реалне стварности, али и невиђеном изгону из ње умјетности као наводном реметилачком фактору савремених хиперпостмодерних процеса, при чему нестајање истинске духовне компоненте истовремено значи и опасно губљење темеља на којима савремени човјек стоји. Напушта се, исто тако, и сам дух и некадашњи култ стварања, чиме човјек престаје бити божанско биће, те бива сведен и деградиран.

У самоме разликовању стварног и естетског имамо у виду да је стварно оно реално постојеће, материјално и сам стварни и историјски човјеков свијет живота, док је естетско појмовно-категоријална ознака за лијепо које обухвата естетско-естетичке вриједности, дакле, сушто и есенцијално лијепо, те умјетнички, неумјетнички и природно лијепо, па и естетски обликовано ружно,

узвишено и сл., и истинска умјетност као таква може бити тек с естетским и у естетском, па је естетско умјетности, у ствари, одређена специфично умјетничка чулност, једна, рекли бисмо, виша врста духовно-чулног облика. Естетско умјетничког се ствара, што значи да оно није и стварно у оном емпиријско-историјском смислу реалности, већ један нови, виши облик стварности саздане имагинацијом стварања и остварене у дјелу новог и другачијег свијета, тако да ствараоца/умјетника не обавезује дата стварност и уопште њено оно стварно, нити сама овоземаљска истина, већ један *други* свијет и његова естетско-умјетничка истина, дакле, пјеснички, ликовни, музички, филмски и уопште извјестан, вјештачки створен мултимедијални свијет, проихођен и обликован из умјетничког животног доживљаја и имагинативног, духовно-чулног умјетничког стварања.

Сам појам “стварног” имплицира материјално-предметни и безлични свијет ствари за разлику од свијета јединки, које осим тијела располажу и духом, па су и више од ствари. Ријеч је о стварном реалног свијета предмета, појавног и чулно-тјелесног, који заједно са душевно-духовним свијетом чини збиљски свијет реалности, који имплицира и саме људске творевине науке, технике, умјетности, те и културе и цивилизације у цјелини. И сам свијет естетског припада свијету ствари, пошто естетска дјела садрже нужно и онај од њих неодвојиви, али очигледно стварски елеменат, на њега иначе несводива. У естетском се дјелу на тајанствен начин спајају један с другим тај стварски са оним естетским елементом, односно ријеч је – према Мартину Хајдегеру – о извјесној супструкцији, односно, подградњи или основи као оном стварском на којој је “изграђен други, аутентични елеменат”, па је дјело “у основи својој нешто друго и никад није ствар”,¹ јер бивствује естетски и квалитативно се разликује од пуког бивствовања на начин употребних предмета. Тај други, аутентични елеменат је, очито, оно естетско, но не у пуком, дословном смислу, већ естетско као

¹ Хајдегер, М., *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 9–10.

естетска, жива форма и онтолошка естетска пуноћа. Такво естетско је, у недостатку умног мишљења и сазнања, често именовано неодређеним терминима, попут неизрециво, недокучиво, тајно или мистично, умјетничко и сл., дакле, феноменима што се више могу осјетити и осјећају и интуитивно и имагинативно откривају, него рационалном процедуром спознавају, па за њихово разумијевање треба развијати осјећајност и укус, специфична естетска искуства и чула, без којих у будућности нема нити може бити истинског естетског мишљења.²

С друге стране, само ‘’стварно’’ заједно са властитом стварскошћу има конзистенцију у материји заједно с формом, будући да се оно визуелно јавља са својим изгледом и као обликовано, и та његова синтеза материје и форме одговарајућа је како употребним предметима, тако и природним стварима. И само естетско дјело као умјетничка творевина у властитој подградњи и супструкцији носи материју са одређеном претходећом формом, која бива стваралачки трансформисана и обликована у живу (духовну), естетску форму. Оно што је заједничко за све стварне предмете, како природне, употребне, тако и естетске, јесте да располажу одређеним распоредом материје те и да имају извјесну, самосојну форму, па ипак се они радикално разликују од случаја до случаја и, сходно карактеру тога распореда, односно форме. Сам карактер и природа споја материје и форме је уједно и његова владавина и суштина, у дјелу умјетности и естетском дјелу од формата карактер таквог спајања имплицира не само љепоту као догађање и појављивање истине, већ и форму на којој она (та љепота) почива зато ‘’што је *форма* давно узела своју светлост из бивствовања као бивствујућости бивствујућег... Стварност постаје предметност. Предметност постаје доживљај. У начину на који, за свет одређен западним ду-

² Да би се дошло до драгоцених, фундаменталних естетичких спознаја, сматрамо неопходним систематско бављење разним облицима естетичког мишљења, и непосредног и посредног, рационалног и ирационалног, интуитивног, осјећајног и томе сличног.

хом, бивствујуће јесте оно-стварно, скрива се својеврсно спајање лепоте с истином. Историја суштине западне уметности одговара промени суштине истине. Та уметност исто се тако мало она може схватити помоћу доживљаја, под претпоставком да метафизички појам уопште и сеже до њене суштине.”³

Сва дјела умјетности су заснована на стварности као услову без којег не могу бити, па као таква имају и своју неопходну материјалну структуру, иако су она од ње одиста нешто неупоредиво, бескрајно више, и уводе нас у један комплексни, духовни и другачији свијет, те и са вишим и већим, естетским значајем. Истина, и она су одређена, нова стварност, али посве другачија од стварности на којој стоје и у којој су утемељена, рекли бисмо, стварнија су и од саме стварности. Та нова стварност креирана је и саздана из неумјетничке стварности и материје, и као таква прешла је и у нови, умјетнички и естетски начин бивствовања, будући да је дошло до новог распореда материје и успостављања новог, живог облика естетске форме, до успоставе таквих односа међу материјалним елементима, који производе естетски смисао и зраче новим онтичким те примарно естетским својствима. Задахнута живим духом она је добила и свој нови живот и побрисала претходну пукост, екстензију и индиференцију природног свијета, јер се у њој догодила далекосежна промјена, којом је постала блиска естетској осјећајности и умноженој густини чулног живота. Њен модус постојања сасвим је другачији од модалитета егзистенције уобичајеног појма стварности, материје и уопште стварног. Настала у окриљу стварности и на граници стварности и нестварности, дјела умјетности припадају свијету оног *као да стварности* бивствујућег привида и нестварности, стварности као загонетном свијету игре и игри као највишој форми умјетности.

У том се смислу естетски привид у дјелу умјетности разумијева као његов сам конститутивни битак драгоцјен за његову естетску и умјетничку вриједност. Дакако, он није могућ без од-

³ Мартин Хајдегер, наведено дјело, *исто*, стр. 59.

говарајуће стварности, њене одређене структуре и распореда, који га чине лијепим, а истинитост вриједним. Као довршено дјело, оно је уједно и стварна чињеница људске стварности, која њиме бива унапријеђена, а сама њена чулност култивисана. Модерно и савремено естетско искуство питање поменутог, умјетнички конститутивног и вриједног, естетског привида, третира једним од најважнијих естетских питања у савременој естетици дјела умјетности. Ако је за Платона чулни привид умјетности био безвриједан и онтолошки трећеразредна сјенка сјенке, за Шилера и модерну естетику естетски привид има прворазредну вриједност и означава сам естетски и умјетнички битак умјетности. Шилер је, у ствари, кантовску слободну игру појмио антрополошки и у смислу хармонизовања нагона за формом и нагона за материјом с циљем уздицања нагона за игром, чиме је лијепи привид естетског и умјетничког супротставио прозаичној стварности, која стоји изван закона љепоте. Сам појам форме у којем лежи тајна умјетности, па самим тиме и загонетка умјетничке игре и естетског привида, стоји у супротности спрам пуке чулне материјалности, и онда када кантовски одустаје од чистог естетског.

Историја је упознала разне и бројне врсте како стварности и стварног, тако и естетског, а онда, дакако, и различите облике њихове динамике те њиховог међусобног односа. Све то говори да ће тих различитих типова и врста стварности и естетског, и њихових небројених могућих релација бити и у будућности, јер кретање историје је трајно, а оно имплицира и перманентно мијењање и њених појединих феномена и ентитета, као и њихових улога и позиција у њој и њеној збиљској структури. Нас овдје, у првом реду, интересује природа и карактер савремене стварности и њеног естетског битка у контексту њихове динамике и њиховог међусобног односа, као и самих импликација које из њих производе и које имају видног утицаја на савремену радикалну промјену, како стварности, тако и самог умјетничког и естетског битка у њој. У том промишљању и испитивању естетика полази од већ раније утврђених и познатих појмова и феномена и њихових философских одређења кроз која

самјерава многе процесе и промјене, што се у збиљској и естетској савремености динамички, па и са радикалним исходиштима, одвијају и догађају, а то је, чини се, управо случај са односом естетског и стварног у нашем времену.

Захваљујући развоју научног и техничког знања, те и самој модернизацији савремене стварности, можемо данас разликовати раст и успон најмање три њена облика и вида, и то: прво, њен онај објективни и по себи облик; затим, друго, њену слику, представу, односно њено одређено подражавање и симулирање, при чему, остаје макар и танка веза и сличност с њом као својим моделом; и треће, тип лика створеног као један бивствујући привид или фантазм (*phantasm*), а назван као симулакрум (*simulacrum*), који означава тип привидне или фантазмичне стварности, што бивствује у несличности с њом и не претендујући на статус копије, али са одређене тачке гледишта, ипак дјелује слично и сразмјерно са стварним. За Жила Делеза (1925-1995) сам човјек је постао симулакрум, премда је Богом створена његова копија и сличност гријехом избрисана, чиме је његово морално постојање уступило мјесто оном естетском.⁴ Умјетност као симболичка естетско-духовна форма живјела је и живи на релацији између два посљедња вида стварности и унутар оног првог збиљског облика као основе на којој бивствује сам њен битак као њена – у хартмановском смислу – позадина дата у привиду.

Ми очито живимо у вријеме небројених, хетерогених и разноврсних реалности, као и доба одређене тзв. мултимедијалности, па се, аналогно томе, отуда и јавља не само једна поливалентност естетског, већ и извјесна умноженост стварног. Данас постоји више врста, облика и нивоа стварности, али исто тако, но не и паралелно с тим, више врста и нивоа естетског, будући да оно происходи из карактера и снаге људске субјективности и њене стваралачке

⁴ Погледати, Deleuze, G., "The Simulacrum and Ancient Philosophy", "Plato and the Simulacrum", у: *The Logic of Sense*, Columbia University Press, edited by Constance V. Boundas, New York, 1990.

моћи, и повезано је са духовном изградњом на специфичним чулним основама. Креативност субјективности је усмјерена како на продукцију и стварање цивилизацијских предмета, тако и на оне јединствене, културне стваралачке форме и дјела, и међу њима је дистинктивна разлика, јер су ови посљедњи битно креативни у смислу културе и појезиса, а они претходни, лишени компоненте и печата стваралачког и, као производни и функционални, више стоје у служби технике и цивилизације. Када је ријеч о самим нивоима и вриједносној хијерархији, високи ниво евидентно припада тзв. елитној умјетности и стваралачкој естетској култури, док су они нижи, у основи, аналогни шунду и кич-производима.

У исто вријеме, у савременом су се добу догодиле и велике, радикалне промјене на релацији између оних најсуштијих релата свијета умјетности, између естетског и умјетничког. У ствари, у наше вријеме криза умјетности је додирнула саму граничну тачку, мјесто са којег је више немогућ повратак, а то је чудно и изненадно нестајање умјетности, али не у смислу како је то Хегел назначио у смислу смјењивања фаза кретања и развоја идеје апсолутнога духа, него историјски ситуационо и збиљским стањем у којем се умјетност нашла у противурјечју са модерном/постмодерном технолошком и информатичком цивилизацијом. Као таква она је морала пасти у властиту декаденцију, што нужно не значи и сам крај естетских облика, који се и даље без суштог оправдања називају умјетничким, но они у својој стварности не само да то нису, већ су, шта више, по властитоме појму и по вриједности, антиумјетнички, у првом реду стога што из себе искључују само дјело умјетности, а сврха им је примарно прагматична и потрошачка.

Отуда више и нема дјела која одликује умјетничка дубина и естетска трајност, одређена жива и сложена форма естетског и умјетничког битка, па се у назначеноме расцјепу умјетничког и естетског данас отишло толико далеко да у амбијенту капитала, потрошње и техничког свијета, у кризи није само умјетност, већ и сама естетска вриједност што је прешла у свој естезијски карактер и у којој надмоћ и владавину имају мода и кич-производи, предме-

ти и појаве не-естетске умјетности или, на другој страни, серијски неумјетнички производи са проблематичном естетичношћу, па се догађа једна не-естетичност умјетничког, али и неумјетничкост естетског, дакле, одређена дубока провалија и одијељеност између естетског и умјетничког. И ако се у потрошачкој култури збиљности дошло до саме границе умјетности без естетског, онда нам још преостаје тек свијет естетског упројектован у серије робних предмета и производа, чиме се у смислу дизајна не-естетско претвара у тобожње естетско, брише се и сама граница естетског и неестетског, чиме све постаје лажно естетско и слика пројекта виртуелне функције у савременом спектаклу, тако да сваки покушај поновног повезивања умјетничког и естетског очито мора завршити неуспјехом, па исходиште савремене кризе и декаденције умјетности и естетске културе у цјелини, убрзано тоне и у највећу могућу неизвјесност.

Епохалне промјене савременог доба условиле су да се догоде и оне најдубље промјене на релацији естетско-стварно, те и да се оствари и већа и убрзанија динамика естетског искуства, но нажалост, не у смислу и подизања естетске вриједности и квалитета умјетности, него напротив. У наше вријеме великог отварања и ширења естетске рецепције и умјетничког доживљаја, чини се, да што више расте сама умјетничка продукција и репродукција, посебно она серијска и масовна, али и ширењем и дјеловањем масовних медија, све више опада и естетска вриједност и рапидно се губи и карактер умјетничког у умјетности, али и умјетност као таква. Масовна производња естетске потрошње и умножавање њене поплићане потребе у исто је вријеме ствара и саму кризу естетских вриједности, али у знатној мјери шири и оквире те умногоме увећава и онај осјетљиви распон некада скупеног хоризонта естетског искуства свијести.

Највеће подстицаје таквога ширења и динамике поменутога искуства дали су и небројени масовни медији, који су и сами у овом времену доживјели велику експанзију и неодољиви утицај. Само естетско и умјетничко, који су некада имали примарно и одлучно

важење, захваћени процесом дисипације и падања, сада се банализовало и тривијализовало поставши елементом свакодневља, па се у динамици естетског и стварног губи неопходно разграничење, естетско постаје стварно, а стварно естетско. У софистикованим и рационализованим процесима естетизације и хиперестетизације стварности, естетско престаје бити то што по своме појму јесте, значи, она истинска и непатворена духовна љепота, а у свему томе више се и не види крај и оно насушно свјетло у тунелу, које означава да би се ускоро из њега могло изаћи, будући да оно више и не служи једном безинтересном свиђању и естетском доживљају, већ практичној и идеолошкој сврси, па су естетизација и масовна естетска производња изложени великој злоупотреби и манипулацији самог естетског искуства.

Тако успон естетског искуства на релацији естетско-стварно у нашем времену неповољно утиче на сам карактер и структуру естетског. Читав тај успон и промјена омогућени су обртом у спознаји естетског са акцентом на естетски доживљај умјесто истраживања самог предмета, дакле, измијештањем тежишта са објективног и стварног на субјективно естетско искуство. Никад у историји умјетности није било више њене промоције и њених институција, њене популаризације, демократизације и ширења, али и медијске афирмације неумјетничког масовног естетског предмета, продукта и облика, бескрајно умноженог као данас, и са пробојима у сва подручја постојања. Али, исто тако, сумња у истинску естетску вриједност, никада није била већа и оправданија, с обзиром на то да је динамика естетског и стварног, о којој је овдје примарно ријеч, довела готово до самог њиховог пуког изједначавања и неразликовања, тако да је естетска учесталост и умноженост обрнуто сразмјерна њеној стварној вриједности, тако да се чини као да сама расцвјеталост и патолошка раширеност естетског има функцију прикривања и саме кризе умјетности, у сваком случају естетско и умјетничко су у раскораку, и свако од њих сада иде својим путем, јер је банализација естетског одузела шансу умјетничком, док се само стварно у духовном слабљењу естетског окренуло робном и

комерцијално-потрошачком. Очито, ово служење одређеној вањској функцији није од јуче, увијек су у историји умјетности њој с разних страна биле наметане различите функције и службе, но оно што се у савременом добу догађа у том смислу надмашило је сва претходна, и више се ни не очекује да завођење естетским буде умјетнички и утемељено, јер оно постаје свеprisутно, па тако позиција умјетности у њему бива не само детронизована, него готово и сасвим изгубљена.

У том смислу промјене у техници, технолошкој модернизацији, информатизацији и електронским медијима, те и култури и цивилизацији у цјелини, не само да су дале подстицаја динамици естетског и стварног у корист стварног, него су подстакле и саме мотиве техничке естетизације, естетског умножавања и културне популаризације, те и забаве, одређеног естетског запосиједања читавог свакодневља из којег се поступно брише умјетничко, да би на његово мјесто ступио нови, духовно осиромашени технички облик естетског, као одређени, доминантни и површно-поплићани вид претварања неестетског стварног у стварно естетизовано и естезијско, дизајнирано и косметизовано. Отворило нам се вријеме у којем се естетско више и не тражи у умјетности, него у техничким предметима и призорима свакодневице, према томе, естетско које нема вриједност чулно-духовне појаве, већ је у функцији размјене и потрошног производа са печатом естезијског. Ријеч је о естетском, које не пружа и естетско задовољство, већ тек пуку пријатност, и којем недостају они хартмановски слојеви предњепланског и естетске позадине, па му се као таквом не може признати и аутентичност, већ естетско више у склопу функционалне вриједности.

Прелази естетског у неестетско и неестетског у естетско у динамици естетског и стварног ствара право богатство привидно естетског, пошто се естетско, као привремени и лош станар на-стањује у неестетском и оном стварном, које тражи нови љепши лик и изглед да се боље прода, јер љепота ионако више не пребива у предмету, већ у осјећају. У ситуацији такве тенденције времена, све постојеће прибавља интерес за естетско, које није и оно

Богомир Ђукић

право, естетско за умјетност, већ више једно козметичко естетско иманентног, што не стоји иза трансцендентног узлета и загонетног духовног сијања. Такво естетско је чист привид и тоне у мочвару баналног и тривијалног, сусрећемо га на свим мјестима савременог обитавања и човјековог опхођења, па као такво оно и није у стању да испуни празнину његовог апсурдног и бесмисленог савременог бивствовања, пошто и не излази из уског оквира пукe технике уљепшавања свијета живота.

Литература

Ђукић, Б., *Филозофија и умјетност*, Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци, Бања Лука, 2014.

Ђукић, Б., *Метафилософска тачка гледишта*, Графид, Бања Лука, 2018.
Deleuze, G., "The Simulacrum and Ancient Philosophy", "Plato and the Simulacrum", у: *The Logic of Sense*, Columbia University Press, edited by Constance V. Boundas, New York, 1990.

Хајдегер, М., *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.

Bogomir Đukić

DYNAMICS OF AESTHETIC AND REALITY AND MARGINALIZATION OF ART

Summary

The history of the dialectic of the aesthetic domain and the reality, from Antiquity until contemporary era, presents us with the superiority and domination of one or the other, as well as with their spiritual or non-spiritual character. The aesthetic realm was dominant if it was merged with spiritual content and

art, without which it decayed into the objectivity of the material, the natural and the real. In contemporary era, marked by the decadence and destruction of aesthetic culture, dynamic of the relationship between the aesthetic domain and the reality transformed itself into the marginalization of art and the ide of sense-perception understood as the essence of the aesthetic domain. This can be considered to be a radical and far-reaching, devastating change, resulting in the dominance of the antihuman *techne*.

Key words: aesthetic, real, art, marginalization, esthetization.

Марко Новаковић

СВЕТ ПО МЕРИ ВИЗУЕЛНОГ ОПАЖАЊА – О ЕСТЕЗИЈСКОМ ПОРЕКЛУ ИДЕЈЕ КРУЖНОГ ОБЛИКА У КУЛТУРИ

Апстракт: Овај рад се бави пореклом правилних кружних форми које се у облику симбола јављају у свим аспектима културе, људског мишљења и делања. Такво порекло овде је приписано визуелном опажању кружних форми на небу, које у том облику нису стварни физички објекти, већ привид који настаје као последица преламања светлости у очном сочиву и другим оптичким справама. Порекло кружног облика у том смислу је естезијско. Таква илузија и из ње проистекла схватања о небеским појавама одређује многе аспекте људског живота и схватања стварности. Базични значај симбола круга и кружног облика може се показати на бројним примерима у култури свих народа: овде је изабран пример из културе древних Словена и обожавања бога Коло оличеног у лику Сунца у кретању које даје живот, као и један из грчке космологије из Платоновог дијалога *Тимај*. У завршном одељку је показано у ком смислу се може сматрати да и на основном нивоу размишљања, у структури и начину представљања појмова, кружна форма има важно место, јер се општи појмови замишљају по моделу редуковане правилне форме круга. У завршном делу се разматра и етимологија речи спекулација, која показује да је суштина интелигентног и теоријског држања филозофа усмерено посматрање, гледање, и то појава на небу, у чему је утицај ока и фактора визуелног опажања незаобилазан.

Кључне речи: естезијско, визуелно опажање, круг, сфера, очно сочиво, универзум, Сунце, визуелни појам, спекулација.

Увод

Утицај естезијског на формирање слике света. У предстојећем разматрању ће на примеру једног од темељних симбола – симболу круга – бити изнета и у основним цртама објашњена идеја према којој целокупно човеково поимање света и организација живота у њему своје порекло има у механици визуелног опажања, начину на који исти тај свет опажамо, а потом у складу са тим на једном вишем нивоу свести и мисаоно креирамо. Таква теза подупире и схватање о формативном утицају чулног опажања (*aisthesis*) на настанак културе: језика и писма, уметности и естетског искуства, математике и науке, филозофије и многих других аспеката симболичког изражавања и представљања онога што јесте. Такав утицај опажајног механизма готово да је неприметан у својој саморазумљивости, али је присутан у свим културама. Због разумљивог ограничења које има један кратак оглед, ограничићемо се овде на изношење основне замисли о настанку идеје савршеног кружног облика и његовог одређујућег положаја у филозофији и погледу на свет у различитим културама, са посебним нагласком на њеном *естезијском* пореклу.¹ У том смислу је чулносни, естезијски моменат главни фактор у формирању слике света и свега са чиме се човек сусреће, посебно онога што је његова творевина. Од тога зависи изглед објеката у перцепцији и начин њиховог разумевања и повезивања на симболичком нивоу.

Основна идеја. Чуло које током живота у значајној мери одређује наше сазнање света око нас је *чуло вида*. Путем тзв. даљинских чула – вида и слуха – највећим делом постајемо свесни онога што се догађа око нас. Као што знамо, орган чула вида је око, иако је оно део сложенијег нервног апарата који преноси надражаје и у којем се догађају хемијски процеси који омогућавају виђење. Ви-

¹ О значењу термина „естезијски” и разлици у односу на неколико сродних термина (естетски, естетички, естетични) који спадају у исти регистар види: Новаковић, М. „Естетичар као *homo aestheticus*”, у: *Homo aestheticus*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2017., стр. 144–145.

зуелно опажање је увек прожето интелектуалним процесом који га организује и усмерава и никад није пасивна рецепција спољашњих стимулуса.

Превасходни интерес овог рада није окренут хемијским и биолошким процесима који доводе до стварања слике у свести, што би спадало у домен емпиријског истраживања, већ последицама механике визуелног опажања у чијем центру је *преламање светлости кроз очно сочиво*, које омогућава виђење. Такво преламање доводи до опажања дубине, али под одређеним условима и деформације (закривљења) облика који се у њему појављују. Закривљење под одређеним условима доводи и до појаве правилних кружних форми и то у случајевима опажања светлости или светлећих површина. Такве форме готово нигде у природи се не могу срести, осим тамо где их у условима преламања светлости креирају наше очи и оптичке справе. Светлост у кружном облику у свакодневним условима опажа се на небеском своду и то је био случај у свим временима.

Ово запажање је од значаја, с обзиром да импресивне кружне светлосне форме на небу, какве су Сунце и Месец, али и „циклична” космичка збивања, на много начина утичу на организацију живота на Земљи, с обзиром да људи од давних времена, а ништа мање и данас, имају потребу да опонашају збивања у универзуму и свој живот организују у складу са том потребом и начином на који доживљавају и осећају ове појаве.

Испитивање визуелног опажања и његовог утицаја на формирање представа о свету задатак је филозофске естетике, у светлу којег је она фундаментална дисциплина.

Преламање светлости и варљивост визуелног опажања

Сочиво и функционисање ока. Преламање светлости у визуелном опажању је основни узрок закривљења облика које опажамо у свету који нас окружује. До преламања долази због потребе прилагођавања очног сочива величини и удаљености предмета који се

посматра. С обзиром да се лик повећава или смањује у зависности од удаљености, то указује да посматрач може да га прилагођава својим потребама. Стварни предмет се пројектује на мрежњачи ока, а величина пројектованог лика зависи од удаљености и величине у односу на око: уколико је предмет удаљенији лик је мањи, уколико је ближи он је већи. Захваљујући функцији сочива можемо да опазимо просторну димензију *дубине*: тачније, да створимо менталну слику која је резултат одговарајућих стимулуса које у том облику и формату омогућава преламање светлости.

Међутим, поред дражи које „утискују” лик на мрежњачи, чин опажања није тек пасиван пријем, већ га одређују форме мишљења које су активне на нивоу опажања. Активношћу мишљења већ на том нивоу врши се прилагођавање и одабир визуелно обрађеног материјала. У том смислу оно није одвојено од опажања, као манипулација апстрактним појмовима, већ је његов саставни део.² Лик на мрежњачи није идентичан са оним што у својој свести стварамо као менталну представу или слику спољашњег света, него ум увек спонтано одабира и допуњује оно што му недостаје у примљеним надражајима да би створио јединствену слику објекта. Својом активношћу визуелно опажање чини селективним, али му, поред одабира, омогућава и функције као што су издвајање, допуњавање, упоређивање, чак и апстраховање и непосредно увиђање суштине и друге.³

Лик пројектован на мрежњачи ока само је основ за даљу обраду, а од осталих менталних функција на нивоу опажања зависи каква ће представа о опаженим стварима од тог материјала бити конструисана.

² Ову тезу о „интелигентном опажању” заступа Р. Арнхајм (Arnheim), оспоравајући традиционално схватање одвојености опажања од мишљења, уз давање искључиве предности овом другом. Људски (и животињски) мозак активно обрађује сазнајни материјал на *сваком* нивоу, па је, према томе, опажање подједнако активан чинилац сазнања као и мишљење. (Arnheim, R., *Vizuelno mišljenje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985, стр. 20.)

³ Исто.

Активно опажање. Према изнетом схватању, у опажању се одвијају интелигентни процеси сазнања који умногоме одређују наше поимање ствари чак и на вишим нивоима апстрактног логичког размишљања. Лик преломљене светлости чији је извор на довољно великој удаљености *бива тако деформисан да добија (непрозрачан) кружни облик.* То се може проверити и у сопственом искуству, када се у ноћним условима посматра удаљени извор светлости, који се појављује као сјајни круг веома малог пречника, што се обично назива „светлом тачком”. Осим искривљења лика, помно посматрање светлости може да доведе и до других девијација попут промена боје, сенке или осенчења, све до потпуног затамњења у случају гледања прејаког светла.

Светлост на небу, која се услед преламања појављује у кружном облику, у *активном опажању* (посредованом менталним функцијама) прераста у појаву тродимензионалних сферичних (кугластих) тела, засновану искључиво на посматрању. То је најочигледније у појави Месеца, посебно његових фаза које се називају месечевим менама, када се привидно појављује граница између осветљене и „тамне” стране Месеца, што је заправо пример „активног опажања”, тј. интелигентне конструкције просторног, тродимензионалног тела од дводимензионалног лика, пре било каквог размишљања о самом том објекту. Наравно, и претходно искуство, образовање и навике у мишљењу играју улогу у формирању таквих уверења, посебно свакодневно искуство са објектима у непосредном окружењу. Ипак, „интелигентно” опажање је оно чему можемо да захвалимо за овај привид већ на полазном нивоу сазнања, који у даљој обради добија невероватне преображаје и надградњу у размишљању и теорији, али основни на опажању засновани привид остаје непромењен.

Показујући интелигентне црте визуелно опажање је од велике користи људима у напору да се снађу и оријентишу у свету који их окружује, посебно имајући у виду да се ради о чулу које омогућава сазнање објеката удаљених од тела. Многе од опажајних радњи остају скривене у свакодневним активностима, посебно у

свом интелегентном дејству, али их итекако омогућавају и чине таквима какве јесу. Ипак, оно што опажање може да створи за непосредно окружење и користи које од тога људи могу да имају, не важи нужно и за макрокосмос, односно за небеске светлосне појаве и области које су ван домашаја не само непосредног додира, него и даљинског опажања какво је визуелно.

Небески кругови и сфере: схватања о природи универзума
Универзум илузија врви од кугли, сфера и кугластих „тела”
која се окрећу, иако ништа од тога у стварности не постоји.
Ф. А. Ђанини

Привидни карактер дисконтинуираног универзума. Најбоље сведочанство обмане од стране сочива или увеличавајућег стакла јесу, као што је већ споменуто, небеске светлосне појаве и вероватно најфасцинантнији и најзагонетнији природни феномени Сунце, Месец и звезде. О овим недоступним светлећим објектима се, упркос популарном веровању, врло мало зна, ако се уопште ишта *поуздано* зна. Међутим, њихов симболички значај за људе је неизмеран. Због тога су они непрестано били подстицај за митотворачку фантазију и инспирација за веровања разних народа и култура, која на базичном нивоу одређују и њихово схватање света.

Слично важи за безбројне звезде и друге појаве које су не само у митовима него и у најсавременијој науци добиле интерпретацију као тачкасти или глобуларни физички објекти, који се у неким случајевима и „обрћу” око своје осе или се по претпоставци кружно крећу. Међутим, слично као кружан и сферичан облик, и кружно кретање је у науци само претпостављено, производ је активног опажања, маште и размишљања, али никада није доказано нити је поуздано утврђено као стварни процес који се догађа било где у природи.

У овом раду не претендујемо да пружимо било какве суштинске увиде у њихову природу, јер су могућности за то ограничене, већ је намера више негативна: да укажемо на могући извор доса-

дашњег (не)разумевања истих, а све у вези са темом о којој је овде реч.

Говорећи о универзуму као бесконачном простору у којем су смештени изоловани звездани и планетарни објекти са физичком величином и масом као релативно независни системи, јасно је да се говори о универзуму у стању *физичког дисконтинуитета*. Такви објекти су, у складу са поменутом оптичком варком и светлосном дисторзијом лика на великој удаљености, у науци схваћени као сферични, дакле са додатом просторном димензијом, као да је реч о физичким објектима. Ову просторну димензију ни на који начин не видимо, нити се она може детектовати било којим расположивим оптичким средствима, као што се не може детектовати ни кружно нити елипсоидно кретање. Све што се види јесу мање или веће светлеће кружне површине и понављање одређених процеса, а остало је само конструкција људског ума на основу интелигентног опажања, која је, додуше, условљена ограничењима опажања у односу на неизмерну величину пространства универзума у односу на сићушна људска бића, и устројством и начином функционисања самог оптичког апарата. Тај оптички механизам и на њему засновано опажање су за сада једино средство открића различитих појава и провере свих постављених хипотеза.

Карактеристике визуелног опажања приликом гледања светлих непрозирних површина на великој удаљености за онога ко гледа одају утисак да је реч о изолованим материјалним (физичким) објектима, расутим у бескрајном простору. Додатак на овакав привид јесте, као што је објашњено, просторна димензија дубине, која је интегрални део опажања и као такву ју је тешко разлучити од њега. Математичко-астрономске теорије из минулих столећа (укључујући и теорију Великог праска) заснивају се у потпуности на таквим опажајним конструкцијама и осматрањима путем стакала која преламају светлост и изолују светлеће објекте, док последњих деценија уверљивост црпу углавном из филмске индустрије и компјутерских монтажа и анимација, које поновљеним

дејством на људску свест управљају размишљањем о ономе што је опажено и уверавају да је случај оно што није опажено.

Повезани универзум? Физички универзум се може замислити и као повезан, то јест као *континуум физичких објеката и процеса*.⁴ То би значило да не постоје никаква кугласта тела одвојена безваздушним простором, већ је универзум бесконачна земља, пространство копна, вегетације, воде, леда, гасова и ваздуха које видимо свуда око нас, а који су повезани и простиру се у свим правцима. У том универзуму не постоје изолована масивна космичка тела нити је потребно летети од једне до друге небеске сфере, изузев да би се брже прешло повезано копнено или водено пространство као што се то иначе и чини у свету око нас који познајемо само као пространу (заталасану) површ. Површина пространства

⁴ Теза о физичком континууму универзума припада мало познатом Ф. А. Ђанинију (Giannini) и први пут је изнета на америчким универзитетима у периоду 1927–1930. године. У деценијама после тога, као што примећује и сâм аутор, поларне експедиције америчке морнарице потврдиле су неке од кључних увида изнетих у овим предавањима. (Giannini, F. A., *Worlds Beyond the Poles: Physical Continuity of the Universe*, Theonomos, 1959, стр. 1) Аутор је своја смела тврђења, која се косе са ставовима астрономије свих претходних епоха, објавио у књизи *Светови са друге стране полова: Физички континуитет универзума* више од тридесет година касније 1959. Два основна става су следећи: (1) *теза физичког континуума* – у читавом универзуму преовлађују услови као на земљи коју познајемо, опажене области на небу нису ништа друго до светле области небеске земље на којима не постоје никаква изолована тела, звезде или планете, већ су те небеске области повезане као и све друге, те се са земље само крећући се право напред (а не летом „увис“) долази у небеске области чије светлеће небо се види на небеском своду изнад нас (само гледано са друге стране, као када би се Земљина светлећа површина гледала из дубине тамне стратосфере, а са довољне удаљености изгледала би као мноштво изолованих светлих кругова или тачака); (2) *теза о обмани путем сочива* – свака светлост на небу види се као локализована и изолована у облику светлих кружних површина услед искривљења због преламања светлости кроз сочиво, што значи да су лоптаста и изолована тела кроз универзум производ обмане од стране сочива и хипотетичког мишљења које се на то опажање наслања или га прожима. Ова друга теза је од највећег значаја за овај рад, иако је овде феномен закривљења проширен и на појавне облике Сунца и Месеца, што Ђанини изричито не чини у свом раду.

бескрајне Земље је светла – као што је светла и површина Земље коју познајемо када се посматра са довољне висине (на пример из стратосферског балона) – али ту светлу површину око увек види најпре са деформисаном контуром, а онда и као сијасет изолованих сјајних кругова када је посматра са довољно велике удаљености.

Такав континуум би, разуме се, био бесконачан, али за нас у целини непојмљив, у смислу да би његово целовито сагледавање и мисаоно представљање било немогуће, осим у суженом и ограниченом домену непосредног искуства. Бесконачност тог типа може се само наслућивати и нејасно осећати, ништа друго. Физичка бесконачност је, за разлику од математичке која је само симболичка, за људски ум непојмљива, због немогућности визуелног сагледавања неизмерног пространства. Осим тога, с обзиром на немогућност захватања целине, за људски ум је тешко схватљива и повезаност појединачних сегмената света и живота под аспектом универзалних (научних) законитости. У том смислу, свако разумевање космичког пространства је провизорно и увек изражава затворени хоризонт људске моћи визуелног опажања и схватања.

Људско око и кружна форма бесконачног. Одсуство целовите слике стварног света који је бесконачно копно вода и ваздух непрестано рађа потребу за креирањем исте у мишљењу. Таква слика људима је неопходна ради свеукупне оријентације у свету. Погодна (а могуће и једина) матрица за њено креирање у домену *коначног* управо је правилна затворена *кружна форма*, а она је, као што смо видели, последица функционисања визуелног опажања и обраде светлосних стимулуса примљених преко очног сочива. Карактеристика опажања и мишљења начелно је ограничавање и настојање да се ствари сместе у одговарајући контекст и њиме обухвате.

Светлосни трагови на небу одувек су били подстицај за мишљење, деловање и уређење живота „у складу са природом”, па чак и у случајевима када је то опонашање врло суптилно и неприметно. Геометријски савршени кружни облици се у природи могу видети само на небу, њихова слика дата је у појавном облику Сунца

и Месеца⁵ и према уверењу многих култура представља савршени облик, па је узорна и за уређење људског света и окружења.

Оно што је, међутим, готово неприметно у својој самоочевидности јесте да исти кружни облик виђамо свакодневно у *очима* других. Вероватно отуда није случајно што се Сунце у веровању старих народа са наших простора назива *божјим оком*.⁶ Ово није само аналогија, која је у народном веровању изведена поређењем дужице па и самог облика ока са изгледом најсјајнијег небеског објекта, већ изоморфност дужице са једне и Сунца са друге стране потиче од формативног утицаја који орган вида има на начин појављивања небеских светлих објеката за нас који их посматрамо, као непрозирних кружних дискова у нијансама жуте и беличасте боје. Порекло светлости је непознато, осим што можемо претпоставити да је она електромагнетни феномен у гасовитом слоју више хиљада километара изнад Земљине површине. Њено разумевање зависи од разумевања природе електрицитета.

Према овоме што је изнето, о објектима на небу не треба мислити као о изолованим сферичним предметима који имају масу и крећу се у празном простору. Изолован облик је оптички феномен у гасовитом слоју хиљадама километара изнад земљине површине, чији утицај на људе зависи од *начина и услова опажања* ове светлости. У визуелном пријему стимулуса учествује и интелектуална обрада, за коју би се могло рећи да није активност ума одвојена од опажања, него интегрални део опажајног акта. У том смислу Арнхајм с правом тврди да је „чулна осетљивост као таква интелигентна.”⁷ Штавише, његова теза је да свако чуло има посебан облик интелигенције, међу којима се, бар када је реч о „даљинским чулима” (вида, слуха и мириса) интелигентно понашање чула огледа

⁵ Biderman, H., *Rečnik simbola*, Plato, Beograd, 2004, стр. 182. Круг са уцртаним средиштем у астрономији је симбол Сунца.

⁶ Уп. Чајкановић, В., *Из српске религије, митологије и фолклора*, Евго–Giunti, Београд, 2014, стр. 669.

⁷ Arnhaјm, *Vizuelno mišljenje*, стр. 23.

у „способности прибављања информација о збивањима на удаљености.”⁸ Отуда је схватање удаљених светлосних појава на небу као физичких објеката само творевина интелигентног опажања и накнадна конструкција ума, а не нужно и коначан опис стварног стања физичког света.

Колико год да су наше очи и виђење ограничени у своме домету и деловању, наш ум у мишљењу није ни за педаљ успешнији. Њихово дејство у целости је узајамно.

Кружна симболика бога и космоса

Симболика кружних облика и кретања која, како смо видели, своје порекло има у начину визуелног опажања код свих људи и народа, утиче и на стварање слике света у коме они живе, управо у духу опаженог. У том смислу је стварни свет, колико год рационалан био, конструисан и организован за човека по мери момента опажања, много више него што то може да изгледа на први поглед, посебно у свету који барата развијеним научним методама и технологијама високе прецизности.

О погледу на свет старих Словена. Први пример организације живота у складу са кружном симболиком у схватању универзума даје космогонија древних Словена. Њихово мировозрење или поглед на свет у потпуности је било одређено *Колом*, тачније дневним и годишњим (кружним) кретањем сунца на небу, које је имало сакрални карактер.

У истраживању доктора правних наука Божидача Митровића наилазимо на оригинално схватање културе старих Словена, које је у непосредној вези са предметом овог разматрања. Такво схватање се надовезује на пионирске радове палеоархеолога Радивоја Пешића, његово откриће винчанског писма и истраживање етруске азбуке, као и на рад Светислава С. Билбије у дешифровању древног етруског писма.

⁸ Исто.

Према Митровићевом мишљењу, становници Балкана и Апенинског полуострва древни СлоВени себе су заправо називали КолоВенима (Коло=Сунце; венац=лоза, род; то јест, цела реч би у преводу гласила: *Сунца Род*).⁹ Наиме, аутор је приметио да се правилним читањем једне лидијске речи написане старом етруском азбуком здесна налево, долази до назива Вини К(оло)¹⁰, а овде нас превасходно интересује реч Коло, која је у називу „СлоВени” (који нам је иначе свима познат) сасвим препознатљива. Реч Коло означава *Бога Сунце*, али не Сунце као статични објекат, већ као *процес*, то јест у *цикличном кретању*. Тако схваћено, годишње кретање Сунца на небу било је мера одређивања календара, представе о промени климе и годишњим добима, а према томе и елементима (седлачког) начина живота људи у заједници (када се сеје, жање, када се иде у риболов и сл.). Суштинска компонента овог посматрања и обожавања Сунца као божанства било је и стварање представе о *времени*.

Знање које су прастановници наших простора поседовали било је развијено и напредно. О томе Митровић пише следеће:

„У Каршени је Сунчев систем подељен на четири једнака дела, што није ништа друго до реална представа *колоВенске / старе словенске* цивилизације о климатским променама које носе четири фазе у кретању Земље око Сунца у току једне године.

Каршена је потврда КолоЕнергетске представе те древне цивилизације. То је више него представа о томе да Сунце даје живот на Земљи и да је (...) Сунце Творац живота у значењу бога Творца.

⁹ Трифунов Митровић, Б., *РасСија (КолоВенија) Најстарија цивилизација и српски чудотворци*, Пешић и синови / Архимедес / КолоВенија, Београд, 2004, стр. 12–13.

¹⁰ Ради се о речи „ВиниХ”, где је ознака „Х” заправо идеографски знак који означава цео појам, тачније коло. (Трифунов Митровић, Б., *Коловени / Словени и континуитет културе и права*, КолоВенија, Београд – Москва – Санкт Петербург, 2008, стр. 115.)

То је у огромном периоду времена било одлучујуће знање да кретање Сунца даје – рађа и васкрсава живот. То знање као мировозрење је омогућавало сталну и брзу експанзију цивилизације КолоВена, захваљујући томе што је то било не само апстрактно учење него и практична технологија која је чинила чуда у свакодневном животу, која је обичном човеку изгледала и магијска, а обезбеђивала је егзистенцију.”¹¹

КолоВени, баш као ни ми данас, нису имали искуство о стварном циклчном кретању (колу) Сунца нити Земље, па је њихово уверење морало бити засновано на *претпоставци* о таквом кретању. Таква претпоставка била је, што је показано изнад, вид предразумевања, које је зависило од визуелног опажања и ефекта очног сочива уз имагинативни и мисаони допринос у интерпретацији опажених призора на небу, те њиховог повезивања са догађајима у нашем непосредном окружењу. Додатак који је пружала имагинација грађу је црпао из свакодневног искуства и појава у непосредном окружењу на које имамо утицај и које можемо свесно и усмерено да посматрамо и сазнајемо са већим степеном поузданости него појаве у физичкој природи које су од нас независне и на које немамо никакав утицај.

Ипак, као тајно знање ово уверење је имало магијску снагу, а постало је и напредна технологија која је своју „потврду” имала у свакодневном практичном животу и усмеравала га је. Примера ради, употреба часовника и календара (КолоДар) нам и данас показује како се дневни и годишњи ритам свих људских активности организује према замисли о понављању и кружном кретању мајке Земље око Сунца или напросто кретању Сунца изнад Земље. Тако се људско мишљење и делање ефектно усмерава и организује без видљиве принуде. Тај начин живота је због своје свеprisутности нешто што је већини људи толико саморазумљиво да је његово порекло у опажању појава на небу сасвим скривено. Отуда се ови

¹¹ Трифунов Митровић, *РасСија (КолоВенија): Најстарија цивилизација и српски чудотворци*, стр. 18.

процеси и називају „природним”, не зато што су нешто што је од човека независно, већ зато што нам у својој свеприсутности делују толико спонтано и саморазумљиво да не примећујемо сопствени утицај на њих.

Тајно знање и напредна технологија. Значај Кола које је суштина погледа на свет Словена или КолоВена огледа се и у језику и писму, који су кључни фактори за настанак сваке културе. Култура заправо и настаје из култа, али не било ког, већ из култа Коло и мировозрења „Све је Коло”.¹² Математичке величине, ознаке и бројеви, баш као и (азбучна) слова такође воде порекло од обожавања Кола и погледа на свет који је изграђен на знању о годишњем кретању Сунца: добар пример тога је (кружна) ознака *нула*, која и симболизује Коло, прапочетак и вечни васкрс природе, а не само нумеричку ознаку за ништа. Према томе, иза симболике писма и математичких знакова морају се тражити дубља космолошка значења и поглед на свет, оличен у јасном увиду у динамику кружног кретања (КолоВрата) које изнова оживљује природу.¹³

Порекло и значење симбола, писма и математичких знакова, у науци, уметности, религији¹⁴ и свакодневном животу, не треба тра-

¹² Митровић, *Азбучна математика Винче*, стр. 17.

¹³ Исто, стр. 82.

¹⁴ Присутност култа Коло у религији везана је за космолошко учење о кружном кретању Сунца и његовом годишњем „циклусу”. Древна космогонија присутна је и у каснијем хришћанству, што се може видети и у хришћанској симболици. Учење о Христовом васкрсењу наука о симболима могла би да се схвати као антропоморфна трансформација старијег веровања и виђења свакодневног „рађања”, „умирања” и сутрашњег поновног рађања (Бога) Сунца, као и истоветног процеса који се понавља сваке године када се у пролеће природа буди и оживљава, а у зиму замире, па се исти процес „васкрсења” природе догађа изнова и изнова. Поред тога, Митровић скреће пажњу да се древна космогонија и представа хелиоцентричног система може препознати и у конструкцији руског православног петокупног храма, тако што централна купола представља Сунце, две бочне куполе две равнодневице, а друге две дугодневицу и краткодневицу. То што овај храм својом конструкцијом представља Сунчев систем како га је видео и замишљао древни коловенски народ назива се и „тајном руског храма”. (Трифунув Митровић, Б., *Азбучна математика Винче*, КолоВенија, Београд, 2012, стр. 91.) Овакав

жити нигде до у првобитном астрономском знању, а основне поставке овога у структури и карактеристикама визуелног опажања. Овај квалитативни аспект је умногоме скривен, док је, са друге стране, вековима математичко (квантитативно и нумеричко) знање нескривено коришћено да би се прецизније објаснили догађаји у природи и уједно прилагодили људским потребама и сврхама.

Важно је увидети комплементарни карактер ових односа: да се живот људи и поимање стварности организује према појавама на небу, али не онако како су оне постављене као стварни објекти независни од нас, већ *онако како их видимо и замишљамо* („физичка природа” небеских објеката само је један од начина замишљања истих); према томе, визуелно опажање на описани начин зависи од интелигентног конструисања које на основу свакодневног искуства повезује уочене појаве и даје им преко потребно јединство и смисао. Повратна примена језичких и математичких ознака на процесе у човековом окружењу показује изумевање технологије која је средство за манипулацију истима, за организацију људског живота. Технолошке иновације у употреби материјалних средстава су секундарне појаве, иако се са њима стално суочавамо у свакодневном животу. Оне у основи имају знање о космичким збивањима, које није нужно израз стања ствари у универзуму, већ наших уверења о њима заснованих на интелигентном опажању, а потом и накнадном осмишљавању и повезивању у смислену целину.

шаблон показује Покровски саборни храм у Москви, чије су живописне разнобојне куполе удешене тако да симболизују кретање и динамику Кола и на њему засновану космогонију. (Исто, стр. 87.) У православној иконографији приметан је још један симбол такође сличан представи Сунца, а то је тзв. ореол који се осликава и у кружном облику око главе светаца и боји јарком жутом бојом. У *Речнику симбола* Х. Бидермана стоји да у хришћанском свету појмова Сунце „које увек изнова излази на истоку, представља симбол бесмртности и васкрсења, а на једном мозаику из 4. века Христос се приказује као Хелиос на златним колима.” (Biderman, *Rečnik simbola*, стр. 377.) У српском народу се и данас у склопу народних игара игра коло, које има космички симболизам и није ништа друго до рецидив старих обреда и покушај не само опонашања збивања на небу, него и непосредног учешћа људи у живототворном збивању космоса.

Универзум као сфера која се окреће – из Платонове космологије. И у грчком схватању космоса наилазимо на савршене облике круга и сфере. Трагове тог схватања срећемо у Платоновом позном дијалогу *Тимај*. Платон износи схватање по коме је бог (демијург) створио све што јесте направивши од њега ред (космос) из хаоса, желећи да све буде добро и сматрајући ред бољим од нереда.¹⁵ Космос који је демијург створио по мерилу доброга постао је живо биће обдарено душом и умом, које је „по природи најлепше и најбоље.”¹⁶ Изглед и кретање тог бића су карактеристични – оно је *сферично и врти се у круг*:

„С тог разлога и на основу таквог закључивања изградио је од свих целих једну савршену целину која не стари и не може оболети. Дао јој је, такође, одговарајући и сродан лик. А живом бићу коме је предодређено да у себи садржи сва жива бића, одговарао би лик који би собом обухватао све могуће ликове. Стога је његов лик учинио сферичним тако да је средина била подједнако удаљена од свих крајева и завртео га у круг, који је најсавршенији од свих ликова и који је сам себи једнак више од свих других ликова, сматрајући да је једнако безброј пута лепше од неједнаког.”¹⁷

Платон је веровао у божанствени карактер света и небеских тела. Демијург за њега није стваралац као хришћански бог, већ „занатлија” који од постојећег неуређеног материјала прави неко дело, у овом случају је то „градитељ” универзума. По његовој замисли у бићу универзума постоји божански ум који је аналоган уму човека и који руководи његовим телом. Кружно кретање небеских сфера симбол је вечности и непроменљивости божанске промисли у бићу

¹⁵ Platon, *Timaj*, NIRO »Mladost«, Beograd, 1981. 30a7–8.

¹⁶ Исто, 30b7.

¹⁷ Исто, 33a8–b9.

света.¹⁸ Улога демијурга није да буде узрок онога што јесте и што је вечно, јер вечна стварност не може имати тренутак настанка, већ је он узрок настанка реда из хаотичног стања. Символика кружног кретања и сферичног облика намењена је да изрази рационалност поретка универзума, његову примереност уму (а онда и визуелном опажању на коме се у целости заснива и мишљење, иако се Платон са овим вероватно не би сложио).

У *Енеадама* се и Плотин евоцирајући *Тимаја* пита: „Зашто се небо креће кружним кретањем?” и на то одговара у платонистичком духу: „Зато што опонаша разум.” Кружно кретање је, сматра он, „унутрашње кретање самоопажања, самомишљења и живота које никад није споља нити је другде.”¹⁹ Плотин тврди да је кружно кретање творевина ума, а не процес у физичкој природи независан од тога, па у складу са тим и да је свет уређен према уму. Природа је за њега „оно што је одредила душа Свега.”²⁰ У том смислу је целокупно небо „покренуто” од стране душе, никада није изван ње и креће се укруг.²¹ Овим се не тврди да душа човека може да утиче на физичке процесе у макрокосмосу, већ да душа као животни принцип, који је уз то и уман, објашњава изглед и кретање универзума, па се и човеково расуђивање приказује као аналогно тој „рационалној” природи универзума. Код Платона наилазимо на сличну поенту:

„Вид је за нас (...) извор највећег благостања, јер никакада нико не би изрекао ове речи које смо малочас изrekli када људи не би видели ни звезде ни сунце ни небо. Овако је, међутим, посматрање ноћи и дана, месеци и кружног протицања година (равнодне-

¹⁸ Знатно пре Платона и Парменид у својој поеми *О природи* за оно што јесте (биће) каже да је „коначно, налик на масу лепе округле кугле” (Diels, H., *Predsokratovci I*, Наргијед, Загреб, 1983, стр. 212.), подстакнут увидом да је код таквог облика свака тачка на ободу подједнако удаљена од центра и нема неједнакости.

¹⁹ Plotin, *Eneade I-II*, NIRO »Književne novine«, Beograd, 1984, стр. 97. Уп. Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola*, Stylos Art / IK Kiša, Novi Sad, 2013, стр. 445.

²⁰ Plotin, *Eneade*, стр. 98.

²¹ Исто.

вица и дугодневица) проузроковало проналазак броја, а донело нам је и разумевање времена, као и способност истраживања природе свемира. Са тих је пак извора, као дар богова, потекла филозофија од које веће добро нити је дошло нити ће икада доћи смртноме роду. Ја сада говорим о највишем добру које потиче од очију. (...) Бог нам је, наиме, открио и подарио вид да бисмо кружна кретања ума, уочивши их на небу, применили на кружне токове наших расуђивања, будући да су једни другима сродни, премда су ови наши, за разлику од оних неузнемирених, изложени потресима; и да бисмо тако, изучивши их и стекавши способност да о њима расуђујемо правилно и у складу са природом, подражавали кретања бога, у потпуности ослобођена лутања, и на тај начин усталили ова у нама, склона лутању.²²

Платон можда несвесно, с обзиром на тада још недовољно познавање функционисања очног апарата (сочива и ретине), открива нешто важно у вези с тезом овог рада: виђење не само да нам омогућава да уочимо „стварна” кретања у универзуму, да бисмо их затим пренели на мишљење, живот и обичаје људи, већ условљава целокупну нашу перцепцију тог света, а према томе и живот у њему. У томе је право богатство вида. Оно те облике и кретања *ствара* полазећи од интелигентног опажања. Одатле следи да су кружна кретања у универзуму, изглед звезда, сунца и неба, као и тока времена, *пројекције људског ума и начина виђења*, а не у том облику и дело творца универзума. То не значи да тај творац не постоји нити да људска душа није у неком нама непознатом складу са „живим универзумом”, јер је, у крајњем, и она творевина истог. Међутим, решење коме прибегава овај рад састоји се у томе да узроке таквог погледа на ствари служећи се формом круга објашњава полазећи од индивидуалног субјекта, услова и начина виђења (уместо од универзалног ума или „душе Свега”), због чега је познавање механике визуелног опажања и оптике од највеће важности.

²² Platon, *Timaj*, 46e9–47c6

Кружан облик и кретање је творевина људског ума, а да ли се и како небески свод заиста креће далеко је од познатог. Мишљење које је обликотворно на свим нивоима већ у опажању ствара овај облик, а потом га пројектује на свет и на многа збивања у њему.

Визуелност појмова и спекулација

У претходном наводу из *Тимаја* Платон говори о „кружним токовима наших расуђивања”, које је потребно довести у склад са истоврсним токовима на небу. Утицај опажања описан у претходном делу огледа се у размишљањима која имамо: циркуларност и кружна форма појављују се и у *структури мишљења*, где су каткад и препознатљиви у многим мисаоним фигурама. Осим тога, ”кружни токови расуђивања” могу се схватити и у дословнијем смислу, кроз појам *спекулације* који се често користи у филозофији.

Облик и појам. У филозофији се можемо запитати о томе *како изгледа појам* као инструмент мишљења које се саопштава у форми појма, а кога могу и други да разумеју. Питање о изгледу (а не предмету или садржају) појма може да делује збуњујуће или неразумљиво, али оно није ништа друго до питање *како тај појам себи представљамо или како га замишљамо*. Уколико се схвати да је опажање облика почетак образовања појмова²³, може се наслутити повезаност између облика и појма, која је само у случају када се опажање оштро разликује од мишљења искључена.

Ако бисмо се задржали на опажању, приметимо да се опитност не јавља само у појмовима мишљења него и у опажајима. Облици и појмови су врло блиски, па се облик приликом опажања уједно већ и поима. То одговара горњој тези о интелигенцији опажања. Опитност опажања се састоји у препознавању и одабиру структурних карактеристика у надражајном материјалу²⁴, које су садржане у сведеном шаблону, имају једноставан и артикулисан

²³ Арнајм, *Визуелно мишљење*, стр. 30.

²⁴ Исто.

облик. Сведени геометријски облици одговарају визуелним шаблонима, иако не морају нужно бити правилни (као круг, квадрат, једнакостранични троугао и други). Такве шаблоне Арнхајм назива „визуелним појмовима”.²⁵ Они омогућавају да неки предмет буде препознат као организовани облик. Појмови настају већ на нивоу опажања овог облика, па се за њега може рећи да је протопојам. На том нивоу је и опажање вид поимања у ширем смислу. У ужем смислу, поимање је апстрактна логичка радња мишљења.

Круг као слика појма. Да би били схваћени појмови се по правилу дефинишу. Међутим, замишљање појмова богато је сликовним облицима, што је начин да се они представе. Такви облици се могу сматрати приказом или сликом појма. Када покушавамо да замислимо појам за који не можемо да пронађемо емпиријску представу која би га адекватно изразила, замишљамо га као форму круга, у чији обим спада мноштво случајева исте врсте који имају неко заједничко својство и који је својим обухватом одељен од других појмова.²⁶ Појмови се у логици третирају као „идеални предмети дати помоћу имена појмова, предиката.”²⁷ Платон је идеје третирао на сличан начин, али као објективно постојеће суштине доступне само умном посматрању, без могућности да буду опажене. Тиме је овај филозоф многим одузео привилегију највишег облика сазнања препустивши га малом броју „изабраних” – филозофима.

Упркос привидном интелектуализовању, у изворном значењу „идеја” упућује на кружан облик и заобљеност.²⁸ То значење задр-

²⁵ Исто.

²⁶ Обим једног појма у логици означава скуп свих појединачних случајева на које се тај појам односи.

²⁷ Регенбоген, А., Мајер, У. (прир.), *Речник филозофских појмова*, БИГЗ Publishing, Београд, 2004, стр. 446.

²⁸ Грчка реч *eidōs* поред осталог означава и „оно што неко види”, „појаву”, „облик”. (Peters, F. E., *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, University of New York Press, New York; University of London Press Limited, London, 1967, стр. 46.) То нам сугерише не само да је идеја *визуелног порекла*, него и да је у са-

жано је и у свеколикој филозофској употреби. Без обзира да ли им се признаје опажајно порекло или не, кружни облици које везујемо за идеје показују да потичу из визуелног опажања, а чак и општи појмови имају структуру опаженог облика. Тај визуелно редуковани облик је слика појма коју свако може да замисли када покуша да размишља о тзв. апстрактним појмовима и логичким везама међу њима. Најједноставнија сведена визуелна форма, која уз то одговара својствима видног поља и органа вида, је кружна форма. Размишљање се њоме служи у покушају да схвати сложену и разнолику стварност, чак и тамо где полази од емпиријских облика који по својим карактеристикама не одговарају кружној форми.

Филозофија као гледање (неба) или шта је спекулација. Филозофија и филозофско мишљење су у разним временима поистовећивани са *спекулацијом*. Овај израз означава високо интелектуално и теоријско држање одвојено од материјалне стварности и свакодневних практичних сврха и делања. Оно се понекад називало и контемплацијом.²⁹

Интересантна је, међутим, етимологија речи „спекулација” (*speculatio*), преко које се опет може доћи до повезаности на први поглед интелектуалних радњи појмовног мишљења са гледањем и – очима! Наиме, ова реч потиче од латинске речи *speculum* (огледало) и односи се на гледање неба и кретања звезда помоћу огледала.³⁰

мом називу „облик” садржано *првенство* визуелног (облик се првенствено опажа чулом вида), али и области (у чијем доживљају игра можда и већу улогу чуло додира), што упућује и на сферичан облик или *глобус*. Као што је речено, такав глобуларан изглед и у савременој астрономији се приписује свим небеским „телима”, а стара митолошко-космогонијска представа у предању многих народа је да је читав универзум настао из првобитног „васељенског (или космичког) јајета”, а јаје је оличење заобљености и то као редак готово правилан облик (издужени сфероид) који није творевина човека и његовог опажања. Јаје је, уз то, утицајан и моћан симбол живота и поновног рађања и враћања у живот, што је очито и из Васкршњег јајета у хришћанству.

²⁹ Sandkühler, H. J. (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie*, Felix Meiner, Hamburg, 2010, стр. 2542.

³⁰ Gerbran, Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 448.

У другом значењу, она се није односила на гледање неба, али поново јесте на једну врсту концентрисаног и усмереног (п)осматрања (*specio, specula*), дакле усмерености очију тачно у одређеном правцу, као што то чине „стражари и извиђачи са осматрачнице.”³¹

Иако је у оба случаја реч о различитим начинима *гледања*, што је већ од изузетне важности, за филозофију се ипак везује прво више интелектуално значење, из кога је у ужем смислу касније изведено и већ поменуто значење које је данас ближе читаоцу, а то је да је спекулација вид теоријског промишљања или контемплације, или, како се у филозофији понекад назива мишљење које постаје само свој предмет – *рефлексија*. Израз рефлексија (*reflexio*) такође је латинског порекла и очигледно у вези са одразом у огледалу, тако што овај одраз повезује стање ствари које се одражава у огледалу са субјектом који гледа тај одраз. Такав субјект је слика мудраца и његовог посматрања стварности. Уколико је она приказана на небу, у поретку и кретању звезда, рефлексија у огледалу се може схватити и као симбол божанског поретка рефлектованог и у људском уму. Слика ствари која настаје у огледалу увек је у извесној мери илузија, пре свега због тога што је обрнута, али је поента на коју желимо да скренемо пажњу симболика огледала у термину спекулација и она уверљиво сведочи о визуелном пореклу апстрактног мишљења. Изрази попут „зрења суштина” блиски платонизму, неодољиво асоцирају на посматрање звезданог неба.

Ако се прихвати ово запажање онда је и апстрактна мисао највишег теоријског типа у целости визуелно одређена и треба је схватити у светлу поменутих светлосних закривљења, а у крајњем случају и кружних облика. Понекад су то симболи, као у случају Сунца и Месеца, а често се кругови манифестују и као средство на оперативном нивоу замишљања, као слике појма у комбиновању са другим појмовима. Свако оштро раздвајање опажања од мишљења је теоријска конструкција, која у светлу изнесеног није одржива.

³¹ Sandkühler, *Enzyklopädie Philosophie*, стр. 2543.

Круг „симболизује и космичко небо, посебно небо у његовим везама са земљом.”³² Представа о оваквој симболици, открива и да је душа, као основна животна нит сваког бића, усмерена ка небу, што не важи само за интелектуално сазнање и гледање за које је овде изнесено више запажања, или за религиозно уверење посвећених о одласку душе на „онај свет”, него у те везе спада и осећање и свака сензација преко које до нас долазе импулси из ближег, даљег и врло далеког окружења, било да смо их постали свесни или не. Душа као манифестација живота није само случајни и појединачни, већ космички феномен, који је добро схватити у вези са процесима и дејствима свеукупног универзума.

Литература

- Новаковић, М. „Естетичар као *homo aestheticus*”, у: *Homo aestheticus*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2017., стр. 139–161.
- Регенбоген, А., Мајер, У. (прир.), *Речник филозофских појмова*, БИГЗ Publishing, Београд, 2004.
- Трифун Митровић, Б., *Коловени / Словени и континуитет културе и права*, КолоВенија, Београд – Москва – Санкт Петербург, 2008.
- Трифун Митровић, Б., *РасСија (КолоВенија) Најстарија цивилизација и српски чудотворци*, Пешић и синови / Архимедес / КолоВенија, Београд, 2004.
- Трифун Митровић, Б., *Азбучна математика Винче*, КолоВенија, Београд, 2012.
- Цицерон, М. Т., *Филозофски списи*, Матица Српска, Нови сад, 1987.
- Чајкановић, В., *Из српске религије, митологије и фолклора*, Euro-Giunti, Београд, 2014.
- Аrnhaјm, R., *Vizuelno mišljenje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985.
- Biderman, H., *Rečnik simbola*, Plato, Beograd, 2004.

³² Gerbran, Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 444.

Марко Новаковић

- Cornford, F. M., *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*, Hackett Publ., Indianapolis, 1997.
- Diels, H., *Predsokratovci I*, Naprijed, Zagreb, 1983.
- Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola*, Stylos Art / IK Kiša, Novi Sad, 2013.
- Giannini, F. A., *Worlds Beyond the Poles: Physical Continuity of the Universe*, Theonomos, 1959.
- Peters, F. E., *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, University of New York Press, New York; University of London Press Limited, London, 1967.
- Platon, *Timaj*, NIRO »Mladost«, Beograd, 1981.
- Plotin, *Eneade*, NIRO »Književne novine«, Beograd, 1984.
- Sandkühler, H. J. (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie*, Felix Meiner, Hamburg, 2010.

Marko Novaković

**THE WORLD BY THE MEASURE OF VISUAL PERCEPTION
ON THE AESTHESICAL ORIGIN OF CIRCULAR FORM
IN CULTURE**

Summary

The paper deals with a problem of aesthesical background of circular form in culture, its origin, consequences for human worldview and human life in general. More precisely, the main thesis is that the idea of circular form, globularity and circular motion in the universe is a consequence of lens distortion in visual perception, and furthermore an intelligent action of perception itself. Therefore, the origin of this idea is "aesthesical." This is most often manifested in perception of skylight, Sun, Moon, and the stars, perceived as luminous isolated round shapes in the sky. People had always projected this illusory sight on their lifestyle and all its forms in culture. Symbolism of round shapes is basic fact in many cultures, and determines our vision of world in general. Two examples are briefly considered: primeval Slavic worship of God "Kolo" and ancient cosmology in Plato's *Timaeus*. Both examples show a

pivotal role of aforementioned round and globular shape, as well as presumed circular motion in human understanding of creation and organization of life on Earth. In the final section I discuss a type of mental visualisation of concept in the form of circle, and a visual background of philosophical speculation.

Keywords: aesthesical, visual perception, circle, sphere, eye lens, universe, Sun, visual concept, speculation.

Дивна Вуксановић

ДВЕ СЛИКЕ ПОСРЕДОВАЊА: МЕДИЈИ, УМЕТНОСТ И ЖИВОТ

Мама Мимици и тата Пуру, с љубављу...

Апстракт: Текст полази од две слике које би требало да илуструју данашње релације што се успостављају између живота, с једне стране, и уметности и медија, с друге. Обе представе, које су нека врста симболичког полазишта и оквира за интерпретирање поменутих релација, реферишу на Платонову филозофију: прва евоцира идеју неопходности изградње дома током живота (анализа текстуалног дела постера о дизајну куће), док друга сугерише немогућност сазнања истине и адекватну перцепцију стварности услед многобројних медијских посредовања, подећајући нас изнова на познату алегорију о пећини. У овом контексту сагледана, релација између естетског и стварног показује да се домен естетског привида све више шири на рачун традиционалног схватања стварности било у метафизичком, друштвеном-економском или критичком виду њеног тумачења. Основни разлог за експанзију сфере деловања естетског привида у односу на живот, па тако и на концепт стварности који га уоквирава, почива, по нашем мишљењу, на чињеници која указује на системско деловање медијске културе која опкољава и премрежује живот. Иза ове експанзије стоје, наравно, профит и неолиберална тржишна економија коју битно оснажују медијске и креативне индустрије; оне, пак, делују тако да савремени доживљаји стварности и живота, па самим тим и уметности и медијских производа, постају синтетичко једно – мешавина различитих хибридних форми које нам отежавају разумевање света и живота, као и њихову

адекватну перцепцију, проблематизовање, те аутентичне естетске доживљаје остварене кроз уметност.

Кључне речи: медији, уметност, живот, естетско, стварност.

Сваки покушај дефинисања појмова као што су уметност, живот, стварност, а потом и медији и естетика, у сваком, па и у нашем времену, унапред је осуђен на пропаст. Међутим, иако су ови појмови начелно недефинљиви, ипак о њима имамо неку слутњу. Према тој мутној представи, живот је, примера ради, најпре некакав спонтанитет, нешто непосредно дато, нешто што потиче из „природе”, што се креће, пулсира и дише, док је уметност, макар она и опонашала живот, нешто артифицијелно, произведено. Слично као за уметност, и за медије се може рећи да представљају својеврсно посредовање које је артифицијелне природе. У савременој епохи, оно је најчешће техничког карактера. Што се, пак, стварности тиче, она је била (и остала) велика тема метафизике, а потом и друштвених наука, док се данас, између осталог, реалност одређује и према феноменима естетске (медијске) стварности, а ова је утемељена у капиталистичкој (неолибералној) економији, која је, уколико се држимо Маркових (Marx) теза, конститутивна и за друштвену стварност. И напоследку, данашња естетика, како нам се чини, настоји да ове појмове узајамно приближи, односно интерпретира у духу обухватних синтеза изведених на најразличитије начине.

Вековима се уметност трудила да опонаша живот, тј. природу (традиционална теорија *mimesis*-а, како је проблематизована од Платона /Plato/ и Аристотела /Aristoteles/ до данас), а потом је, у добу модерности, дошло до раскида међу њима. Уметност је кренула да се развија властитим путем, углавном избегавајући опонашање, настојећи чак да успостави, првенствено у оквирима авангардних покрета, радикално-критички однос према традиционалном схватању уметности. Данас, међутим, захваљујући појави

мас-медија, нових медија и мултимедије, долази до новог значајног преокрета. И уметност и живот, наине, користе предности нових, пре свега комуникационих технологија, које их у све већој мери посредују. Тако живот једним делом губи своју првобитну непосредност и аутентичност, док у случају уметности нестаје аура дела (Бењамин /Benjamin/), захваљујући потенцијалима техничке репродукције, односно бесконачног копирања уметности.

У оба случаја, посредовање се обавља путем технологије, а често је реч управо о медијима или новијим комуникационим технологијама. Захваљујући њима, готово читав живот, бар у једном великом броју случајева, бива технички посредован, па тако постаје делом артифицијелан, што је некада било ексклузивно својство везано за уметност. С друге стране, и уметност, у знатно већем обиму него раније, бива окупирана од стране технологије и света медија, губећи неке своје типичне особине, а задобијајући неке посве нове. Услед свеопштег посредовања, могло би се рећи да живимо време хибрида: тоталне медија(тиза)ције како живота, тако и уметности, путем савремених медија и нових комуникационих технологија. А како ове техно-активности поседују карактеристику хомогенизације, то данас живот све више личи на уметност, а уметност на живот; а све заједно на медијски посредоване егзистенције.¹

Наведени генерални увиди представљају првобитни контекст за тумачење и проблематизовање теме „Естетско и стварно”, јер већ својим насловом, који раздваја појам естетског од актуелног поимања стварности, сугеришу, штавише имплицирају становиште да све што је естетско (чулно) није нужно и стварно, као и обратно – што, заправо, представља једну од старих метафизичких тема које је филозофија користила и варијала још од времена компетиције између Сократа (Socrates) и софиста, па све до данас. Но, ако апстрахујемо од историјата питања односа истине (стварности)

¹ Уп. Divna Vuksanović, „Medijske egzistencije: Postindividualizam i imaginacija”, у: *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja, Beograd, 2007, стр. 59–72.

и естетског привида, и позабавимо се актуелним друштвеним тренутком, изнова нећемо моћи да избегнемо суштину проблема што проистичу из овог односа, који се, по нашем мишљењу, додатно компликује и мултипликује у нашем времену. О чему је, заправо, у основи, реч?

Наше полазиште за реактуелизовање ове проблематике тиче се улоге савремених медија у производњи како „истине” (схваћене, првенствено, у смислу медијски пласираних информација), тако и (естетског) привида, који је по свом пореклу, свакако, чулне природе, али је у нашем времену превасходно генерисан техничко-технолошким путем. Данашњи живот је, такође, захваљујући деловању медијске културе Запада, подвргнут мноштву видова посредовања. Дакле, основна идеја текста је да покаже како се естетски простор(и) шире и све више усложњавају, потискујући у други план оно што је стварносно, па тако и сам живот. Иако, наравно, теоријско идентификовање концепата стварности и живота није легитимно, овде ћемо га ипак користити, али опрезно и крајње условно. Чињеница је да мишљење о реалности, као и доживљај стварности непосредно утичу на доминантни начин и тзв. стилове живота одређене епохе. Јер, проблематизовање појма стварности у нашем времену није више само начелне, већ је, у извесном смислу, и техничке природе, што се директно доводи у везу с експанзијом тзв. медијских култура нашег доба.

Другим речима, криза метафизике, овога пута, бива изазвана не мишљењем, нити вером или идеолошким средствима, већ континуираним медијским посредовањима. Тачније, новим комуникацијским праксама. Оно што у овом контексту тумачења односа естетског и стварног желимо да нагласимо јесте став да свет привида или, прецизније формулисано, естетског привида данас углавном продукују медији делујући синергијски – што фактички значи да у нашем добу сви раположиви медији, како они стари, тако и нови, функционишу системски, конституишући привид стварности, а наупрот самом животу, односно хуманој егзистенцији. То је, донекле, становиште које је различито у односу на став традиционалне

метафизике према чулним привидима – било да је реч о обманамa у области перцепције или о естетској рецепцији уметности. Према нашим уверењима, ово питање релевантно је како за рефлексije о стварности, истини и чулном сазнању, тако и за савремену уметност, медијске феномене и живот данашњег човека.

Иако уистину мислимо да естетски привид који је медијског карактера дословно угрожава стварне животе људи (ера тзв. трансхуманизма) – како бисмо се одупрли некритички заснованом медијацентризму, на овом месту ћемо се оградити од уопштавања, реферишући искључиво на агресивну (медијску) културу Запада, која свој цивилизацијски напредак углавном повезује са експанзијом нових комуникационих технологија, при чему у тим процесима, који су у основи тржишног карактера, великим делом учествују медији. И не само што у томе партиципирају, него и производе једну нову стварност, конкурентну како метафизички схваћеној реалности, тако и економско-политичкој стварности, те, напослетку, и самом животу. Занимљиво је да се данас стварност „производи” управо онако како је то Бењамин уочио, мислећи на масовно репродуковање уметности. Наиме, она настаје као продукт медијске индустрије, па самим тим постаје и она стварност која је стандардизованог и робног карактера. Иако звучи апсурдно, данас се стварност уистину производи медијским путем, управо онако како је Холивуд некада фабриковао снове. Свакако, реч је о чулно опаљљивој и симболичкој стварности која је техничким путем трансформисана, чиме је, уједно, изменила и своју структуру и свој идентитет. Стварност је, дакле, актуелно гледано, не само медијски/естетски производ, већ и фетиш по себи.

Једно од упоришта одбране стварности привидом, *prima facie* парадоксално, а заправо дијалектички, налазимо у сфери уметности, која естетски привид, по нашем мишљењу, држи ближе истини и животу, него што то чине медији – како масовних, тако и нових комуникација. Како бисмо илустровали ову хипотезу и на проблемски начин отворили дискусију о њој, послужићемо се при-

мером који спаја старе идеје са новим, маркетиншким, односно комерцијалним начином њихове реализације. У питању је текстуални део једног постера – дакле, рекламног средства, који као своју референцу користи Платона у функцији својеврсног *brand-name*-а, а који треба да укаже на неопходност дизајнирања животног простора по мери античких грчких филозофа. Због чега би позивање на Платона у данашњем времену било упутно са становишта изградње дома током живота?

Реферисање на Платона у контексту поменутог постера смештено је у оквире тумачења која се тичу изградње дома (куће) као егзистенцијалне преференце, а цитат дословно гласи: „Сваки човек треба да изгради кућу пре него што умре.” Иако је овде, свакако, реч о комерцијалној употреби филозофије у маркетиншке сврхе, наведени пример, у извесном смислу, упућује на старе епистемолошке, метафизичке и естетичке проблеме, сагледане у посве новом контексту њиховог разумевања и тумачења. Поставља се, наиме, питање – какав је дом намењен данашњем човеку, где он и у чему обитава? Каква је стварност у којој се затекао, на који начин је доживљава и рефлектује о њој и какав живот води с обзиром на своје позиционирање у стварности, те какву релацију успоставља према свету уметности и медија?

На најповршнијем интерпретативном нивоу, реч је о коришћењу античког ауторитета за промовисање одређеног стила живота – прецизније речено, савремене архитектуре и дизајна. Наиме, сам начин дизајнирања и пројектовања куће у којој ће се живети показује, како одређени маркетиншки стручњаци верују, и одабрану „форму”, односно, шире гледано, идеју егзистенције. У исто време, дом који се гради манифестује и позадински систем вредности, и то како на базичном нивоу (што задовољава наше основне физичке потребе), тако и у погледу културе (схваћене као начина живота) која се одређеном праксом, тј. животним стилем заступа. У овом смислу, појам живота може се повезати с естетиком свакодневног живота, тј. чулно успостављеним амбијентом

дома и животног окружења, као и естетских потреба и вредности које одатле проистичу.

Дакле, људски живот, који се остварује у одређеном амбијенту и дизајниран је на специфичан начин, говори не само о материјалној култури (појединца), већ и о нематеријалним, културалним и естетским вредностима егзистенције. Дизајн животног простора сажима, заправо, ове две врсте вредности – визуализовану, чулно опажљиву материјалну културу, с једне стране, и симболички културални план живљења (који је чулно неопажљив), с друге стране. По нашем мишљењу, ова два плана сагледавања живота и стварности – из визуре естетике и метафизике, узајамно се прожимају и фактички значе један те исти процес у кретању. Утолико је, према нашем схватању, значајније да се њихово преплитање размрси и истражи с обзиром на место и улогу медија који су се последњих деценија активније укључили у ово посредовање.

Свеукупност живљења, која подразумева обе поменуте димензије живота, а које најчешће нису у хармоничном и симетричном односу, савремени социолози и социолошкиње (културе) називају „светом живота”.² Тако, примера ради, ауторка Ивана Спасић, изнова преиспитујући однос метафизике и свакодневице, посматрано из угла социологије свакодневног живота, у интерпретативне кругове својих идеја призива већ поменутог Платона, а у контексту оних аналогича које се могу повући између његовог доживљаја истине и чулних (естетских) обмана. У ту сврху, искоришћена је Платонова алегорија о пећини,³ која у нашем тексту може да пос-

² Ivana Spasić, „Svakodnevni život kao svet života: fenomenologija i egzistencijalizam”, u: *Sociologije svakodnevnog života*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2004, стр. 54-84.

³ У седмој књизи Платонове *Државе* (514а), у разговору с Глауконом, Сократ говори следеће, излажући, при том, у алегоријском облику, основну идеју која се тиче сазнајне позиције античког човека: „Замисли да људи живе у некој подземној пећини, и да се дуж целе пећине провлачи један широк отвор који води горе, према светлости. У тој пећини живе они од детињства и имају окове око бедара и вратова тако да се не могу маци с места, а гледају само напред, јер због окова не

лужи као друга референтна слика и оквир што указује на релацију између естетског и стварног света. Уједно, познату метафору „пећине”, употребљену у овој алегорији, у нашем случају ваљало би интерпретирати као симболички дом савременог човека, о чему је претходно већ било речи.

„За филозофију и науку свакодневица традиционално представља контрастан појам”, тврди Ивана Спасић, констатујући, нешто касније, да на сличној интерпретативној линији стоји и критичка социологија. У наставку уводног параграфа њене научне студије о социологијама свакодневног живота следи елаборација борбе супротности, што резултира позивањем на оригиналну Платонову онтологију: „Оне се од својих почетака конституишу насупрот свакодневном животу и њему примереном мишљењу: истинито знање насупрот мњењу, *episteme* насупрот *doxa*, рефлексивност насупрот ‘пуком живљењу’. Тако су и друштвене науке, укључујући социологију, све доскора себе разумевале. Темељна метафора која изражава ту супротстављеност јесте Платонова слика уобичајеног људског живота као пећине у којој људи, заточени а да то и не знају, посматрају тек сенке на зиду, мислећи да су оне све што постоји. Треба их, међутим, отуд избавити и извести на бљештаву светлост истине”.⁴

могу окретати главе. Светлост им, међутим, долази од ватре која гори изнад њих и далеко иза њихових леђа. Између ватре и окованих води горе пут, а поред њега замисли да је подигнут зид као ограда какву подижу мађионичари да изнад ње показују своју вештину. — Замисли — рече он. — Замисли уз то још да поред тог зида људи проносе разне справе, и то кипове људи и других животиња од камена и дрвета, као и све могуће творевине људске уметности, али тако да оне изнад зида штрче, и да при том, као што то обично бива, поједини од њих у пролазу разговарају а други ни речи не говоре. — Твоје је поређење необично — рече он — а необични су и твоји затвореници. — Слични су нама — рекох. — Зар мислиш да они виде нешто друго осим својих сенки и сенки других људи, које светлост ватре баца на супротан зид пећине?” Platon, *Država* (peto izdanje), BIGZ, Beograd, 2002., стр. 206.

⁴ Ivana Spasić, „Uvod: Svakodnevni život i sociologija”, *Op. cit.*, стр. 6.

Запажање које би могло бити подстицајно за даљу расправу, започето у духу повлачења паралеле између текста на постеру о дизајнирану кућа и Платонове метафоре пећине, тиче се питања да ли ми данас, уствари, опажамо сенке (на зидовима својих вредносних станишта), или пак сенке сенки, односно медијски посредовану реалност или *mimesis mimesis*-а, што је некада, али и у скоројој прошлости била улога резервисана за уметност. Из овога, надаље, проистиче још темељније питање – шта је (наша) реалност, односно свакодневица, тј. „дом“? Један од потенцијалних одговора – мада дилема, према нашем схватању, остаје отворена – јесте да обитавамо у медијској пећини, тј. опкољени светом спектакла и да иза његове завесе не постоји истина, тј. евентуални излаз из пећине. Овакву суморну слику метафизике у нестајању и естетике у настајању (медијским путем) нуди, како се чини, дух данашњег времена и владајући симболички поредак вредности. А у њему доминирају деформисане слике реалности коју испрва продукују, а потом и заступају савремени комуникациони медији.

Отуда се данас чине још актуелнијим питања: „шта је реалност, а шта живот“, имајући у виду да савремени медији не само што производе део те реалности и тржишно конструишу стилове живота, већ доводе у питање комплетну метафизику, замењујући је, уз помоћ естетике привида која је у служби медија, тржишном логиком капитализма. У оваквом контексту посматрано, медији и њима примерено естетско деловање, нису, у основи, у служби истине, било да је она метафизичког или друштвено-економског карактера, а понајмање су у критичком односу према затеченој стварности и животу у њој. Њихова основна и једина улога – ако се занемаре они малобројни медији који проблемски делују у јавним просторима – јесте да задовољне медијску публику и тзв. нормалног грађанина/ку, тиме што ће, заправо, доносити профит и нормирати свакодневни живот својих конзумента.

Из контекста тумачења зоне деловања естетског привида, као и његовог статуса у савременом добу хотимично ћемо изоставити читаво поље уметности, која, по нашем уверењу, губи значај

као конституенс перцепције и сазнања живота и стварности, а у односу на тзв. медијску културу, којој делом припада и свет савремене уметности. С друге стране, из анализа ћемо изоставити и оно традиционално мишљење које подстиче поверење у уметност, што га је заслужила било као одсликавање, тумачење или критика стварности; своје даље истраживачке премисе поставићемо у односу на онај естетски привид који је подржан медијима, чиме се проблемски актуелно бави филозофија медија, као један од значајних праваца развоја савремене естетике.

Поставља се питање, у контексту претходно заузете позиције – како бисмо, у светлу сазнања о снажном дејству медија на културу, естетске доживљаје и савремени живот, дефинисали стварност – да ли као илузију или као нешто друго? У том смислу, потребно је добро познавати начине како функционишу медији данас, а посебно тзв. *mainstream* медији. Најпре, појединачни медији нису у могућности да продукују целовиту слику ни живота, ни света, а ни реалности – оно што приказују у погледу садржаја, без обзира на то да ли им је основни комуникацијски канал аудитиван или визуелан, или је, пак, у питању мултимедија – јесте *увек већ* партикуларна слика света. Уз то, овај део укупне слике стварности или живота које медији преносе најчешће је монтиран или је снимљен тако да сугестивно делује на реципијенте, односно конзументе и кориснике медијских прилога.

Међутим, иако савремени медији нису у могућности да путем свог деловања пренесу информације које представљају истину (стварност) схваћену као целина (Хегел /Hegel/), њихов партикуларни допринос креирању медијске слике света напослетку ипак формира утисак о животу и целини света који се, најчешће, препознаје као глобални спектакл. Штавише, савремени медији обезбеђују, пре свега, утицај на јавну перцепцију стварности, и у том смислу, утичу на „дисторзију” реалности⁵ која је, како се у поједним

⁵ "While some may believe that reality is just an illusion, others may believe that our today is as real as it can get. But one thing we will all agree on is that media only

написима тврди, двоструког карактера. Другим речима, медији, по дефиницији, захваљујући својим техничким карактеристикама, искривљују реалност, што омогућава њихова специфична структура која и обезбеђује само посредовање. Савремени теоретичари медија ово искривљавање, односно ишчашење слике света виде двоструко, у зависности од тога чему су медији у основи намењени.

Условна подела савремених медија на информативне, с једне стране, и забавне с друге,⁶ истовремено диктира и њихов однос према истини, животу и стварности. Наиме, од медија који служе искључиво у сврху забаве (и стицања профита) не очекује се релација кореспондирања или адекватације у односу на тзв. стварност и све њене битне атрибуте, за разлику од информативних медија, где су очекивања, у том погледу, веома захтевна, пошто је њихов основни циљ дефинисан тако да на „објективан” начин плацирају, односно преносе „чињенице” јавности(ма). Не треба, при том, занемарити идеју да, са изузетком малобројних алтернативних медија, они углавном, с покрићем служења јавности(ма), треба да послују тако да власницима доносе профит, јер – како је познато – информације су данас постале роба која се размењује на тржишту захукталих медијских индустрија. Та роба је, уједно, и естетски привид истине, пошто је прикрива и покрива искључиво тржишним вредностима.

Од медија који служе забави и отворено су тржишног карактера (индустрија забаве), при чему ту спадају, делом, и уметности попут филма или видео-игара, не очекује се да на било који начин реферишу на ствари истине, живота, свакодневице. Намена им је, како је познато, посве друкчија. Они делују у домену фикције која је перципирана, рецепирана и рефлектована као таква. Насупрот

shows us a part of the picture and not the whole picture.” Najwa Shabir, ”Reality and Why Media Distorts It”, u: *Kashmir Observer*, на страници: <https://kashmirobserver.net/2016/features/reality-and-why-media-distorts-it-6188>, приступљено: 20.07.2018.

⁶ Вид. у чланку: ”Does media distort views on reality?”, *Quora*, на страници: <https://www.quora.com/Does-media-distort-views-on-reality>, приступљено: 20.07.2018.

њима, од информативних медија очекује се супротно: да заступају ствар истине и реалности у јавним медијским просторима. Отуда, када информативни медији, било у начелу или у појединачним случајевима (емисије или читави програми) не одговоре овом задатку – а то је најчешће случај – бивају критиковани за продуковање неистина, полуистина или комплетних фалсификата истине, те злоупотребе јавних простора. Али у оба случаја, по нашем мишљењу, сама природа технолошки заснованих комуникација своди медије на исто – индустрију која производи робу, а не смисао и истину.

Ипак, подела на забавне и информативне медије, иако је, свакако, реч о теоријском поједностаљивању ради бољег увида у актуелне токове функционисања света медија, условног је карактера и, по нашем мишљењу, захтева допуну у „гређој” инстанци – а то је свет који комбинује информације и забаву, односно хибридно поље деловања тзв. *infotainment*-а. Јер, у сфери актуелних медијских активности очигледно је да посредовање, као такво, узима маха и када је реч о основним, а некада раздљеним функцијама медија (информативна, образовна, културална и забавно-рекреативна). Слично као и у случају претходно наведених функција и поделе медија на забавне и информативне, и синтагма која се тиче одређења света *infotainment*-а, као њихове мешавине, често се међу теоретичарима медија, експертима и новинарима користи с критичким предзнаком,⁷ што бисмо, овом приликом, желели да подцртамо и оснажимо. Ово отуда што свет *infotainment*-а најадекватније илуструје индустријску природу савремених медија. Према нашем

⁷ Примера ради, наводимо једно такво место: *"A cross between entertainment and informational content is termed infotainment. This type of human interest and social news receives a large amount of criticism when compared to journalism. Much like soft news, it covers subjects that are not necessarily related to large serious events. Infotainment focuses on celebrities, various movie reviews, concerts in the area, and even sports. It helps boost publication ratings as it draws the attention of many viewers or readers, bringing a lighter take on the news."* Вид. на страници: "Open School of Journalism" <https://www.openschoolofjournalism.com/resources/encyclopedia/infotainment>, Приступљено: 10.07.2018.

схватању, реч је, заправо, о индустријализованој производњи естетског привида, а насупротив оном „природном” (чулне обмане) или ауратском (уметност).

Констатација да медији данас производе хибридне садржаје може се применити и на изванмедијски простор, у коме медијска култура такође делује, али посредно. Очеvidно је, наиме, да читава савремена естетска култура – уколико је она, као јединствена творевина, уопште могућа – под снажним дејством медијских посредовања и активности креативних индустрија, подлеже процесима хибридизације – што вреди како за свет уметности, тако и за сам живот. И додатно, већина некадашњих хуманистичких вредности транспонује се у трансхуманистичке матрице живљења у садејству с новим технологијама. Тиме све постаје слично – хомогенизовано и хибридно – човеков стварни дом и његов симболички простор – који је и привид и реалност уједно.

И да резимирамо: естетско које је у служби медијских индустрија потискује оно што је естетско по себи (чулно) или доживљајно (уметност). Захватајући све сфере живота, медијска култура, заједно са креативним индустријама, успоставља доминацију над животом и свим његовим феноменима. А како је сама хибридна, ту своју особину преноси било на уметност, или на живот; и то се догађа неповратно. Савремена пећина проширује се и дизајнира не по мери човека, већ технологије која обезбеђује профит. Свако апстраховање, у сврху раздвајања ових феномена, уколико се критички не доведе у питање читав систем посредовања, постаје излишно, пошто подржава вештачки произведену конструкцију стварног, егзистирајућег на естетски начин, и то искључиво у циљу репродуковања света капитализма.

Одабрана библиографија

- ”Does media distort views on reality?”, *Quora*, на страници: <https://www.quora.com/Does-media-distort-views-on-reality>.
- ”*Open School of Journalism*”, на страници: <https://www.openschoolofjournalism.com/resources/encyclopedia/infotainment>.
- Platon, *Država* (peto izdanje), BIGZ, Beograd, 2002.
- Shabir, N., ”Reality and Why Media Distorts It”, у: *Kashmir Observer*, на страници: <https://kashmirobserver.net/2016/features/reality-and-why-media-distorts-it-6188>.
- Spasić, I., *Sociologije svakodnevnog života*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2004.
- Vuksanović, D., „Medijske egzistencije: Postindividualizam i imaginacija”, *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja, Beograd, 2007.

Divna Vuksanović

TWO PICTURES OF INTERMEDIATION: MEDIA, ART AND LIFE

Summary

The starting point of the text are two images that should illustrate today’s connections that are established between life, on the one hand, and art and media, on the other. Both representations, which are some kind of symbolic framework for interpreting the mentioned relations, refer to Plato: the first evokes the idea of the necessity of building a home during life (the analysis of the text of the poster about the design of the house), while the other suggests the inability to know the truth and the adequate perception of reality due to numerous media mediation to whom these terms are subjected, reset us to the famous allegory of the cave. In this context, the relation between the aesthetic and the real shows that the domain of aesthetic perception is expanding to the

detriment of the traditional understanding of reality either in the metaphysical, socio-economic or critical form of its interpretation. Behind this expansion are, of course, a profit and a neoliberal market economy that is significantly empowered by the media and creative industries; they act in such a way that the contemporary experience of reality and life, and therefore art and media products, become a synthetic one – a mixture of different hybrid forms that make our world and life difficult to understand, as well as their adequate perception and aesthetic experiences achieved through art.

Key words: media, art, life, aesthetic, reality.

Предраг Јакшић

КРИПТОРИЈАЛИТИ ПРОГРАМ

Апстракт: У раду ћемо се бавити феноменом медијских садржаја заснованим на догађајима из стварности, који се у медијској обради не могу назвати стварним догађајима јер су смештени у другачији контекст, али се јавности пластирају као стварност од животног утицаја, а чија је примарна функција одвраћање пажње јавности од важних питања која се тичу њихових живота, чиме се јавност пасивизира. Овај феномен назвали смо крипторијалити, а саме садржаје крипторијалити програмима. Показаћемо природу крипторијалити садржаја, циљ њиховог стварања и пласирања, као и механизме функционисања. Од ових механизма посебно ћемо се бавити идеологијом политичке коректности, контролисаним релативизмом, наметањем доктринарног значења појмова, идеологијом компромиса, ”собом кривих огледала”. Такође, биће истакнути и елементи који повезују, али и елементи који диференцирају ријалити од крипторијалити програма. Биће објашњена и естетска страна крипторијалитија.

Кључне речи: крипторијалити, ријалити, механизам, медији, учествовање.

Крипторијалити или крипторијалити програми су медијски садржаји засновани на догађајима из стварности, који се, међутим, у крипторијалити медијској обради не могу назвати стварним догађајима јер се смештају у другачији контекст или је читав догађај

у потпуности креиран ради медијске обмане, али се јавности пласирају као стварност од животног утицаја. Примарна им је функција одвраћање пажње јавности од заиста важних питања која се суштински тичу њихових живота, чиме се јавност пасивизира. Та јавност, опет, стиче утисак, кроз одређена делања, да је активна и да учествује у стварности, не схватајући да је такав вид укључивања слободног појединца у крипторијалити програм у ствари поништење његове слободе. Крипторијалити програм може бити све, и најчешће и јесте, од пласирања вести на телевизији и интернету до спортских манифестација и активизма, али и рада државних, међународних, локални и сличних институција и установа. Матрица крипторијалити програма несумњиво је ријалити програм. Но, оно што је кључна одлика крипторијалити програма, која овај програм разликује од ријалити програма, јесте да се крипторијалити програми гледају а да се не препознају као ријалити програми. Стога смо их и назвали „крипторијалити програм” или „крипторијалити”. Ови садржаји, иако се не представљају као једна врста ријалитија, имају све остале елементе ријалити програма.

Који су то елементи који спајају ријалити и крипторијалити програм? 1. Фингирање стварности – крипторијалити програми постају прелазни и завршни облик преузимања стварности, односно потпуног симулирања стварности. 2. Као и у ријалитију улоге играју „стварни” људи и играју их свесно. Ово свесно играње улога готово увек је самооправдано разним „важним разлозима”. 3. Плаћено учешће – улоге су плаћене у новцу или у некој директној користи, некада формално (плата, хонорар, накнада трошкова...), некада неформално – кроз награде, признања, пројекте, стипендије, запослења или као разни облици незаконитог плаћања (директна корупција и слично). 4. Постоје и тзв. „корисни идиоти” као неплаћени учесници.¹ 5. Улоге подразумевају играње по пра-

¹ Корисни идиот „даје интелектуалну позадину огољеном политичком интересу, смешта га у шири контекст, посеже за теоријским схватањима и историјским примерима, што замућује директни циљ политичког дејства, анестезира слушаоца и

вилама дозвољеног владајућег дискурса, јер у противном следи медијско игнорисање, маргинализација и избацавање из „кола” играча, а у тежим прекршајима и лична и професионална дискредитација учесника који крши правила. Ово уклањање некада иде чак и до физичког уклањања. 6. Постоји јасна свест учесника о дозвољеном дискурсу: јасна свест о границама конкретног задатка, циљу одређеног крипторијалити садржаја и јасна свест о општим границама политичке коректности као идеологији крипторијалитија. 7. Испуњеност медија овим програмима. 8. Финансијска исплативост емитовања – медији живе од оваквог садржаја. С једне је стране тај садржај „питак” и „спектакуларан”, тиме и гледан, с друге стране медијима је плаћено да овакве садржаје емитују (било јер су медији у власништву твораца крипторијалити структура, било кроз директна финансијска давања). 9. Могућност неограниченог трајања програма. 10. Могућност драмтауршких обрта јер ова крипторијалити реалност није права већ фингирана реалност, а чињенице и догађаји из стварности ту су само због даљег обликовања. 11. Тенденција да целокупни медијски простор све време буде крипторијалити програм, односно јасна тенденција потпуно затварања медијског и друштвено-културног простора, простора комуникације уопште за другачије садржаје. Једна од фаза ка томе је и претварање глобалног села (у смислу формулације глобалног села од стране Маршала Маклуана) у глобалну собу (у смислу „чет-рума”), како се то теоријски истиче последњих година, што је, у суштини, потпуно рушење оних граница интимног простора који би требало да постоји код сваког слободномислећег појединца. Овај глобални чет-рум истовремено је, условно говорећи, просторно мањи, али је у понорном погледу већи и дубљи од гло-

припрема маневарски простор. Све то могу чинити и други, али корисни идиот томе даје две ствари које само он може дати. То су интелектуална димензија и необична појединост да он – макар и на рубовима своје нагрисане савести – верује у то што говори.” (Ломпар, М, *Моралистички фрагменти*, Нолит, Београд, 1999. стр. 73.)

балног села. Ова „вавилонска” тежња крипторијалити програма да заузме читав простор у ствари је тежња да се пониште последњи остаци слободе критички настројеног појединца, а која је морала ићи преко укључивања таквих појединаца у не само ријалити програм, већ баш у крипторијалити програм. Појединац на то често не пристаје свесно, али углавном попушта под притиском силе и механизма обмане крипторијалитија. Циљ крипторијалитија је и попуњавање свих тачака сумње, уз истовремено повећање несигурности појединца у сопствени суд уколико такав суд не добија потврду од медијских садржаја крипторијалитија. Попуњавање свих још незаузетих простора у свести појединаца, група, народа да би се, с једне стране, доминантне структуре моћи успоставиле и сачувале у свој својој снази и раширености, а с друге стране, да би се спречиле конкурентске групе моћи да тај простор заузму. 12. Крипторијалити програм, као и стандардни ријалити, у функцији је одвраћања (скретања) пажње, „премештања светла”, тј. „диверзије”. Ово одвраћање (још је Бодријар (Baudrillard) телевизију назвао „медијум одвраћања”²) од онога што је заиста битно има два облика. Први је тај да је крипторијалити програм само „шарени папир” који скреће поглед са нечег битног, а други је када се сам крипторијалити програм бави неким суштинским питањем, али се ово питање у потпуности фалсификује и контаминира.

Главна разлика у односу на ријалти програм, како је већ делимично наведено, односи се на публику која није свесна да посматра програм а не стварност. Колико год да публика прихвата да су људи у ријалти програму „стварни” људи, публика зна да је то увек у неком степену и један вид глуме и увек је донекле свесна режије тог програма, за разлику од крипторијалитија који се доживљава као потпуно истинит, нережиран и стваран, са узроцима и последицама који су презентирани јавности. Друга разлика, нешто мања у односу на претходну, тиче се степена учешћа публике. Тачније, ради се о томе да публика има утисак да поседује одређени

² Bodrijar, Ž, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, стр. 51.

утицај на учеснике и сам садржај програма. Тај утицај у ријалити програму у маргиналном степену заиста може и да постоји (у виду неког телефонског гласања, на пример), али само уколико не ремети главни наратив, јер се и публика јасно усмерава колико и за кога да гласа. У крипторијалитију овај утицај публике је тзв. „глас јавности”, за који људи мисле да утиче на учеснике у јавној сфери (на пример, гласање на изборима), но овде је глас јавности још тиши него у ријалитију, занемарљив је и нема никакав стварни утицај на дешавања, нити одлучује о било чему суштинском. То, наравно, не значи да за посланика у парламенту заиста није гласао неки гласач, већ да тај гласач, због крипторијалити ставрности, нема никакав утицај на то за кога је и зашто гласао, а посебно нема никакав утицај на посланика када овај буде „изабран”. У ситуацији кад глас јавности заиста о нечему одлучује то је сигуран знак да то нема никакву важност за живот људи. Другим речима, што је утицај гласа јавности мањи питање је важније.

Механизми функционисања крипторијалити програма

Крипторијалти програми, као једна врста левијатана, обједињују и користе велики број механизма, који се стално допуњују, модификују и унапређују. Готово све друштвене и медијске праксе могу, а често и јесу, коришћене или злоупотребљене за потребе функционисања крипторијалитија. У овом ћемо раду навести само неке од ових механизма, и то оне које сматрамо најважнијим. Сваки друштвени феномен, а посебно када се ради о феноменима са претензијама какве има крипторијалити, има своју идеологију. За идеологију крипторијалитија најкраће бисмо могли рећи да је то политичка коректност као израз новог тоталитаризма. У том је смислу политичка коректност изродила идеологију компромиса у коме се компромис појаљује као „прерушени облик егзистенцијалног неверства”.³ Наиме, човек јесте целокупно сопствено искуство, те када би у себи

³ Ломпар, М, *Моралистички фрагменти*, Нолит, Београд, 1999, стр. 43.

призвао то целокупно искуство које „није само искуство данашњег дана”,⁴ и уколико би му било дозвољено да то схвати, он би директно угрозио идеологију компромиса крипторијалити света и саму структуру те лажне стварности. Следећи механизам крипторијалитија можемо пронаћи у једној од теоријских поставки Ноама Чомског (Chomsky), у, како то Чомски назива, доктринарном значењу речи, које овај аутор везује пре свега за политичаре, али се овај феномен без сумње може везати и за остале учеснике крипторијалитија. Каже Чомски: „Речи у говору политичара обично имају два значења. Једно је оно које се може наћи у речнику, а друго значење је оно корисно онима на власти – то је доктринарно значење”.⁵ Чомски као пример узима реч демократија, која у доктринарном значењу представља владавину елите која и доноси одлуке, које евенутално могу бити одобрене од већине народа, с тим да народ не сме да се меша у сам процес доношења одлука. Уколико би се народ или људи ван елите на некакав начин повезали и покушали да промене овај систем, ову структуру на власти, имали бисмо по доктринарном значењу речи „кризу демократије”.⁶ Како су се медији развијали, тиме и све више ментално поробљавали људе, али им и неминовно остављали све више канала за отпор, било је потребно натерати обичне људе који нису у елитама да почну, не само да усвајају, већ да изговарају и доживљавају речи у њиховм доктринарном значењу. У том је контексту ријалити програм (обични људи учествују, обични људи коментаришу, обични људи гласају – одлучују) идеалан медијски садржај за промовисање доктринарног значења речи. Крипторијалити програми су савршенији наставак тога. Овакво доктринарно значење можемо видети у свим сада медијски популарним терминима, као што је, на пример, појам „толерантност”. Ради се увек и искључиво о толеранцији у оквиру дозвољеног дискурса политичке коректности. Уколико би појединац рашчланио шта у идеологији компромиса, политичке коректности и у доктринарном значењу речи представља

⁴ *Ibid.*

⁵ Чомски, Н, *Шта то у ствари хоће Америка*, Чигоја штампа, Београд, 1999, стр. 85.

⁶ *Ibid.*

толерантност, видео би да велику већину ствари на које треба да буде „толерантан” управо чине ствари које појединац не сме да дозволи, које га поништавају као човека, као мислеће биће. Свако може урадити анализу било ког подобног и препоручљивог крипторијалити појама у његовом доктринраном значењу и видеће његове идеолошке границе и суштину која није ништа друго до фалсификат стварног значења тог појма. Уколико бисмо, на пример, поменути појам толерантност покушали да представимо (и живимо) у његовом стварном а не доктринарном значењу, брзо бисмо били етикетирани као „екстремни”, „девијанти”, „нетолерантни”, чак „луди” или, у најбољем случају, као „затуцани”, „застарели”, „конзервативни”. Наредни механизам крипторијалитија, и директно повезан са малопре поменути, јесте контролисани релативизам. Како би то прецизирао професор Мило Ломпар, „то је релативизам који израста на уверењу да је сваку субверзивну очигледност могуће преокренути, у бескрајним рашчлањивањима њеног дејства, [...] да би – ако се све покаже неуспешно – остало, као крајња тачка и сигурно уточиште, привидно нехајно питање: зар је то уопште важно?”⁷ Морална паника такође је један од механизма крипторијалитија, као медијска стратегија у којој медији кроз агресивно, „хистерично” извешавање, дају начин тумачења одређеног проблема који су претходно сами истакли као проблем.⁸ Ту је и лажни активизам, или у крипторијалити свету само „активизам”, а као један од начина укључивања појединца у главни ток, тј. обмањивања појединца да је учесник у нечему, да доприноси, да се његов глас „чује” и слично. Овде се ради само о активизму у оквиру дозвољеног дискурса, тачније: дозвољена је брига само за одређена питања и то на одређени начин, све ван тога је екстремизам и тзв. „злоупотреба права”.⁹ Још неке од општих механизма

⁷ Ломпар, М, *Моралистички фрагменти*, Нолит, Београд, 1999, стр. 60–61.

⁸ Више о феномену моралне панике видети у: Tompson, K., *Moralna panika*, Clío, Београд, 2003.

⁹ Лажни активизам углавном се често пропагира преко парола, слогана и „мантри”, као што су „Мисли глобално, ради локално”, „На локалу нема политике”, „Европа нема алтернативу” и слично.

крипторијалити програма можемо заједно сврстати у групу оних који обради, презентацији и тумачењу медијских садржаја прилазе уз помоћ банализације, сатиризације или иронизације стварности, стварних догађаја, људи или проблема.¹⁰ Ту је и механизам познат под жаргонским називом „спиновање” (као и несвесно спиновање), као безупитно прихватање популарних медијских тумачења, па смо стога често сведоци да нам неко, ни не схватајући шта говори, каже, на пример: „Ниси гласао, шта се сада буниш?” или „Бирај мање зло”. Наравно, поставља се питање зашто би човек морао да бира зло, па макар оно било и „мање”.¹¹ Сви ови механизми имају врло јасну улогу у структурама крипторијалитија, иако поједини крипторијалити програми, у партикуларно посматраним ситуацијама, имају и одређени стварни степен значаја за појединца и тиме и одређено „оправдање” за појединца, крипторијалити кроз њих и уз помоћ њих

¹⁰ Примери за ове механизме су возња рутом непостојећег метроа и „куповина карата” за исти тај метро. Тим су се догађајем, током изборне кампање за одборнике Скупштине града Београд 2018. године, свесно бавили и власт и опозиција, што су испратили готово сви медији. Нико се зато није бавио вешћу, објављеном истог дана (21-22. фебруар), о договореним заједничким вежбама српске полиције и НАТО пакта у Србији, а на које српска војска није позвана. Вест је објављена и у штампаном и у електронском издању *Политике* (<http://www.politika.rs/sr/clanak/398848/Vezba-NATO-a-u-Srbiji-u-oktobru> – 28.06.2018.). Други пример би било гласање гледалаца путем СМС-а у јутарњем програму од 12. марта 2018. године, Прве телевизије, са питањем „Да ли сте за смену ректора Универзитета у Крагујевцу” (<https://www.youtube.com/watch?v=Neo8QjLT31U> – 28.06.2018.).

¹¹ У емисији „Да, можда, не” Јавног сервиса на Првом програму РТС-а, од 26. октобра 2017. године, на тему обавезне вакцинације, један од учесника, заговорника присилне – обавезне вакцинације деце, на аргументе другог учесника противника овакве вакцинације, неколико пута је употребио спин да је такво законско решење „нужно зло”. Зло, наравно, не може бити нужно. Ако је зло онда није нужно (посебно не када се односи на другога, у овом случају на туђе дете, а не на тебе), а ако је нужно онда није зло (самим тим што је нужно). Но, спин и постоји да би се јасне ствари „изврнуле наглавачке”, и функција спина и јесте у избегавању аргументоване расправе и смислене комуникације. Спин је универзални излаз у ситуацији немања одговора. Емисија се може погледати на: <https://www.youtube.com/watch?v=uvvKyAXuoDU> – 28.06.2018.

остварује свој главни циљ – не дозвољава стварни избор појединцу, замагљује и скрива његове приоритете.

Подтекст крипторијалитија

Глобални сукоб је стварни подтекст крипторијалитија. Тај сукоб стално траје, има небројено много различитих жаришта који се по потреби пале и гасе. Стога су стално отворене и стално се отварају нове линије потенцијалних сукоба по економским, националним, расним, верским питањима, односима мушко-женско, младо-старо, радно способно-радно неспособно, здрави-болесни, образовани—необразовани, родитељи-деца, итд. Ове „поделе” нису увек двостране, и чак што је више „страна”, крипторијалити сукоби су значајнији. Увек се неки од оваквих сукоба може узети као онај због чега све остало није важно. Опет, за успешно одржавање сукоба, али на нивоу који не би био деструктиван за сам крипторијалити свет, неопходно је учешће појединца. Најјача медијска манипулација је она у коју смо и сами укључени, било конкретним присуством, било некаквом другом интеракцијом. На тај начин одређену ситуацију чинимо битнијом за нас него што она то заиста јесте и не примећујемо да она служи за скретање пажње. Када се „укључимо” у нешто, много више времена нам је потребно да схватимо бесмисленост читавог питања (тима и сопственог учешћа у томе), него да смо остали само посматрачи.¹² Много је теже признати сопствену заблуду, него схватити да нешто што други чини није добро. Зато овакав механизам и жели наше учешће (макар емотивно) јер ћемо имати отпор према откривању праве природе онога у чему учествујемо. Наиме, уколико смо сви блатњави блато ће нам мање сметати, а у крајњој линији, нећемо ни знати да ли је

¹² Спорт је неспоран пример за ово. „Спортски спектакли постају својеврсна масовна хипнотичка сеанса путем које се, уклањањем умног отпора, у људску подсвест уграђују сцене које величају успостављени поредак и у којима човек проналази основ сопственог (људског) самопрепознавања”. (Simonović, Lj, *Sport, kapitalizma, destrukcija*, autorsko izdanje, Beograd, 2014. стр. 202.)

то уопште и блато јер ни са чим другим то нећемо моћи да упоредимо. Другим речима, долазимо до оношта што Љубодраг Симоновић назива „собом кривих огледала”,¹³ животним простором појединца у коме ништа стварно није онако како му то изгледа (како му је презентовано и медијски „серивирано”), у којој појединац не може да види ни сопствени људски лик. То је „соба” препуна агресије, деструкције, површности, такмичарског духа, те, као што смо рекли, од глобалног села свет постаје глобална соба, али глобална соба кривих огледала. Готово да ништа није онако како мислимо да јесте и управо је то основни „састојак” крипторијалити програма, тог лажног света – лаж. Лаж као темељ. Закасна истраина никда није важна јер је догађај већ прошао, „касно је”, „све је прошло”, крипторијалити програм је програм идеологије компромиса а компромис је „сад и ту”, „нема везе са оним што је прошло”, како се то у крипторијалити свету често каже – „шта је – ту је” или, по све популарнијој пароли, „треба прихватити реалност”.

Уметност у функцији крипторијалитија

У прихватању ове „реалности” крипторијалитија, уметност има веома значајну улогу. Сам крипторијалити свет у ствари је свет кича који је „испунио духовну ситуацију нашег времена [...], наше емоције као такве постале [су] кич: у испољавању, у тежњи да овладају другима, у жељи да обавезу на саучествовање”.¹⁴ Другим речима, „кич је извршио цензуру нашег доживљаја”.¹⁵ Ово, наравно, није спонтани производ крипторијалитија већ пројектовани резултат. Ту је граница колаборације уметности и кича, колаборације уметности и крипторијалитија замагљена, често не постоји и прелази се неприметно. Изузетан пример за то би могла бити победничка позоришна представа на фестивалу БИТЕФ из 2017.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=Dyh-CcI8OWU> приступ 28.06.2018.

¹⁴ Ломпар, М, *Моралистички фрагменти*, Нолит, Београд, 1999, стр. 39.

¹⁵ *Ibid*, стр. 41.

године, представа *Олимп 24*. Без улажења у естетску страну саме представе већ летимичан поглед на њу открива њену крипторијалити функцију и природу. Наиме, ако су аутори представе понудили уметничко дело које траје 24 сата, што значи да нико не може да одгледа представу од почетка до краја јер то људско тело и човечија природа не дозвољавају, и већ на почетку поставили ситуацију тако да гледалац одгледа „по нешто” и да опет није ништа пропустио, баш као и у ријалитију, јер колико год да изгледа важно, суштински није важно, ту се поставља основно питање: ако гледалац не може да одгледа позоришну представу као живу, непоновљиву уметност овде и сада, од почетка до краја, ако је сама представа направљена тако да гледалац одгледа неки део (свеједно колики и који), зашто би гледалац гледао ишта од тога? Ако је све важно, негледањем неког дела гледалац неће гледати нешто што је важно. Ако нешто није важно, зашто је то онда уопште у представи када није важно, јер да ли у уметничком делу уопште може бити нечега што није важно? Ово је пример чисте крипторијалити манипулације, и могло би се назвати и бесмислицом да она није опасна бесмислица јер ништи суштину уметности која се назива позориште. Када кажемо „ништи уметност позоришта”, то не искључује могућност да сама представа и садржи понеки елемент који бисмо могли посматрати као неку завидну глумачку вештину, на пример, па, чак, у неком степену и као уметнички чин, али то само за себе не значи ништа јер је дато у функцији целине која је крипторијалити природе, у функцији естетике кича и идеологије политички коректне обмане.¹⁶ Чак и када би се ова спорна питања крипторијалити механизмом контролисаног релативизма почела „оправдавати” разним „филозофским” или „уметничким” објашњењима, огољавање стварне крипторијалити природе представе *Олимп 24* потпуно је када видите

¹⁶ Узмите на пример да вам неко да рукопис књиге на рецензију, а онда објави књигу у којој су убачени антисемитски ставови који нису били део рукописа, али сте ви као рецензент испали антисемита. То је директна последица „парцијалног” гледања на уметност или „парцијалног” приступа уметности.

да је ова представа награђена као најбоља на једном фестивалу, а оправдано се поставља питање да ли је и један члан жирија могао да је одгледа цело. Другим речима, да ли је награђено нешто што вероватно нико није одгледао цело, нити је (због своје људске-човечије природе) могао да одгледа цело?

Узмимо за крај још један пример из књижевности који добро приказује природу крипторијалитија. Научно-фантастични роман *The Space Merchants* из 1952. године,¹⁷ на српски је превео неколико пута, први пут још 1967. под именом *Рекламократија*. Роман говори о продаји плацева на Венери иако тамо нико није био сем једног космонаута у малој ракети. Тог космонаута сада, као филмску звезду, воде по разним медијима да прича о томе и поспешу продају. У читавом том свету будућности главну реч воде копирајтери (илити маркетиншки стручњаци), и они формално напредују у друштву сразмерно учинку у одржавању постојећих структура обмане. У позадини главне приче, потпуно скрајнуто, тек назначено је да на Земљи у том тренутку нема више чистог ваздуха и сви дишу преко филтера када се крећу по отвореном, због чега су углавном у затвореним просторијама и ходницима. Док им преко телевизије продају плацеве на Венери на којој нико није био (јер се, разуме се, испостави да тамо није био ни тај један космонаут и да је и то обмана), људи се не буне што на Земљи нема ваздуха. Данас, у стварности, имамо сазнања и економски реалне параметре да је Кина једна од најзначајнијих држава у свету, држава у којој се одиграва индустријско „чудо”, држава која држи у дужничком ропству разне моћне државе света, итд., а са друге стране имамо чињеницу да у Пекингу не може да се дише, јер нема чистог ваздуха, од смога се већи део године не види небо, људи са лица не ски-

¹⁷ Први пут је објављен у часопису *Galaxy* под насловом „Gravy planet”, 1952. године, а као књига објављен је 1953. под називом *The Space Merchants*. У Југославији роман је, под називом *Рекламократија* први пут објављен 1967. године у издању Издавачког завода Југославија. Аутори романа су Фредерик Пол (Pohl) и Сирил. М. Корнблут (Kornbluth).

дају маске, и тек то је у ствари права стварност, а не крипторијалити „индустријски бум”. Наравно, исто је и у другим деловима света.¹⁸ У Србији се сваких неколико месеци спрема нова „буна” због неког маргиналног крипторијалити проблема (на пример, шестомесечни обавезни технички прегледи за аутомобиле, висина акциза на бензин и слично), али никога није брига за више од 100.000 њихових сународника на Косову и Метохији које би држава морала да заштити јер су држављани ове државе као и сви остали. Али то није политички коректно. А ни толерантно. Крипторијалити је глобални феномен и глобално зло.

Литература

- Bodrijar, Ž., *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
Ломпар, М, *Моралистички фрагменти*, Нолит, Београд, 1999.
Simonović, Lj, *Sport, kapitalizam, desturkcija*, autorsko izdanje, Beograd, 2014.
Tompson, K, *Moralna panika*, Clio, Beograd, 2003.
Чомски, Н, *Шта то у ствари хоће Америка*, Чигоја штампа, Београд, 1999.

¹⁸ Амерички председнички избори 2016. још су један очигледан пример крипторијалитија. Кандидат Републиканске партије, Доналд Трамп (Trump), и формално је био учесник правог ријалити програма, који је у изборној кампањи задржао своје „ријалити понашање” и улогу. Његов противник, Хилари Клинтон (Clinton), била је вероватно најнепогоднији кандидат којег је могла да предложи Демократска странка. Особа која је оличење злоупотребе положаја, моћи, умешана у разне махинације и криминлане радње, у ометање правде и слично. Крипторијалити обманана та је особа представљена као „здрава” алтернатива „ријалити” кандидату Републиканске странке. Но, посматрајући реално, Хилари Клинтон је вероватно једина особа из врха Демократске странке која је и могла изгубити од Трампа. Поставаља се питање због чега је онда она изабрана као кандидат? Одговор је стигао веома брзо, јер данас имамо став готово свих америчких медија, због чега тај став дели и велика већина америчке јавности, да је њихове изборе одлучио нико други до Руси, уз помоћ хакера и Викиликса. Тако је за америчку јавност од апстрактне опасности од Руса негде у Украјини или у Сирији, ова опасност постала реална јер је „руски човек” у Белој кући, а можда су ту и сами Руси.

Предраг Јакшић

<http://www.politika.rs/sr/clanak/398848/Vezba-NATO-a-u-Srbiji-u-oktobru>

<https://www.youtube.com/watch?v=Neo8QjLT31U>

<https://www.youtube.com/watch?v=uvvKyAXuoDU>

<https://www.youtube.com/watch?v=Dyh-CcI8OWU>

Predrag Jakšić

CRYPTOREALITY PROGRAM

Summary

In this work we will deal with phenomenon of media contents embedded in some events from the reality. These events could not be titled in media processing as the real events, because they are placed in different context by in the public life they are employed as a reality with vital impact to the existence. The main function of such events is to avert the attention of the audience from crucial issues from their real lives creating the audience as inert body. This phenomenon we have marked as cryptoreality and such contents as cryptoreality programs. We will show here the nature of the cryptoreality contents, the purpose of their creation and issuing, as well as mechanisms of their functioning. There are plenty of these mechanisms but we have decided to particularly deal with ideology of the political correctness, controlled relativism, the doctrinal meaning of the concepts, ideology of a compromise, and the room with curved mirrors. We will show the elements that not only link but also differentiate the reality from cryptoreality programs. Our intention here is to clarify the universal and global nature and importance of the cryptoreality programs. The aesthetic meaning of the cryptoreality is also included.

Key words: cryptoreality, reality, mechanism, media, participation.

Срђан Мараш

**ЕСТЕТСКО У ФУНКЦИЈИ САВРЕМЕНОГ
ЗАПАДНОГ КАПИТАЛИСТИЧКОГ
ДРУШТВЕНОГ СИСТЕМА: ЈЕЗИК И
ПОСТОЈЕЋА СТВАРНОСТ
— неколико назнака —**

Апстракт: У склопу постојеће капиталистичке, технолошке и идеолошке формализације, операционализације и функционализације језика, овај све више, како изгледа, поприма ритуалне и декларативне црте. Сведен на формуле, етикете и лозинке, језик обележава одређени „естетицизам” који је једно с владајућом псеудоестетском, спектакуларном и уједно „иконокластичном” капиталистичком „културом”. С обзиром на то, у овом раду се у првом реду покушава назначити, грубо и штуро, у неколико општих потеза специфични „развој” овако схваћеног језика у оквиру садашњег западног капиталистичког друштвеног поретка и његове званичне и доминантне „културе”, као особене квази и псеудоестетске културе.

Кључне речи: естетско, језик, капитализам, формализам, функционализам, операционализам.

I

1. У специфичним условима савремене западне капиталистичке друштвене збиље која је у првом реду политички, чини се, обележена *институционалним терором језик*, као основна али и

истурена и развијена варијација овог терора, у нарочитом парадоксалном смислу бива одређен *насиљем*, као инструмент који га подстиче и у исти мах паралише, пацификује (што је иначе, узгред буди речено, његова генерална одлика али сада поприма посебан друштвени и политички акценат). Док се наине с једне стране, по увреженој претпоставци, у облику нечег *вештачког, апсолутно различитог и несаобразног* супротставља *насиљу природе* и *природи насиља* у покушају да их сузбије и неутралише, што данас чини и својим особеним идеолошким потенцијалом који се исказује у формалистичком демократизму политичке коректности, која је заправо сва у служби водеће системске економске логике текућег позног капитализма, дотле се с друге стране управо као такав, у форми патворене природе и својеврсног рационализованог и инструментализованог механизма, испољава уједно као нешто *насилно* и као фактор који *непосредно провоцира* насиље и мотивише најразличитије савремене праксе да у њему проналазе смисао.

Језик се тако, може се рећи, налази у ствари у некој врсти двоструког заборава будући да се при том превиђа да је он као неутрализатор „природног насиља” у исто време насилник над немошћу и муклошћу природе, чију тишину нарушава и узурпира, као што се и својом садржајном страном не појављује само као катализатор мира и слободе који ради у служби њихове опште еманципације, него и као њихов господар који их својим ригидним формализмом и ритуализованом софистиком первертује у начела која директно угрожавају управо интересе мира и слободе. *Радикално* и *искључиво* расположен у служби једном сумњивом миру, неспреман у том погледу за било какве *споразуме* и *компромисе*, *нетолерантан* у својој *екстремној толеранцији* на коју се унапред позива и коју свесрдно протезира, показује се данас недвосмислено и као *агонални орган* који је у фамилијарним односима са *ратом* и *насиљем*.

Покоравајући се једном од својих утицајних митова по коме језик искључиво представља нешто накнадно и ненасилно у односу на сировост и суровост природе, у односу на њену грубост

и неумшност, не испољава ли се он управо на тај начин дакле као средство за изазивање и ескалацију насиља?

Другим речима, језик се у овој перспективи на двоструки начин изгледа појављује као „чисто” насиље. Једном као чинилац деструкције над претпостављеним мирним трајањем мукле природе, други пут као изопачено, у функцији актуелне страховладе самопротивуречно претпостављено средство рационализације и укупне еманципације. Постављајући се наспрам „насиља природе” и „природе насиља” на *ексклузиван и непријатељски* начин као нешто *ненасилно*, чисто и прозирно, језик се тако нужно показује као нешто *насилно и натурално*. Његова натурализација у овом случају била би данас неодвојива од његове инструменталне рационалности која се везује за моћ уопште и њене конкретне, разноврсне модалитете.

2. Но језик би се, поред тога, исто тако показивао насилним и у оквиру *сопствене структуре* у оној мери у којој се он као *говор* принципијелно супротставља ћутању и тишини која га окружује. Као истакнута, вербална рационална моћ, он би баш у својој *логичности* и *смислености*, у свом нормалном и редовном стању и протоку био саздан од симултаних и сукцесивних опозиција, амбивалентних у својим кретањима и рачвањима, који га обележавају као таквог. Реч као таква, само *изрицање* и *казивање* били би наине, неразлучиво и неразрмсиво испреплетени са *насиљем* које се налази како у основи њихове елементарне *артикулације* и *сувислости*, тако и у позадини њихових *издиференцираних* и *софистицираних* облика. Како у својој граматици и логици, тако и у реторици и уметничком изразу језик се развија и напредује не само помоћу *континуитета* него и захваљујући *дисконтинуитетима*. *Екскурзи*, *дигресије*, *девијације*, *прекиди* и *раскиди* подједнако га одређују као и *надовезивања* и *трајања*. Чак и у својој *аутореферентној експлицитности* као ексцентрично зналачко искушавање властитих моћи, као *самообразлагалачки* и *самооправдавајући говор* језик се тек делимично, иако битно, отрже насиљу, које је иначе неодвојиво

од сваког *посредовања*, па тиме и од оног које одликује *знање* у свим његовим формама од основне до оне изверзиране, *рефлектоване* која одређује научно, филозофско знање.¹

На крају крајева, можда *историја* језика најбоље показује у којој је мери он производ насилних сажимања и одвајања, у којој је мери учинак сложених и дуготрајних апстраховања у процесу повесних посредовања која за резултат ипак увек имају одређен и конкретан језички знак и смисао. Јер свака би реч и свака би реченица – истицано је то уопште много пута – на свој начин обележавале те компликоване историјске процесе и представљале би уједно једва размрсиве историјске синтезе које сведоче о ономе што је одбачено на уштрб онога што је фиксирано као важеће значење и званична форма. Нису ли тако, коначно, створене и још увек се стварају све језичке навике, обичаји и уопште све друштвене институције?²

Пацификација и неутрализација насиља, према томе, које се одвијају путем и посредством језика, што су његове, несумњиво, битне карактеристике, које у данашњим западним капиталистичким друштвеним приликама бивају снажно истурене и истакнуте следствено водећим економским и идеолошким интересима, не могу се уопште сасвим одвојити од његове исто тако суштинске црте која се испољава у *моћи негације*, чија је стварна и симболична манифестација насиље као такво, супстанцијално насиље. Било да се испољава као еманципаторски коректив у односу на природно насиље или на оно које затиче у властитом домену артикулисане и самосвесне речи, језик је – да поновимо и још једном нагласимо – неразмрсиво испреплетен са насиљем у свим њего-

¹ О језику и насиљу на одређен начин говори се у узорном чланку М. Козомаре „Започети говорити” у *Језик и моћ*, Смедеревска Паланка, 2006, стр. 55–70, на који се и ми овде, на овом месту, радо ослањамо.

² Што се тиче социјалне и историјске димензије језика и даље је, чини се, марксистичка оријентација посебно упутна. Види нпр. опет за ову прилику Маркс, Енгелс, Лењин, *О језику*, Култура, Београд, 1970, и, Бахтин, М., „Прилог историји форми исказа у конструкцијама језика” у *Марксизам и филозофија језика*, Нолит, Београд, 1980, стр. 121–186.

вим могућим варијететима и модулацијама. При чему је та веза, то овде посебно истичемо, у садашњим западним капиталистичким друштвеним приликама нарочито развијена. До те је мере данас језик, и то упркос или управо захваљујући његовој привидној пацификацији и естетизацији, снажно обележен *владавином страха* и *насиљем* да се неретко и у својој крајњој еманципујућој форми *знања* и *самосазнања*, као најразвијенијих облика самог *посредовања*, битно подређује владајућој насилној логици текућег позног капитализма.

II

3. Е сад, *магијски*, *миметички* и *механички* елементи несумњиво битно обележавају данашњи западњачки, и то у свим његовим – да још једном то подвучемо – привидно пацификованим и естетизованим облицима, насртљиви и насилнички језик. То може да не види једино свест огрезла у западњачком опортунизму и конформизму, који се у садашњем капиталистичком хоризонту нужним начином морају доводити у везу са официјелним језичким *формализмом*, *операционализмом* и *функционализмом*, који још увек пресудно одређују владајућу друштвену свест и доминантне друштвене обичаје.³

У том амбијенту *речи* су, рецимо, претворене у пукe *формуле*, *лозинке* и *етикете*, које функционишу као чисти клишеи, стереотипови који управљају укупним *говором* и целокупном *комуникацијом* у свим њеним разноврсним видовима. Сведене на једнозначне форме које на аналитички начин осујећују и онемогућавају сваки њихов семантички и синтаксички развој, речи напоследку – примећено је то раније – систематски спречавају настанак и раз-

³ Овде се посебно ослањамо на теоријске увиде Т. Адорна и Х. Маркузеа изражене у њиховим књигама *Филозофска терминологија* (Свјетлост, Сарајево, 1986, нар. стр. 7–85 и 203–213) и *Човјек једне димензије* („Веселин Маслеша”, Сарајево, 1968, нар. стр. 90–187).

вој *појмова*, уколико ови означавају негативне, критичке, историјске и самосвесне речи, речи које су производ рефлексије и саморефлексије. Не само, дакле, да би комуникација била редукована и оријентисана у правцу који унапред дисквалификује њене битне еманципаторске учинке, него је и појмовни развитак у старту доведен у питање самом тенденцијом речи да у себе асимилују и апсорбују појмове, коинцидирајући са њима у циљу крајње производње особених идеолошких ефеката.

При том, и у једном и у другом случају, и кад говоримо о комуникацији уопште и нарочитој појмовној култури, реч је о томе да се на уштрб развоја значења подупиру непосредне идентификације и еквиваленције. Речи су ухваћене и фиксирани у њиховој аналитичкој мрежи, реченице скраћене и обогољене у њиховој сиромашној синтакси, и све је то учињено, како је већ назначено, свесно и са сврхом да се суспендује и у крајњем онемогући сваки *семантички* развој и свако *посредовање* које уједно битно детерминише и пресеца укупан друштвени развој, јер семантичке, синтаксичке и остале лингвистичке креације – добро је то познато – одражавају и одређују опште друштвене процесе.

4. Посредовања, дијалектички односи, игра иманенције и трансценденције, овде су схваћени дакле у оштрој супротности спрам непосредних идентификација и еквиваленција, што би била одлучујућа обележја језичког операционализма и функционализма. Непосредна повезивања ствари са њиховим одређеним функцијама (ствари на које се односе дате речи) и фиксирање тог привременог савеза као трајног, као и растварање појма у операцију и непосредно повезивање појаве и бити, форме и садржаја, кључне су карактеристике ових изама. Начин функционисања ствари, односно *modus operandi* бива одређујући за њихово разумевање, при чему већ и њихов назив сведочи о функцији и операцији које им се придају. Притом су саме ствари схваћене искључиво у савезу са једном, одређеном функцијом и операцијом, док су остале функције и операције занемарене и одстрањене, и не доводе се у међусобни однос са оном изабраном.

Тако нестаје свака напетост, свака драматургија између појединачног и општег, и даље између појаве и бити, форме и садржаја, иманенције и трансценденције. Критика и дијалектика бивају замењене позитивизмом и аналитиком. Критички, негативни, историјски, утопијски и трансцендентни појмови уступају место пуким позитивитетима, имитацијама и репликама, што све скупа доприноси језичкој унификацији, нарочитом униформизму који погађа подједнако владајући и званични језик и онај алтернативни, популарни и колоквијални језик, који данас исто тако као и етаблирани у потпуности изражава постојеће друштво и његове механизме моћи.

Док је 60-их година прошлог века можда и представљао истинску алтернативу официјелном језику и говору, како је то неретко истицао један Маркузе, популарни говор данас, чини се, без изузетка потврђује владајући поредак. Дијалекти, сленг и жаргон се несметано уписују у официјелни језик и представљају тек његове одређене варијације. И за овај популарни језик, баш као и за владајући, могло би се рећи да је *ауторитативан* и *репресиван*, да је структурисан као језик који наговара и заводи, заповеда и организује, надзире и кажњава.

У исти мах и он је *комерцијалан* наравно, подложен трговини не само као објект размене, него још више као реторичко оруђе у сврхе куповине и продаје. Комерцијализација језика је уједно и кључни модалитет његове *деполитизације*, као наметање универзалне политике моћи и доминације (лоша и непосредна универзализација).

И иначе, комерцијализација постаје водеће средство у производњи непосредних идентификација, начин да се помире непомирљиви антагонизми, да се доведу у однос супротстављени светови, али не дијалектичким путем дакле, него оним софистичким и реторичким, где се путем убеђивања и специфичном употребом формалне и аналитичке логике постиже жељени циљ. У овом случају језик никада не доспева до издиференцираних и квалитативних израза, до негативних, критичких и историјских појмова који

су трансцендентни у односу на непосредност речи и њихових значења. Он се испољава тек у празним и аналитичким таутологијама које функционишу, „парадоксално”, као контрадикторни „појмови”. Ови истовремено обележавају два супротстављена значења, две различите ствари.

Но овде није на делу дијалектичка логика, како то изгледа на први поглед, већ се ради о једној логици која нема ништа заједничко са њом, која не дели њене тежње и особине. Контрадикција је у овој логици директно у служби манипулације и демонстрације моћи постојећег друштва, које тек привидно измирује своје антагонизме док их наизглед мирно и безболно репродукује. Отворене и експлицитне контрадикције су напосто постале саставни део како обичног, свакодневног говора, тако и оног службеног, па и развијеног научног, политичког и уметничког говора, макар оног који је у функцији постојећег система и који одражава његове главне одреднице, његове норме и његове обичаје, његов репресиван и ауторитативан карактер, уз неизбежну комерцијализацију.

То, поред осталог, има за последицу да реченице изгледају попут декларација које треба непосредно прихватити или одбаци. Оне не наговарају на критички став, на описивање и квалификовање, већ функционишу као готово чисте ритуалне и хипнотичке формуле, као магијски обреди који захтевају непрестана понављања и потврђивања путем којих се фиксирају одређења значења, док се остала искључују. Питање је, напokon, да ли оне овако устројене уопште имају било каквих додирних веза са сазнањем и крајњом истином?

5. Нагласимо још да је *историјска* димензија језика нарочито потиснута, што је разумљиво ако се има у виду да оно историјско већ као такво представља својеврсни отклон и трансценденцију у односу на садашњост и постојећи друштвени поредак, те утолико увек оличава и потенцијалну претњу по сваки поредак који се узда искључиво у своју садашњицу. Историјски језик се, пак, не препушта напосто оном постојећем и диктату чињеница, него

увек у исто време указује на њихово порекло и уопште на генезу њиховог развоја, на оно што се крије иза њих, па тиме на одређен начин уједно и антиципира један могући даљи, будући развој. Све то, разуме се, не иде у прилог владајућем језичком формализму, операционализму и функционализму, па и не изненађује одвише што су антиисторијски изграђени и усмерени, и што властитим језичким праксама покушавају да трансформишу и редефинишу значења речи и реченица у њиховим историјским, некритичким и антидијалектичким облицима.

Тако се без сумње ликвидира сваки критички, историјски и дијалектички рационалитет, и то као специфични ирационалитет, као – како се то већ истиче – ирационалитет превазиђене и напуштене прошлости. Сама историјска димензија је схваћена и третира се као нешто ирационално, као презрени остатак прошлости коју треба заувек напустити. Тежи се томе да се језик у потпуности очисти од тог ирационалитета, да речи и реченице не одражавају у себи ништа историјско. И заиста, ко се може отети утиску да речи и реченице схваћене као формуле, лозинке и етикете не одражавају ништа историјско, ништа што излази из оквира постојеће стварности и њених наметнутих норми и обичаја?

Просто-напросто, критичка и историјска свест која посредује садашње са оним прошлим и будућим, па тако открива позадину постојећег и унеколико антиципира потенцијалну будућност није добродошла у свету који не трпи стварност другачију од постојеће.⁴ Давно је већ речено да капитализам у бити не допушта истинску квалитативну промену, што ће рећи ону промену која га као систем доводи у питање и негира његове основне и кључне одреднице. Промене се допуштају тек до оног нивоа који не угрожава постојећи поредак, па је сасвим умесна тврдња која каже да операционализам и функционализам у најбољем случају имају

⁴ Више о антиципацији види овог пута у Блох, Е., „Сажетак/Својство антиципирања и његови полови: тамни тренутак – отворена адекватност” у *Принцип нада I*, Напријед, Загреб, 1981, стр. 335–369.

„терапевтско” дејство, „поспешујући” партиципацију и социјализацију у оквиру постојећег поретка који се намеће као неупитна и апсолутна норма.

III

б. Када је реч о ужем и специфичном естетском пољу онда се језички формализам, односно језички операционализам и функционализам непосредно, по свему судећи, уписују у регистар *спектакуларног естетицизма*, који је, како је већ потцртано, једно с владајућом квази и псеудоестетском културом. И то уписивање се одвија подједнако у окриљу отвореног и експлицитног спектакуларног естетицизма и у оном имплицитног спектакуларизма. Сва разлика међу њима, која је унутрашња и релативна, јесте у томе што се у првом случају естетско директно појављује у облику апстрактне и виртуелне утопије која је идеолошки оштро супротстављена збиљској стварности сходно законима робно-тржишне логике, док се у другом случају, који се везује за безсадржајни, „иконокластични”, декоративни и формалистички естетицизам, естетско, опет, разуме се, сходно законима робно-тржишне логике, испољава у облику безизражајних, непосредних и декоративних минијатура, које су лишене готово сваке пластичности и сваке упућености на оно стварно и истинито. Сједињавање непосредности и апстракције, непосредна апстрактност и апстрактна непосредност, биле би битне одлике овог орнаментичког, безсадржајног и иконокластичног формализма, као имплицитног спектакуларног естетицизма.⁵ Али и овде и у првом случају, како је већ речено, и то је оно што је

⁵ На основна, елементарна одређења спектакуларног естетицизма и његове унутрашње варијације „иконокластичног” формализма већ смо унеколико указивали у нашим претходним чланцима (уп. „Естетско у хоризонту савременог (ре)продуктивног миметизма – Речи и ствари” у Зборник радова *Homo aestheticus*, ЕДС, Београд, 2017, и „Естетска култура као еманципована чулна култура у друштвеном медијуму технике и уметности – Пар белешки и напомена –” у Зборник радова *Естетска култура*, ЕДС, Београд, 2018 (у припреми), тако да то овде,

основно, естетско оличава спектакуларно естетско као квази и псеудоестетско.

Форме у овом хоризонту напросто бивају лишене сваког битног садржаја, те указују само на празну стварност и одсуство света, па су из тог разлога уједно погодне да буду испуњене различитим садржајима, који се онда произвољно и бескрајно могу замењивати с обзиром да је њиховим формама реални садржај трансцендентан и неухватљив. Негирање и ликвидација пак стварног садржаја и уопште света схваћеног у његовој садржајној потенцији не открива објективно заправо ништа друго до истинску немоћ да се тај свет разуме. И ту треба тражити праве разлоге за привидну садржајну и формалну неисцрпност спектакла и те особене орнаментике.⁶

7. То се у потпуности односи, наравно, и на специфични језички формализам. У недостатку праве способности да се посредством речи успостави истинска интерсубјективна трансгресивна комуникација и омогући квалитативан појмовни развитак, оне ускоро директно бивају стављене у службу инструменталне и комерцијалне комуникације, као и у општи реторички и софистички погон намењен интересима куповине и продаје.⁷

с обзиром на садашњи предметни интерес и сврху рада, нећемо понављати и даље развијати.

⁶ На значај орнаментике у склопу одређеног модерног, савременог формализма можда је најбоље указао Ђ. Лукач у *Особеност естетског*, Нолит, Београд, 1980, нар.стр. 197–258.

⁷ Згодно је на овом месту присетити се узорног Рембоовог описа модерног духа продаје и опште распродаје који је дао у свом прозном запису под називом „Распродаја” који припада *Илуминацијама*:

„Продаје се оно што Јевреји нису продали, што племство ни злочин нису уживали, оно што проклета љубав и пакленско поштење маса не знају; оно што време и наука не треба да признају...

Продају се Тела без цене, неприпадајућа никаквој раси ни полу, ниједном свету, никаквом пореклу! Богатства што куљају при сваком подухвату! Распродаја дијаманата без жига...

Испражњене од сваког битног садржаја и растворене у пуке и чисте језичке форме, те деформализоване на начин да више не упућују ни на какав сопствени смисао, коначно парадоксално бивају трансформисане у пуке и чисте ствари које подлежу општим процесима размене и разградње. *Постварене, вулгаризоване и комодификоване*, речи функционишу још само као сигнали, лозинке и етикете.

Исто тако, њихов *постварени* карактер чини их уједно *промискуитетним* и *непостојећим*. Истовремено смо изложени њиховом нападном привидном присуству и суштинском одсуству. Трућкање, наклапање и оговарање иду руку под руку са изостанком изричитог, стилизованог и рефлексивног говора, чија је идеолошка замена упрошћени, ограничени, аналитички и декоративни говор, који сасвим изражава назначени безсадржајни и орнаментички формализам као имплицитни спектакуларни естетицизам, док би промискуитетни језик у овој привременој подели битно спадао у отворени и експлицитни спектакуларни естетицизам („Тишина и галама беху се чудно здружиле... Те смене тишине и галаме нејасно личаху на неку Бетовену симфонију.”⁸).

У сваком случају, било у екстремном облику говора који не зна за уздржљивост и ћутање или у оном супротном његовом екстрему који се не усуђује и није у стању *битно* да изриче, што су карактеристична обележја данашњег владајућег говора, савреме-

Продају се насеља и сеобе, спортови, чаролије и савршени комфор, и бука, покрет и будућност које они доносе!

Продају се примене рачуна и нечувени скокови складности. Срећни проналасци и неслућени изрази, непосредно поседовање...

Продају се Тела, гласови, и огромно, неоспорно богатство; оно што се никад неће продати. Продавци још нису на крају распродаје! Путници не треба да враћају своју тако скорашњу провизију!” („Распродаја” у *Сабрана дела*, Нолит, Београд, 1961.

⁸ Балзак, О., „Шагринска кожа” у *Филозофске приче*, Култура, Београд, 1949, стр. 80, 84.

ни западни језик не излази из оквира назначеног капиталистичког спектакуларног естетицизма, који условљава, одређује и боји, дакле, на општи начин безмало сву садашњу западњачку језичку праксу.

Литература

- Адорно, Т., *Филозофска терминологија*, Свјетлост, Сарајево, 1986.
- Бахтин, М., *Марксизам и филозофија језика*, Нолит, Београд, 1980.
- Балзак, О., *Филозофске приче*, Култура, Београд, 1949.
- Блох, Е., *Принцип нада I*, Напријед, Загреб, 1981.
- Козомара, М., „Започети говорити” у *Језик и моћ*, Смедеревска Паланка, 2006, стр. 55–70.
- Лукач, Ђ., *Особеност естетског*, Нолит, Београд, 1980.
- Маркузе, Х., *Човјек једне димензије*, „Веселин Маслеша”, Сарајево, 1968.
- Мараш, С., „Естетско у хоризонту савременог (ре)продуктивног миметизма – Речи и ствари” у *Зборник радова Homo aestheticus*, ЕДС, Београд, 2017.
- Мараш, С., „Естетска култура као еманципована чулна култура у друштвеном медијуму технике и уметности – Пар белешки и напомена –” у *Зборник радова Естетска култура*, ЕДС, Београд, 2018 (у припреми).
- Маркс, Енгелс, Лењин, *О језику*, Култура, Београд, 1970.
- Рембо, А., „Распродаја” у *Сабрана дела*, Нолит, Београд, 1961.

Srđan Maraš

**AESTHETIC IN FUNCTION OF A CONTEMPORARY
WESTERN CAPITALIST SOCIETAL SYSTEM: LANGUAGE
AND EXISTENT REALITY
– FEW SIGNS –**

Summary

Within the existing capitalist, technological and ideological formalization, operationalization and functionalization of language, this one, as appears, increasingly acquires ritual and declarative features. Confined to formulas, labels and watchwords, language marks particular „aestheticism” indivisible from spectacular and „iconoclastic”, capitalist „culture”. Considering this, in the article, in the first place, the effort is given to, roughly and vaguely, indicate, within several generic outlines, particular „development” of the language correspondingly comprehended within a framework of present western capitalist social order and its official and dominant „culture” as distinctive quasi pseudo-aesthetic culture.

Key words: aesthetic, language, capitalism, formalism, functionalism, operationalism.

**ЕСТЕТСКО И СТВАРНО:
ТЕОРИЈСКЕ И УМЕТНИЧКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ**

Небојша Грубор

АРИСТОТЕЛОВА АНАЛИЗА УМЕТНИЧКОГ ПРЕДСТАВЉАЊА КАО ПОСЕБНОГ ТИПА РАЦИОНАЛНОСТИ

Апстракт: Чланак најпре испитује особености Аристотелове *Поети-ке* у односу на Платонову теорију уметности (1.), затим следи разматрање тезе према којој песничка уметност подражава стварност која постоји пре и независно од саме уметности (2.) и најзад, разматра се Аристотелова *Поетика* као артикулација рационалности која је иманентна песничкој уметности (3.).

Кључне речи: уметност, подражавање, стварност, рационалност, Аристотел, О. Хефе.

Циљ расправе је да објасни основни мисаони корак који чини окосницу Аристотелове теорије уметности развијене у *Поетици*. Основна теза веома блиска становишту О. Хефеа из „Увода у Аристотелову *Поетику*”¹ и гласи: Аристотелу је пошло за руком да формулише своју сопствену и особену теорију уметности, и на тај начин направи одмак од Платонове теорије уметности, јер је уметност, а посебно поезију, посматрао као подручје које прожима посебан тип рационалности. Рационалност се приписује особама односно њиховим ставовима, тврдњама, изјавама и делању. Она се повезује са људском способношћу образлагања и критиковања

¹ Höffe, O., „Einführung in Aristoteles’ Poetik”, u: Höffe, O., (Hg.), Aristoteles, Poetik, Akademie Verlag, Berlin, 2009, s. 1–27.

ставова и радњи. Став се сматра рационалним уколико се може образложити, тврдња је рационална уколико се може доказати њена истинитост, човеково делање је рационално уколико његове радње имају изгледа на успех.² Аристотел, сматрамо, увиђа да уметничку производњу, разумевање и доживљавање уметничких дела, али и особине уметничких дела прожима један посебна смисаона и аргументативна структура. Стварање уметничких дела је процес чија се природа може образложити, могу се навести разлози због чега се неко уметничко дело сматра успели и због чега нам се допада, сама уметничка дела подложна су аргументативном критичком процењивању, док се сви ови аспекти могу посматрати као облик естетске рационалност. Може, наиме, се говорити о неколико основних типова рационалности. Најпре о ужем когнитивно-инструменталном, а затим и о морално-практичком и естетско-практичком типу рационалности. Ови облици рационалности се међусобно преплићу, али и разликују на позадини обухватног појма рационалности. У том смислу модел уметничког представљања стварности, базиран на Аристотеловој теорији уметности као подражавања (гр. *mimesis*), уметничку делатност посматра као делатност прожету рационалношћу која кореспондира са рационалношћу стварности која се уметнички представља, али се са овом рационалношћу не може изједначити. Уметничко представљање стварности не прожима иста логика каква прожима стварност у смислу збиље људског живота. Због тога окосницу Аристотелове теорије уметности и књижевности представља поетолошка аутономија³ која се базира на Аристотеловом далекосежном и од Платона еманципујућем увиду, да се уметничко представљање стварности у свом захтеву за важењем не сме изједначити са захтевом за важењем који постоји у самој људској стварности и животу. Уметничко стваралаштво је поетолошки (релативно) аутономно од стварности на којој се од-

² Habermas, J., *Theorie des kommunikativen Handelns*, Band 1, *Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, c. 26, 27.

³ Höffe, O., „Einführung in Aristoteles' Poetik“, s. 11.

носи. Задатак филозофске естетике се, у том смислу, састоји како у разумевању иманентне рационалности уметничких дела, уметничке рецепције и продукције, тако и кореспонденције уметничког стваралаштва, доживљавања уметничких дела и структуре самих уметничких дела са рационалношћу стварности која се у њима представља. Такође, филозофска естетика се нормативно не упулиће у уметничко представљање човекове животне стварности, у смислу давања упутстава како би требало да се напише уметничко, књижевно дело, како би исправно требало да буде доживљено или које би формалне и структуралне карактеристике дело требало да поседује, него разјашњава структуру и имплицитну рационалност уметничког представљања и има задатак да рационалност уметничког приказа стварности не препусти њој самој.

1.

Платон (428–348 пре н.е.) проблематику песништва и уметности укључује у филозофију као легитимну и релевантну тему. Платон о уметности расправља у дијалозима где је по правилу нешто друго главна тема. Практично-филозофско тумачење уметности – односно питање о томе како би исправно требало водити људски живот у складу са врлином и умским увидима – стоји у основи Платоновог разматрања уметности. Платоново тумачење уметности се уобичајено схвата као његова (негативна) критика уметности и поезије. Морална критика: добри људи незаслужено пате.⁴ Религиозна критика: лоше се говори о боговима и подземном свету.⁵ Педагошка критика: поезија, нарочито драмска, лоше утиче на омладину, уместо да се фокусирају на унапред дате улоге у друштвеној подели рада, млади се идентификују са различитим друштвеним улогама и типовима понашања, успостављају лош од-

⁴ Платон, *Држава*, Прев. А. Вилхар, Б. Павловић, БИГЗ, Београд, 1993, с. 73, (392б)

⁵ Исто, с. 59-61, (379а-380ц).

нос према родитељима, ближњима и ауторитетима.⁶ Психолошка критика: под утицајем одређених облика поезије осећамо се онако како иначе не бисмо желели да се осећамо, слабо, плачљиво као они који певају жалопојке и тугованке,⁷ поезија се обраћа најнижем делу душе, залива оно што би у нама требало да увене.⁸ Епис-темолошка критика: песници певају о ономе о чему немају право знање, у поезији нема праве истине, неће нам Хомер водити ратове или лечити ближње.⁹ Културна критика: Хомер нас ничим није задужио, није чак као Питагора оставио за собом начин живота, уметност би тек требало да докаже културну релеванцију.¹⁰ Онтолошка критика: уметничка дела као појединачна бића имају мање бивствовања од постојећих ствари које производе занатлије и троструко су удаљене од идеја, уметничка дела су сенка сенке.¹¹ Ипак, и поред свега, Платон је, више него многи други филозофи свестан непосредног емоционалног утицаја који уметност и посебно поезија има на (младу) људску душу, и због тога упућује изазов: радо бисмо чули не само пеотеску, већ и филозофску одбрану поезије.¹²

Аристотел (384–322 пре н. е.) прихвата изазов и пише *Поетику* још док је у Платоновј Академији. *Поетику* је написао до 355 п.н.е. у старости од око 30 година.¹³ *Поетика* је сложен, прегнантиан текст са умецима, 9/10 текста настало је заједно са *Реториком* и вероватно није би предвиђен за презентовање без усмене „подршке”. Такође у то време Аристотел је написао и спис *О песницима* који је изгубљен.¹⁴

⁶ Исто, с. 76–77 (394д–395е).

⁷ Исто, с. 77–78, (395д–396д).

⁸ Исто, с. 309, (608д).

⁹ Исто, с. 300, (599ц).

¹⁰ Исто, с. 300–301, (599ц–600б).

¹¹ Исто, с. 295–299, (595а–599а).

¹² Исто, с. 310, (607б–607е).

¹³ Düring, I., *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Zweite Auflage unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1966, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2005, с. 49–50.

¹⁴ Исто, с. 125.

Аристотелова *Поетика* представља спис који је за разлику од Платонових дијалога, у целини посвећен својој сопственој (естетичко-уметничкој) проблематици. Аристотел од Платона преузима: основну тематику – разматрање уметности и поезије – премда долази до другог резултата: одбране и похвале поезије. Такође, преузима основну идеју Платонове теорије уметности да уметност представља подражавање, представљање, приказивање односно *mimesis*. Платонова теорија уметности као подражавања релевантна је и за поезију и ликовну уметности и музику (која се пева), Аристотел преузима такво схватање, али га модификује. *Mimesis* је и за Аристотела теоријски појам меродаван за артикулацију како ликовне уметности тако и поезије, али довођење у везу сликарства и поезије код Аристотела није ниподаштавајуће за поезију, нити су уметнички производи *mimesis*-а онтолошки или епистемолошки деградирани као што је то случај код Платона.

Аристотел, заправо, предузима једну обухватну деполитизацију, деморализацију и секуларизацију¹⁵ песништва и посебно трагедије, која је базирана на имплицитном уважавању специфичне природе уметничких производа који не партиципирају на исти начин у друштвеној стварности као што је то случај са религијом или политичким и моралним делањем. Могли бисмо, у складу са тезом коју следимо, и такође Хефеовим тезама изнетим на другом месту,¹⁶ да тврдимо да као што обичајност представља посебан облик рационалности људског делања, тако и уметничка производња представља посебан облик представљања и артикулације људске стварности и људског делања прожет специфичном рационалношћу и логиком. Деполитизација и секуларизација значе да се трагедија разрешава политичког контекста, премда је она дубоко укорене-

¹⁵ Höffe, „Einführung in Aristoteles’ Poetik”, с. 9-11.

¹⁶ Höffe, O., „Sittlichkeit als Rationalität des Handelns?“, u: Schnädelbach, H., (Hg.), *Rationalität. Philosophische Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, с. 141–174.

на институција полиса и повезана са религиозним свечаностима.¹⁷ Деморализација значи да морална вредност песничких израза није од централне важности, већ је пре готово безначајна. Песништво није неморално, нема значаја приговор о погрешном опису света богова, не ради се о томе да ли су приче истините или лажне, него се једноставно прича на тај начин. Платонов аргумент о двострукој удаљености од истине се код Аристотела заправо и не помиње, педагошки утицај на децу, такође није предмет разматрања. Код Аристотела нема Платонове слике душе као кочије растрзане добрим и лошим коњем.¹⁸ Осећајни живот није зло као код Платона, него се заснива на одлуци воље. Аристотел у извесној мери одступа од Платона, премда у извесној мери и респектује Платонову мисао да би осећаји требало да буду контрослисани од стране ума. У ствари за Аристотела се *задатак песника састоји у томе да изазове јако емоционално дејство*. Аристотел сасвим другачије просуђује однос филозофије према поезији у односу на Платона. Права и истинска стварност је за Аристотела нешто друго него за Платона, не свет идеја, него чулни свет. Због тога је и другачији однос који уметност заузима према стварности. Платон је уметност готово у целини посматрао с обзиром на истину о стварности коју носи са собом и процењивао је првенствено с обзиром на оно *шта* се уметнички представља и приказује. У ликовној уметности Платона занима *тема* слике и *истинитост* онога што се на слици представља, а не особеност и специфичног *начина* ликовног и уопште уметничког представљања.¹⁹ Аристотел је, насупрот томе, заинтересован за општи смисао самог уметничког приказа и особену природу уметничке артикулације онога *шта* се приказује. Историчар прича о ономе о што се збиља догодило и што је јединствено и

17 Höffe, „Einführung in Aristoteles’ Poetik“, с. 10.

18 Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, Прев. М. Н. Ђурић, БИГЗ, Београд, 1979, с. 134, (2466).

19 Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања. Студије о Платоновој естетици*, Плато, Београд, 2012, с. 148–153.

напросто истинито, а песник о ономе што се могло догодити и што има опште значење.²⁰ Другим речима, песников говор о ономе што се могло догодити омогућава Аристотелу да јасније опише становиште и перспективу из које се нешто сагледава и разуме. Довољно је да се пева о ономе што је вероватно и могуће, док писац историје описује само оно што се збиља, стварно догодило. Аристотелу заступа став да је *песништво филозофичније од историје, јер је плод рефлексије о значајним питањима људског живота*. Овај кратак преглед показује да Аристотел извесне важне мисли преузима од Платона, али да их утемељује на другачији начин.

2.

Аристотелова *Поетика* је, као што смо поменули, не само прво дело које свом (естетичком) предмету, за разлику од Платонових дијалога, посвећује посебну и самосталну расправу, него један од најјугицајнијих естетичких и књижевно-теоријских текстова западне филозофске традиције. У *Поетици* Аристотел на систематски начин истражује суштину песништва, пре свега трагедије и епа, веома кратко помиње комедију, док расправе о лирици уопште нема. Од Платона преузету мисао о *mimesis*-у у Аристотел *Поетици* развија. У историји естетике и теорије уметности и књижевности, идеја о уметности као *mimesis*-у је веома дуго била цењена, а затим преко идеје о стваралачком генију потиснута и одбачена.²¹

Темељни појам из наслова расправе *poiesis* је актуелан и говори о тумачењу уметничког стваралаштва према моделу занатлије. На крају уметничког стваралачког процеса стоји уметничко дело као самостални продукт. Дословно читање наслова расправе *Поетике* који гласи *О песничкој уметности (Peri technē poietikē)*

²⁰ Аристотел, *О песничкој уметности*, с оригинала превео и објашњења у регистру имена додао М. Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988, с. 59–60, (1451a35–1451b35).

²¹ Höffe, O., „Einführung in Aristoteles’ Poetik“, с. 1.

означава оно што Аристотел покушава да нам разјасни: технику, вештину, умеће производње уметничких дела. *Поетика је прилог разјашњавању уметности производње уметничких (песничких) дела.*²² Аристотел следи, како каже Хефе, поетолошку тезу која је до данас актуелна: песништво поседује и у њему се може сагледати занатски карактер уколико се у анализи не фокусирамо првенствено на песничку делатност, него на уметничко дело, на резултат песничке делатности.²³ Због тога питање о песничкој инспирацији не игра централну улогу, као што је то случај код Платона, у дијалогу *Ијон*. Уместо да се у тумачењу песништва ослања на нерасположиво надахнуће и неконтролисану инспирацију рачуна се на песничку вештину и умеће. Било да се песник сматра генијем или обичним смртником, о квалитету песничког стваралаштва се одлучује с обзиром на резултат његове делатности, с обзиром на питање: „да ли је дело које је уметник саставио успело или није?”²⁴ Аристотел посредством темељног појма *poiesis*-а као да хоће да покаже како се „прави”, „производи” лепа (успела) књижевност и уметност.²⁵

У том контексту посматрано, као и појам *poiesis*-а, тако и темељни и суштински појам *mimesis* -а није изгубио на актуелности.²⁶ Премда овај естетички темељни појам на први поглед изгледа пресуско. Наиме, док за објашњење сликарства појам *mimesis*-а готово саморазумљиво има употребну вредност: док се у сликарству грожђе слика/подражава тако верно да на њега слећу врапци и голубови, дотле у поезији остаје отворено питање шта се и у ком смислу представља и подражава. Како нам *mimesis* може бити користан у филозофској експликацији поезије? Вероватно би требало следити тезу према којој поезија подражава људски живот у његовом извршавању и том извршавању припадајућем саморазумевању и

²² Исто, с. 2.

²³ Исто, с. 2.

²⁴ Исто, с. 2.

²⁵ Исто, с. 2

²⁶ Исто, с. 3.

рационалности. Оно што Аристотел мисли путем појма *mimesis*-а није натуралистичко подражавање, ни њему супротстављена чиста фикција, него упућује на чињеницу: да уметничка, књижевна дела као производи подражавања „нису напросто само унутарјезички феномени, него да се односе на стварност која егзистира претходно и независна је од уметничког дела”.²⁷ Да би ово схватање било плазуибилно сматрамо да би израз „стварност” требало разумети тако да се односи на исечак у себи самом схваћеног, разумљеног, понекад и изложеног живота, на стварност, збиљу извршавања људског живота увек вођеног неким претходним (само)разумевањем и том саморазумевању припадајућој образложености односно рационалности. Такође би требало имати у виду да се да се неки аспекти онога у животу већ унапред присутног разумевања – путем уметничког представљања истичу, наглашавају и експлицирају. Уметник није богу сличан стваралац ни из чега. Песник не ствара један потпуно нов свет, него свет уметности који реферише на свет и стварност какви су унапред дати и разумљиви. Свет уметности је везан за унутрашње разлоге једног претходно датог света који егзистира у људској природи и култури.²⁸ Зато уметност аристотеловски схваћена као *mimesis* не превиђа однос уметности према спољашњој стварности, него, напротив, укључује однос песничтва према стварности и то на начин који теорији уметности омогућава да у себе укључи проблем уметничке истине, интегришући две значајне теорије (уметничке) истине: теорију кореспонденције тј. кореспондирајући однос уметности према спољашњој стварности и теорију кохеренције, односно питање о унутрашњој сагласности уметничког дела.²⁹ Трагедија је *mimesis praxis*-а путем *mythos*-а. Аристотелова теорија трагедије расветљава *mimesis* као врсту делатности која, с једне стране, има референцу у људском делању, *praxis*-у, то је делатност која селективно, уметнички представља

²⁷ Исто, с. 3.

²⁸ Исто, с. 3.

²⁹ Исто, с. 4.

стварности људског живота у његовим, у случају трагедије, страшним и жалобним аспектима, а с друге стране, *mimesis* упућује на уметнички обликован склоп догађаја, *mythos*, на његово јединство, величину, целовитост, смисаону и каузалну повезаност и коначно на лепоту као склад (релевантних) делова приче.³⁰

3.

Платон је, резимирајмо, важан извор инспирације за Аристотела, *mimesis* као теорија уметности се налази код Платона, али Аристотел одбацује епистемолошко и онтолошко деградирање песништва. За Аристотела оно опште јесте у стварима, у чулном свету око нас, не у идејама, песништво не подражава готове занатске производе, него саму збиљу, стварност, песник у односу на занатлију није ни испред ни изнад, него упражњава сопствену делатност, па се *mimesis* ни епистемолошки ни онтолошки не дискредитује, него се процењује позитивно.³¹ Говор о боговима није дослован. Премда је Аристотел, додуше, осетљив на несрећу морално беспрекорних,³² ипак, срећа неправедних губи на значају с обзиром на оно што је најбоље за трагедију. Морал није критеријум квалитета песништва. Трагичке емоције, афекти страх и сажалење би требало да доминирају публиком, а не у стварности свакодневног живота. Аристотел изоставља политички контекст, премда су драме имале чврсто политичко и религиозно место у заједници. Ако песници лажу, за Аристотела су то дозвољене лажи с обзиром на унутрашњу рационалност уметничког дела и његов однос према стварности.³³ Аристотел је сазнајно-теоријски и предметно-теоријски толерантан, не захвата песништво споља, ни онтолошки, ни гносеолошки, ни морално, ни политички. Аристотелова теорија

³⁰ Аристотел, *О песничкој уметности*, с. 57, (1450625–1451a5).

³¹ Höffe, O., „Einführung in Aristoteles' Poetik“, с. 17.

³² Аристотел, *О песничкој уметности*, с. 64, (1452635).

³³ Исто, с. 84–85, (1460a10–146065).

песништва је једна песнички-интерна теорија песништва.³⁴ Како све то Аристотелу полази за руком?

У раду више пута помињани Отфрид Хефе с правом истиче да је Аристотел као писац прве логике, уједно и писац прве поетике, али да је то могуће јер су и формална логика и песништво форме људске рационалности.³⁵ Аристотелу је страно становиште о постојању једног јединог хомогеног критеријума рационалности. Филозоф који жели да докучи целину бивствујућег како природни, тако и социјални свет, мора да одбаци догматско разумевање рационалности и да допусти сопствено право свим врстама предметности.³⁶ Аристотелу у различитим областима истраживања артикулише различите врсте људске рационалности. Као и за говорништво и за песништво важи да онај ко у реторици (и поетици) очекује строге доказе као у математици³⁷, превиђа суштину предмета и њему припадајућу особену рационалност.

Док традиционална филозофија представља напор да се објасни целина бивствујућег на основу принципа ума, дотле се савремена филозофија, доводећи у питање властиту претензију да непосредно захвати целину бивствујућег, окреће разнородним облицима аргументације који настају око чвршћих тематских и проблемских језгара у различитим подручјима природе и културе. Формални услови рационалности чине претпоставке унутар којих се одвија аргументација у различитим областима савременог филозофирања.³⁸ У том смислу за разлику од традиционалне филозофије ума различити правци савремене филозофије конвергирају управцу једне теорије рационалности, а филозофска естетика би

³⁴ Höffe, O., „Einführung in Aristoteles' Poetik“, с. 19.

³⁵ Исто, с. 6

³⁶ Исто, с. 11.

³⁷ Аристотел, *Никомахова етика*, Прев. Т. Ладан, Свеучилишна наклада Либер, Загреб, 1982, с. 3, (1094624–27).

³⁸ Шнеделбах, Х., „Теорија рационалности“, у: Козловски, П. (Прир.), *Водич кроз филозофију. Приручник по областима*, Прев. Е. Перуничкић, Плато, Београд, 2003, с. 213, 217–218.

могла да се схвати као теорија естетске рационалности. Под изразом „рационалност”, видели смо горе у тексту, требало би разумети оно што се приписује особама, њиховим тврдњама, изјавама као и њиховом делању, ради се о људској рационалности и човековој способности да о нечему полаже рачуна. Такође, требало би разликовати један ужи, основни и елементарни облик рационалности – когнитивно-инструменталну рационалност – од других типова рационалности као што су морално-практичка или естетско-практична рационалност.³⁹ Ови различити облици рационалности се међусобно преплићу и разликују на позадини једног обухватног и утемељујућег појма рационалности – који се код Хабермаса, рецимо, назива комуникативном рационалношћу.

Ова обухватна позадинска рационалност може се у једном другом смислу назвати рационалношћу другог или вишег реда. Требало би у функцији расветљавања духа Аристотелове мисли истаћи Хефеов став из једног његовог старијег рада: „Зато што се делање дешава ради нечега, не може се избећи питање, ради чега се дешава то Ради чега. Одговор гласи: циљеви и сврхе, које неко следи, нису пуки фактички, него и његови смисаони циљеви, када се проналазе заједно у једној целини, која сачињава један срећан живот. Коначно о људском животу се не може рећи, да је успео, због тога што следи произвољне циљеве и сврхе, који су досегнути на рационалном путу. Делање је успело само тамо, где – на једном другом ступњу рационалности – циљеви који се следе, стоје у смисаоном хоризонту еудајмоније. У складу са тим се обичајност може схватити као рационалност делања. Претпостављено је само, да се рационалност не разуме као перфекција рационалности сврха, као калкулација користи, него као рационалност другог ступња, као оно хумано самоостварење, које даје смисао, првом ступњу,

³⁹ Habermas, J., *Theorie des kommunikativen Handelns*, Band 1, *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, с. 16, 17.

„рационалном” слеђењу конкретних циљева и сврха”.⁴⁰ Тако посматрано и Аристотелова теорија разумевања и тумачења уметности и поезије и посебно трагедије премда излази у сусрет посебној врсти (естетске) рационалности која прожима уметничка дела, начин њиховог разумевања и мерила њиховог вредновања није измештена из погледа на свет који је прожет рационалношћу другог реда. Аристотелове поетичке и естетичке тезе не би требало разумети у потпуној одовојеност од Аристотелових пратично филозофских и теоријско филозофских ставова. Управо тај посебан положај Аристотелове поетике даје јој актуелност и релевантност.

Наиме, према раширеној представи Аристотелова филозофија се дели на теоријску и практичну филозофију. Премда прецизније посматрано ваља разликовати теоријско, практичко и поетичко знање и науку (*episteme*).⁴¹ Поетика (и реторика) као облици знања о предметима које производе људи немају своје место ни у теоријској ни у практичној филозофији. Наиме, иако се појмови као што су: *ethos*, *dianoia*, *arete* или *hedone* разматрају у етици, а *katharsis* се појављује у политици, па би поетика у одређеном смислу могла да припада практичкој филозофији, ипак постоји низ поетолошких појмова као што су *mimesis*, *mythos*, *eleos* или *phobos* којих нема у практичној филозофији.⁴² Карактеристичан пример је управо горепоменути појам среће у смислу блаженства. Срећа из *Поетике* није срећа из Аристотелове етике или политике у смислу блаженства, *eudaimonia*-е, него срећа у смислу случаја, у смислу у ком се каже да неко има или нема среће у животу.⁴³ С друге стране,

⁴⁰ Höffe, O., „Sittlichkeit als Rationalität des Handelns?”, u: Schnädelbach, H., (Hg.), *Rationalität. Philosophische Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, с. 170.

⁴¹ Аристотел, *Метафизика*, Прев. Т. Ладан, Свеучилишна наклада Либер, Загреб, 1985, с. 149-150, (1025b19-27).

⁴² Höffe, O., „Einführung in Aristoteles' Poetik”, с. 8.

⁴³ Исто, с. 8.; упор. Нусбаум, М., *Крхкост доброте. Случај и етика у грчкој трагедији и филозофији*, Прев. с енглеског Б. Глигорић, прев. с грчког Ј. Акад, Службени гласник, Београд, 2009, Трећи део: Аристотел: крхкост људског добра, Међуигра 2: Случај и трагичке емоције, с. 469–487.

Аристотелова поетика не припада ни теоријској филозофији, нити следи идеал знања ради самог знања, премда наравно и поетика и реторика имају теоријску димензију у једном начелном, али не у стриктно Аристотеловском смислу.⁴⁴

С правом би се зато могла изнети теза о филозофско-естетичкој релевантности Аристотелове поетике, по узору на Гадамерову тезу о херменеутичкој актуелности Аристотелове практичке филозофије: „Насупрот Платоновом учењу о идејама и њему припадајућем учењу о добром, Аристотел наглашава да у „практичној филозофији” не може да се ради о тачности највишег ранга, о каквој се ради у математици и коју досежу математичари. Такав захтев за тачношћу у практичној филозофији не би био на правом месту. Оно до чега је стало је да се ствари учине видљивим у њиховом нацрту и да посредством овог скицираног нацрта буде пружена извесна помоћ обичајној свести у њеном извршавању. За исправно полазиште филозофске етике према томе је одлучујуће, да се она не пробија на место обичајне свести, али и да не тражи неко чисто теоријско, „историјско” знање, него да путем нацртног објашњења феномена помаже обичајној свести у разјашњавању ње саме”.⁴⁵ Аристотеловски инспирисану филозофску естетику, теорију уметности и теорију песничког и уметничког произвођења не би требало разумети напосто као идеално-типска упутства за стварање уметничких дела, него као напор да се путем општег нацрта уметничке производње у овом случају уметничког приказивања стварности допринесе саморазјашњавању како уметника у његовој продукцији, тако и публике у њеној рецепцији. У том смислу Аристотелова поетика је по свом положају сродна Аристотеловој практичној филозофији, више него Аристотеловој теоријској филозофији и уопште концепту чисте теорије. Наиме, као што прак-

⁴⁴ Höffe, O., „Einführung in Aristoteles’ Poetik”, с. 8.

⁴⁵ Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke, Band 1, J.C.B.- Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1990, s. 318.

тична филозофија води рачуна о резултату делања које филозофски концептуализује и систематизује, тако и поетика води рачуна о резултату који уметничко дело треба да изазове и урачунава тај резултат у концептуализацију и систематизацију уметничког дела. Да ли и на који начин Аристотелова поетика у том смислу остаје специфична комбинација теорије уметности односно књижевности и уметничке односно књижевне критике – остаје питање за другу прилику.⁴⁶ Овде је важније разумети да Аристотелова поетика „осветљава једну интелигибилну структуру свести која сама није поезија, а није ни поетско искуство...”⁴⁷ него представља артикулацију једне рационалности која прожима и теорију и критику, али и саму стварност. На тај начин Аристотел ослобађа мисаони простор да начини низ веома важних мисаоних корака у односу на Платона и конципира сопствену теорију уметности, којој сматрамо, полази за руком да експлицира и артикулише ону самој ствари уметности својствену и особену рационалност, а што се тиче поезије и трагедије да објасни оно песничко песништва односно трагичко трагедије.

Литература

- Аристотел, *О песничкој уметности*, С оригинала превео и објашњења у регистру имена додао М. Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988.
- Aristotel, *О pjesničkom umijeću*, Preveo i priredio Z. Dukat, Školska Knjiga, Zagreb, 2005.
- Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, Übersetzt und herausgegeben von M. Fuhrmann, Philip Reclam Jun., Stuttgart, 2001.

⁴⁶ Долежел, Ј., *Поетике Запада. Поглавља из истраживачке традиције*, Прев. Р. Поповић, Службени гласник, Београд, 2013, с. 37.

⁴⁷ Еко, У., *О књижевности*, Превела М. Пилетић, Вулкан, Београд, 2015, с. 239.

- Aristoteles, *Poetik*, Übersetzt und erläutert von A. Schmitt, 2. Durchgesehene und ergänzte Auflage, Akademie Verlag, Berlin, 2011.
- Aristotle, *Poetics I with the Tractatus Coislinianus, reconstructions of Poetics II, and the fragments of the On Poets*, translated with notes by R. Janko, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1987.
- Аристотел, *Метафизика*, Прев. Т. Ладан, Свеучилишна наклада Либер, Загреб, 1985.
- Аристотел, *Никомахова етика*, Прев. Т. Ладан, Свеучилишна наклада Либер, Загреб, 1982.
- Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke, Band 1, J.C.B.- Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1990.
- Грубор, Н., „Хабермасово одређење појма естетске критике”, у: Вуксановић, Д., (ур.), *Естетска и уметничка критика*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2004., с. 54-62.
- Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања. Студије о Платоновој естетици*, Плато, Београд, 2012.
- Долежел, Љ., *Поетике Запада. Поглавља из истраживачке традиције*, Прев. Р. Поповић, Службени гласник, Београд, 2013.
- Düring, I., *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Zweite Auflage unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1966, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2005.
- Еко, У., *О књижевности*, Превела М. Пилетић, Вулкан, Београд, 2015.
- Habermas, J., *Theorie des kommunikativen Handelns, Band 1, Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
- Höffe, O., (Hg.), *Aristoteles, Poetik*, Akademie Verlag, Berlin, 2009.
- Höffe, O., „Einführung in Aristoteles' *Poetik*”, у: Höffe, O., (Hg.), *Aristoteles, Poetik*, Akademie Verlag, Berlin, 2009, с. 1–27.
- Höffe, O., „Sittlichkeit als Rationalität des Handelns?”, у: Schnädelbach, H., (Hg.), *Rationalität. Philosophische Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, с. 141–174.
- Нусбаум, М., *Крхкост доброте. Случај и етика у грчкој трагедији и филозофији*, Прев. с енглеског Б. Глигорић, прев. с грчког Л. Акад, Службени гласник, Београд, 2009.
- Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, Прев. М. Н. Ђурић, БИГЗ, Београд, 1979.
- Платон, *Држава*, Прев. А. Вилхар, Б. Павловић, БИГЗ, Београд, 1993.

Шнеделбах, Х., „Теорија рационалности”, у: Козловски, П. (Прир.), *Водич кроз филозофију. Приручник по областима*, Прев. Е. Перуничкић, Плато, Београд, 2003, с. 213–226.

Schnädelbach, H., (Hg.), *Rationalität. Philosophische Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.

Schnädelbach, H., „Einleitung”, у: Schnädelbach, H., (Hg.), *Rationalität. Philosophische Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, s. 8–14.

Nebojša Grubor

ARISTOTLE’S ANALYSIS OF ARTISTIC REPRESENTATION AS A PARTICULAR TYPE OF RATIONALITY

Summary

The article examines the characteristics of Aristotle’s Poetics in relation to Plato’s theory of art (1). Then follows the consideration of thesis that poetry art reflects the reality that exist before and independently of the art itself (2). Finally, the Aristotle’s Poetics as articulation of rationality that is immanent and special for poetic art (3) is considered.

Key words: art, imitation, reality, rationality, Aristotle, O. Höffe.

Милош Миладинов

ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛ – ПРОБЛЕМ ЕСТЕТСКОГ И СТВАРНОГ

Апстракт: Аутор у раду испитује проблем односа између естетског и стварног у Платоновој и Аристотеловој филозофији. У првом поглављу, аутор настоји да докаже да је код Платона и Аристотела уметност схваћена преко појма подражавања. Потом, у другом поглављу, испитује се онтолошки статус уметности подражавања код ова два античка мислиоца. У последњем делу рада разматра се проблем естетског, односно уметничког и стварног и долази се до закључка да Платон, иако је уметности приписивао веома низак онтолошки статус, оставља далеко више простора за њен утицај на стварност, него што је то случај у Аристотеловој филозофији.

Кључне речи: Аристотел, Платон, подражавање, стварно, уметност.

Уметност и подражавање

У овом раду бавићемо се односом естетског и стварног у учењима Платона и Аристотела. Овој теми ћемо приступити путем њиховог схватања природе уметности, с једне стране, и утицаја који уметност, тј. оно естетско, може имати на оно стварно, с друге стране. Теза коју ћемо настојати да одбранимо огледа се у томе да, готово парадоксално, Платоново схватање уметности отвара далекосежније могућности за утицај те уметности на оно стварно него што је то случај када је реч о Аристотеловој филозофији. Један од

првих корака које морамо предузети како бисмо ову тезу доказали јесте испитивање Платоновог и Аристотеловог схватања уметности, тј. прво морамо одговорити на два питања: 1. да ли код Платона и Аристотела можемо пронаћи јединствени појам, који би могао да обухвати све посебне уметности; уколико је одговор на ово питање потврдан, онда морамо истражити 2. да ли се јединствено схваћена уметност може разумети као уметност подражавања.

Када је реч о Платону, можемо приметити да он нигде експлицитно не поставља питање о јединственом појму уметности, него се пре свега бави односом уметности према образовању, њеном утицају на појединца и другим темама. Међутим, то не значи да се на основу његових теза не може накнадно извући одговор на претходно поменути проблем. Поред тога, морамо имати у виду његове различите ставове о природи уметности из његових ранијих радова у односу на његово централно дело – *Државу*. Наиме, у *Ијону*, Платон песничку уметност одређује путем појма надахнућа, чиме се тако задобијени појам песништва приближава традиционалном грчком концепту *poiesisa*.¹ Другим речима, у *Ијону*, Платон заступа тезу о песничком стварању као производу божанског надахнућа на основу чега долази до закључка да за песничко стварање није потребно никакво знање или вештина.

Платонов поглед на песништво и друге уметности се значајно мења у *Држави*. Иако је у том делу Платонов фокус превасходно усмерен на рецепцију уметности, ипак, у неколико наврата он говори и о уметничкој продукцији. Наиме, на једном месту у *Држави* Платон наводи следеће: „То је кад песник, говорећи о боговима и херојима какви су, направи рђаво поређење, као кад сликар слика слику која нимало није слична онима које је хтео осликати”.² Чињеница да се Платон служи поређењем између сликарства и песништва сведочи нам о постојању заједничког фундамента који би се односио на обе претходно поменуте врсте уметности; у суп-

¹ Платон, „Ијон”, у: *Дела*, Дерета, Београд, 2006., стр. 11.

² Платон, *Држава*, Култура, Београд, 1966., стр. 65.

ротном, довођење у везу ове две различите уметности не би имало никакву аргументативну снагу.

Отуда, питање које се поставља јесте шта је овај заједнички фундамент који би се односио на све посебне уметности. Наиме, по Платоновом суду, важан аспект уметничког стварања представља овладавање једном специфичном вештином (*techne*) – вештином подражавања.³ Другим речима, уметник, независно од тога да ли је у питању песник, сликар или вајар јесте подражавалац што, саобразно томе, његова дела чини уметношћу подражавања. Стога, можемо закључити да Платон у *Држави* даје тек назнаке за јединствени појам уметности који се мисли путем појмова вештине и подражања, а самим тим он уједно напушта раније поменуту тезу о песничком надахнућу из *Ијона*.

Као ни код Платона, тако ни код Аристотела не проналазимо расправу о могућности јединственог појма уметности, али на основу појединих Аристотелових тврђења можемо пронаћи ваљане аргументе којима бисмо поткрепили тезу о уметности као подражањању.

Наиме, за разлику од Платона, који у *Држави* говори како о песништву, тако и о пластици, Аристотелова рефлексја о уметности усмерена је махом на поезију уз неколико успутних теза и коментара о другим уметностима. Стога, наше испитивање потенцијалног целовитог појма уметности код Аристотела мора почети од његовог схватања поезије.

Уколико обратимо пажњу на Аристотелов општи гест у делу *Поетика*, можемо приметити да он врши анализу неопходних корака које сваки трагички песник мора испунити не би ли успео да створи добру трагедију. Дакако, ту се не ради о пуком нормирању онога како би свака трагедија требала да изгледа, него је пре реч о покушају да се трагичко песништво визира из једне, условно речено, онтолошке перспективе. У том смислу, питање које Аристотел

³ Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања. Студије о Платоновој естетици*, Плато, Београд, 2012., стр. 130.

поставља гласи „Шта трагедија јесте?“, а на то питање се одговара путем испитивања структуре већ постојећих трагичких песама. Стога, имајући у виду да Аристотел у тој анализи испоставља одређена правила или кораке које би сваки трагички песник морао да поштује при стварању властитих дела, Аристотелово схватање трагедије налази се у непосредној близини традиционалног грчког концепта *techne*. Прецизније, када Аристотел говори о песничком стварању, он, као ни Платон у *Држави*, не говори о томе у контексту надахнућа и инспирације, него пре као о рационално спроведеној и савладаној вештини.

Дакле, до сада смо показали да Аристотел трагичко песништво смешта у корпус онога што су Грци називали *techne*, а сада бисмо требали да видимо да ли оно представља уметност подражавања. Одговор на то питање проналазимо већ у Аристотеловом одређењу трагедије, где он наглашава да она јесте подражавање озбиљне и целовите радње.⁴ Међутим, не ради се о томе да је само трагичко песништво схваћено као подражавање, него се то може рећи и за песништво у целини. Наиме, како Аристотел каже већ у првој књизи *Поетике*: „Епско, дакле и трагичко пјесништво, уз то комедија и састављање дитирамба, те највећи дио сивирања на фрули и цитри, све се то, говорећи уопћено, може означити као опонашање”.⁵ Стога, имајући у виду да Аристотел целокупно песништво одређује путем подражавања, следеће што треба да размотримо јесте да ли се, поред песништва, и друге уметности могу одредити путем појма подражавања.

Наиме, док Аристотел целину песништва експлицитно одређује преко појма подражавања, визуелне уметности он готово не тематизује. У том смислу, тек на основу неколико његових успутних коментара можемо покушати да реконструиремо да ли се и визуелне уметности могу схватити као подражавалачке. У прилогу овој тези, када Аристотел говори о значају фабуле за трагедију, он

⁴ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, Itrо August Cesarec, Загреб, 1983., стр. 18.

⁵ Исто, стр. 11.

наводи следеће: „Фабула је, дакле, темељ и као нека душа трагичког умијећа, а карактери су на другоме мјесту. То је, наиме, веома слично као у сликарству: ако би тко намаљао платно најљепшим бојама насумице, не би код нас изазвао толико уживање колико да је само скицирао цртеж на бијелој подлози”.⁶ Дакле, сама чињеница да Аристотел доводи у везу, односно пореди сликарство и песништво сведочи о томе да нема фундаменталне разлике између ове две уметности – у супротном, ово поређење би било сувишно.

Иако на основу претходно поменутог цитата можемо закључити да се песништво и сликарство фундаментално не разликују, ипак, то ове уметности доводи у везу тек *via negativa*. Међутим, у наставку *Поетике* Аристотел каже следеће: „Будући да је трагедија опонашање људи бољих од нас, треба да се пјесници угледају у добре сликаре портрета: јер и ови, премда репродуцирају специфично обличје оних које сликају и приказују их вјерно, сликају их љепшима”.⁷ Дакле, у овом цитату не само да поново проналасимо поређење између песништва и сликарства, него је то поређење уско везано за подражавалчку природу ових уметности. У том смислу, као што смо видели, песник у контексту подражавалачке вештине треба да се угледа на сликара, чиме добијамо потврду да и сликарство, као другу врсту уметности, треба схватити као уметност подражавања.

Имајући у виду све претходно речено, можемо закључити да како у Платоновој, тако и у Аристотеловој филозофији уметност бива битно одређена као уметност подражавања. Стога, како бисмо дошли до начина на који уметност, тј. оно што бисмо данас назвали естетским својством уметности, може утицати на стварност, неопходно је да осветлимо појам подражавања код ова два мислиоца, што представља наш главни задатак у наредном поглављу.

⁶ Исто, стр. 20.

⁷ Исто, стр. 34.

Појам подражавања

Платонов став о подражавању најбоље осликава његово по-ређење са огледалом. Наиме, како Платон наводи, не постоји значајна разлика између делатности сликара и појединца који помоћу рефлексије огледала ствара одразе различитих бивствујућих на његовој површини.⁸ Оно што и један и други чине јесте стварање привида путем одсликавања изгледа различитих бивствујућих.

Тезу о уметности подражавања као стварању привида Платон додатно разрађује путем онтолошког аргумента, који илустрован преко примера кревета.⁹ Наиме, како Платон напомиње, можемо разликовати истински кревет или саму идеју кревета, кревет који представља творевину занатлије и на крају слику кревета, као дело сликара.¹⁰ Већ сам кревет, који је направио занатлија, удаљен је од суштине кревета и тек посредно учествује у идеји кревета, али никада не представља оличење његове суштине. Слика или уметнички приказ кревета, пак, не само да је још удаљенији од његове идеје, него он настаје по угледу на кревет који је направио занатлија, а не на саму идеју кревета. Тим путем, слика кревета показује се највише удаљеном од идеје или суштине кревета што је чини најниже рангираном у онтолошкој хијерархији различитих начина на који се кревет појављује. Потврду ове тезе добијамо и на основу онога што Платон наводи о делу подражаваоца: „Сваког онога ко уради нешто што према правој природи те ствари стоји на трећем месту назваћемо подражаваоцем.”¹¹

Дакако, питање које овде можемо поставити јесте да ли уметник напросто мора подражавати производе занатлија, односно да ли је уметнику могуће да подражава саму идеју кревета. Иако у *Држави* не долазимо до одговара на ово питање, ипак, можемо рећи да Платоново резонување почива на властитом уверењу да

⁸ Платон, *Држава*, стр. 330.

⁹ Исто, стр. 331.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто, стр. 332.

уметници из полиса његовог времена напросто подражавају бивствујућа онако како им се приказују у свакодневном животу.¹²

Стога, имајући у виду све претходно речено, можемо закључити да Платон додељује уметности изразито низак онтолошки статус. Самим тим, на први поглед, може деловати да уметност и њено дејство на рецепијента за Платона немају значајно место у обиљу битних филозофских проблема; међутим, као што ћемо у наредном поглављу показати, то несумњиво није био случај.

Када је реч о Аристотелу и његовом схватању подражавања, оно се показује значајно различитим од Платоновог разумевања ове теме. Наиме, док Платонове ставови о подражавању махом настају као плод његове критике уметности подражавања, Аристотел наводи да је тежња ка подражавању урођена сваком од нас, те и да прва сазнања о свету који нас окружује стичемо управо путем подражавња.¹³ Међутим, како бисмо успели да до краја захватимо Аристотеловј појам подражавања, неопходно је да се укратко осврнемо на неколико кључних разлика између његове и Платонове онтологије.

За разлику од Платоновог схватања односа између идеја и ствари, који увек већ подразумева њихову међусобну раздвојеност, код Аристотела је тај однос осмишљен на битно другачији начин. Судећи по Аристотелу, идеје су присутне у самим стварима као широко поље њихових могућности.¹⁴ Иако једно бивствујуће никада не може да оствари све своје могућности, могућност неког бивствујућег да буде оно што још није ближе је општости или појму тог бивствујућег од његове непосредне појавности.¹⁵

¹² Додуше, ово уједно и не мора бити коначан одговор на то питање јер битно другачији начин сагледавања овог проблема можемо пронаћи у неколико Платонових коментара о уметности Старог Египта. Опширније у: Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005, стр. 97-98.

¹³ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, стр. 14.

¹⁴ Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 120.

¹⁵ Исто, стр. 121.

Имајући у виду ово Аристотелово схватање односа између бивствујућих и њихове суштине, сада можемо приступити анализи његовог схватања уметности подражавања. Као што смо већ видели, Платон је става да уметник подражава тек изглед бивствујућег, те и да његово дело не допире до онога што би била сама идеја тог подражаног бивствујућег. За Аристотела, међутим, можемо рећи да стварање уметника разуме као подражавање суштине бивствујућег, тј. његових идеалних могућности.¹⁶ Овоме можемо додати и да примарни предмет подражавања није тек појавност неког бивствујућег, него пре сам процес стварања који проналазимо у природи, чиме се још једном потврђује да уметничка дела нису напросто копије постојећих бивствујућих.¹⁷ У том смислу, можемо рећи да уметник свом предмету прилази са „унутрашње” стране и подражава оно што би био сам појам тог предмета.

Овакво Аристотелово схватање природе уметности најјасније се види у његовој анализи разлике између историографије и песништва. Кључна разлика између историографије и песништва би се требала тражити на равни општости и појединачности. Наиме, историографија описује један посебан историјски догађај. При том захвату она води рачуна о садржају, тј. чињеницама које се могу везати за тај догађај. На пример, уколико је предмет историографије једна битка, утолико се од ње очекује да нам саопшти податке о броју ратника, оружју, ратној стратегији и свим другим појединостима везаним за ту битку. С друге стране, песништво није оптерећено посебним детаљима и чињеницама неког историјског догађаја, већ је њен задатак да дође до општости или појма. Другим речима, по Аристотеловом мишљењу, песништво допире до онога што се *могло* догодити по законима нужности и вероватности.¹⁸ Изношењем на видело онога што је могло бити, тј. идеалних

¹⁶ Исто, стр. 123.

¹⁷ Husain, M., *An Approach to Aristotle's Poetics. Ontology and the Art of Tragedy*, State University of New York Press, New York, 2002., p. 22.

¹⁸ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, стр. 24.

могућности неког догађаја, песништво успева да захвати сам појам тог догађаја.

Дакле, уметност доводи до озбиљења онога што се у стварности не актуализује. Отуда, можемо рећи да уметност није тек копирање природе него пре њен супарник где она успева, како Аристотел наводи, да доврши оно што самој природи није пошло за руком. С тим у вези, можемо приметити да онтолошки статус уметничког дела код Аристотела показује готово вишим у односу на друге творевине и природна бивствујућа.

Естетско и стварно

У претходним поглављима показали смо да Платон и Аристотел уметност одређују као подражавање. Потом, настојали смо да у кратким цртама анализирамо различите начине на који је уметност као подражавање схваћена код ова два античка мислиоца. Отуда, наш наредни задатак јесте да покажемо на који начин Платон и Аристотел схватају однос уметничког, тј. онога што бисмо данас називали естетским, према стварности.

Испитивајући Платоново разумевање уметности дошли смо до закључка да она има изразито низак онтолошки статус у његовој филозофији. Стога, на први поглед, може се чинити да Платон можда и крајње неоправдано потцењује њен значај. Иако уметност код Платона неоспорно бива подвргнута оштрој критици, ипак, важно је нагласити да он истовремено испитивању уметности посвећује три књиге свог капиталног дела – *Државе*. Један од кључних разлога зашто Платон посвећује ипак темељно разматра феномен уметности јесте њен потенцијални утицај на стварност.

Расправљајући о образовним праксама у *Држави*, Платон испитује могућност образовања песништом и музиком.¹⁹ Дакако, овај Платонов гест у потпуности је у складу са традиционалним грчким

¹⁹ Pelosi, F., *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge University Press, New York, 2010., p. 32.

образовним праксама. Наиме, у грчком свету песник као стваралац митова имао је наглашену едукативну функцију²⁰ – сазнање о свету који их окружује, начину на који треба живети и друге облике знања у антици људи су добијали управо од стране песника, чија је улога у заједници слична делатности модерних просветитеља. С тим у вези, Платоново испитивање песништва можемо разумети као покушај да се допре до утицаја песника на душу појединца, тј. да се дође до одговара на питање да ли и због чега песништво има изразито снажан потенцијал за формирање људског карактера.

Платоново испитивање овог проблема почиње са анализом стихова појединих песника које он третира готово као исказе. Прецизније, он разматра песме с обзиром на истиност или неистинитост онога што је у стиховима изречено. Другим речима, Платон захвата стихове песама као да они претендују на некакав облик знања, па отуда имамо његове анализе недостојних приказа хероја²¹, проблематичних представа о боговима²² и друге за које је сматрао да је неопходна цензура.²³

Међутим, иако Платон песништво захвата као потенцијални извор сазнања, то још увек не одговара на питање због чега би песништво имало одликовану васпитну функцију, тј. зашто би песништво уопште било уврштено у образовне праксе у идеалној држави. Долазак до одговора на ово питање постаје утолико тежи уколико се присетимо да Платон песнике одређује пре свега као подражаваоце, тј. као појединце који не располажу темељитим знањем о свету који их окружује, него тек као оне који су усавршили вештину подражавања.

Делимичан одговор на то питање проналазимо у Платоновој тврдњи да „ритам и хармонија најдубље улазе у унутрашњост душе

²⁰ Гилберт, К. Е., Кун Х., *Историја естетике*, Дерета, Београд, 2004., стр 13.

²¹ Платон, *Држава*, стр. 79.

²² Исто, стр. 68.

²³ Gulley, N., "Plato on Poetry", *Greece & Rome* 24 (2), 1977., p. 161.

и најјаче је се доимају”.²⁴ У том смислу, чини се да Платон на овом месту понавља аргумент изречен у *Ијону*, где се путем аналогије са магнетима описује начин на који песма делује на душу појединца.²⁵ У том смислу, можемо рећи да хармонија и ритам преносе некакву врсту расположења на људску душу. Управо таква врста искуства, тј. онога што бисмо данас назвали естетским искуством, је нешто што се не може рационално контролисати. Притом, рецепција песничког сижеа, који утиче на разумски део душе и који јесте носилац значења у песми, бива потпомогнут претходно поменути естетским дејством хармоније и ритма, чиме се ефекат рецепције сижеа додатно појачава.

Имајући у виду снажан ефекат рецепције песништва, Платон говори о потенцијалној опасности песништва за заједницу. У том смислу, он примећује да нецензурисано песништво може довести до идентификације појединаца са лошим узорима,²⁶ те и да песници певајући о стварима које суштински не познају могу довести до стварања неистиног мњења, које може имати кобне последице по заједницу. Прецизније, песништво, као једна од врста уметности, код Платона се јавља као потенцијални катализатор промена у стварности, где оно естетско постаје један од начина за поновно обликовање и мењање постојеће стварности. Управо због тога, тј. због утицаја естетског на оно стварно Платон позитивно присваја песништво у цензурисаној форми као васпитну праксу унутар идеалне државе.²⁷

²⁴ Платон, *Држава*, стр. 94.

²⁵ Платон, *Ијон*, стр. 11.

²⁶ Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања. Студије о Платоновој естетици*, стр. 137.

²⁷ Потврду о Платоновом високом вредновању значаја уметничке рецепције добијамо и на основу начина на који је он писао властита дела. Несумњиво присуство уметничког израза у његовим дијалозима додатно потврђује тезу о изузетном утицају естетског на душу појединца. Опширније у: Поповић, У., „Платонова теорија уметности и образовања: улога дијалога у образовању за филозофију”, *Theoria* 56, 2013.

Аристотелов став о утицају уметности на оно стварно је значајно другачије обликован у односу на Платонову теорију. Као и када смо испитивали шта за Аристотела представља уметност подражавања, тако и сада наш основни материјал представља његова рефлексија о трагедији и тек неколико успутних коментара о другим уметностима.

Кључни Аристотелов појам за рецепцију трагедије јесте катарза (*catharsis*), која представља један од централних појмова унутар чувеног Аристотеловог одређења трагедије, коју наводимо у целини; Аристотеловим речима: „Трагедија је према томе, опонашање озбиљне и цјеловите радње примјерене величине украшеним говором, и то сваком од врста украшавања напосе у одговарајућим дијеловима трагедије; опонашање се врши људским дјелањем а не нарацијом и оно сажалењем и страхом постиже очишћење таквих осјећаја”.²⁸

Како Дукат примећује, у традицији су се усталила четири доминанта схватања значења појма катарзе или очишћења.²⁹ Прво би се односило на морално очишћење по ком долази до елиминације претераног осећаја страха и сажалења у души појединца што доводи до златне средине у овим афектима. Друго тумачење, тзв. медицинско очишћење, тиче се прочишћења душе од нагомиланих емоција страха и сажалења. Потом, Дукат наводи и структурално очишћење, које се превасходно везује за саму структуру трагедије, а тек посредно и за рецепијенте – оно циља на прочишћење самог трагичког чина, који доводи до осећаја страха и сажалења у угођају рецепијената. Коначно, четврто или интелектуално прочишћење треба разумети у ширем контексту Аристотеловог схватања уметности подражавања, тј. као начин да се на уметнички начин прикаже идеална могућност афеката страха и сажалења, који се као такви никада не могу појавити у стварности.

²⁸ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, стр. 18.

²⁹ Исто, стр. 116.

Иако сва претходно наведена тумачења појма катарзе делују плаузибилно, ипак, она у великој мери не доприносе расветљавању односа између естетског и стварног. Наиме, појам катарзе је превасходно везан за *трагичко* песништво, те нам самим тим он готово ништа не открива о рецепцији песништва уопште, а потом и о рецепцији других уметности. Стога, како бисмо дошли до схватања односа између естетског и стварног код Аристотела, одговор на то питање морамо потражити на неком другом месту.

Наиме, у четвртој књизи *Поетике*, при краћем осврту на појам подражавања, Аристотел наводи да је свима урођено радовање сваком подражавању, па чак и према подражавању онога што нам не прија да видимо у свакодневном животу, као што су лешеви или опасне животиње, а овоме можемо додати и догађаје из трагичких песама.³⁰ Уколико смо у стварности већ имали сусрет са предметом подражавања, онда је разлог наше радости у препознавању онога што смо већ имали прилику да видимо. Међутим, чак иако нам је подражавани предмет непознат, и тада долази до уживања, али овог пута у начину на који је предмет представљен што зависи од вештине подражаваоца.³¹

Дакле, можемо закључити да Аристотел рецепцију уметности разматра превасходно по хедонистичком кључу. Другим речима, уметничка дела за Аристотела примарно представљају места уживања. У том смислу Аристотел уметност не посматра као потенцијално место покретача промена унутар стварности, тј. не препознаје могућност далекосежног утицаја естетског на стварно, иако, готово парадоксално, уметности придаје далеко виши онтолошки статус, него што је то био случај у Платоновој филозофији.

³⁰ Исто, стр. 15.

³¹ Исто, стр. 15.

Литература

- Арститотел, *О пјесничком умијећу*, Itrо August Cesares, Заргеб, 1983.
- Гилберт, К. Е., Кун Х., *Историја естетике*, Дерета, Београд, 2004.
- Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања. Студије о Платоновој естетици*, Плато, Београд, 2012.
- Gulley, N., "Plato on Poetry", *Greece & Rome* 24 (2), 1977.
- Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005.
- Pelosi, F., *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge University Press, New York, 2010.
- Платон, *Држава*, Култура, Београд, 1966.
- Платон, „Ијон”, у: *Дела*, Дерета, Београд, 2006.
- Поповић, У., „Платонова теорија уметности и образовања: улога дијалога у образовању за филозофију”, *Theoria* 56, 2013.
- Husain, M., *An Approach to Aristotle's Poetics. Ontology and the Art of Tragedy*, State University of New York Press, New York, 2002.

Miloš Miladinov

PLATO AND ARISTOTLE – THE PROBLEM OF AESTHETIC AND REAL

Summary

The author examines the problem of the relation between aesthetic and real in Plato's and Aristotle's philosophy. In the first chapter, the author tries to prove Plato's and Aristotle's notions of art are thought through the concept of imitation. Then, in the second chapter, the ontological status of the art of imitation is examined in philosophies of these two thinkers. In the final part of the paper, the problem of aesthetic (artistic) and real is considered, and it comes to the conclusion that Plato leaves far more space for its impact on reality than Aristotle.

Key words: Aristotle, Plato, imitation, real, art.

Уна Поповић

КРЕАТИВНА ИМАГИНАЦИЈА: ЕСТЕТСКО КАО СТВАРНО

Апстракт: Појам имагинације у доба ренесансе постао је централни мотив за разумевање продукције уметности. Супротно традицији, која је фаворизовала идеју подражавања – упућености уметника на већ постојећи свет, идеја стварања на основу имагинације подразумева одрешеност уметности од парадигматског узора стварности, те последично и могућност стварања новог у већ задатим и непроменљивим оквирима постојећег. Битно везана за појам слике (*imago*), те пореклом везана за схоластичко објашњење процеса стицања знања на Аристотеловом трагу, имагинација се у доба ренесансе показује и као одраз нове идеје сазнања путем неспоредне интервенције у стварности, а не путем уздржаног контемплативног става. Овакав њен двоструки смисао, постављен између теоријског и практичног држања према стварности, свој одјек задобија и у сазнајно оријентисаним филозофијама модерног доба, где се смисао слике тумачи субјективистички, у смислу менталне представе. У раду ћемо настојати да представимо сазнајни аспект имагинације као креативне способности, односно да нову идеју уметничког стварања сагледамо као алтернативни облик субјективног односа према стварности.

Кључне речи: уметност, естетско, стварно, имагинација, ренесанса, сазнање, креативност.

Кључна тема овог рада је истраживање имагинације, схваћене као једне од моћи људске душе, односно људског бића; рад је посебно фокусиран на проблем продукције уметности. Појам имагинације ћемо представити као филозофску формулацију прекида у традиционалном европском разумевању односа естетског, односно уметничког и стварног. Реч је превасходно о периоду ренесансе и о раскиду са традицијом разумевања уметности као подражавања, који је у пуној мери заживео управо у ово доба. Раскид о коме је реч пре свега се односи на аристотеловски схваћен смисао уметности, односно на идеју подражавања каква је позиционирана у Аристотеловој *Поетици*; ренесансно разумевање Аристотела, међутим, било је условљено средњовековним интерпретацијама, пре свега под арапским утицајима.¹ Рад је, дакле, посвећен анализи ренесансног увођења имагинације као новог и од подражавања различитог принципа продукције уметности, таквог да битно мења разумевање односа естетског и стварног.

Ипак, имагинација није само естетички проблем. Иако је често била занемарена као таква, она представља један од централних појмова и проблема и контексту нововековног мишљења. За разлику од ренесансне имагинације, нововековно имагинарно спутано је у својим креативним потенцијалима управо у погледу односа уметничког/естетског према стварном, те је резервисано за потенцијално искривљење – или слободу – изворно сазнајног захватања стварности. Овакво суужење хоризонта функционалности појма имагинације, парадоксално, веома је блиско њеном средњовековном смислу и функцији – упркос начелном отпору нововековних мислилаца традицији схоластике.

Наведено сматрамо веома важним: чини се да је ренесансно разумевање имагинације изузетак, а не правило, односно да

¹ Пре свега се ради о Авероесовом (Averroes) утицају. Уп. Averroes, I. R., „On Poetical Speeches”, у: C. E. Butterworth (ed.), *Averroës's Three Short Commentaries on Aristotle's 'Topics', 'Rhetorics', and 'Poetics'*, State University of New York, New York, 1977, стр. 83-84.

оно представља усек у традицију мишљења о односу естетског и стварног који ће тек касније, са романтизмом, постепено постати теоријски видљивијим, те коначно отворити и могућност савременог порицања њихове разлике. У том смислу, у раду ћемо покушати да осветлимо основне и дистинктивне одлике ренесансног разумевања имагинације управо у разлици спрам средњовековног и нововековног контекста који окружује ренесансну мисао.

Имагинација као нов принцип стварања

Како смо претходно нагласили, ренесансни појам имагинације првенствено је везан за разумевање уметничке продукције, у првом реду за стварање поезије (с обзиром на *Поетику*). Са имагинацијом се, тако, прокламује слобода од неопходности да уметничко стварање мора бити непосредно везано за неки уметности спољашњи објекат, објекат припадан стварности, који би уметност, онда, морала да узме за свој миметички узор. Као стваралачки принцип, имагинација, наиме, подразумева изостајање узоритог спољашњег објекта, те својеврсну рефлексивност, стварање уметничког дела полазећи од човека самог, сходно ономе шта човек јесте и шта је као човек у стању да произведе – између осталог, у истој тој спољашњој стварности.² Наведени отклон од спољашњег стварног објекта као узора и услова уметничке продукције подразумева и пратећи отклон од истог тог објекта као накнадног критеријума вредности успеха дате продукције.

Као нов принцип уметничког стварања, имагинација представља новину како у погледу на парадигму мимезиса, тако и у погледу на њој комплементарну античку идеју о надахнућу, односно о стварању на основу заноса.³ Наиме, стварање путем имагинације

2 Уп. Kahn, V., „Allegory, Poetic Theology, and Enlightenment Aesthetics”, у: P. A. Kottman (ed.), *The Insistence of Art: Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2017, стр. 40.

³ Уп. Платон, *Ијон*, 536a – 536d.

не подразумева искључење уметника из процеса стварања у духу маничке тезе, већ је много више везано за Аристотелов „технички” поглед на уметности, што се може видети и у чињеници да ренесанса, поред тезе о имагинацији и у исто време са њом, једнако наглашава и могућност успостављања правила уметничког стварања. Са друге стране, имагинација као нов принцип стварања битно се разликује и од потоњих сличних идеја о генију, пре свега оваплоћених у Кантовој (I. Kant) мисли. Разлика се и у овом погледу може лоцирати на проблему сазнања, јер ни Кантов геније, као ни антички надахнути уметник, не може положити рачуна о сопственом уметничком деловању. У том смислу, имагинација се донекле може посматрати као прелазни облик између античког надахнућа и позније идеје генија.

Основни извор тезе о имагинацији представља хришћански светоназор: идеја да човек, врлином тога што је по лику божјем створен, и сам може бити стваралац – додуше, стваралац секундарног ранга. Бог, наравно, ствара *ex nihilo*, док човек мора да ствара у већ постојећем свету; упркос томе, он ипак може да створи нешто чега у стварности претходно није било. У том контексту продукти рада имагинације могу се једнако разумети као раскид са постојећим стањем ствари, са постојећом стварношћу, будући да не прате њене оквире, иако фигурирају у њима. Уметничка дела, тако, ремете поредак стварног улазећи у њега, јер таквим уласком у стварност долази до сучељавања два различита поретка – поретка стварног и поретка имагинације. У тако постављеним оквирима прерогатив људског стварања постаје место преиспитивања, потенцијална опасност по поредак створен божанском интервенцијом.

Проблем имагинације у ренесанси потребно је још разграничити од начина на који је овај појам фигурирао у оквирима средњовековне филозофије. Наиме, у тим оквирима имагинација је постављена преваходно с обзиром на сазнајну страну људског бића, док је у доба ренесансе њен смисао наглашено креативни – не првенствено сазнајни. Ипак, иако је креативност основна одлика ренесансног схватања имагинације, сазнајна компонента такође је

важна, јер управо она је узрок напетости како између ренесансног и средњовековног, тако и између ренесансног и нововековног разумевања имагинације. Ова сазнајна компонента, како смо видели, управо и представља дистинктивну одлику ренесансне концепције имагинације, јер је битно одваја од античке маније и Кантове идеје генија.

Као илустрација за средњовековно разумевање имагинације може нам послужити Т. Аквински (Т. Aquinas): наиме, код анђеоског учитеља у питању је управо имагинација, а не (античка) фантазија. Иако сродни и често синонимно употребљени, појмови имагинације и фантазије ипак нису исти и не означавају исто; појам имагинације, за разлику од фантазије или потоње уобразиље, подразумева појам слике – *imago*. Управо стога он се лакше може уклопити у Аквинчеве намере, које су у целости везане за проблем сазнања: имагинација, тако, представља везивну карику између телесног контакта између људског тела (чулних органа) и неког материјалног објекта са једне, те активног и пасивног ума (духа) са друге стране.⁴ Другим речима, имагинација је она необична способност која обезбеђује људској *anima rationis* да у потпуности испуни своју суштинску функцију – функцију стицања знања путем ума, за шта је услове добила сопственим отеловљењем.

У контексту позније нововековне филозофије, имагинација је такође разумљена у сазнајном контексту, иако редуковано у односу на средњовековље. Наиме, имагинација је у модерној мисли првобитно означавала пуку способност примања чулних надражаја – заправо, оно што ће касније бити просто схваћено као чулност. Даљим развојем модерне мисли, а чини се управо под утицајем ренесансних конотација појма, имагинација је схваћена и као креативна имагинација, но изнова уз специфичан сазнајни

⁴ Уп. Аквински, Т., „Summa theologiae”, у: *Izbor iz djela*, Naprijed, Zagreb, 1990, стр. 150–151.

мисао.⁵ Наиме, креативност о којој је овде реч није права креативност уметничког стварања, већ креативност коју дух испољава када комбинује два или више опажаја како би створио представу о нечему што никада није опазио, попут једнорога.⁶ Другим речима, креативни потенцијал имагинације овде је редукован и постављен више у духу средњовековног, него ренесансног смисла појма, будући да је улога креативне имагинације овде у томе да понуди објашњење за постојање садржаја свести који очигледно имају своје порекло у чулном опажању, али се не могу на њега директно свести. Ово нововековно претумачење имагинације можемо разумети као поновно наглашавање доминације стварног и реалног, насупрот уметничком и естетском.

Разлика нововековне и ренесансне парадигме може се сагледати и из уже естетичке перспективе. Наиме, док је ренесансна мисао о уметности и оном естетском била примарно постављена с обзиром на позиције продукције уметности, модерна филозофија фокусира рецепцију. Утолико је естетско искуство један од кључних њених појмова, што коначно врхуни и у Баумгартеновом (А. G. Baumgarten) заснивању естетике као филозофске дисциплине. У погледу на проблем имагинације, међутим, оваква промена фокуса указује на порекло редуције њених креативних потенцијала. Наиме, уколико је ренесансни став према стварности начелно био усмерен на њену промену, односно на директну интервенцију, модерни став уздржанији је, више рефлексивног карактера. Гледано из нововековне перспективе, ренесансни став интервенције показује се као унеколико наиван – као једноставна идеја да се стварност може променити већ услед тога што постоји воља за њеном променом. Уместо тога, модерна мисао предлаже већу опрезност, а

⁵ Уп. Cuirie, G., „Imagination and Make-Believe”, у: B. Gaut, D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001, стр. 253–255.

⁶ Свакако, схваћена у овом смислу имагинација се може искористити и као објашњење за начин на који уметник у свом духу ствара идеју уметничког дела. Ово објашњење, међутим, није довољно за теоријску обраду начина на који дело настаје у стварности.

пре свега критичко осветљавање самих услова под којима се однос свести и света начелно реализује; тако долазимо до преиспитивања извора и граница сазнајних моћи, као и до чувеног скандала за филозофију.

Међутим, гледано из „наивне” ренесансне перспективе, питање односа свести и света није кључно, будући да је оно гарантовано још увек важећим хришћанским светоназором. Овде, заправо, на делу имамо гест који је сличан нововековном – гест редуције сазнајних претензија на домен који је омеђен управо конституцијом самог људског бића. Наиме, парадигма против које устаје ренесансна мисао, преваходно у домену филозофије природе, подразумева примат захтева да се учини немогуће – да коначно и створено биће, човек, устраје у односу спрам свог творца, кога не може ни досегнути ни сазнати. Ренесансна мисао не напушта овај захтев, али напушта његов примат, те човекове потенцијале окреће димензији којој сам човек припада – домену створеног и материјалног света.

Тако човек, будући и сам створено и материјално биће, онтолошки припада другим бићима у свету, а његове сазнајне способности начелно су устројене тако да управо о таквим бићима и може да стекне истинита и исправна сазнања. Ипак, с обзиром на исте оквире ренесансна мисао, онда, подразумева и нужну преплетеност субјекта и објекта сазнања, односно потребу да се напусти уздржана контемплација, те да се оно што није очигледно видљиво у процесу сазнања задобије интервенцијом, директним делањем у стварности. У истом смислу, међутим, и сама стварност повратно губи позицију непроменљивог оквира унутар ког је и сам човек заробљен: уколико је подложна интервенцији, она више не може бити пуки узор – већ, као *natura naturans*, само потенцијални саговорник и сарадник стваралачког субјекта.

Поредак стварног и поредак имагинације

Проблем који се показује – и сакрива – са ренесансним смислом имагинације је, према нашем мишљењу, оличен у раскиду поретка стварности и поретка слике, *imago*, који имагинација имплицира. Оно што имагинација својим деловањем нуди је, заправо, нов поредак стварности: имагинација порађа нов тип разумевања и осмишљавања стварности, који не мора нужно да се поклапа са њом. Чак и у случају да имамо уметничко дело које веома личи на неки објекат стварности, које га веома верно представља – по узусима мимезиса, такво дело за ренесансне ствараоце и мислиоце није настало с обзиром на стварност и по узору на њу, него је настало аутентичном продукцијом која не припада стварном као таквом, већ самом човеку. Тако, на пример, Каstellветро (L. Castelvetro) тврди да се смисао и вредност поезије одређују искључиво на основу ње саме и полазећи од њеног сопственог смисла.⁷ Другим речима, услед таквог свог порекла у имагинацији, ни само уметничко дело као њен продукт неће по својој природи припадати поретку стварног, већ поретку слика – поретку имагинације.

Наведено је веома интересантно, будући да је поредак слике и имагнације утицао чак и на настанак новог облика науке – науке галилејевског типа – који је битно усмерен на сакупљање и обраду емпиријских података у методски вођеном поступку. Уважавање података које добијамо посредством чулности у овом контексту не подразумева само пасивну чулну рецепцију, већ системско и вођено искуство, активно креирање чулно добијеног. Самим тим, нова идеја науке, иако ненаглашено, пропагира и нов облик разумевања чулности и нов облик разумевања нашег односа према њој у поступку задобијања знања и исправног односа према стварности. Иако овај поредак слике није креативног карактера у смислу у ком то овде тврдимо за имагинацију, он ипак показује сродности са том

⁷ Уп. Charlton, H. B., *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester University Press, 1913, стр. 174.

идејом: од значаја за задобијање знања о стварности сада је управо поредак слика – односно, поредак оног што је задобијено чулним опажањем.

Идеја експеримента такође представља креативни захват у оно што би била спољашња стварност: експеримент дословно представља нову парадигму знања, супротстављену античком знању ради знања, а организовану путем непосредне интервенције у стварности како би се на основу ње повратно задобила стварности одговарајуће истине.⁸ Другим речима, овде је на делу отпор уздржаној контемплацији и доминацији стварног које се намеће субјекту сазнања – уместо тога, принцип интервенције промовише се као нов облик стицања знања, такав који омогућава истом том субјекту да себе наметне спољашњем свету. Овакав заокрет је, наравно, обезбеђен претпоставком међусобне припадности субјекта и објекта сазнања, пре свега у метафизичком смислу (за разлику од несразмерног односа човека и Бога као објекта његовог сазнајног стремљења, карактеристичног за средњовековље). Ипак, моменат интервенције не треба превидети: управо он је својствен и за поимање имагинације.

Имагинација, тако, за ренесансну мисао представља извор свеколике креативности и принцип обликовања спољашње стварности. Са друге стране, међутим, она је постављена и као алтернатива двема традиционалним наукама: пре свега логици, као парадигми науке уопште по узору на Аристотела и *Другу аналитику*, а потом и поетици, једнако аристотеловски схваћеној. Како ћемо видети, управо оваква позиција имагинације и њених продуката као такмаца двема наукама сведочи о значају њеног сазнајног аспекта, који смо претходно већ нагласили. За разлику од *Друге аналитике*, која у доба ренесансе постаје *spiritus movens* разматрања идеје науке и научног метода у погледу на истраживање природе, *Поетика* Аристотелова за ренесансну мисао представљала је могући облик теорије која би била адекватна подручју уметности, а не природе

⁸ Уп. Bekon, F., *Novi organon*, Naprijed, Zagreb, 1986, стр. 38.

– подручју људског духа, а не њему материјалне спољашњости. Принцип имагинације, међутим, ово питање теоријског приступа уметности поставља у контра-ставу спрема поетичког модела и на сасвим другачији начин.

Наиме, у оба случаја можемо говорити о принципу имагинације као потенцијалној алтернативи традиционалним облицима научности с обзиром на чињеницу да је заједничка карактеристика логике и поетике у оквирима ренесансе њихов језички карактер.⁹ Обе науке, дакле, биле су доминантно виђене као науке које за свој примарни медијум имају управо људску дискурзивност, а не поредак опажаја или слика, као што ће то бити случај са имагинацијом. Отуда је размак између имагинације са једне, те поетике и логике са друге стране веома упечатљив: ради се о промени начина на који се разуме човек и његов однос према свету.

Другим речима, поред поретка стварности и поретка слике, сада на делу имамо и трећи поредак – поредак језика, који за средњовековље важи управо као позадински хоризонт не само логике, већ и поетике, која је у појединим случајевима разумљена као једна од дисциплина логике.¹⁰ Међутим, у доба ренесансе традиционална слика ових дисциплина се мења: принцип имагинације сада запоседа домен поетике, у тој мери да битно мења и њен традиционални аристотеловски смисао. Поетика, као теорија о уметности, сада обременена принципом имагинације више није иста поетика, те се стога и не може више третирати као део логике: напротив она јој је супротстављена. И не само то: поетика ослоњена на принцип имагинације сада пружа нову идеју уметности, као и, секундарно, нову идеју односа између духа и стварности. Отуда не треба да чуди да су у ренесансним расправама о поезији и поетици

⁹ Уп. Wilks, I., „Peter Abelard and his Contemporaries”, у: D. M. Gabbay, J. Woods (eds.), *Handbook of the History of Logic: Mediaeval and Renaissance Logic*, Elsevier, 2008, стр. 92, 93.

¹⁰ Код Авероеса већ успостављена је веза поезије, односно уметности и имагинације, као и веза поезије и логике.

исте хваљене или куђене управо с обзиром на то да представљају својеврсну алтернативу традиционалном тривијуму, односно логици.¹¹ Реч је, дакле, о новом погледу на свет, другачијем сазнајном одношењу према свету – таквом да излази ван оквира традиционалног вредновања тога шта је исправно или неисправно сазнање.

Поезији, односно имагинацији у том контексту замера се управо чињеница да је она одрешена од стварности, односно да њен продукт практично може да буде било шта. Уметничко дело се, тако, не може споља контролисати, јер начин на који оно настаје не упућује ни на шта ван самог човека, ван саме имагинације. Утолико нема ни дистанце спрема имагинарног – оно више није спутано оковима стварног, нити мора да му полаже рачуне. Упркос томе, својим продукцима имагинација ипак учествује у стварном, али сада као нов и донекле спољашњи принцип његове организације; утолико је она и схваћена као опасна.

Раскид естетског и стварног, тако, оставља простор за сасвим другачији ток и усмерење тока односа естетског и стварног. Уколико је претходно оно стварно било извор и утока за оно естетско (подражавање), однос је сада промењен. Ипак, он није промењен простом инверзијом – оно естетско неће сада просто постати извор и утока за оно стварно, већ естетско сада постаје извор настанка некакве другачије стварности. Ова другачија стварност, међутим, припада поретку имагинарног – никако поретку стварног, па чак ни поретку језичког (поретку дискурса).

Са друге стране, упркос овој инверзији, оно што је стварно не губи свој значај у погледу на естетско – оно само мења свој естетски модалитет. Како смо видели, за ренесансне мислиоце човек не може да ствара из ничега, те он мора, бар у том погледу, да се ослони на већ постојећу стварност. Другим речима, уметник од стварности заиста добија и узима материјал стварања, те утолико стварност доприноси уметничком поступку на суштински и

¹¹ Уп. Preminger, A., Brogan, T. V. F., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, 1993, стр. 1024–1025.

незаобилазан начин.¹² Штавише, стварност не доприноси уметности само у погледу пуке материјалности њених медијума, већ и у погледу облика: материјали којима се уметник користи нису необликовани, већ у процес креације новог ступају са сопственом формом, а самим тим и са сопственим садржајем. Облици које затичемо у постојећем свету, међутим, нису само пука особина материјала којима се уметник служи за сопствено обликовање: као облици, они су му много приснији од саме материје, те делују на њега као својеврсна провокација стварања.¹³ Уметничко стварање, тако, није стварање у *materia prima*, у такозваној неозначеној материји (без облика), већ је материјал над којим он дела унапред некако обликован; утолико уметнички чин обликовања представља *преобликовање* већ постојећег облика, односно већ обликоване материје, *compositum*-а.

Ова идеја – да је могуће створити нови свет у већ постојећем свету – заиста је нов продукт ренесансне мисли. Чини се да се она даље развијала на неколико полигона: од стварања већ поменуте нове, галилејевске идеје науке, која подразумева посве нову и вештачку, механицистичку слику природног света – супротстављену ренесансном моделу организма, преко политичког контекста и утопијских концепција друштва,¹⁴ до ауто-поетичког контекста саморазумевања људског бића, које се по правилу у филозофијама ренесансе поставља као биће без унапред одређене суштине – као биће које сопствену суштину мора да одабере, обликује и оствари. Ипак, сваки од њих, сматрамо, своје основе има у битно креативном потенцијалу ренесансног схватања имагинације.

¹² Уп. Cassirer, E., *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, Dover Publications, Mineola/New York, 2000, стр. 67–68.

¹³ Уп. Draškić Vićanović, I., *Non finito. Prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Čigaja, Beograd, 2010, стр. 28–29.

¹⁴ Уп. Marenborn, J., ‘Aesthetics from 1500 to 1700: A Renaissance in Aesthetics?’, у *A Companion to Aesthetics*, S. Davis, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper (ed.), Blackwell Publishing, Oxford, 2009, стр. 29.

Идеја да је могуће имати други и другачији свет, сачињен од постојећег и унутар њега, развија се тако на више начина, но за сваки од њих конститутивно је да преобликовање постојећег – у смеру жељеног и људском бићу примеренијег – зависи само од човека и његових креативних потенцијала. Ма колико делао у већ обликованој материји, ма колико да његова стваралачка способност била последица божанске, ипак је човек овде створитељ света. Могли бисмо додати – свог света; утолико и питање да ли овај поредак слика заиста може да покори поредак стварног губи на значају, јер у питању је свет какав важи за човека – у ком човек живи. У том смислу јасније разумемо и отпор новој имагинативној поетици: поредак који се овде обара заправо је поредак дискурса, а увид у то још је опаснији од обарања поретка стварног – јер он открива да поредак стварног и није доступан ван дискурса или имагинације.

Када је реч о потоњој модерној филозофији и редукцији хоризонта имагинације на уже сазнајни контекст, чини се да оно потиче управо из проблема отворених овим наглашеним креативним карактером ренесансне имагинације. Аргумент у прилог томе да креативни потенцијал имагинације треба спутати заправо је у аналогiji са поменутиим ренесансним осудама имагинације за одрешеност од стварног, за превелику слободу (приказивања). Пример можемо пронаћи у блиској вези меморије и имагинације коју нововековље подразумева, чиме се посредно и меморији приписује креативни карактер.

Тако Декарт још у *Правилима*, дакле још у свом раном методолошком делу, упозорава да се не смемо ослонити на меморију, иако се она не може избећи чак ни у случају дедуктивног мишљења – у смислу да исто подразумева прелазак духа (пажње) са једне на другу премису, односно са једне на другу мисао (идеју). Меморија није поуздана управо због тога што је креативна, што може да представи одређену мисао или опажај другачијима него што су они изворно и првобитно мишљени.¹⁵ Штавише, оно што је дато

¹⁵ Уп. Декарт, Р., *Практична и јасна правила руковођењеа духом у истраживању истине*, Српско филозофско друштво, Београд, 1952, стр. 96, 108–109.

посредством меморије увек је ре-креирано, те је проблем овде начелне природе: ма колико се сећање чинило живим и уверљивим, заправо никад немамо начина да утврдимо да ли се оно заиста поклапа са идејом непосредно присутном духу, која је његов извор и порекло. Напокон, сам дух је у случају сећања непосредно свестан ове (ре)креативности, будући да јасно разликује сећање од непосредног опажања.

Пример креативности, односно рекреативности меморије овде сматрамо важним, због тога што он јасно показује потоњи нововековни третман ренесансне идеје имагинације. Наиме, овде није реч о непосредној критици имагинације у њеном потенцијалном карактеру: како смо видели, он је у контексту модерне мисли постављен пре неутрално него критички, будући да се на имагинацију позивамо како бисмо објаснили присуство појединих идеја које не потичу непосредно од саме стварности, иако су бременисте елементима чулног опажања. Мислити једнорога, међутим, није исто што и тврдити да једнорог постоји у стварности; утолико је креативни потенцијал имагинације овде допуштен и повратно спутан принципима исправног сазнања, као и саме реалности. Додатно, случај имагинације самом духу је јасан као место његове сопствене активности, те се то сведочанство узима као довољна предострожност за предупређивање опасности мешања имагинарног и стварног.

Насупрот томе, питање меморије је већ значајно опасније: у том случају јасна је разлика између сећања и непосредног искуства, али моменат креативности не мора бити очигледан за дух – те се утолико оно имагинарно може погрешно узети за стварно. Чини се да је управо ово смисао Декартових упозорења – никада лаж не узети за истину његов је основни кредо.¹⁶ *Узети лаж за истину*, међутим, није могуће уколико се руководимо јасним и разветним увидима духа, што сећања несумњиво нису. Но, са друге стране, она су нужни део нашег сазнајног процеса, било да је реч о индук-

¹⁶ Уп. Исто, стр. 98.

тивном или дедуктивном контексту. Отуда, меморију треба контролисати и никада јој у потпуности не треба поклонити поверење. Исту идеју можемо читати и на следећи начин: креативни рад духа мора бити подређен правилима тог духа, те остати у поседу и под доминацијом духа, у оквирима унутар којих је креативност и потекла. Слобода ренесансне имагинације, која може да породи било шта, овим је затомљена, а додатни искорак духа ка интервенцији у стварности оправдан је само уз темељну легитимацију сазнања, у науци и техници као њеној последици.

Закључна разматрања

Ренесансно разумевање имагинације, какво смо представили у претходним редовима, по нашем мишљењу представља одликовани случај истицања принципа естетског испред и изнад принципа стварног. Како смо видели, ренесансна идеја имагинације везана је пре свега за принцип стварања, креативности, али једнако и за принцип сазнања, иако секундарно: управо ова специфична веза и то управо у овако представљеном хијерархијском поретку поставља однос естетског и стварног у сасвим необичан контекст. Наиме, овде није реч просто о естетизацији стварности, о приклањању принципу естетског уместо принципу стварног, при чему се они држе као међусобно супротстављени. Напротив, овде је реч о иманентној повезаности естетског и стварног, те о упућености естетског на стварно, о њиховој блиској вези. Управо због тога, сматрамо, ренесансно схватање уметности као настале на основу имагинације било је предмет критика и напада, а касније и редуковано у оквире који управо поштују размак између ова два поретка.

Наиме, иако креативна имагинација ренесансе у свом основном карактеру и могућностима не зависи од стварног као свог принципа и узора, она ипак није усмерена на стварање света који би био само у мислима – само у приватној сфери духа. Напротив, ренесансна имагинација превасходно је оријентисана на већ постојећи и стварни свет, коме предлаже другачији модел организа-

ције, уз низ покушаја да се такви нови модели реално и остваре. Уметничка дела су, несумњиво, била први такав полигон измене стварног естетским – покушај који је своје отеловљење налазио пре у јавној него у приватној сфери, одређујући тако и друштвено-политичке услове живота. Ипак, ово не треба разумети просто као естетизацију, пуко украшавање и улепшавање већ постојеће стварности, него пре као њену промену изнутра, као уписивање новог поретка у стари.

Наведено је остваривано на два начина. Са једне стране, чак и креативна имагинација своје отеловљење мора да тражи у већ задатим оквирима стварног, употребљавајући већ постојеће материјале, па чак и облике. Другим речима, креативност овог типа није остварена уколико остане само у духу свог творца, односно само у мислима уметника; уколико се наведено деси, то је пре случај неостварене идеје него креативног рада. Утолико је и занатска, техничка страна уметничког рада имала проминентно место у пракси и теорији ренесансне уметности. Ипак, остварујући се у оквирима већ постојећег, креативна имагинација ренесансе уписује нов поредак у стари, преобликује већ обликовано, мења организацију стварног изнутра уписујући се у њу.

Са друге стране, управо овакво уписивање мења постојеће стање ствари, не само у дословном смислу – јер оно изгледа другачије, већ и у сазнајном погледу. Наиме, оваквим уписивањем креативна имагинација не затвара постојећи свет сходно ономе што би он могао бити, када би био у потпуности остварен – како сугерише Аристотел, већ га отвара за могућности које на њему до тада нису биле видљиве, нити су њим биле имплициране у смислу потенцијалног, али неоствареног довршења.¹⁷ Оно стварно се сада показује у својој наглашеној вишезначности, која је начелно неисцрпна: границе таквих могућности тестира и испитује уметник како у уже креативном, тако и у прозаичнијем, техничком смислу. Већ сама чињеница да се стварно може показати у вишезначнос-

¹⁷ Уп. Draškić Vićanović, I., *Non finito*, стр. 36.

ти свог смисла, те да се може присуствовати његовом отварању за такве различите могућности, повратно указује на то да се у доба ренесансе превреднује не само постојећа стварност, већ и начелно разумевање исте. Једном отворена на овакав начин, сама стварност више се не може третирати на традиционални начин, те она постаје полигон за изградњу многих различитих стварности. У овоме, коначно, видимо и узроке наведених отпора принципу имагинације, који нема своје фиксно уземљење.

У погледу саме естетике, односно даљег развоја разумевања феномена продукције, рецепције и самог дела, додатно се може закључити да овако промењен однос естетског и стварног постепено мења неке од централних традиционалних идеја поводом естетског, упркос каснијим нововековним покушајима да се креативност имагинације задржи на нивоу духа и у великој мери ван стварности. Ту пре свега мислимо на саму парадигму подражавања, која је још дуго остала на снази као уврежен и важан принцип продукције, али је у свом смислу и функцији доживела низ до тад незамисливих промена. Могућност да се са подражавањем смера не на постојећи свет, већ на свет који је продукт имагинације – да се опонаша оно чега нема, а не оно што је већ присутно – незамислива је без овако постављене промене у односу естетског и стварног; такву могућност артикулише Ш. Бате (С. Batteux). Слично томе, једнако је без промене односа естетског и стварног незамислива и потоња Шилерова (F. Schiller) идеја о естетском привиду, као позитивно схваћеном естетском сазнању онога што још увек није реализовано, али јесте истина постојеће стварности.

У светлу свега наведеног, а још једном наглашавајући да креативна имагинација ренесансе није довољно истакнута у својим особеностима у односу на идеје које јој претходе и које је наслеђују, на самом крају нашег истраживања желимо да укажемо на широки хоризонт могуће даље анализе овог специфичног естетичког проблема, који је у доба ренесансе имао нарочиту ванестетску примену и домашај. Наше истраживање је, тако, имало за циљ да оцрта овај

хоризонт, те тиме отвори могућности даљег и продубљенијег разумевања ове теме.

Литература

- Akvinski, T., „Summa theologiae”, у: *Izbor iz djela*, Naprijed, Zagreb, 1990.
- Averoës, I. R., „On Poetical Speeches”, у: C. E. Butterworth (ed.), *Averoës’s Three Short Commentaries on Aristotle’s ‘Topics’, ‘Rhetorics’, and ‘Poetics’*, State University of New York, New York, 1977.
- Bekon, F., *Novi organon*, Naprijed, Zagreb, 1986.
- Cassirer, E., *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, Dover Publications, Mineola/New York, 2000.
- Charlton, H. B., *Castelvetro’s Theory of Poetry*, Manchester University Press, 1913.
- Cuurie, G., „Imagination and Make-Believe”, у: B. Gaut, D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001.
- Декарт, Р., *Практична и јасна правила руковођењеа духом у истраживању истине*, Српско филозофско друштво, Београд, 1952.
- Draškić Vićanović, I., *Non finito. Prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Čigoja, Beograd, 2010.
- Kahn, V., „Allegory, Poetic Theology, and Englihtenment Aesthetics”, у: P. A. Kottman (ed.), *The Insistence of Art: Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2017.
- Marenborn, J., „Aesthetics from 1500 to 1700: A Renaissance in Aesthetics?”, у: S. Davis, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Publishing, Oxford, 2009.
- Платон, „Ијон”, у: *Дела*, Дерета, Београд, 2002.
- Preminger, A., Brogan, T. V. F., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, 1993.
- Wilks, I., „Peter Abelard and his Contemporaries”, у: D. M. Gabbay, J. Woods (eds.), *Handbook of the History of Logic: Mediaeval and Renaissance Logic*, Elsevier, 2008.

Una Popović

CREATIVE IMAGINATION: AESTHETIC AS REAL

Summary

The concept of imagination became the central motif for understanding art production in the Renaissance. Contrary to tradition, which favored the idea of imitation – artist’s relation to already existing world, the idea of creation based on imagination involves estrangement of art from the paradigmatic model of reality, and consequently the possibility of creating something new in already given and immutable framework of the existing reality. Essentially linked to the concept of the image (*imago*) and originating from the scholastic explanation of the process of acquiring knowledge in the manner of Aristotle, the imagination in Renaissance is also a reflection of the new idea of knowledge, acquired through immediate intervention in reality, and not through disinterested contemplative attitude. Such double meaning of imagination, placed between the theoretical and practical stance towards reality, echoes in cognitively oriented philosophies of modern ages, where the meaning of the image is interpreted subjectivistically, in terms of mental representation. In this paper I will try to present the cognitive aspect of imagination as creative ability, i.e. I will try to present this new idea of artistic creation as an alternative form of subjective attitude towards reality.

Key words: art, aesthetical, real, imagination, Renaissance, knowledge, creativity.

Милош Агатоновић

ФИКЦИЈА И СТВАРНОСТ У ХИПОТЕЗАМА СИМУЛАЦИЈЕ: О ЧАЛМЕРСОВОЈ ХИПОТЕЗИ МАТРИКСА И ПЛАТОНОВОМ *ТИМАЈУ*

Апстракт: У овом раду аутор ће разматрати Чалмерсову хипотезу матрикса и неке од основних поставки космологије Платоновог дела *Тимај*, са циљем да покаже да је у оба случаја реч о хипотезама симулације између којих постоји структурална сличност. Уз то, аутор ће покушати да покаже да су хипотезе симулације фиктивног карактера, те да је њихова примена практичнија у уметности и религији, него у свакодневном животу и науци. У закључном делу рада тврдиће да се естетско у изворном смислу те речи, односно оно што је предмет чулног сазнања, у хипотезама симулације објашњава редукцијом на оно што је у онтолошком и епистемолошком смислу базично, на начин на који се то чини у филму и књижевности где се живот и стварност упоређују са сном и илузијом.

Кључне речи: хипотеза симулације, Чалмерсова хипотеза матрикса, Платонов *Тимај*, естетско.

1. Основне тезе Чалмерсове хипотезе матрикса

Матрикс (*The Matrix*) Вачаускијевих (the Wachowskis) представља филмско остварење које је веома инспиративно за филозофе. Године 2005. издат је зборник филозофских радова еминентних

филозофа у вези са филмом Матрикс, под насловом *Филозофи истражују матрикс* (*Philosophers Explor the Matrix*). Међу радовима је и текст Дејвида Чалмерса (David Chalmers) – *Матрикс као метафизика* (*The Matrix as Metaphysics*). Према Чалмерсу, то би требало да буде озбиљан филозофски рад, који би био релевантан за централна питања у епистемологији, метафизици, филозофији духа и филозофији језика.¹ У том раду се јасно и прецизно формулише мрежа хипотеза која чини верзију хипотезе симулације, коју Чалмерс назива хипотезом матрикса. Слична поставка може се препознати у Платоновом делу *Тимаж*, што ћу покушати да покажем у другом делу овог разматрања.

Дејвид Чалмерс је као основну хипотезу изнео тврдњу по којој особа сада живи у матриксу и увек је живела у њему,² при чему би матрикс представљао вештачки створену рачунарску симулацију света. Та хипотеза је заправо еквивалентна тврдњи да особа јесте мозак у тегли и да је одувек то била, што је сценарио скептичког аргумента радикалног скептика у савременој формулацији. Према Чалмерсовом мишљењу, ако се прихвати хипотеза матрикса, онда се мора прихватити метафизичка хипотеза. Такође, по његовом мишљењу, ако се прихвати метафизичка хипотеза, мора се прихватити и хипотеза матрикса. То значи да су хипотеза матрикса и метафизичка хипотеза еквивалентне у неком смислу. Метафизичка хипотеза подразумева конјукцију следећих хипотеза: а) хипотеза дух-тело (*the Mind-Body Hypothesis*), према којој је когнитивни систем особе раздвојен од процеса у физичком простор-времену; б) рачунарска хипотеза (*the Computational Hypothesis*), према којој когнитивни систем особе прима и шаље информације рачунарским процесима који конституишу физичко простор-време; в) хипотеза стварања (*the Creation Hypothesis*), према којој когнитивни

¹ Chalmers, D, „The Matix as Metaphysics”, <http://consc.net/papers/matrix.pdf>, 30. 01. 2017, стр. 1.

² Чалмерс ову тврдњу исказује у првом лицу, „Ја сада живим у матриксу...” (*ibid*, стр. 2.)

и физички процеси представљају вештачки створену симулацију света.³ Чалмерс додаје да је веза између хипотезе матрикса и метафизичке хипотезе само епистемичка, док тврђење да у сваком противчињеничком свету у којем ако важи хипотеза матрикса, важи и метафизичка хипотеза не стоји.⁴ Метафизичка хипотеза износи тврдње о физици и физичком свету, а шта се сматра физиком разликује се зависно од тога да ли се свет матрикса схвата као актуалан или противчињенички. Ако се схвата противчињенички, рецимо као замишљену могућност да, рецимо, ја живим у свету матрикса, онда свет не би био конституисан рачунарски, иако свет матрикса јесте рачунарски. У том случају, мој когнитивни систем и рачунарски систем који конституише мој свет гради физика која је независна од тог рачунарског система.⁵ Чалмерс сматра да је хипотеза матрикса еквивалентна метафизичкој хипотези само ако актуални свет јесте свет матрикса, али не и у случају да замишљамо да живимо у свету матрикса.

2. Космологија у Платоновом *Тимају* – претеча хипотезе симулације

Аналогно Чалмерсовој хипотези матрикса, Платон је у *Тимају* говорио о космосу као „слици (εἰκών)” и казивао да Творац (δημιουργός) ствара космос као слику по некаквој парадигми коју сматра непроменљивом.⁶ На овом месту Платон износи хипотезу стварања. А пошто је Творац у стварању космоса користио облике (εἶδεσι) и бројеве (ἀριθμοῖς),⁷ уз све неопходне ограде, можемо рећи да је Платон у *Тимају* изнео и рачунарску хипотезу. У основи космоса су математички бројевни односи које Творац одређује на основу почела која зна само он, као што су рачунарски процеси који

³ *Ibid*, стр. 8.

⁴ *Ibid*, стр. 28

⁵ *Ibid*, стр. 29.

⁶ Платон, *Тимај*, Ейдос, Врњачка Бања, 1995, 29b.

⁷ *Ibid*, 53b

су по хипотези стварања вештачки створени изван физичког света, а налазе се у основи тог света. Такође, у *Тимају* се може наслутити и оно што Чалмерс назива хипотезом дух-тело. Умни део душе је као какав демон (δαίμων), пише Платон, сматрајући тај део душе божанским по својој природи и посве различитим од тела.⁸ При том се размена „информација” може одвијати између ума и тела, као што је познато да се и одвија. У *Тимају* се говори о двама врстама покуда код људи, једној за храном, чији је узрок тело, а другој за разборитошћу, која потиче од најбожанскијег у нама – ума. За Платона умни део душе је владајући, онај који влада осталим деловима и телом, и који би требало да успостави сразмеру давањем одговарајуће хране и кретања сваком делу.

Платонов *Тимај* пружа основу и за дуалистичко и за монистичко схватање. Ту, као и у другим Платоновим дијалозима, прави се разлика између оног што је божанско, умно, вечно, невидљиво и оног што је телесно, настало и пролазно, видљиво. С друге стране, на крају *Тимаја* каже да космос обухвата све, да представља слику умног и да је једнородно и једно.⁹ Но, без обзира да ли је реч о дуалистичком или монистичком схватању, космос би у оба случаја представљао симулацију. У савременим верзијама хипотезе симулације такође се јављају и монистичка и дуалистичка схватања. У Бостромовом (Nick Bostrom) аргументу симулације, физички свет и когнитивни системи у њему скупа могу бити производ рачунарске симулације и могу се свести на рачунарске процесе.¹⁰ То Чалмерс наводи као једну могућу верзију хипотезе симулације према којој когнитивни систем није издвојен из рачунарске симулације и која не подразумева хипотезу дух-тело. При том наводи и нека картезијанска дуалистичка схватања у верзијама хипотезе симулације.

⁸ *Ibid*, 90a–e.

⁹ *Ibid*, 91c.

¹⁰ Види: Bostrom, N, "Are You Living in a Computer Simulation?", у: *Philosophical Quarterly* 53 (211), стр. 243–55.

Простор и време као базични појмови искуства стварности у *Тимају* објашњавају се нечим што се узима као основније. То је приступ разумевању простора и времена којем данас прибегава теоријска физика, што је још један показатељ актуелности Платонове мисли. Простор гледамо као у неком сну, вели Платон у *Тимајевом* говору,¹¹ покушавајући затим да запремину тела објасни помоћу елементарних облика, троуглова.¹² Што се тиче времена и његових облика, прошлости, садашњости и будућности, каже да представљају слику вечности.¹³ У теоријској физици данас, према мишљењу извесних теоретичара, простор је конституисан нечим непросторним, као што су, рецимо, ћелијски аутомати (*cellular automata*) који функционишу по простим правилима (види Фредкин 1990),¹⁴ што Чалмерс истиче када говори о појмовима времена и простора у хипотези матрикса.¹⁵ Тако су простор и време, по тој хипотези, производ рачунарских процеса који су у основи стварности, а можда чак и у основи нашег мишљења.

За космолошко схватање изнето у *Тимају* Платон каже да је сликовита прича (εἰκῶς μῦθος), и да се као таква односи према истини као што се рађање односи према бићу.¹⁶

„[А]ко у многим тачкама многих питања, која се тичу богова и постања васељење, не будемо у стању да употребимо изразе, који су у сваком погледу одговарајући и прецизни, ти се не чуди. Јер, ако ти пружим макар и оно што ни од чега није мање вероватно, треба да будемо задовољни, имајући на уму да и ја, који вам ово говорим, и ви, који о свему судите, имамо

¹¹ Платон, *Тимај*, 52b.

¹² *Ibid*, 52c–d.

¹³ *Ibid*, 38.

¹⁴ Види: Fredkin, E, „Digital Mechanics: An Informational Process Based on Reversible Universal Cellular Automata”, у: *Physica D* 45 (254), стр. 254–70.

¹⁵ Chalmers, D, „The Matrix as Metaphysics”, стр. 6, стр. 35.

¹⁶ Платон, *Тимај*, 29c.

тек људску природу, тако да нам је допуштено да, дознавши о томе тек вероватну причу, даље више не истражујемо”.¹⁷

Тако је говорио Платонов Тимај на почетку космолошког излагања. Платон је, дакле, свестан ограничења могућности човековог сазнања, због чега на самом почетку разматрања о природи стварности прави ограде. Данас, у разматрањима хипотезе симулације као метафизичке хипотезе, мислиоци су свесни њене спекулативне природе, те је сматрају или вероватном у извесном степену (према Бострому 20–50%), или нити истинитом нити неистинитом, већ само кохерентном.¹⁸ Чалмерс сматра да су хипотезе које подразумева метафизичка хипотеза, која је еквивалентна хипотези матрикса, појединачно и у комбинацији кохерентне, те да се не могу конклузивно одбацити. Такође, за Чалмерса оне нису скептичке хипотезе, јер чак и да су истините наша свакодневна веровања би и даље била исправна.¹⁹ Оне би се могле схватити као парцијално скептичке хипотезе којима се ревидира разумевање нашег свакодневног искуства, али се оно пак не доводи у питање. Код Платона се ревидира свакодневно искуство указивањем на његово сазнајно порекло у умном и на онтолошку зависност од оног што у базичном смислу јесте – идеја. Иако се ревидира, тиме се свакодневно искуство не пориче. Међутим, ревизија заснована на претпоставкама, које, иако кохерентне, нису нити истините нити неистините, изгледа арбитрарно. Хипотеза симулације као метафизичка хипотеза може бити кохерентна, као што то може бити и добро промишљена, софистицирана фикција.

3. Естетско и стварно у хипотезама симулације

Све што је предмет чулног сазнања, што је у изворном смислу естетско (од старогрчке речи αἰσθητός – чулно опажљив), према

¹⁷ *Ibid*, 29c–d

¹⁸ Chalmers, D, ”The Matix as Metaphysics”, стр. 5.

¹⁹ *Ibid*.

хипотези симулације представља феномен који је производ симулације. То не значи, барем према Чалмерсовој хипотези матрикса и космологији у Платоновом *Тимају*, да оно што је естетско није стварно, већ да естетско није оно што у свакодневном животу мислимо да јесте, због чега га треба објаснити некаквом другачијом поставком. Естетско, као и оно што разумемо као стварно, унутар хипотеза симулације изгледа као део некаквог естетицизма и може се разумети као естетски феномен у ужем смислу, као производ нечије уметничке намере.

Због фиктивног карактера њихова примена је плодотворнија у уметности и религији, него у науци и свакодневном животу. Научнофантастични филмови често су засновани на поставкама хипотезе симулације. Филмска трилогија *Матрикс* је чувени пример из кинематографије у којем се користи верзија хипотезе симулације као оквир филмског наратива. *Мрачни град* (*The Dark City*, 1998), филм који се појавио годину пре *Матрикса*, такође користи хипотезом симулације на сличан начин као што се то чини у *Матриксу*. У књижевности се од античког доба обрађивала тема живота и стварности као сна и илузије. Антички песник Пиндар у осмом питијском спеву каже: „Човек је сан сенке.”²⁰ Калдерон (Pedro Calderón de la Barca), шпански ренесансни писац, посветио је велику пажњу тој теми у својврсној метафизичкој драми – *Живот је сан* (*La vida es sueño*). У Ведама, индијским религијским списима, целокупно сазнање стварног света јесте мрежа маје, магичне моћи богова која чини да људи верују у нешто што је заправо илузија. У сагласју са песницима и индијском мудрошћу, Шопенхауер (Arthur Schopenhauer) је говорио: „Живот је само један дуги сан.”²¹

²⁰ Pindar, *Pythia* VIII, 135, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collections>, 30. 03. 2018.

²¹ Шопенхауер, А., *Свет као воља и представа*, Службени гласник, Београд, (2005), стр. 48.

Литература

- Bostrom, Nick, "Are We Living in a Computer Simulation", у: *Philosophical Quarterly* 53 (211), (2003), стр. 243–55.
- Chalmers, David, „The Matrix as Metaphysics”, <http://consc.net/papers/matrix.pdf>, 30. 01. 2017.
- Fredkin, Edward, "Digital Mechanics: An Informational Process Based on Reversible Universal Cellular Automata", у: *Physica D* 45 (254), стр. 254–70.
- Платон, *Тимај*, Ейдос, Врњачка Бања, 1995.
- Шопенхауер, Артур, *Свет као воља и представа*, Службени гласник, Београд, 2005.

Miloš Agatonović

FICTION AND REALITY IN THE SIMULATION HYPOTHESES: ON CHALMERS' MATRIX HYPOTHESIS AND PLATO'S *TIMAEUS*

Summary

In this paper, Chalmers' matrix hypothesis and some basic assumptions of the cosmology in Plato's *Timaeus* are going to be discussed, with the goal of showing that both cases deal with simulation hypotheses that share some structural similarities. Besides that, the author will attempt to show that the simulation hypotheses could be described as fictional, so that they could be applied more appropriately in arts and religion than in everyday life and science. In the concluding part of the paper, the author will claim that the aesthetical in its original use, or in other words, an object of perceptual knowledge, is explained by the reduction to that which is basic in the ontological and epistemological sense in the simulation hypotheses, in the way that film and literature compare life and reality with dream and illusion.

Key words: simulation hypothesis, Chalmers' matrix hypothesis, Plato's *Timaeus*, aesthetical.

Душан Миленковић

ПРОМИШЉАЊЕ ОДНОСА ШУСТЕРМАНОВЕ ЕСТЕТИКЕ ХИП ХОПА И ДЈУИЈЕВЕ ПРАГМАТИСТИЧКЕ ЕСТЕТИКЕ

Апстракт: У раду се преиспитује у којој мери се естетика хип хоп музике Ричарда Шустермана, изложена у другом делу књиге *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, ослања на прагматистичку естетику Цона Дјуија, на чије идеје Шустерман реферише у првом делу поменуте књиге. Указујући на разлоге због којих сматрамо да Шустерман примену прагматистичке естетике на хип хоп музику није довео до крајњих консеквенци, у раду нудимо тумачење Шустермановог учења на основу кога се велики број његових ставова о хип хопу може непосредно повезати са основним теоријским мотивима прагматистичке естетике, а посебно Дјуијевим прагматистичким разумевањем естетског искуства и његовим тезама о односу естетског искуства и искуства свакодневног живота.

Кључне речи: прагматистичка естетика, хип хоп, Ричард Шустерман, Цон Дјуи, естетско искуство, искуство свакодневног живота.

Увод

Један од примарних циљева прагматистичке естетике америчког филозофа Ричарда Шустермана (*Richard Shusterman*) у књизи *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* огледа

се у детаљној теоријској обради и накнадној примени естетичких теза које је један од родоначелника класичног прагматизма, Џон Дјуи (*John Dewey*), формулисао у чувеној књизи *Art as Experience* (1934).¹ Као што већ и сам поднаслов Шустерманове књиге сугерише, теоријски подухват овог савременог филозофа спроводи се уз помоћ афирмације основних мотива Дјуијеве естетике, као што је, прагматистички мотивисано, повезивање естетског искуства са искуством свакодневног живота (што препознајемо у речима „*living beauty*”), да би се, затим, појам естетског искуства, схваћен у духу Дјуијеве естетике, применио на промишљање одређених естетичких проблема који се тичу савремене уметности (на шта упућује фраза „*rethinking art*”). У овом раду ћемо ближе сагледати однос између ових двеју доминантних тематских целина књиге *Pragmatist Aesthetics* – Шустермановог излагања основних идеја прагматистичке естетике и начина на који амерички естетичар ове идеје примењује на терену естетике популарне музике, сматрајући прагматистичку естетику посебно погодним теоријским подручјем за разматрање проблематике популарне уметности.² Након указивања на одређене проблеме који произилазе из овог односа, у раду ћемо покушати да решимо неке од њих уз помоћ реинтерпретирања Шустермановог учења у духу прагматистичке естетике. Највећу пажњу у раду посветићемо поглављу „*The Fine Art of Rap*” књиге *Pragmatist Aesthetics*, у коме Шустерман анализира реп, односно хип хоп музику.³

¹ Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2000, стр. xvi–xvii. У даљем тексту: *Pragmatist Aesthetics*.

² *Ibid*, стр. 140.

³ Иако се термини „реп” и „хип хоп” понекад користе синонимно, у раду ћемо, уместо првог, користити други наведени термин, не само због тога што се он данас чешће употребљава на нашим просторима, него и због тога што се под енглеским термином „*rap*” често реферише на специфично вокално извођење које се састоји у ритмичном рецитовану стихова, такозвано „реповање”, а не на комплетну вокално-инструменталну креацију у виду хип хоп композиције. Са друге стране, термин „хип хоп” се понекад употребљава и у ширем значењу целокупне културе која је заслужна за настанак овог музичког жанра, а која обухвата и дру-

Пре него што започнемо са конкретнијом обрадом теоријских мотива Шустерманове естетике, треба поменути занимљиву чињеницу да се директно охрабрење за подухват примене прагматистичке естетике на проблеме популарне музике (али и популарне културе уопште) може наћи већ и у самој Дјуијевој књизи *Art as Experience*. Дјуи већ у првом поглављу чувене књиге наводи да се филм, цез музика (односно, свинг, популарна музика за плес коју најчешће изводе велики оркестри, такозвани „биг бендови”), стрип и новински текстови, у времену у коме пише *Art as Experience*, готово и не сматрају уметничким делима, а да управо ови производи културе изазивају естетско искуство адекватније него што то чине дела традиционалне уметности, која су „затворена” у музеје и галерије, уместо да служе свакодневној човековој потреби за естетским искуством.⁴ Међутим, иако је Дјуијева афирмација популарне културе и уметности директно повезана са основним мотивима његове естетике (што наведена мисао већ сугерише, а о чему ћемо више говорити у наставку рада), филозоф класичног прагматизма се, нажалост, не враћа овој проблематици у наставку књиге *Art as Experience*, већ своју естетику развија хватајући се у коштац са традиционалнијим естетичким и филозофским проблемима. Следствено томе, Шустерманова примена прагматистичке естетике на популарну музику може се тумачити и као тежња овог савременог филозофа ка директној реализацији Дјуијевих теоријских намера – ка темељном спровођењу једног теоријског пројекта у историјским околностима у којима је афирмација популарне културе још

ге облике уметничког стваралаштва, као што је, примера ради, карактеристична врста хип хоп плеса. Међутим, ми ћемо у овом раду термин „хип хоп” користити искључиво за именовање музичког жанра којим се Шустерман бави у поменутој књизи. За неке од наведених значења термина „хип хоп”, наћи у: Tate, Greg; Light, Alan, „Hip-hop”, у: *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/hip-hop>. Приступ: јул 2018.

⁴ Dewey, J. *Art as Experience*, Capricorn Books, New York, 1958, стр. 5–6.

увек горућа тема.⁵ Да ли је ову тежњу Шустерман остварио у својој естетици хип хопа у књизи *Pragmatist Aesthetics*, размотрићемо у наставку рада.

Шустерманов однос према основним теоријским мотивима Дјуијеве естетике

Иако Шустерман на различите начине реферише на бројне теоријске мотиве Дјуијеве естетике, посвећујући им посебну пажњу у првим поглављима, можемо уочити да се његово позивање на прагматистичко естетичко наслеђе углавном тиче двеју доминантних група естетичких ставова које у књизи *Art as Experience* заступа филозоф класичног прагматизма, па ћемо неке од идеја Дјуијеве естетике на овај начин представити у наставку рада.

Прву доминантну групу Дјуијевих теоријских мотива обрађених у Шустермановој књизи чине ставови у којима филозоф класичног прагматизма повезује естетско искуство са искуством свакодневног живота. Ови ставови представљају теоријску основу за Дјуијеву критику високе уметности, коју смо у раду већ поменули, а повезивање ових облика искуственог живота филозоф класичног прагматизма сматра „примарним задатком” намењеном филозофу уметности.⁶ Естетско доживљавање Дјуи приказује као једну од потреба које човек испољава у свакодневном животу, будући да у различите аспекте живота – попут занатске производње – уноси естетску димензију, која доприноси да се његове свакодневне активности, оплемењене у складу са естетским идеалима културе

⁵ Накија Поуп (*Nakia S. Pope*) заступа још радикалнији став о Дјуијевим теоријским намерама и накнадном Шустермановом естетичком подухвату, сматрајући да Дјуи у извесном смислу и изневерава почетну афирмацију популарне културе са почетка *Art as Experience* у другим делима ове књиге, а да је управо Шустерман један од естетичара који су ове Дјуијеве тенденције накнадно остварили. Уп. Pope, N. S. „Hit by the Street: Dewey and Popular Culture”, у: *E&C/Education & Culture* 27 (1) (2011), стр. 27, 29, 34, 38.

⁶ Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 3.

којој припада, спроводе на најпријатнији могући начин.⁷ Уметничка дела најизразитије спроводе овај задатак естетског, будући да и настају са намером да употпуне и усаврше свакодневни живот човека на мноштво различитих начина.⁸ Због тога естетско искуство, према Дјуију, није самосврховито искуствено долажење у додир са естетским карактеристикама предмета који се доживљава, већ служи наведеним сврхама; с обзиром на то да уметничким делима намењује наведени задатак, Дјуи сматра да уметничка дела не смеју бити уклоњена из околности свакодневног живота и смештена у музеје и галерије, добијајући тиме статус високе уметности, који гарантује њихову вредност чак и мимо самог естетског доживљавања.⁹

Такође, с обзиром на то да је потреба за естетским једна од човекових тежњи у околностима свакодневног живота, и само естетско искуство јесте један облик свакодневног животног искуства и има исту структуру као и свакодневно животно искуство – оно се не може редуковати на специјални начин опхођења према предмету искуства, начин који треба, као у Кантовој (*Immanuel Kant*) естетици, стриктно одвојити од сазнајних и практичних делатности.¹⁰ Овај теоријски мотив Дјуијеве естетике већ нас приближава другом доминантном скупу Дјуијевих ставова на које Шустерман реферише у књизи *Pragmatist Aesthetics*. Они се тичу самог начина на који аутор књиге *Art as Experience* промисла појам естетског искуства и, у складу са насловом, тежи да изложи комплетно естетичко учење, па и проблеме везане за појам уметности, из перспективе разматрања начина на који се човек у естетском искуству односи према свом предмету.¹¹ Дјуијево окретање појму естетског искуства Шустерман назива „најважнијом естетичком темом” Дју-

⁷ *Ibid*, стр. 5, 6–7, 10, 26–27, 116. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 6, 9, 19.

⁸ *Ibid*, стр. 9, 18. Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 7, 11, 48–49, 81, 133.

⁹ *Ibid*, стр. 3, 5–6, 8–11. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 22–24.

¹⁰ *Ibid*, стр. 27. Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 35–43, 46. За Дјуијеву критику Кантове естетике, уп. *Ibid*, стр. 252–253.

¹¹ *Ibid*, стр. 10–11. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 18.

ијеве књиге *Art as Experience*,¹² а у овој групи ставова посебно је важно Дјуијево наглашавање да естетско искуство, попут других искустава свакодневног живота, заправо представља конгломерат различитих искуствених операција који, поред опажања специфично естетских аспеката предмета искуства (као што је, у случају уметничких дела, уочавање његових формалних карактеристика) обухвата и сазнајне, практичне, емотивне, вредносне и друге аспекте које нуди предмет доживљавања.¹³ Сви ови аспекти чине у самом естетском искуству такозвану „квалитативну целину”, неодојиви су један од другог, а богатство естетског умногоне почива на овој околности.¹⁴ Дјуи повезује естетско искуство са искуством свакодневног живота наглашавањем да су човекова свакодневна искуства управо „квалитативна” на изложени начин, а да се тек у научној делатности сазнајни аспекти с правом могу одвојити од осталих аспеката.¹⁵ Ова група Дјуијевих теоријских мотива биће у наставку рада важна за анализу Шустерманових ставова о естетском доживљавању хип хоп музике.

Проблем прагматистичке релевантности Шустерманове естетике хип хопа

Међутим, када је реч о примени претходно изложених прагматистичких теоријских мотива на доживљај популарне музике, Шустерманови ставови са којима долазимо у додир у другом делу књиге *Pragmatist Aesthetics* не одговарају у потпуности концепцији коју најављују уводне речи другог издања ове књиге, као и

¹² *Ibid*, стр. 25.

¹³ *Ibid*, стр. 15. Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 38–41, 46–48.

¹⁴ *Ibid*, стр. 37–42. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 16. О Дјуијевом појму квалитета Шустерман говори детаљније у: Shusterman R. „Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction” у: *The Philosophical Forum*, Volume XXVI, No. 2, Winter 1994, стр. 128–136.

¹⁵ Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 35–38, 46. Уп. и Дјуи, Џ. *Логика, теорија исстраживања*, Нолит, Београд, 1962, стр. 115–116.

сам поднаслов књиге, како смо претходно показали. Већ у уводним напоменама поглавља „The Fine Art of Rap” уочавамо да су Шустерманове теоријске намере овде посвећене указивању на то да је хип хоп прави пример постмодерне популарне уметности, а да амерички естетичар притом не излаже разлоге због којих сматра да је управо прагматистичка естетика посебно погодна теоријска позиција за проучавање овог облика популарне музике. Док аутор књиге *Pragmatist Aesthetics* у наставку поглавља непрестано упоређује различите аспекте хип хоп културе са тенденцијама постмодернизма,¹⁶ он повезује уметничко стварање и естетско доживљавање хип хоп музике са Дјуијевом естетиком и прагматизмом на свега пар места у поглављу о хип хопу, о којима ћемо говорити у наставку рада.

У поглављу „The Fine Art of Rap” Шустерман први пут помиње Дјуијеву естетику када говори о семпловању као једној специфичној уметничкој пракси, која се заснива на употреби већ постојећих музичких композиција, снимљених на одговарајући музички медијум.¹⁷ Упоређујући овакву праксу са употребом колажа у постмодерној уметности, Шустерман додаје да семпловање, с обзиром на то да се не заснива на традиционалној идеји интегритета завршеног уметничког дела, већ интегритет претходно снимљене композиције занемарује зарад нове музичке креације, потврђује и Дјуијеву тезу да је уметничко дело увек заправо „процес, а не завршени продукт”.¹⁸ Међутим, ова Дјуијева идеја подједнако је применљива на свако уметничко дело, без обзира на то како се оно односи према проблематици интегритета – она је део Дјуијеве тежње ка пребацивању жиже интересовања естетике са статичног уметничког дела ка динамичном естетском искуству.¹⁹ Шустерман

¹⁶ Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 201, 202, 205–208, 210, 213–215.

¹⁷ *Ibid*, стр. 206.

¹⁸ *Ibid*.

¹⁹ Уп. Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 3, 10–11. О овоме и сам Шустерман говори у Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 25.

затим други пут реферише на Дјуијево учење, помињући притом и прагматизам, када наглашава да текстови хип хоп песама не саопштавају својим слушаоцима извесне „вечне истине”, већ се тичу променљивог „друштвено-историјског света” у коме живе аутор и слушаоци хип хопа.²⁰ Ово истицање друштвено-историјске димензије естетског доживљавања хип хопа јесте прагматистички мотивисано,²¹ али га Шустерман у овом поглављу књиге не разрађује – штавише, он на овом месту не повезује овај теоријски мотив са прагматистичком естетиком, већ наведену идеју сматра тек „метафизичком позицијом коју повезујемо са америчким прагматизмом”.²² Овим речима Шустерман на поменутом месту природaje и то да су овакве тенденције хип хопа блиске Дјуијевом инсистирању на томе да естетско искуство није специјална врста искуства, стриктно одвојена од других облика искуственог живота – међутим, Шустерман се и овде задржава само на констатацији ове сличности. Коначно, последње реферисање на прагматизам у овом тексту не тиче се прагматистичке естетике, већ епистемологије. Повезујући текст једне хип хоп композиције која говори о уметничком статусу хип хопа са општом прагматистичком идејом да је истина једног суда повезана са одређеним практичним деловањем које би он изазвао, Шустерман наглашава да се хип хоп култура имплицитно руководи (прагматистичким) убеђењем да се истина о уметничком статусу хип хопа мора практично потврдити, а не тек теоријски заступати, односно, Шустермановим речима, једноставно „открити”.²³ Међутим, ова тврдња нам ништа не говори о релевантности прагматистичке естетике у случају проучавања хип хоп музике – она нам, у најбољем случају, може нешто рећи о убеђењима њених стваралаца.

²⁰ *Ibid*, стр. 212.

²¹ Уп. Шустерманове ставове о томе у: *Ibid*, стр. 21. Дјуи експлицитно о томе говори у: Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 330–331.

²² Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 212.

²³ *Ibid*, стр. 226.

На основу изложене анализе оних делова поглавља „The Fine Art of Rap” у којима се помиње прагматизам или Дјуијева естетика, приближавамо се ставу да је Шустерманово реферисање на ову филозофску традицију у наведеном поглављу готово тек успутно, док основне тезе овог текста треба тражити у другим Шустермановим тврдњама, као што је мисао о постмодернистичким карактеристикама хип хопа. Истицању посмодернистичких тенденција хип хопа у првом делу текста, Шустерман у наставку овог поглавља, у складу са његовим насловом, природaje и мноштво разлога због којих је потребно третирати хип хоп музику као уметност.²⁴ Уколико то имамо у виду, изостанак примене ставова Дјуијево естетике на доживљај хип хопа може се објаснити чињеницом да се разматрањем хип хопа овај амерички естетичар заправо надовезује на одбрану самог дискурса о популарној уметности, коју је започео у поглављу „Form and Funk: The Aesthetics Challenge of Popular Art”.²⁵ Читалац Шустерманове естетике, који очекује да ће у поглављу о хип хопу доћи у додир са директном применом претходно изложених прагматистичких теза (будући да се на овој примени заснива читав Шустерманов пројекат реактуализације Дјуијево естетике), може бити потпуно затечен значајем који овај естетичар придаје уметничком статусу хип хопа, с обзиром на то да унутар дјуијевске естетичке парадигме, која инсистира на примату естетског искуства независно од тога да ли се оно врши на темељу уметничког дела, уметнички статус предмета искуства не игра значајну улогу.²⁶ Насупрот томе, Шустерман у подухвату афирмације хип хопа као

²⁴ *Ibid*, стр. 215–235.

²⁵ Прагматистичка релевантност овог поглавља књиге *Pragmatist Aesthetics* такође се може довести у питање, будући да и у њему Шустерман реферише на теоријску позицију прагматистичке естетике свега пар пута. Уп. *Ibid*, стр. 169, 184, 195.

²⁶ Уп. Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 35–48. О томе да Дјуи ни саму реч „уметност” не користи увек у уобичајеном значењу, па том значењу и не придаје посебан значај, сведочи и његово драстично проширење појма уметности на готово сваки замисливи облик свесног људског понашања. Уп. Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 62–63.

уметности отворено претпоставља да би уметнички статус хип хоп музици пружио могућност напретка, и то не само нивоу стваралаштва, већ и на нивоу естетске рецепције.²⁷

Међутим, у бројним и плодним Шустермановим ставовима о хип хопу, изложеним у поглављу „The Fine Art of Rap”, ипак се, уз помоћ извесне интерпретације, могу пронаћи одређени теоријски мотиви на основу којих можемо повезати део књиге *Pragmatist Aesthetics* са основним поставкама Дјуијеве прагматистичке естетике, представљеним и разрађеним у првим поглављима књиге. У наставку рада ћемо покушати да понудимо једно такво тумачење Шустерманове прагматистичке естетике, сматрајући да је аутор свакако стремио ка повезивању текста „The Fine Art of Rap” са претходно приложеном интерпретацијом Дјуијеве естетике, али је пропустио да то повезивање доведе до крајњих консеквенци.

Тумачење Шустерманове естетике хип хопа у духу прагматистичке естетике

Најважнији теоријски мотив прагматистичке естетике који се може сматрати посебно погодним за савремено естетичко проучавање хип хопа као облика популарне музике тиче се оне групе Дјуијевих ставова која посебно наглашава различите аспекте односа између естетског искуства и искуства свакодневног живота, а Шустерманова естетика хип хопа имплицитно упућује на готово све аспекте овог односа, аспекте о којима смо у раду већ говорили. Већ и сама техника семпловања, са којом Шустерман започиње анализу хип хопа, потврђује нам да се естетско искуство хип хоп композиције одвија унутар свакодневног живота припадника једне културе. Афроамерички ди-џејеви,²⁸ који семпловањем креирају

²⁷ Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 235.

²⁸ Као и Шустерман, у овом раду смо свесни да се хип хоп музика креира и рецепира и у другим културама. Уп. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 207. Следећи начин на који и Шустерман поступа у овом случају, а имајући у виду да је овај музички жанр настао на тлу афроамеричке културе, у раду истичемо

музичку пратњу на темељу које се изводи карактеристично вокално извођење у хип хопу (такозвано „реповање“), најчешће користе семплове музике настале у оквиру афроамеричке музичке традиције – диско, фанк, соул и блуз композиције.²⁹ Чак и уколико композиције које се користе приликом семпловања нису настале на тлу афроамеричке културе, оне се креирањем музичке подлоге за реповање прилагођавају естетским потребама које постоје унутар ове културе – примера ради, плесу као друштвеној пракси непосредно повезаној са естетским доживљавањем, коју и Шустерман издваја као посебно важну за хип хоп културу.³⁰ Утицај нових музичких креација на свакодневно естетско доживљавање у овим заједницама још је изразитији уколико се присетимо да су прве хип хоп креације управо и настале током међуљудских интеракција у свакодневном животу – на кућним журкама, плесним манифестацијама у школи, у парковима и томе слично.³¹ Сам чин семпловања Шустерман такође повезује са музичким праксама насталим унутар афроамеричке културе, подсећајући да се и цез умногome заснива на коришћењу претходно насталих музичких композиција,³² које се затим обрађују у духу музичких пракси цеза (уз помоћ специфичних ритмичких, хармонских и мелодијских интервенција које примењује ова врста музицирања), а на темељу којих се накнадно одвија и цез импровизација. Хип хоп музика слично поступа, будући да вештина семпловања подразумева читав низ техника којим се краћи или дужи семплови (као и звуци произведени самим контролисањем плоче, познатији као „скречовање“) смештају у одговарајуће ритмичке, хармонске и мелодијске односе.³³ С озбиром на то

прагматистичку димензију продукције и рецепције афроамеричког хип хопа, подразумевајући да се изложене идеје могу применити и на хип хоп стваралаштво других култура.

²⁹ Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 203.

³⁰ *Ibid*, стр. 203–204, 214, 216.

³¹ *Ibid*, стр. 204.

³² *Ibid*, стр. 203.

³³ *Ibid*, стр. 204–205.

да су креирани тако да директно остварују артистичке тенденције једне културе, а да тој култури и њеним свакодневно животним потребама непосредно служе, већ и специфично музички аспекти хип хопа сведоче о адекватности примене прагматистичке естетике на феномен популарне музике.

Да се естетско искуство хип хопа одвија унутар просторно-временских координата једне културе и да није самосврховито (као што то захтева традиционална естетика), још изразитије потврђује сам текст хип хоп композиције и његова улога у естетском доживљавању. Ови текстови најчешће говоре о изазовима и проблемима живота у гету, различитим облицима друштвене интеракције унутар једне заједнице (о љубави, пријатељству, породичним односима и томе слично), али и политичким темама.³⁴ На овај начин, унутар квалитативне целовитости естетског искуства, рецепијент хип хоп композиције, поред чулног, емотивног и специфично естетског доживљаја који му омогућава музичка пратња и музичке карактеристике самог реповања, долази у додир и са различитим искуствима људи који хип хоп текстове стварају унутар сличних просторно-временских координата, саосећа са њима, дели са њима исте моралне, естетске и друге вредности, добија нове информације и упија нове облике понашања, па чак бива мотивисан и да мења друштво у коме живи. Свако од ових дејстава естетског доживљавања употпуњује живот рецепијената хип хоп музике и проширује њихово искуство свакодневног живота, што су управо циљеви које и сам Дјуи, у духу прагматистичке традиције, намењује естетском искуству у књизи *Art as Experience*.³⁵

³⁴ *Ibid*, стр. 207, 209–210, 212–213, 225–226, 227, 229.

³⁵ Напоменимо да је сам Шустерман свестан да хип хоп текстови понекад афирмишу и различите проблематичне облике понашања као што су употреба алкохола и дроге, коришћење оружја и томе слично, али тој теми не посвећује пажњу у књизи *Pragmatist Aesthetics*. Уп. *Ibid*, стр. ix. Иако за разматрање тог проблема у овом раду нема места, одређене смернице за промишљање овог проблема могу се наћи у Дјуијевом прагматистичком разумевању односа између уметности и морала. Уп. Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 344–349.

Шустерман у анализи хип хопа разматра и начин на који текстови песама овог музичког жанра указују на вредности којима се руководе афроамерички хип хоп ствараоци. Тако он говори о томе да је у хип хоп текстовима присутна афирмација луксузног начина живота и материјалног богатства, посебно када се у текстовима тврди да је то богатство последица успеха на уметничкој сцени а тиме, према уверењу аутора ових текстова, и показатељ естетске вредности песама које је тај стваралац креирао.³⁶ Истовремено, у хип хоп текстовима се може наћи и отворена критика „комерцијализације” хип хоп културе, посебно у виду критике масовних медија и музичке индустрије која ту комерцијализацију омогућава.³⁷ Шустерман поступа као Дјуи када запажа да „хвалисање” богатством у хип хоп текстовима не треба сматрати тек једноставним сведочанством о проблематичним моралним вредностима заједнице у којој та хип хоп композиција настаје, већ је потребно сагледати ствари из перспективе културе гето заједница, у којима богатство, настало услед уметничког успеха, заправо значи слободу од криминала, који у овим заједницама, нажалост, често представља једину опцију за стварање елементарних животних услова.³⁸ Истицање богатства у хип хоп песмама Шустерман сагледава и у контексту историје афроамеричке културе, у којој комерцијални успех представља и начин на који ова култура истиче сопствену независност након вишедеценијског ропства.³⁹ Коначно, и присуство супротне крајности у хип хоп текстовима – критику капиталистичког система и ограничења која, ради бољег успеха на тржишту, дискографске куће и медији намећу хип хоп култури – треба, сматра Шустерман, сагледати у контексту културе у којој је слобода говора вредност која није „на продају”.⁴⁰ На крају, хип хоп аутор критикује потребу

³⁶ Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 210–211.

³⁷ *Ibid*, стр. 210-211, 213–214.

³⁸ *Ibid*, стр. 211.

³⁹ *Ibid*.

⁴⁰ *Ibid*.

за богатством и сасвим независно од капиталистичких односа у које је он сам укључен – он то чини и када се у текстовима обраћа младим људима, саветујући их да се не окрећу криминалу и доводе своје животе у опасност због материјалних добара као што су „луксузни аутомобили, гардероба и уређаји високе технологије”.⁴¹ На тај начин, у духу прагматистичких ставова о улози уметности, хип хип аутор креира своје дело узимајући у обзир околности свакодневног живота културе којој се његово дело и обраћа. Међутим, сам Шустерман и у овом случају изложене идеје повезује са „пост-модернистичким парадоксом” хип хоп културе,⁴² не увиђајући да је ова проблематика директно повезана са одређеним аспектима прагматистичког промишљања стваралаштва и естетског доживљавања унутар просторно-временских координата и у складу са обрасцима свакодневног живота којима се једна култура руководи.

У поглављу „The Fine Art of Rap” можемо пронаћи још један начин на који се Шустерманова анализа хип хопа приближава Дју-ијевој прагматистичкој естетици. Наиме, као што претходни изложени ставови сугеришу, различитим естетским аспектима хип хоп композиције може се адекватно приступити тек са позиције прагматистичког инсистирања на „квалитативној целовитости” које естетско искуство успоставља, а која у једном акту доживљања уједињује чулне, емотивне, сазнајне, практичне, вредносне и специфично естетске аспекте које истиче доживљено уметничко дело. Мимо оваквог сагледавања, хип хоп композиција би могла бити пребрзо дисквалификована као естетски тривијална, уколико бисмо јој, примера ради, приступили из перспективе теоријских концепција које сужавају домен естетског на један специфичан акт свести (као у случају Кантовог естетског суђења о лепом) или формулишу конкретна очекивања када је реч о самом уметничком делу (као у случају Адорновог (*Theodor W. Adorno*) инсистирања на томе да музичко дело треба да остварује историјске тенденције саме естет-

⁴¹ *Ibid*, стр. 210.

⁴² *Ibid*.

ске форме).⁴³ Отворена за различите естетске потенцијале који се истовремено реализују у самом чину доживљавања, Дјуијева естетика нам пружа теоријску апаратуру за објашњавање чињенице да се иста хип хип композиција може доживети и као музичко дело намењено плесу, али и дело које обелодањује највише друштвене, моралне и животне вредности једне културе. У наставку текста позабавићемо се оним аспектима вишеструког доживљавања хип хипа које узима у обзир прагматистички појам естетског искуства.

Прагматистичка естетика најпре може указати на „телесно искуство” рецепијента хип хопа, непосредни телесни аспект целовитог естетског доживљавања на који упућује Шустерманова (сома)естетика, указивањем на значај плеса у рецепцији овог музичког жанра.⁴⁴ Сам чин плеса непосредно је повезан и са одговарајућим емотивним одзивом рецепијента који хип хоп музику на овај начин доживљава.⁴⁵ Надаље, иако о томе Шустерман не говори пуно, један аспект целовитог естетског доживљавања хип хопа тиче се и начина на који музичка пратња покреће саме слушачке активности рецепијента, током којих он увиђа специфично естетске карактеристике хип хоп композиције, као што су ритмичке односи у које ступају семплови или ритмичка поигравања која вокални извођач врши током самог чина реповања. Као што је већ поменуто, током ове активности рецепијент може у музичкој пратњи препознати оне музичке елементе који га повезују са одговарајућом естетским стандардима културе у којој се продукција и рецепција хип хопа одвија. Дјуијева естетика затим може на одговарајући начин објаснити и на који начин у естетско искуство ступа сам садржај текста хип хоп песама, у коме се, као што смо показали, врши интензивна размена искустава, знања и практичних

⁴³ Уп. Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006, стр. 7–25.

⁴⁴ Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics*, стр. 204, 214, 216, 221.

⁴⁵ Иако су изложени у контексту говора о рок музици, Шустерманови ставови о плесу из поглавља „Form and Funk: The Aesthetics Challenge of Popular Art” применљиви су и када је реч о рецепцији хип хопа. Уп. *Ibid*, стр. 184.

савета унутар једне културе. Узимајући у обзир целокупан естетски потенцијал хип хоп композиције, можемо отићи и корак даље од Шустерманове једноставне констатације да хип хоп у естетском искуству уједињује наведене аспекте искуственог живота једне културе. Наиме, текст хип хоп композиције својим рецепијентима нуди различите приче о животу у гету, сведочанство о љубавном заплету, друштвену критику или занимљиву причу о одређеном догађају, при чему је сваки од наведених садржаја прожет одређеном емоцијом и креиран у складу са вредностима културе којој аутор текста припада. Сасвим у духу Дјуијеве естетике, рецепијент се сусреће са богатим садржајем текста хип хоп песме на потпуно исти начин на који долази у додир са предметом искуства у свакодневном животу, када, примера ради, у разговору са пријатељем сазнаје како се одиграо неки догађај из његовог живота (разговору који би Дјуи сматрао квалитативним искуством)⁴⁶ – он у том случају не добија вредносно неутралну информацију, притом лишену и емоционалне димензије. Дјуијево инсистирање на томе да и сама структура естетског доживљавања у потпуности одговара човековим искуственим операцијама у свакодневном животу тако постаје директно применљиво и у случају естетског разматрања начина на који рецепијент долази у додир са делом хип хоп музике.

Закључак

Иако се, на основу аргументације изложене у овом раду, испоставља да Шустерман свој теоријски подухват примене Дјуијеве прагматистичке естетике на хип хоп као врсту популарне музике ипак није спровео у целости, савремени амерички естетичар несумњиво је отворио бројне могућности тумачења естетског искуства хип хопа на основу ставова филозофа класичног прагматизма, ставова које је детаљно представио у првом делу књиге *Pragmatist Aesthetics*. Након непосредне примене ставова Дјуијеве естетике на

⁴⁶ Dewey, J. *Art as Experience*, стр. 35–43.

тезе о хип хопу савременог естетичара, приближавамо се закључку да је Шустерманова естетика популарне музике вишеструко заснована на естетичком учењу књиге *Art as Experience*, иако ову повезаност сам Шустерман није довољно истакао у својој књизи. Ипак, Шустерманови ставови о хип хопу теоријски су прегнанти и мимо истицања њихове прагматистичке релевантности, па несумњиво представљају један од путоказа за свако будуће проучавање естетског искуства хип хопа, али и популарне музике уопште. Поред разматрања самог Шустермановог доприноса савременој естетици музике, у овом раду смо покушали да истакнемо и интересантну чињеницу да је Дјуијева прагматистичка естетика и даље вишеструко релевантна за проучавање савременог уметничког стваралаштва и њему одговарајућег естетског доживљавања, иако је настала у првој половини двадесетог века – у време када је популарна уметност какву данас познајемо била тек у зачетку. С обзиром на то да поседује теоријску апаратуру коју можемо применити на начин на који човек савременог доба свакодневно долази у додир са делима уметности, Дјуијева естетика је данас једна од најактуелнијих традиционалних естетичких концепција – а за њену реактуализацију, након вишедеценијског запостављања, можемо захвалити управо Шустермановом теоријском раду.⁴⁷

Литература

Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006.

Dewey, J. *Art as Experience*, Capricorn Books, New York, 1958.

Дјуи, Џ. *Логика, теорија истраживања*, Нолит, Београд, 1962.

⁴⁷ Уп. Leddy, Tom, "Dewey's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/dewey-aesthetics>. Приступ: јул 2018.

- Leddy, Tom, "Dewey's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/dewey-aesthetics>. Приступ: јул 2018.
- Pope, N. S. „Hit by the Street: Dewey and Popular Culture”, у: *E&C/Education & Culture* 27 (1) (2011).
- Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2000.
- Shusterman R. „Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction” у: *The Philosophical Forum*, Volume XXVI, No. 2, Winter 1994.
- Tate, Greg; Light, Alan, „Hip-hop”, у: *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/hip-hop>. Приступ: јул 2018.

Dušan Milenković

RETHINKING THE RELATION BETWEEN SHUSTERMAN'S AESTHETICS OF HIP-HOP AND DEWEY'S PRAGMATIST AESTHETICS

Summary

This paper examines to what extent is the aesthetics of hip hop music of Richard Shusterman, as presented in the second part of his *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, based on the pragmatist aesthetic theory of John Dewey, which Shusterman refers to in the first part of this book. Arguing that Shusterman did not fully utilize the pragmatist aesthetic theory in his aesthetics of hip-hop, the paper provides a further interpretation of Shusterman's aesthetics of music, so that many of his views on hip-hop can be directly linked to the basic theoretical themes of pragmatic aesthetics, in particular Dewey's pragmatist understanding of aesthetic experience and his thoughts on the relation of aesthetic experience and the experience of everyday life.

Key words: pragmatist aesthetics, hip-hop, Richard Shusterman, John Dewey, aesthetic experience, everyday life experience.

Милена Јокановић

УМЕТНОСТ ОД/ПРОТИВ СТВАРНОСТИ

Апстракт: Рад се темељи на истраживању појаве институционалне, а затим интерпретативне теорије уметности, онако како их дефинишу Џорџ Дики и Артур Данто. Питање односа између уметности и стварности преиспитује се на два нивоа. Као прво, преиспитује се питање креирања уметничких дела од робе и предмета преузетих из свакодневног живота, почевши од колажа, преко редимејд објеката, све до инсталација, са једне стране, али и креирања дела која oponашају свакодневне предмете широке потрошње са друге стране, попут Брило кутија Ендија Ворхола. Други ниво анализе односа између уметности и стварности односи се на критику стварности, односно критику владајућих система вредности кроз уметност која користи предмете, репрезенте конзумерског друштва као свој саставни елемент. Изводе се закључци да кроз употребу предмета широке потрошње, свест о претходним појавама у историји уметности и музеологији, те јасну излагачку политику, уметници критикују савремене системе вредности коцетирајући са њиховим елементима.

Кључне речи: интерпретативна теорија уметности, предмет, роба, уметност, стварност, критика система вредности.

Однос између уметности и стварности у овом раду биће проблематизован кроз посматрање предмета – са једне стране предмета који је произведен као роба са јасном употребном вредности,

али који временом такође бива реконтекстуализован и уведен у свет уметности постајући саставни део редимејд објекта или касније, целокупне уметникове колекције – својеврсне инсталације састављене од свакодневних предмета.¹ У првом делу рада дакле, разматраћемо поменути појам *света уметности*, онако како га одређују Џорџ Дики и Артур Данто, те сагледавати вредности истих предмета у *реалном свету* са једне стране и у галеријском, односно музејском контексту с друге стране. У другом делу рада пажња ће бити посвећена својеврсном типу уметника-колекционара који сакупљајући индустријски произведене предмете, али и старе фотографије и лична сећања пронађена на бувљим пијацама и отпадима, а затим од њих стварајући тродимензионалне поставке – уметничке радове, врло често критикује своју стварност, односно кокетира са владајућим системима вредности или постаје креатор интимних музеја.

Улазак робе у свет уметности

Предмет произведен са јасном употребном наменом и пласиран на тржиште, односно роба, суштински је економска категорија. Ипак, многи теоретичари² са разлогом тврде да је већ модерна, а свакако постмодерна уметност фундаментално и двоструко обележена робним карактером. У новом времену великог бума капитализма крајем 19. века уметници, с једне стране критичари пребрзог прогреса, деперсонализације и индустријализације, чувари тековина прошлог доба и градске луталице, а са друге стране поборници новог, потпуно опчињени машинама и производњом, постављају многа питања о стварности, те и своју уметност уводе у ову нову реалност. Као што примећује Маркс, роба је производ који ствара

¹ Рад је настао у оквиру пројекта: *Традиција и трансформација: Историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20. веку* Министарства науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије.

² Као што су: Валтер Бењамин, Артур Данто, Пол Вуд и други, а на које ћемо се позивати током даљег текста.

једна особа а користи је (или конзумира) друга – овде су кључни њихови социјални односи. На тржишту, роба се размењује или за новац или за другу робу. Дакле, најнепосреднији односи у које улази роба су односи са стварима. Последица двоструке природе робе, као производа са употребном и са разменском вредношћу јесте у томе да и односи међу људима почињу да наликују односима међу стварима што поново није далеко од полазишта које нуде и антрополизи Копитоф и Ападурај.³ Ипак Маркс па чак и Бодлер су, свако на свој начин, истраживали сличне феномене.⁴ Сазревање капиталистичког система у деветнаестом веку било је праћено ширењем робе као крајње видљивог доказа да нови облик живота улази у игру, да су термини на којима се заснива друштвена егзистенција више него икада раније термини попут производње, дистрибуције, размене и потрошње робе. Структуру овог стања је анализирао Маркс, док је Бодлер покушавао да схвати искуства такве егзистенције. Баш као што је Маркс увиђао како односи међу људима, под утицајем придавања робног карактера, попримају својства односа међу стварима, тако су и за Бодлера ствари добиле карактер, као да се на пример луксузне ствари из излога у продавницама нових булеварара подсмевају немогућности сиромашног пролазника да их купи. Према Бењамину, „ти објекти нису заинтересовани за ту особу, они са њом не саосећају”, док је за Бодлера управо „саосећење са неорганским стварима”, односно, са робом, како је то Бењамин схватао, један од главних „извора надахнућа”.⁵ Нешто ново што је

³ Види: Копытофф, Igor, (1986), „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process” у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, Appadurai, Arjun, (1986), „Introduction: Commodities and the Politics of Value”, у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 3-64.

⁴ Види: Валтер Бењамин, (1974), „О неким мотивима код Бодлера” у: *Есеји*, Београд: Нолит, стр. 176-221.

⁵ Valter Benjamin, (2002), *The Arcades Project*, Harvard University Press, translated from the original: *Passagenwerk* (1927-1940) by Howard Eiland.

тих година стизало у Париз и постајало главна тема економије и поезије, била је роба. „Подстакнута да изрони на површину масивним снагама које су се ослободиле у индустријским и политичким револуцијама у осамнаестом веку, придавање робног карактера је разорило зидове који су културу раздвајали од политике. Тачније, њоме је истовремено друштвено учињено субјективним, а естетика је социјализована.”⁶

На Бењаминове студије деветнаестог века надовезале су се његове најрадикалније рефлексије о савременој култури придавања робног карактера из есеја „Уметничко дело у доба техничке репродукције”.⁷ Велики део његовог радикализма произилазио је из промене тачке гледишта – премештања пажње са симболичке димензије уметничке репрезентације придавања робног карактера на стање уметничког дела *као* робе.

„Чак и ако допустимо да је модерна уметност стратешким повлачењем са терена робе била способна да очува меру истине у свом израженом садржају, и даље остаје штета учињена на дубљем нивоу. Иако се уметност повукла из партикуларности света робе као насликани предмет, њено сопствено биће у свету као тобоже духовни производ („креација”) било је све више поткопано придавањем робног карактера уметничком објекту. Придавање робног карактера духу није било изузетак ни у уметности.”⁸

Најзад, увођењем машински произведих предмета у поље уметности још од дадаистичке и надреалистичке уметности, преко отворених поигравања уметника са појмом робе и односима успостављеним у капиталистичком систему, па све више до данас, јавља

⁶ Пол Вуд, (2004), „Роба”, у: *Критички термини историје уметности*, пр. Нелсон, Роберт и Шиф, Ричард, Нови Сад: Светови, стр. 469.

⁷ Walter Benjamin, (1935), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

⁸ П. Вуд, (2004), нав. дело, стр. 475.

се потреба за институционализацијом уметности, одвајањем овог поља као засебног *света* у оквиру којег функционишу засебна правила и односи, познати онима који за боравак у овом *свету* имају држављанство. Институција уметности присваја божански прерогатив *стварања*, али такође кроз тај божански прерогатив отвара простор за негирање нечега што би било материјално тело (живот уметника), његов или њен однос са светом – нешто на шта ће критичке уметничке праксе реферирати под поглављем уметничког рада (или рада уметника) и друштвене функције уметности. „У концептима ауторства и оригиналности, у контрасту божанског атрибута стварању (*creatio*) и земаљског атрибута производње (*productio*) лежи идеолошка опозиција уметности и робе коју институција уметности самоуверено и упорно перпетуира. Управо је из овог разлога робни карактер уметности увек био неуралгична тачка, неугодност сама, нешто што је у естетици и историји уметности једноставно увек производило кратак спој.”, приметиће Јелена Весић осврћући се на ранија исраживања.⁹ Али, о чему заправо говоримо када говоримо о институцији уметности и ономе што смо током овог текста већ неколико пута назвали *светом уметности* који некако пркоси овом другом *свету стварности*?

Предмет и институционализација уметности

Двадесети век, када се уметничко дело бори за опстанак у ери техничке и технолошке репродукције и када исто губи своју аура-

⁹ Јелена Весић, (2015), „Кустоски гест у свету савремене уметности”, докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности у Београду, стр. 22. – ауторка се у овом сегменту докторске дисертације позива на радове Валтера Бењамина (овим наводом директно реферира на Бењаминов есеј: „Уметник (писац) као произвођач”), затим Артура Дантоа којима ће даље и у овом тексту бити посвећена посебна пажња, као и на рад: Мишка Шуваковића, (2008), *Епистемологија уметности*, Београд: ОрионАрт.

тичност,¹⁰ али и када се у галеријама и музејима ове ауре додељују предметима уведеним из реалности, њиховим рефункционализовањем и „проглашавањем” предмета масовне потрошње уметничким делима, многи теоретичари уметности и историчари уметности постављају питања појма и вредновнања уметничког дела, односно оваквих предмета, те питања позиције науке о уметности у односу на друге дисциплине. У другој половини двадесетог века и времену преласка модерног у такозвано постмодерно доба, како се данас са одређене временске дистанце ови периоди препознају, говори се о многим крајевима, па и крају уметности, крају историје уметности и крају музеја. Јан Биалостоцки 1980. године пише о томе како је традиционални свет уметности обузет распадањем:

„Данас нико не зна шта је дефиниција уметности. Уметност је наима продрла у стварност и није више обележје предмета, него је став према њему оно што нам омогућава да неки предмет назовемо уметничким делом. Према томе је разумљиво што из перспективе савременог уметничког стваралаштва историја уметности једва може да очува идеју потпуне аутономије свога предмета, својих појмова и метода. Уосталом, већ је давно одбацила ту аутономију, па и уз ризик распадања.”¹¹

Наима, 1964. године филозоф уметности, Артур Данто одлази на изложбу Ендија Ворхола. Овај уметник је већ тада познат као неко ко целокупном својом делатности доводи у питање системе вредности и позицију уметника, те креира чак и своју Фабрику (*Factory*) у којој масовно, серијски производи своја дела као што би се производила и роба у правим фабрикама, креира звезде, односно *суперстарове* у својим филмовима, те зарађује изузетно високе

¹⁰ Валтер Бенјамин, (1974), „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције” у: *Есеји*, Београд: Нолит, стр. 114-149.

¹¹ Jan Bialostocki, (1986), *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, стр. 40.

суме новца активно учествујући са својим радовима на уметничком тржишту. Данто се те, 1964. године ипак, по први пут сусреће са *Брило кутијама*, серијски произведеним копијама оригиналних кутија за детерцент, потпуно истим као оне које би се могле наћи у супермаркету преко пута улице. У тренутку сусрета са *Брило кутијама*, Данто поставља једно од кључних питања за уметност и даље токове у историји уметности 20. и почетка 21. века, а то је управо питање: која је разлика између уметности и стварности? „У Енди Ворхоловим *Брило кутијама* има нечег блатантног – та репетитивна и репродуктивна производња серијских објеката, налик фабричкој, уз елемент естетизације или, бењаминовски речено, *ауризациије* – уз свакако прилаз са циничке стране *ауре* који поставља знак једнакости између *духа* и *робе* – представља један бруталан коментар уметника на производњу вредности у уметности у ери оптимизма капиталистичког потрошачког друштва.”¹² Најзад, Ворхол је бројне радове посветио фетишистичком карактеру новца као префигурацији фетишистичког карактера уметничког објекта.

Текст *Свет Уметности* Артура Дантоа, објављен поменуто 1964. године¹³, може се сматрати прекретницом у односу на модерне дискурсе уметности везане за теорије опонашања (*mimesis*), па чак и имитације у негативитету/инверзији коју уводи модернизам и апстрактна уметност XX века, сматрајући да уметност треба да се бави сопственим језиком боје и форме (*mimesis* апстрактног уметничког поступка). Насупрот томе, концепт *света уметности* можемо сматрати почетком једне нове епохе, омеђене дискурсом савремене уметности. Кључна карактеристика савремене уметности од шездесетих година на овамо управо лежи у прекиду дијалога са природом и концептом имитације и уласком у дијалог са инсти-

¹² Arthur C. Danto, (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press, стр. 32. Превод: Милена Јокановић.

¹³ Arthur C. Danto, (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Annual Meeting (Oct. 15, 1964), стр. 571–584.

туционалним оквирима уметности и производњама канона и истина које ти оквири легитимишу. Закључци Артура Дантоа су значајни за каснији развој институционалне теорије уметности Џорџа Дикија (George Dickie) као и теорије и праксе *институционалне критике*, које ће нас довести и до „уметности институционалне критике”.¹⁴

Настављајући да размишља о сличним проблемима и *свету уметности* као засебном систему који функционише одвојено од *стварности*, Џорџ Дики убрзо развија такозвану институционалну теорију уметности према којој је уметничко дело оно дело, односно онај предмет који настаје у јасно уређеном систему, свету уметности где уметници, кустоси и сама институција музеја односно уметничког института и сви други, институционално одређени фактори, имају јасну улогу у овом свету. Уметник је тај који предмету даје статус уметничког дела независно од ликовних и формалних елемената дела, естетске или било које друге вредности, објашњава Дики преиспитујући пример „Фонтане” Марсела Дишана и чин именовања писоара, потписивања истог, те увођења у свет уметности.¹⁵ Ипак, у свом каснијем делу „Преображај свакидашњег”, Данто ће отићи корак даље од ове институционалне теорије ка такозваној, интерпретативној теорији уметности:

„Чак ако и може објаснити зашто је дело попут Дишанове „Фонтане” могло бити уздигнуто од пуке ствари до уметничког дела, институционална теорија уметности оставља неразјашњеним зашто је појединачни писоар требао поднети тако импресивно унапређење, док су други писоари, њему у сваком погледу слични, требали остати у онтолошки обезвређеној категорији. Она нас још

¹⁴ Ј. Весић, (2015), нав. дело, стр. 31.

¹⁵ George Dickie, (1974), „What is Art? An Institutional Analyses”, у: *Art and the Aesthetic*, New York: Cornell University Press, стр. 19-52.

увек оставља с иначе неразлучивим предметима од којих је један уметничко дело, а други није.”¹⁶

Према Ванди Божичевић која пише предговор за поменути текст, двадесети век Данто види као раздобље самоиспитивања на које је ликовна уметност била нагнана почетком тог века када је нестао беспредметан традиционални идеал вредности стварности који је служио као покретач њеног унутрашњег развоја. Нови медији, наиме, фотографија и филм, у том су задатку били знатно успешнији, што је уметнике нагнало да преиспитају моћ свог медија, потакнувши брзу измену ликовних праваца чији су заступници, како истиче Данто, веровали да проналазе коначан одговор на питање о бити властите делатности. (У Брило кутијама Данто види самоукинуће уметности кроз властиту филозофију) Након тога уметност улази у такозвано постисторијско раздобље. Седамдесетих година XX века у уметничком свету завладала је извесна меланхолија, осећај да је уметност потрошена, да је дошла до краја свог развоја након чега може опстати само као понављање претходних стилова, као еклектицизам постмодерне који више није у стању произвести ни једну нову парадигму.¹⁷

„Историја уметности, на неки начин, дошла је до краја. Она се није зауставила, већ је завршила, у том смислу што је прешла у неку врсту свести о самој себи и претворила се, опет на неки начин, у своју властиту филозофију: то је стање ствари које је предвидео Хегел у својој филозофији историје. Под тиме делимично подразумевам да је заиста потребан унутрашњи развој уметничког света који га је учинио довољно конкретним да би филозофија уметности сама постала озбиљном могућношћу. Изненада у унапредовалој уметности шездесетих и седамдесетих година овог века, уметност и филозофија постале су спремне једна за другу. Изненада,

¹⁶ Arthur C. Danto, (1997), *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Zagreb: Kruzak, стр. 8.

¹⁷ A. C. Danto, (1997), нав. дело, стр. 315.

заправо, постале су једна другој потребне како би се једна од друге разлучиле.¹⁸

Данто је извршио искорак у односу на дотадашњу естетику, истичући притом да разлику ваља првенствено тражити у такозваним *релацијским својствима* у начину на који се уметничко дело односи према свом контексту: времену и месту настанка, према друштвеним, културалним и историјским околностима те према ствараоцу и реципијентима. Уметничко дело, сматра Данто, нужно је условљено начином на који се схвата уметничка активност у доба његовог настанка, па га треба тумачити у односу према тим теоријским и историјским одредницама. Стога, за разлику од робе, других предмета произведених са одређеном наменом, уметнички предмет се од стварности разликује по претпоставци да мора настати намерном и свесном активношћу неког уметника. Такође, предмете који представљају сличан учинак природних и механичких процеса, не можемо сматрати уметничким делом. Захтев да уметничко дело мора имати одговарајућу узрочну историју претпоставља да је стваралац субјект који влада појмом уметности, који зна шта ствара. Вредновање уметничког дела, закључује Данто, функција је његовог тумачења.¹⁹

Овај аутор објашњава да је и у самој историји уметности морало доћи до одређених појава пре него што су могли настати Пикасови колажи, прва реди-мејд дела, па и сама „Фонтана”. Након уметности која опонаша стварност, *mimesis*, теоретичари ће препознати *иконични* односно *сликовни обрт* када уметничка дела више неће тежити пуком подражавању ствари, већ ће представа имати своју аутономију. Ствар није само у томе да ли се лик историје уметности морао променити пре него што су такви искази постали могући већ и у томе да човек мора *интернализovati* ту историју како би је претворио у неку врсту исказа. Налазећи објашњење за разликовање уметничких предмета од истих таквих у

¹⁸ Vanda Božičević, „Predgovor” у: А. С. Danto, (1997), нав. дело, стр. 18,19.

¹⁹ А. С. Danto, (1997), нав. дело, стр. 301–312.

реалном свету, Данто уводи тумачење као основу за разумевање овог феномена, те наводи да су временом уметност и њена филозофија постале нераздвојне, да је филозофија уметности, „уместо да стоји поред свог предмета обраћајући му се из неке стране и из спољашње перспективе, постала артикулацијом унутрашњих енергија самог предмета”.²⁰ Почетком 20. века редимејд није одмах прихваћен као уметничко дело, али су већ пре тога оно што Данто назива концептом и амбијентом уметности почели да се мењају и било је потребно да се те промене успоставе у свету уметности да би се Дишанов рад прихватио као плаузибилна изјава о уметности, истаћиће Дејан Сретеновић. Међутим, како он примећује, амерички филозоф испушта из вида кључну чињеницу да са радимејдом уметник преузима ингеренције интерпретатора, што спочитава и де Див када утврђује да су уметници и уметност, на челу са Дишаном, генерисали модерни свет и теорију уметности, а не обрнуто. „Дишанова порука гласи: уметност није скуп објеката, већ однос према објекту или когнитивно стајалиште, односно, она није ствар већ начин опхођења према стварима.”²¹

И уколико Дишан индустријски произведен предмет трансфигурише у уметност самим потписом и излагањем, посредно тврдећи да су (уметнички) предмети изван галеријског контекста тек нека врста „сировог материјала”, видели смо да Артур Данто полази од сличне претпоставке коју је Дишан успоставио као авангардистичку интервенцију, а то чини преко Енди Ворхола. Кроз горе објашњене теорије видели смо да свакако ни Дишан ни Данто не полазе из некакве онтологије уметности, већ из политике излагања и појма институције – онако како су се те идеје даље развиле унутар институционалне теорије уметности.

²⁰ Исто, стр. 71–82.

²¹ Дејан Сретеновић, (2012), „Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века”, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду, стр. 52,53.

Савремени уметник као колекционар

Како смо до сада видели, још од модерног доба, уметници постају луталице кроз градске пејзаже, те од нађених предмета које сакупљају неретко компонују и помињане редимејд објекте. Да уметничко дело може настати од предмета који су директно преузети из *стварности*, а затим уметниковом интервенцијом доведени у необичне јукстапозиције поигравајући се са рациом, познато је, видели смо још од првих дадаистичких и надреалистичких дела. Оно што је до сада било кључно и јасно назначено кроз интерпретативну теорију уметности свакако јесте контекст у којем уметничко дело настаје, односно свест уметника о стварности која га окружује, те друштвено-економском окружењу у којем и он сам обитава и ствара. Са ове тачке гледишта, интересантно је посматрати појаву савременог уметника – колекционара који, наставивши да копни на традицији модерног уметника – луталице кроз градске пејзаже, такође сакупља предмете, овога пута лутајући бивљим пијацама и ђубриштима. Управо се на овим просторима нагомилавају одбачени, масовно произведени предмети који у доба савременог капитализма бивају брзо смењени новом робом. Сакупљајући ове одбачене предмете на основу естетског критеријума, личних успомена које у њему предмети буде или са жељом да кроз колекције кич предмета критикује владајуће системе вредности, уметници креирају инсталације које су више налик музејским, односно поставкама кабинета чудеса – претеча модерних музеја који су окупљали најразличитије предмете у наизглед хаотичне поставке – него класичним уметничким радовима. Кроз компоновање поставке од предмета свакодневице, савремени уметник неретко критикује стварност и кокетира са актуелним системима вредности. Уметници Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић су деловањем у оквиру групе „Радар” најавили овакве тенденције на савременој уметничкој сцени у Србији.

„Радар из отпада издваја предмете који заслужују да опет уђу у живот. Да добију значење и поврате вредност. На свету има превише ствари. Масовно друштво и масовна производња су прича која неће имати сретан крај. Са преласком на продукцију у великим серијама, предмети су изгубили лепоту. Томе су криви савремени материјали код којих се не види одакле долазе нити куда иду и комерцијализацијом диктирана свеопшта предизајнираност. Такође, корпоративни капитализам људима намеће непостојеће потребе које задовољава материјалном производњом. (...) Већ око поднева, а касније све више, многи продавци се ослобађају робе која не иде бацајући је у контејнер или тако што изруче цак поред канте. (...) Међу поново одбаченом робом има и доста добрих ствари. Корисних и за Радар..”²²

Овако отворен став уметника који критикују атмосферу капиталистичког система и константну производњу, те њихов свестан однос према „повраћању вредности” одбаченим предметима, те свесност шта јуксапонитање објеката у неочекиваним, зачудним односима може да произведе код посматрача, полазиште је за креирање редимејд објеката које уметници компонују вођени својим естетским доживљајем, али и симболичном вредности предмета и назива – целокупним контекстом у који их стављају.

Уметник који одлази још један корак даље када је креирање поставке од предмета свакодневице, а која наликује музејској поставци у питању, јесте Драган Папић. Овај уметник свој животни простор претвара у инсталацију коју отвара за јавност – креирањем *Унутрашњег музеја* како свом пројекту сам даје име, у свом стану у Палмотићевој улици у Београду. У својој колекцији он одабира да

²² Из каталога изложбе групе Радар – Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић: *Готовина* – трећа изложба у низу групе Радар, након изложби: *Изуми* и *Кожа* (све три отворене у јуну 2009. у: Галерији Ремонт (*Изуми* 10. јуна), Галерији Дома културе Студентски град (*Кожа* 12. јун), Галерији Дома омладине Београд (*Готовина* 16. јун)

представи кич, одбачене и друге предмете које оживљава не само поставком и односима у које их поставља, већ и својим „вођењем” посетилаца кроз изложбу. Занимљиво је увидети да Папић своју колекцију назива и *не-музејем* свесно задржавајући и истовремено негирајући термин институције-медија музеја. Како Ирина Суботић примећује, Папића за Леонида Шејку везује „духовно братство у суштинском поимању модерне цивилизације као Великог Ђубришта идеја, отпадака свакидашњице, нагомилавања беспотребних предмета пуних евокативних значења, производње неизмерног Зла или тананих линија раздвајања и спајања целата и жртве”.²³ С друге стране, „иако се назива *Музејем* или чак *Не-Музејем*”, како и Стеван Вуковић примећује, „ова колекција се заправо враћа на тип излагања који је претходио оном традиционалном типу музеја, односно на оне барокне *Kunst und Wunderkammer*. (...) Изложен материјал свакако није биран сходно критеријумима естетске вредности и формалне и материјалне сличности, већ сходно његовој улози у афективним животима људи који су их користили, као и количини амнезије која тренутно прекрива ту њихову некадашњу улогу, док сама поставка носи на себи утицаје амбијенталних асамблажа које су надреалисти и флукусус уметници постављали током двадесетог века.”²⁴ Критикујући највише друштвене околности током деведесетих година двадесетог века на овим просторима, а изражавајући се посредством сакупљених нађених предмета, Папић са својом колекцијом-инсталацијом заузима јасну позицију критичара стварности.

С друге стране, својим уметничким пројектом „Музеј детињства”, уметник Владимир Перић ће, сакупљајући предмете који асоцирају на много изгубљених детињстава, те компоњујући радове

²³ Irina Subotić, (2006), „Dragan Papić – Umetnik Samotnjak?”, у: *Unutrašnji Muzej NO.1*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dragan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, стр. 3.

²⁴ Stevan Vuković, (2006), „Heterogenost i semioklazam”, у *Unutrašnji Muzej NO.2*, преузето 4. фебруара 2014. Саг : <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dragan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, стр. 12.

од старих, одбачених играчака, критиковати друштвене околности које су довеле до пропасти Југославије, банкрота фабрика, рата, те брисања много *невиних* историја. Његова инсталација „Тродимензионални тапет за дечију собу – мустра Мики Маус” састављена од 400 гумених Мики Маус играчака произведених у фабрици „Бисерка” у Загребу које су временом изгубиле своје власнике и завршиле на отпадима, поставке сачињене од старих фотографија којима су протагонисти вероватно страдали, те редимејд објекти у којима уметник интелигентно спаја нађене предмете поигравајући се са актуелним вредносним системима и производећи нова значења, неки су у низу радова кроз које се овај уметник-колекционар изражава.

Деловање уметника-колекционара који сакупљају одбачене предмете свакодневице, иако присутно у целом савременом свету уметности, посебно је изражено управо на просторима бивше Југославије, вероватно услед честих смена владајућих идеологија и друштвено-економских промена када и биографије предмета одговарају животима њихових власника. У времену овако турбулентних околности, уметници управо непосредно се служећи објектима *стварности*, исту успевају да преиспитују и критикују. Њихово поље деловања јесте поље света уметности, света којем су модерни уметници утабали стазе омогућавајући савременим да, у проширеном пољу визуелне културе и након *краја историје уметности*, наставе стварање тродимензионалних објеката, увећају своје колекције, али и своје уметничке радове, инсталације сачињене од много семиофора савременог доба.

Литература

- Appadurai, Ajrun, (1986), "Introduction: Commodities and the Politics of Value", у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Ajrun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 3–64.
- Бенјамин, Валтер, (1974), *Есеји*, Београд: Нолит
- Benjamin, Valter, (2002), *The Arcades Project*, Harward University Press, translated from the original: *Passagenwerk (1927–1940)* by. Howard Eiland.
- Bialostocki, Jan, (1986), *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Весић, Јелена, (2015), „Кустоски гест у свету савремене уметности”, докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности у Београду
- Вуд, Пол, (2004), „Роба”, у: *Критички термини историје уметности*, пр. Нелсон, Роберт и Шиф, Ричард, Нови Сад: Светови
- Vuković, Stevan, (2006), „Heterogenost i semioklazam”, у *Unutrašnji Muzej NO.2*, преузето 4. фебруара 2014. Сав: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>
- Danto, Arthur C. (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press
- Danto, Arthur C. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Volime 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Annual Meeting (Oct. 15, 1964), стр. 571–584.
- Dickie, George. (1974), "What is Art? An Institutional Analyses", у: *Art and the Aesthetic*, New York: Cornell University Press, стр. 19–52.
- Копытофф, Игор, (1986), „The Cultural Biography of Things: Comoditization as Process” у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Ajrun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press
- Радар – Саша Марковић Микроб, Стеван Новаковић, (2009), *Готовина*, каталог изложбе, Дом Омладине Београда
- Сретеновић, Дејан, (2012), „Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века”, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду
- Subotić, Irina, (2006), „Dragan Papić – Umetnik Samotnjak?”, у: *Unutrašnji Muzej NO.1*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>.

Milena Jokanović

ART MADE OF / CONTRA REALITY

Summary

The paper is based on the research of the notion of institutional and interpretative art theory, defined by George Dickey and Arthur Danto. The issue of the relation between art and reality is examined on the two levels. At first, the creation of art works made of objects taken from the every-day life is observed, strating from colagues, ready-made objects to installations on one hand, but also to the creation of art works which imitate widely produced objects such as Brillo boxes by Andy Warhol. The second level of the analyses that follows relation between art and reality refers to the criticism of ruling value systems through art that uses objects, representatives of consumerist society as its constitutive element. Through this analysis, conclusions that with the use of every-day life objects, awareness of the previous notions in art history and museology and with the clear exposing policy, artists criticize contemporary value systems simultaneously coquetting with their elements.

Key words: interpretative art theory, commodity, object, reality, art, value systems criticism.

Милан Вукадиновић

ЉУДСКО САМОПОТВРЂИВАЊЕ И РЕТОРИЧКА УПОРИШТА НОВОГ ВЕКА

Апстракт: Циљ овог рада је да размотри везу између појмова „људског самопотврђивања” и „апсолутизма реалности”, виђених у светлу кључних елемената унутар широког интелектуалног опуса немачког филозофа Ханса Блуменберга. По експлицирању главних историјских и филозофских дискусија из којих ови појмови црпе своје примарно значење, фокус ће бити померен ка детаљнијем испитивању Блуменберговог односа спрам водећих представника феноменолошке и антрополошке традиције. Закључне напомене ће додатно потцртати „заобилазни” манир човековог опхођења према свету који се јавља као резултат његових напора ка депотенцирању апсолутизма реалности посредством њене естетизације и наративне симболизације, као и парадоксални аспект људске културне сфере (као тзв. „фантомског тела” човечанства) која постаје сувишна управо сразмерно сопственом адаптивном успеху у контексту човекове „борбе са реалношћу”.

Кључне речи: Блуменберг, људско самопотврђивање, апсолутизам реалности, естетика, филозофска антропологија.

Стојећи при уверењу да појам новог века ипак не исцрпљује своју научну улогу као номинално средство против збрке у библиотечарским одељењима, али и тези да су испод површне равни саморазумевања епохе као „ослобађања разума из окова традиције” у њој несумњиво делотворне магнетне силе виталних слојева конти-

нуитета историјског кретања (денунцирајући тиме и култ дисконтинуитета у анти-позитивистичкој филозофији науке),¹ Блуменберг инаугурише парадигматичну визију нововековног човека тиме што његово фундаментално држање истовремено карактерише као опште људски корективни импулс осциловања између објективације и субјективације, па зато тврдњу да је самопотврђивање „егзистенцијални програм, према коме човек позиционира сопствено постојање унутар историјске ситуације и себи назначавача како да се суочи са реалношћу која га окружује и како да искористи могућности које су му отворене”² – прецизира конкретним запажањем: „Али постоје фазе објективације које се одреше од својих изворних мотивација (наука и технологија из каснијих фаза модерног доба за то пружају чудесан пример!); вратити их у хуману функцију и службу намера човека у односу на свет, захтева неизбежан напор у супротном смеру. Средњовековни систем завршава у једној таквој фази осамостаљене објективације, очвршћавања које је издвојено од оног људског. ‘Самопотврђивањем’ се овде назива противност томе, потраживање изгубљених мотива, ново усредсређивање на особени интерес човека”.³ Продукт таквог резоновања је појам „довољне рационалности” чију легитимност Блуменберг не засни-

¹ „У развоју неке науке, одвија се узорно и јасно, готово као у хемијској епрувети, оно што у дифузнијим облицима испољавања одржава у покрету општи историјски процес: неки установљени систем ствара себи скуп оруђа за своје осигуравање и предметно ширење, истанчава притом стално облике свога утемељења и примена, како би на тај начин обелоданио и нагласио оне чињенице које сам више не може савладати и обухватити у претходно датом оквиру признатих претпоставки. Ово је опис логичке ситуације коју је Аристотел називао ‘апоријом’, а коју је Кант разматрао као фундаменталну ‘трансценденталну дијалектику’. У оба случаја, сам процес спознаје приморава на напуштање старих и увођење нових елементарних претпоставки, које, иако отклањају безизлазну ситуацију, ипак не захтевају лом идентитета целокупног покрета који се згрушио у тој ситуацији.” Види: Blumenberg, Hans, *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983. стр. 465.

² *Ibid.*, стр. 139.

³ *Ibid.*, стр. 177–178.

ва на представама епохе о изворним постигнућима људског разума (који „силом природне светлости сузбија таму наслеђених предрасуда”), већ на бројним емпиријским сведочанствима о историјској неопходности тих постигнућа (визирани из перспективе раскида са традицијом у циљу удољевавања њеним потребама, нпр. „либерације *curiositas-a*” подстакнутог кризом извесности теолошког апсолутизма) – при томе је ауторова дистанца спрам рационалистичког оптимизма постала сасвим јасна тек са накнадним увођењем „принципа недовољног разлога” као „аксиома целе реторике” у оквирима антрополошке концептуализације „дефицитарног” (или „потребитог”) човека: насупрот традиционалним постулирањима људског „суфицита” наспрам других створења, којима би одговарало цитероново схватање реторике као „орнаманта истинитог говора”, претходно назначено гледиште сугерише да је реторика за човека нужна компензација у ситуацији „ускраћености истинске евиденције” и „принуђености на деловање”.⁴

⁴ Blumenberg, Hans, *An Anthropological Approach to the Contemporary Significance of Rhetoric*, u: *After Philosophy: End Or Transformation?* MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1987. str. 429-463, овде: 429-433. и 447-449. За данашњи мултиполарни контекст све теже предвидивости динамике процеса „*translatio imperii*” (који аутор означава као еминентно реторички феномен), нарочито би могле бити поучне интерпретације које подвлаче могућност да се планетарна експанзија фундаменталистичког насиља сагледа из перспективе Блуменбергове оцене о опште људској „подложности терору” који је неопходно предупредити фокусом на реторичким инструментима превенције, одлагања, заобилажења или деескалације конфликта, али и оне које Блуменбергову антропологију контрастирају са песимистичним карактеризацијама човека као (хобсовски схваћено) „опасног по околину”, препознајући људску амбивалентност (и отвореност за читав спектар нијанси у односу пријатељ-непријатељ) у фундаментално „опрезном” ставу, у смени антиципације, планирања, разматрања или пак избегавања односа са другима – при чему је чак и афирмација „политеизма” (и еквивалентног модела „полигона сила”) насупрот Шмитовог „монотеизма” у сфери „политичке теологије” потврдила једну темељну црту привржености овог аутора либерално-просветитељским начелима. Упореди: Pavesich, Vida, *Hans Blumenberg: Philosophical Anthropology, Terror, and the Faces of Absolutism*, у: *Hans Blumenberg: Nuovi paradigmi di analisi*, eds. A. Fragio & D. Giordano, Arcane, Roma,

Остављајући сада по страни опсежнија разматрања Блуменберговог интересовања у подручјима реторике, естетике и књижевности и деловање унутар истраживачке групе за „Поетику и херменеутику”, који су оставили значајног трага на филозофским доктринама неких од његових млађих савременика (као што су рецимо, Фелманов „имагички обрт”, Франкова „*conditio moderna*” или Хаверкампова „теорија метафоре”), али и њему самом формативних хамбуршких година које су му запечатиле методичку оријентисаност према оригиналним интерпретацијама примарне литературе и разрађивању Касирерових пракси са Варбург Института (поред Ландгребеових факултетских предавања из зрелијих периода Хусерлове феноменологије – а иницијално чак и метафизике и филозофије егзистенције),⁵ ипак би вредело подробније се

2010. стр. 167-204. и Tabes, Brad, *Blumenberg, Politics, Anthropology*, у: *Telos 158: Hans Blumenberg*, eds. P. Fleming, R. Campe & K. Wetters, Telos Press, 2012. стр. 135-153. Дистанциран однос човека наспрам своје околине – који Блуменберг „укорењује” и кроз хипотезу да је људска „дискурзивна” свест (насупротив животињској „пунктуалној” свести) у основи корективни одговор на појаву дисфункције биолошког система уиграних „стимулуса-реакција” – онда такође изгледа да, сходно описаној амбивалентности, не би имао разлога да потпирује слутње о томе да би аутентично самопотврђивање човека данас могло имати негативан одраз на видокурге еколошке свести. Упореди: Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1997. стр. 82. и Monod, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation. De Hegel à Blumenberg*. Vrin. Paris, 2002. стр. 250-251. према: Svenungsson, Jayne, *A Secular Utopia: Remarks on the Löwith–Blumenberg Debate*, у: *Jewish Thought, Utopia and Revolution*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2014, стр. 69–84.

⁵ Одједи појмовног пара „просвећене” и „бачене егзистенције” као „последње две метафизичке позиције” из Блуменбергове докторске дисертације (која пак носи наслов *Прилози проблему изворности средњовековне схоластичке онтологије* и представља резултат његове ране „неотомистичке” фазе), приметни су у оквирима његове хабилитације (под насловом *Онтолошка дистанца: истраживање кризе Хусерлове феноменологије*) у виду два гранична пола „онтолошке дистанце”, означена кованицама „*Gegenständigkeit*” и „*Inständigkeit*” које циљају на радикалне крајности „наспрам-стајања” и „унутар-стајања” човека у односу на свет (имајући ту пре свега на уму Хусерла и Хајдегера као савремене оријентационе пропоненте тих позиција) – између којих се протеже читава димензија „метак-

осврнути на једну важну „прелазну” етапу његове каријере која је незнатно претходила фази отвореног рехабилитовања нововековне рационалности праћеног одлучним порицањем схватања да „свет поседује засебни метафизички смисао”, као и даљим експликацијама самопотврђивања човека наспрам „апсолутизма реалности”. (Било да се тај феномен тумачи кроз спознају људске сићушности и безначајности спрам беспрегледних космичких пространстава звезданог неба у *Генези коперниканског света*, ефемерности људских судбинских „ломова” које време убрзо прекрива без трага попут „смирене морске површине” у *Бродолому са посматрачем*, безнадежности у освешћавању надмоћних природних сила које се нехајно играју људским животима у *Раду на миту*,⁶ узалудности пројектовања неминовности људске смрти на раван есхатолошких сценарија у *Времену живота и времену света*, недогледности људских херменеутичких напора ка дешифровању „граматике универзума” у *Читљивости света*, или неостваривости снова о припитомљавању животиње која традиционално фигурира као литерарни симбол оног „апсолутног” у *Лаву*.) Када је пак реч о једној од тих преломних епизода Блуменбергове академске биографије, која се тиче Ротхакеровог позива за партиципацију у свом часопису *Архив за историју појмова*, чија је мисија била да складишти будуће „градивне блокове” за *Историјски речник филозофије* (вишедеценијски пројекат минстерске „Ритерове школе”), његов допринос заправо је у инаугурисању „метафорологије” као „помоћне дисциплине” историји појмова (да би у каснијој фази она прерасла у засебну

нетике историјских хоризоната смисла” унутар чијих параметара се онда креће распон људима доступних могућности током одређене епохе: Блуменберг лично јесте усмерен не ка тим „апсолутистичким самопоништавајућим крајностима”, него ка испитивању тог „међупростора” историјских „игри” или „покрета” (означавајући га изразима „*Spielraum*” и „*Bewegungsraum*”) који одређује амбивалентност људске егзистенције у том двоструко негативном односу (као и осциловању) спрам њих.

⁶ Једна гласина каже да је Блуменберг недуго после слања примерка те књиге Лоренцену, од родоначелника „Ерлангенске школе” добио заједљив одговор: „Поштовани колега, боље да сте мало порадили на појму”.

„теорију непојмовности“): тензије два приступа ипак су биле очите већ из уводних пасуса текста у којим се подвлачи контраст између Декартовог (и *mutatis mutandis*, рационалистичког, просветитељског или логичко-позитивистичког) идеала коначне „терминолошке перфекције“ језичких појмова, након које би нестао смисао како њихових фигуративних супститута, тако и контингентне историјске путање њиховог развоја, и са друге стране, глорификација „логике фантазије“ и универзума креативности људских смртника из Виковог пера, којима нагиње и сам аутор када најављује предузимање експедиција ка „супструктури мишљења“, „зони подземља“ и „хранљивим растворима систематских кристализација“ појмова на површини, са циљем да трасира упоришта „апсолутних метафора“⁷ које се не могу превести у појмове без губитка седиментираних слојева смисла – јер фигурирају као резервоари стваралачке мотивације и прагматички оријентири⁸ при развијању концептуалних система. Полазећи од тврђења да терминолошка дефиниција истине нуди мање-више незнатне варијације на тему одредбе „*adaequatio rei et intellectus*“, које не исцрпљују скоро ништа од смисла древног питања „шта је истина“, Блуменберг се у излагању својих *Парадигми за метафорологију* (на трагу нешто ранијег текста *Светлост као метафора истине*) упушта у проматрање метафоре „силине“ истине (следећи ток њених трансформација све до Хјумове натурализације пуке „истине силе“), прагматичког и

⁷ Види: Blumenberg, Hans, *Paradigms for Metaphorology*, Cornell University Press and Cornell University Library, Ithaca, New York, 2010. стр. 1-5. Термин датира из Фридрихове критике Рембоовог „*Пијаног брода*“, иако Блуменберг усмерава метафору „од непознатог ка познатом“ (нпр. „универзума као сатног механизма“).

⁸ Занимљиво да је Блуменберг побудио изванредан интерес и код представника америчког „нео-хегелијанства“ и „пост-аналитичког“ прагматизма попут Пипина и Рортија, који је у рецензији *Легитимности новог века* навео да „ми који се слажемо са Ничеом и Хајдегером да је филозофска традиција прилично исцрпљена, са Карлајлом и Фукоом да уметности и науке нису били потпуни благослови, са марксистима да не треба веровати ономе што лажљива капиталистичка штампа говори о модерном свету, али чије су највише наде још увек оне Милове, сада имамо шампиона.“ <<http://www.lrb.co.uk/v05/n11/richard-rorty/against-belatedness>>

историјског карактера „истине” метафоре, питања „права” поседа истине и метафоре „огољене” истине (без реторичке одежде), наставља с претресом кључних нововековних метафора „непознате земље” и „недовршеног универзума”, као и улога органске и механичке „позадинске метафорике”, да би се затим, након генералног испитивања особина метафора наспрам „митског” и „терминологизованог” језика, коначно фокусирао на процес метафоризације коперниканског обрта, који поприма карактеристике „онтолошког модела новог века”, као и на „геометријску симболику” геоцентризма у коме рани просветитељски мислиоци препознају космолошку пројекцију једног погледа на свет у служби легитимисања друштвених неједнакости. Нововековно самопотврђивање кроз слободну кооперацију индивида у науци, уметности и политици (као епохална реакција на колапс номинализма пред старом гностичком траумом „суочавања са бесконачношћу”), Блуменберг временом распознаје у светлу узорног испољавања тенденције депотенцирања апсолутизма реалности кроз шири историјски корпус симболичких форми попут ритуала, митова, легенди, догми, метафора или анегдота – преокретање „центрипеталног” положаја човека у хришћанском космосу ка његовом предузимању „центрифугалне” делатности у развоју новог „коперниканског” света, ипак је многе истине традиције разоткрило у светлу неизоставних и драгоцених „фотографских негатива” будућих интелектуалних подухвата.

Историјска феноменологија и апсолутизам реалности

Наставак линије истраживања чија је програмска скица изложена у *Парадигмама* и за које се може рећи да је временом попримало карактер једног неопходног контрапункта Блуменберговом суочавању са неминуовношћу напуштања метафизичких „нацрта смисла” у корист рехабилитације нововековне рационалности, добио је интересантан обрт у спису *Изгледи за теорију непојмовности* у коме аутор проширује тематско подручје сопственог „метафоролошког” пројекта тиме што преусмерава фокус са испитивања

улоге метафора у конституисању појмовности на трасирање њихових нити који воде ка „свету живота” као перманентној „мотивационој потпори сваке теорије”.⁹ Премда је у својој хабилитацији био прилично веран слову Хајдегерове критике Хусерловог утемељивања феноменологије на трансценденталној субјективности, која је ослободила простор за разумевање суштинске „историчности бића” (и тим допринела не само расветљавању недостатака теоријског пола онтолошке дистанце, већ и „враћања потиснутог у пуној тежини свог фактицитета”), аутор је у настојању да развије „онтолошки модел историје” (анамнетички следећи Хусерлову феноменологију при дијагностификовању кризе индустријализоване науке).¹⁰ ипак остао подједнако критичан према Хајдегеровој крајности „жртвовања субјекта на олтару бића” и одржавања у сферама узвишеног „поетичког мишљења”, које заправо такође окреће леђа „овом палом свету историје” из кога људска егзистенција црпи реалне мотиве и смисао.¹¹

⁹ Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1997. str. 81. У спису *Папе или живот* Блуменберг уочава метафоричку везу између Зимелове филозофије новца и филозофије живота, не само у пулсирању фаза ликвидности и ригидности њихових предмета, већ и нужном богаћењу вредносних сфера субјективних светова, које надилази објективне прорачуне добити и трошкова.

¹⁰ Руковођен намером да проникне у срж „морфологије онтолошке дистанце” у смислу динамике варијација „фундаменталних извесности, претпоставки и судова, у односу на које ставови и очекивања, деловања и неделовања, чежње и разочарања, занимања и равнодушности епоха тек бивају удешени” – што разрађује и надилажењем Левитове „супстанцијалистичке визије секуларизације” кроз „функционални модел историје”.

¹¹ Robert Savage, *Translator's Afterword*, у: Hans Blumenberg, *Paradigms for Metaphorology*, Cornell University Press and Cornell University Library, Ithaca, New York, 2010, str. 133–146, овде: str. 140–141. Утолико је за Блуменберга проблематична и Хајдегерова одредба „фактичности” као оног „свагдашњег” ту-бивствовања. Упореди: Hajdeger, Martin, *Ontologija: hermeneutika faktičnosti*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2007, стр. 13. Основно полазиште таквог приступа он проблематизује и током полемике са Гадамером, везане за његову тврдњу да појам секуларизације врши „легитимну херменеутичку функцију”, као и да се њиме отвара читава „димензија

Када Блуменберг у *Парадигмама* наводи да је оно што он испоручује само „*Halbzeug*“, тј. „полупроизвод“, што је појам који са подједнако легитимности може да алудира како на перманентно „транзициони“ карактер развојног пројекта „ка метафорологији“ за

прикривеног смисла” која актуелном канонском тумачењу епохе открива да њу чини много више „од онога што зна о самој себи”. Блуменберг пак наводи да је по традиционалним схватањима херменеутике њен задатак пре свега везиван тек за проницање у одређени „вишак смисла” поврх оног евидентно изреченог (сходно гледишту да је „дух увек потентнији од речи”), док Гадамер допушта могућност да би целокупно саморазумевање нововековља као епохе „световности” могло бити отписано као пуки површински привид, коме у хоризонту „делатних” слојева изнова бива дијалогски осветљена историјска супстанца као невидљива позадина у коју је све време било несвесно „упетљано” – слично томе као што је код Хајдегера разумевање бивствовања виђено као суштинско ту-бивствовању, иако му је управо оно само испрва скоро у потпуности ускраћено. Види: Blumenberg, Hans, *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983. стр. 16–18. За Блуменберга, Хајдегер пребрзо прелази преко искуства „анксиозности” (психолошки испољивог у широком распону између „панике” и „парализе”) које представља *terminus a quo* сталних настојања човека да се измакне притиску апсолутизма реалности тражећи прибежиште у изградњи царства симболичких форми (тек на тај начин постајући оно што Касирер назива *animal symbolicum*): слично томе како то дистанцирање као битно конститутивно постигнуће људске егзистенције не би требало да буде пренебрегавано њеним непосредним суочавањем са ништавношћу сопствених основа, исто тако и самосвест нововековног дистанцирања од номиналистичког теолошког апсолутизма (који се, заједно са претходним гностичким испостављањем човека визији бесконачности космоса и накнадним Хајдегеровим утврђивањем егзистенцијалне кривиче ту-бивствовања, испоставио симптоматично делотворним у „призивању” искуства људске анксиозности на историјску позорницу) не би смела да буде анулирана мегаломанском тежњом да се „историјски субјект прикаже као супстанца” – пошто чак ни исправно декодирање „фундаменталних схема” историјског процеса не открива чаробне лозинке за њихова пророчанска претумачавања или прецртавања по сопственом нахођењу. Ти подухвати алхемичарских синтеза падају и на тесту „пролетичке” идеје прогреса: дајући за право Јонасовом увиђању могућности идеје прогреса у палегигјанистичком подстреку преузимању одговорности човека над животном судбином (насупротив августиновском предавању на милост божије воље) Блуменберг напомиње да тај јеретички подстрек није могао бити опција унутар видокруга теолошке мисли средњег века одређене Августиновим увиђањем зла у крилу људског рода (као трагом ране гностичке фазе).

који се чини да по природи предмета мора остати на нивоу „парадигматске” скице, тако и на „прелазни” статус публикације у којој се наведени пројекат излаже, он такође пласира недвосмислену алузију на Хајдегера када додаје да је „савршенство и свеобухватност са којом је могуће бавити се ‘бићем’, једноставно недостижна на овом пољу”¹² – исто је веома тешко отргнути се утиску да тим „komplimentом” аутор жели указати на то да Хајдегеров „*Zeug*” као појам имплицира једну идеализовану представу људског практичког опхођења према свету, којом се заобилази сва „реална тежина” проблема, везаних како за саму нарав човековог света, тако и „приручних алатки” којима га он обликује: поставља се, међутим, питање о томе колико су такве напомене у складу са претходно изнетим примедбама које смерају на став да реалност људског језика није претерано близу реалности „аутентичног” или „поетичког” говора о бићу из разлога што човек заправо једино и може да живи (тј. „дише”) кроз известан „онтолошки заборав” којим потискује

¹² Blumenberg, Hans, *Paradigms for Metaphorology*, Cornell University Press and Cornell University Library, Ithaca, New York, 2010. стр. 17. Из краћег позног списка под насловом *Биће – Мекгафин: како очувати жељу за мишљењем*, намеће се импресија да Блуменберг чак и додатно продубљује назначени смер критике, постављајући фокус на „празнину” самог бића, чији аналоган налази у појму из света филмске уметности, тзв. „Мекгафину” – Хичкоковом називу за „мистериозни” предмет/паKET око кога се „врти прича” тако да се до самог краја одржава неизвесност код гледалаца, при чему се за чувеног редитеља његов најчистији израз среће у трилеру *Север-северозапад* у виду микрофилма са „владином тајнама”, што је за њега другим речима – ништа: али чак и ако се призна да је „Мекгафин” заправо само његова „епифанија”, дубинска потреба људске радозналости да буде побуђена заплетом око његовог сталног „повлачења” у ствари је једина могућа алтернатива свеопштем „зјапећем осећају досаде” која би у супротном уследила. Хајдегеровом одлуком да уместо излагања „смисла бивствовања” – поведен „неодложним захтевима самог мишљења” – у потуности одступи с магистралног курса *Бивствовања и времена*, читаоци зато по Блуменбергу нису остали ускраћени ни за шта осим за једну врсту рашчаравања „мађионичарске опсене” или отрeжњења од „мантичког трансa”. Види: Blumenberg, Hans, *Being — A MacGuffin: How to Preserve the Desire to Think*, у: *Salmagundi No. 90/91*, Skidmore College, Saratoga, New York, 1991. стр. 191-193.

то праискуство анксиозности – што Хајдегера истовремено такође чини подложним примедбама да је отворени простор реалних историјских збивања управо сопственим настојањима заменио клаустрофобичном „чекаоницом пост-историје”.¹³

Блуменбергова чита наклоност према извесним цртама Хусерлове филозофије,¹⁴ које су остале утиснуте и у његову сопствену визију „феноменолошке антропологије”,¹⁵ може се пак распоз-

¹³ Robert Savage, *Translator's Afterword*, у: Hans Blumenberg, *Paradigms for Metaphorology*, Cornell University Press and Cornell University Library, Ithaca, New York, 2010. стр. 133-146, овде: стр. 139-140. и 142. Текстом под насловом *Брица иде преко реке*, приређеним у истоименој збирци есеја, Блуменберг подвлачи темељне црте интерпретације Хајдегера, фокусирајући се на егзегезу сегмента *Бивствовања и времена* у коме је наведена Хигинова митски обојена басна о „Бризи”, која прелазећи реку ствара човека и од тог доба по договору са боговима наставља да га држи у свом поседу све до његове смрти – проналазећи изгубљени мотив „Бриге” за прелазак реке у гностичком нарцистичком пориву за „огледањем” (као прочитом еквиваленту демијуршког погледа ка идејама унутар платонизма), којим *Σοφία* као хипостаза заправо и отпочиње „злокобни” процес умножавања и подстиче ослобађање „стваралачке појуде” (а чиме се у датом контексту тумачења осигурава и одређена врста „символичке везе између бића и човека” – створеност „по његовом подобију”), Блуменберг оснажује своја ранија уверавања о постојању дубљих историјских корена Хајдегерових мисаоних настојања унутар гностичких и номиналистичких суочавања с перспективом „ужасавајуће” бесконачности универзума.

¹⁴ У склопу разраде проблема одређених „картезијанских рецидива” Хусерлове феноменологије релевантно је и Блуменбергово одобравање Лајбницевог перспективе спрам Декартовог захтева „апсолутне извесности” (којим је теолошка „криза извесности” већ била преведена у скептичко-филозофски „експеримент” са њом), који по њему није могао да задовољи нити он сам, нити било ко други, али који не само да није могао бити напросто одбачен, него је и потоњим мислицима оставио извесну „трауму” у виду „незадовољиве потребе” – чиме се илуструје Блуменбергов претходно споменути „функционални модел” историјског презапоседања, али и његово схватање препуштености човека „трајном провизоријуму” који нема одређен *terminus ad quem*.

¹⁵ Иако наизглед разумевајући Шелеровски виђену „отвореност човека свету” или Плеснеровски схваћену „ексцентричну позиционалност човека” у доминантно песимистичном кључу Геленовог поимања људске „принуђености на акцију” (уместо реакције), потребе „растеређења од стимулуса” и нужне оријентисанос-

нати на читавом низу показатеља: сем интелектуалног респекта према „теоријском елану” заснивача феноменологије (чувеног и по томе што је након прогона са универзитета чак и сам указ о забрани предавања испунио филозофским забелешкама) и посвећености историзацији људског држања спрам теорије (нпр. праћењем тока рецепције анегдоте о Талесовој незгоди као данку теоријској радозналости у делу *Смех Трачканке*), нема сумње да су хусерловски мотиви задржавали истакнуту улогу код овог аутора и онда када су бивали главним предметом наглашено полемички настројених радова,¹⁶ као што су рецимо студије под насловима *Ка*

ти према „институцијама”, Блуменберг не само да увиђа неопходност „самопотврђујуће контра-теже” позицији „апсолутизма институција”, већ и насупрот њеним суморним визијама људског бића портретише његову позитивнију страну оличену у тежњи за очувањем свега оног битно „људског” у човеку, као створењу чија „неутешна ситуација” му управо индукује прибегавање „пећини” тј. „уточишту” културе, вођену потребом за дубинском „замишљеношћу”, срећом, бриж-ношћу и саосећајношћу, којима се утире пут једне „етике утехе”. Види: Pavesich, Vida, *Hans Blumenberg: Philosophical Anthropology and the Ethics of Consolation*, у: *Naturalism and Philosophical Anthropology: Nature, Life, and the Human between Transcendental and Empirical Perspectives*, ed. Philip Nonenberger, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2015.

¹⁶ Потенцијалне једностраности интерпретација које акцентуирају Блуменбергово полемичко држање спрам Хусерлове феноменологије, проналазећи његове пресудне мотиве унутар егзистенцијалистичких подстицаја Шелингове позитивне филозофије мита и религије, произилазе не само из превиђања значаја оне димензије његове мисли која надилази тај „заокрет према конкретном” претходним (нео)кантовским преусмеравањем ка равни одговора на питање „како је могућа људска егзистенција”, него и конститутивне улоге еминентно феноменолошког постављања „повратног питања” наочиглед перманентне ситуације „кризе легитимности” устаљених институција, која људе приводи ка потреби за „кочењем” и преиспитивањем хоризонта деловања.

Види: Zowisło, Maria, *The Existential Overcoming of Phenomenology in Hans Blumenberg's Philosophy of Life and Myth*, у: *Analecta Husserliana* Volume 103, ed. Anna-Teresa Tymieniecka, Springer, Berlin, 2009. стр. 309–321. Амбивалентност „митског елемента” унутар Блуменбергове филозофије потврђује се и тумачењима која (на тлу дистинкције „светог и профаног” коју повлачи Елејаде) истичу његов сензибилитет ка разноврсним „хтоничким” (“подземним”, „чудовишним”, „антивиталним”) фигурама људског мишљења које имају битно место и у крилу

самим стварима и натраг и Теорија света живота, унутар којих аутор проблематизује могућност човековог „објективног приступа стварима” и термин „свет живота” ситуира као „гранични појам” (близак Кантовој „ствари по себи”) у смислу изгубљеног „рајског” стања духовне равнотеже (тј. таквог света какав би био без икаквих незадовољених потреба и неодговорених питања), коме се човек помоћу теорије настоји поново асимптотички приближити (али конститутивно неспособан да га задобије) – па ипак, оно што овог аутора, поред осталих назначених момената, дубински разликује спрам Хусерла, јесте одлучно анти-телеолошко разумевање историјског процеса, чија се будућност сагледава као широко отворена у различитим смеровима и чија рационалност бива легитимисана кроз успешност у суочавању са реалним проблемима људске историје, а самим тим и одређена према иманентним, а не трансцендентним критеријумима смисла. Конвергенције између Хусерлових нацрта „архитектоничке” конституције и Хајдегерових пројеката „темељите” деструкције филозофских основа постојећег историјског света очито вуку извесне корене још из Ничеовог схватања да стваралац најпре мора бити уништитељ вредности које га ограничавају – при томе је одлучни поборник њихове „трансвалуације” (проводише и кроз авангардне поступке редуције, апстракције и варијације оног „датог”, нпр. у делима Пикасовог кубизма, Шенбергове / додекафоније, Ејзенштајнове монтаже...), својом формулом „искуства летања у сну”, које је истовремено доминион најинтензивније трансгресивне илузије и максимума доживљаја реалности, такође послужио Блуменбергу при илустрацији амбивалентности одреднице апсолутизма реалности: полазак од хипотезе о људском преласку из скривености прашуме у отвореност

„провитално оријентисаних” митских светова – а тиме и у целини развојног тока актуелног људског света у ком опстају као речити трагови немогућности коначног сузбијања апсолутизма реалности.

Види: Davenport, John, *A Phenomenology Of The Profane: Heidegger, Blumenberg and the structure of the chthonic*, у: *Journal of the British Society for Phenomenology* No. 30, London, 1999. стр. 182–206.

саване као основе тог искуства (делом инспирисан Ференцијевим корелирањем филогенетског прелаза са мора на копно и онтогенетске трауме рођења – и по Фројду појавом љубави као сурогата беспомоћног ега), услед ког је човек настојао да сузбије ментални *horror vacui* „заобилазним активностима” естетизације и наративне симболизације те реалности у „имагинаријумима” својих пећина, није предупредио усмеравање пажње и на „еквипримордијално” искуство анксиозности везано за архајску таму пећинских дубина, које су човекове фантазије окретале у кошмаре истом брзином којом је и људски осећај слободе при изласцима из пећина ишчезавао пред вртоглавим размерама хоризоната могућих опасности.¹⁷ Блуменбергово виђење свеукупне културне сфере у светлу „фантомског тела” човечанства које изгледа „ларпурлартистички” управо сразмерно омогућеним адаптивним успесима у човековој „борби са реалношћу”,¹⁸ *vis-à-vis* његове студиозне „историјске

¹⁷ Blumenberg Hans, *Work on Myth*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1985. стр. 5-11.

¹⁸ *Ibid.* стр. 165. Преокрет Аристотелове одредбе појма *τέχνη* у светлу „имитације природе” унутар модерног конструктивистичког става који природу своди на „могућу хипотезу”, Блуменберг у оквиру свог подухвата „духовне историје технике” истражује како на црвеној нити разлике „техничког покрета аксијалне ротације” и „природног покрета орбиталне револуције” која се повезује са разликом у функцијама појмова и метафора, тако и речите историјске „афазисе” о техници (све до појаве *artes mechanicae* у француској енциклопедији и отварања политехничке школе): симптоматично позивање браће Рајт, као изумитеља авионских пропелера, на орнитолошки приручник, такође открива нелагоду у немоћи да се за техничке изуме пронађе *λόγον διδόναι* (у двоструком смислу „давања имена” и „давања разлога”) – када се има у виду да је представа раја везана за владање стварима путем имена, бива јасније зашто се за бројне артефакте често евоцира супротна представа „демонизма технике” (устаљена од Тертулијановог аргумента како би сам бог обојио овце да је хтео да људи носе обојену одећу, која је зато плод његових противника). Ипак, хладноратовски контекст „свемирске трке” и Блуменберга је анимирао на тзв. „астроноетички” обрт у поимању космичког дигнитета земаљског живота.

феноменологије¹⁹ могло би се јукстапонирати и са Варбурговим синоптичким опусом *Atlas Mnemosyne* фокусираним на „реанимацију генезе рекурентних слика окциденталне традиције” (уз акценат на концепту „отворености атласа” наспрам „затворености архива” схваћених у Гројсовом смислу), али и Стиглеовом тезом да се драматургија „рата против тероризма” на раскршћу миленијума као „рата фантома” (виђеног у дефанзиви „универзалног светског духа” пред „градираним култовима предака” – кроз разраду Деридине „*hantologie*” са аспекта „техничке” димензије прометејског мита) може објаснити исцрпљивањем „економизованог” либида од стране глобалне индустрије кинематографских идола која хоризонт наде затире „очајем пећинског фундаментализма”: ипак, дубљи заплет људског самопотврђивања и апсолутизма реалности, код Блуменберга (имуног на политичке сирене „апсолутизације презентног” – и по Слотердајковим речима, више наклоњеног „полемикама са библиотекама”) може бити прочитан на равни преплитања теоријске радозналости и естетске nelaгоде при нововековној реактуелизацији интереса за *mundus subterraneus* (оличеној у Да Винчијевом двоструком такту фасцинације и језе пред величанством пећинских формација), али и коби естетске релативизације „демонизовања” теоријске радозналости (манифестних у покушају стављања тачке на фаустовску легенду унутар Валеријевог комада, ироничном заменом улога „искушавачке натприродне силе” и „искушаваног човека” у двадесетовековном контексту), наочиглед увиђања јаке резонанце „културног пулсирања” људског рода с вишестраним природним хорорима који су његове претке и прогнали у дистанцирајућу авантуру хоминизације кроз игру теоријске храбрости и естетичке утехе „ескапизма”.

¹⁹ Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1997. стр. 93. Разумљиве у смислу „против-нацрта”, али и могуће „лабораторије” егзистенцијалне феноменологије, посвећене генеалогии заборава и реактивација формативних траума људског историјског опстанка.

Литература

- Aristotel, *Fizika*, SNL, Zagreb, 1988.
- Blumenberg, Hans, *Paradigms for Metaphorology*, Cornell University Press and Cornell University Library, Ithaca, New York, 2010.
- Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1997.
- Blumenberg, Hans, „Being — A MacGuffin: How to Preserve the Desire to Think”, у: *Salmagundi*, No. 90/91, Skidmore College, Saratoga, New York, 1991, стр. 191-193.
- Blumenberg, Hans, „An Anthropological Approach to the Contemporary Significance of Rhetoric”, у: *After Philosophy: End Or Transformation?* MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1987, стр. 429–463.
- Blumenberg Hans, *Work on Myth*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1985.
- Blumenberg, Hans, *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983.
- Blumenberg, Hans, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975.
- Blumenberg, Hans, „Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen” (1957), стр. 9–46, у: Blumenberg, Hans, *Ästhetische und metaphorologische Schriften (Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001.
- Davenport, John, „A Phenomenology Of The Profane: Heidegger, Blumenberg and the structure of the chthonic”, у: *Journal of the British Society for Phenomenology*, No. 30, London, 1999, стр. 182-206.
- Hajdeger, Martin, *Ontologija hermeneutika faktičnosti*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2007.
- Huserl, Edmund, *Kriza evropskih nauka*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
- Kasirer, Ernst, *Filozofija simboličkih oblika (drugi deo): mitsko mišljenje*, Književna zajednica Novog Sada i Dnevnik, Novi Sad, 1985.
- Levit, Karl, *Svjetska povijest i događanje spasa*, August Cesarec, Zagreb, 1990.
- Müller-Sievers, Helmut, *Kyklophorology: Hans Blumenberg and the Intellectual History of Technics*, у: *Telos 158: Hans Blumenberg*, eds. P. Fleming, R. Campe & K. Wetters, Telos Press, 2012, стр. 155–170.

- Pavesich, Vida, „Hans Blumenberg: Philosophical Anthropology, Terror, and the Faces of Absolutism”, y: *Hans Blumenberg: Nuovi paradigmi di analisi*, eds. Alberto Fragio & Diego Giordano, Arcane, Roma, 2010, стр. 167–204.
- Pavesich, Vida, „Hans Blumenberg: Philosophical Anthropology and the Ethics of Consolation”, y: *Naturalism and Philosophical Anthropology: Nature, Life, and the Human between Transcendental and Empirical Perspectives*, ed. Philip Honenberger, Palgrave Macmillan, Basingstoke, England, 2015.
- Robert Savage, „Translator’s Afterword”, y: Hans Blumenberg, *Paradigms for Metaphorology*, Cornell University Press and Cornell University Library, Ithaca, New York, 2010, стр. 133–146.
- Rorty, Richard, „Against Belatedness, Review of the *Legitimacy of the Modern Age* by Hans Blumenberg, translated by Robert Wallace”, y: *London Review of Books*, Vol. 5, No. 11, London, 1983. стр. 3–5. <<http://www.lrb.co.uk/v05/n11/richard-rorty/against-belatedness>>
- Svenungsson, Jayne, „A Secular Utopia: Remarks on the Löwith–Blumenberg Debate”, y: *Jewish Thought, Utopia and Revolution*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2014, стр. 69–84.
- Šmit, Karl, „Politička teologija”, u: *Norma i odluka*, Filip Višnjić, Beograd, 2001.
- Tabes, Brad, „Blumenberg, Politics, Anthropology”, y: *Telos 158: Hans Blumenberg*, eds. P. Fleming, R. Campe & K. Wetters, Telos Press, 2012, стр. 135–153.
- Viko, Đanbatista, *Načela nove znanosti*, Naprijed, Zagreb, 1982.
- Wallace, Robert, „Translator’s Introduction”, y: Hans Blumenberg, *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983, стр. xi–xxxii.
- Wetz, Franz Josef, „The Phenomenological Anthropology of Hans Blumenberg”, u: *Iris: European Journal of Philosophy and Public Debate*, Vol 1, Issue 2, October, Firenze University Press, Firenze, 2009, стр. 389–414.
- Zowisło, Maria, „The Existential Overcoming of Phenomenology in Hans Blumenberg’s Philosophy of Life and Myth”, y: *Analecta Husserliana*, Volume 103, ed. Anna-Teresa Tymieniecka, Springer, Berlin, 2009, стр. 309–321.

HUMAN SELF-ASSERTION AND ABSOLUTISM OF REALITY

Summary

The aim of this paper is to consider the link between concepts of "human self-assertion" and "absolutism of reality", seen in a light of key elements in the wide intellectual oeuvre of the German philosopher Hans Blumenberg. After the explication of main historical and philosophical discussions from which these concepts draw their primary meaning, focus will be shifted to the closer inspection of Blumenberg's relation with the leading representatives of phenomenological and anthropological tradition. Concluding remarks will additionally stress the "circumlocutory" manner of human dealing with the world that emerge as a result of his efforts to depotentiate the absolutism of reality by means of its aesthetization and narrative symbolization, as well as the paradoxical aspect of human cultural sphere (as a so called "phantom body" of mankind) which becomes superfluous just in proportion of its adaptive success in the context of man's "struggle with reality".

Key words: Blumenberg, human self-assertion, absolutism of reality, aesthetics, philosophical anthropology.

Марица Рајковић

УМЕТНОСТ И СТВАРНОСТ САВРЕМЕНЕ ЕПОХЕ: БЕЊАМИН, ДЕЛЕЗ И РАНСИЈЕР

Апстракт: Аутор разматра однос уметности и стварности у XX и XXI веку суочавајући ставове три значајна аутора савремене епохе: Бењамина, Делеза и Рансијера. Расветљавањем особености савремених форми уметности (филма, фотографије и др.) тражи се одговор на питање да ли се однос *естетског и стварног* у савременој епохи изменио у суштинском смислу или је реч само о новим манифестацијама односа чија суштина заправо није значајно промењена. У истом контексту тражи се и одговор на питање о позицији стварности у односу на уметност: треба ли стварност да буде садржај уметничког дела, његов спољашњи контекст или подручје које се мора *напустити* да би се поново задобило.

Кључне речи: Бењамин, Делез, естетика, Рансијер, савремена уметност.

Уметност и стварност: Бењамин

Двадесет година пре дела *Шта је књижевност*, у којем Сартр развија идеју по којој је ангажман неизоставан и фундаменталан израз прозне књижевности¹, Бењамин у „Једносмерној улици” твр-

¹ Сартр наводи да свака друштвена појава и чињеница подједнако доприноси карактеризацији једне епохе – „Све је ово, почев од Хегела, много пута речено и понављано. Али ми бисмо хтели да из тога извучемо практичне закључке. Будући

ди да „права књижевна активност не може изискивати да се одвија у књижевним оквирима – она је, напротив, пуки израз њихове жаловости. Књижевна деловорност од значаја може потећи једино из строге размене делања и писања”². Бењамин сматра да је уметничка вредност дела заправо једна врста последице или производа шире друштвене функције³ и да уметност не можемо посматрати ван њеног историјског контекста.

Уметност јесте важна могућност човека, сматра Бењамин, али не у смислу затворене и изоловане *функције* већ напротив: као израз и могућност говора, који су омогућени и створени *управо у друштвеном контексту*. Било какав покушај да се уметност изолује или истргне из тог контекста води не само неразумевању сврхе уметности, него такође и неразумевању ширине и снаге човека и друштва. Оно што стоји као опасност ако се разуме да се уметност мора налазити у свом друштвено-повесном контексту јесте банализација и свођење уметничког израза на „памфлетску” ангажованост. Бењамин, међутим, сматра да је та опасност лажна и да се управо у друштвеној контекстуализацији *спречава* стварна опасност: опасност од мета-позиције која заправо врши деструкцију смисла уметности, покушавајући да је истргне из онога што је једино омогућава и оживљава. *Памфлетска ангажованост*, дакле, не само да не представља опасност за уметност, него представља једино њено аутентично „станиште” и извориште – значајна књижевна деловорност се и „мора развијати у лецима, брошурама, ревијалним чланцима и плакатима, скромним формама које боље одговарају њеном утицају у активним заједницама него претенци-

да писац нема никакве могућности да побегне, ми желимо да он чврсто пригрли своју епоху.” – Сартр, Ж-П. „Ангажована књижевност”, у: *Шта је књижевност*, Полиг, Београд, 1984., стр. 5.

² Бењамин, В., „Једносмерна улица”, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 7.

³ Bolz, N., „Aesthetics of Media: What is the Cost of Keeping Benjamin Current?”, у: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Gumbrecht, H. U., Marrinan, M., Stanford University Press, 2003., стр. 24-29.

озни, универзални гест књиге.⁴ Управо је та, наизглед раштркана⁵ и ситна, скромна форма, оно што Бењамин негује и у властитој филозофији, онемогућавајући да се тој филозофији приступа као што се приступа универзалним, грандиозним и масивним системима. То, међутим, не значи да Бењаминово учење измиче критичкој провери или да се не може испитати аргументованост тих распарчаних и необично формулисаних теза. Напротив – Бењамин не бира такву форму излагања да би избегао да аргументовано и јасно изнесе ставове, као што чине поједини аутори XX века, већ показује да се став може заузети и у форми која далеко више одговара повесном контексту, а коју истовремено својом величином не „штити” грандиозно филозофско здање.

Бењамин није устукнуо од баналности која често прожима „стварност” савремене епохе, напротив, хегеловски речено – управо је прихватио могућност да баш та баналност чини неизоставну карактеристику духа времена којем припадамо и да се као таква она мора *филозофски мислити*. Такође, није устукнуо ни када је реч о тематизацији потпуно нових и савремених жанрова уметности, који настају као последица неумољивог техничког прогреса. Филозофија уметности XX века не може да избегне оно што уметност јесте у XX веку, инсистирајући и даље да садржај њеног предмета чине класична и „стара, добра и проверена” ремек-делима. Такво избегавање⁶ није ништа друго него признање да аутор *не зна шта би* са стварношћу власти епохе, јер је та стварност толико нова да за њу не постоји опробан метод или приступ. Бењамин,

⁴ Бењамин, В., „Једносмерна улица”, стр. 7.

⁵ „Тако је у епоси репродукције Валтера Бенјамина свака од муза имала своје другачије искуство, свака се с будућношћу суочавала на различит начин” – Хобсбаум, Е., *Крај културе*, Архипелаг Београд, 2014., стр. 20.

⁶ Избегавање суочавања са власитом епохом, наравно, не ограничава се само на филозофију, него се још боље може уочити управо међу самим уметницима. „Курбеово посебно место јесте у томе да је био последњи који је могао да покуша да надмаши фотографију. Потоњи покушавају да је избегну.” – Бењамин, В., „О фотографији и уметности”, у: *Изабрана дела 1*, стр. 227.

међутим, сматра да је уметност актуелне епохе једина постојећа уметност! „Трагедија је настала са Грцима, да би са њима и ишчезла”⁷, сматра он, налик Хегелу увиђајући да је уметност епохе која је прошла и сама – прошлост. Управо у том смислу и треба разумети речи „‘Сутрашњи аналфабета неће бити онај ко не познаје слова’, могли бисмо рећи, ‘него онај ко не познаје фотографију’. Али неће ли неки фотограф бити гори од аналфабете ако не уме да чита сопствене фотографије? Неће ли потпис уз слику постати најбитнији елемент фотоклишеа? То су питања којима се нове деценије разликују од времена дагеротипије”⁸, а управо те разлике јесу нешто што бисмо морали да увидимо и учинимо предметом филозофије уметности – стварне и постојеће уметности, која до те мере не наликује на своје класичне „претке”, да се може рећи да јој се променила не само форма него и смисао и појам⁹. О томе је реч и у тексту „Уметничко дело у доба своје техничке репродуктивности”, у којем Бењамин тврди да у уметности постоји „дио који се више неће моћи проматрати и третирати као прије; он неће више моћи задуго измицати утјецајима модерне знаности и модерних сила”, и да ће велике иновације „најчудесније измијенити и сам појам умјетности”¹⁰. Бењамин управо у епилогу тог текста доводи у везу естетизацију и филм, испитујући каква је будућност традиционалних естетичких учења и појмова укуса, лепог, итд. када се примени на уметничку форму која није постојала у време њиховог настанка. Љубав према филму није исто што и филмски укус, јер се према Бењамину тај „укус превасходно заснива на чињеници да филм припада феномену омасовљења; како смо већ раније видели, по њему би, насупротив традиционалним уметностима код којих

⁷ Исто, стр. 281.

⁸ Исто., стр. 184.

⁹ На то се Бењамин посебно осврће када каже „није ли се проналаском фотографије изменио целокупни карактер уметности”, тј. „није ли проналаском фотографије преиначен целокупан карактер уметности” – исто, стр. 244. и стр. 261.

¹⁰ Benjamin, W., „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti”, у: *Život umjetnosti*, 6-1968., prev. Snješka Knežević, 1968., стр. 67. Текст у целини: стр. 67–80.

то није случај, филмски гледалац био својеврсни експерт”¹¹. Управо кроз критику и проверу традиционалних учења суочавајући их са савременим формама, Бењамин гради особену и изузетно значајну концепцију и филозофију која има смелости да одбаци стару, „школску”, систематичност, али не избегавањем њених достигнућа, него напротив – њиховом провером у стварном и актуелном контексту.

Премда међусобно разнолики, сви „делови” Бењаминове филозофије показују јасан став, и то став који се непрестано и беспштедно излаже критикама, проверама и ударима интерпретатора, аналитичара и зуба времена. То излагање неретко резултира оповргавањем бројних од тих ставова, међутим, одређења уметности, односа између „стarih” и „савремених” уметности¹², технике¹³, ауре¹⁴, масовне репродукције¹⁵ и других темељних пој-

¹¹ Шато, Д., *Филм и филозофија*, Слио, Београд, 2011., стр. 202.

¹² О односу између фотографије и уметности Бењамин пише: „Много је оних који као фотографи одређују данашње лице ове технике, а потичу из сликарства. Окренули су му леђа пошто су пронашли технику која је као средство изражавања живље и недвосмисленije ближа данашњем животу”, чиме показује спремност да се у потпуности одреди према свему што данашњи живот представља, премда то значи напуштање мета-позиција и арогантног односа који су многе филозофске школе показале према стварности. – Бењамин, В., „О фотографији и уметности”, стр. 181. Са друге стране, „тешкоће које је фотографија приредила традиционалној естетици биле су дјечја игра у односу на оне које јој је задао филм.” – Benjamin, W., „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti”, стр. 67. У контексту филма, Бењамин посебну пажњу посвећује Чаплиновим филмовима (на њих се „најчешће позива” – Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 59), о којима више може да се прочита у: Паркинсон, Д., *Историја филма*, Дерета, Београд, 2014., стр. 34.

¹³ О техничком репродуковању као нечемз потпуно новом у односу на репродуковање уопште – Бењамин, В., „О фотографији и уметности”, стр. 248.

¹⁴ О томе да искусити „ауру неке појаве значи подарити јој моћ да подигне поглед” и да, како тврди и Новалис, она није ништа друго него *опажљивост*, – исто, стр. 293.

¹⁵ Бењамину дугујемо један од првих погледа на најшири контекст савремене уметности и њено суочавање са стварношћу техничког напретка, јер он представља једног од првих аутора који је управо у том суочавању испитивао последице на конкретан однос уметности према властитим формама и жанровима. „Више

мова Бењаминовог „естетичког” учења никада нису потпуно оповргнута, побијена или успешно одбачена, управо због тога што их, уместо масивног филозофског здања, носи једини бескомпромисни критичар сваке мисли: *стварност!*

Уметност и стварност: Делез

Премда њихова учења показују бројне разлике, линија повезивања између Бењамина и Делеза може отпочети указивањем на неколико њихових сличних тенденција. И један и други аутор у средиште свог учења стављају критику критике, односно покушај да се конципирају нове критичке форме, будући да критика више не може да буде питање примене трансценденталних критеријума или просуђивања у традиционалном смислу¹⁶.

Следећа сличност тиче се чињенице да оба аутора излажу своја учења у не-систематичној форми, позиционирајући се обично на периферији оних покрета са којима су обично повезивани и одбијајући да се потчине диктату школских и систематичних форми¹⁷. Премда је марксистичка мисао прва асоцијација на Бењаминово учење, управо према њој Бењамин поступа критички, напуштајући поставке класичног марксизма и комбинујући марксистичке идеје са најразличитијим појмовима које преузима из *Кабале*, романтичког критицизма, итд. Управо одступање од строго дијалектичких идеја и лутање у мистицизам и друге „квази” струје у мишљењу чине основу замерки које Бењамину упућују Хоркхајмер и Адорно. Делез и Гатари у делу *Анти-Един (Капитализам и шизофренија)* на сличан начин комбинују марксистичку перспек-

од било ког облика стваралачке уметности, визуелне уметности су патиле од последица технолошког застаревања. Оне, и то нарочито сликарство, нису биле у стању да изађу на крај са оним што је Валтер Бењамин звао „веком техничке умноживости” – Хобсбаум, Е., *Крај културе*, стр. 237.

¹⁶ Penny, L., „Parables and Politics: How Benjamin and Deleuze & Guattari Read Kafka”, у: *Theory & Event*, Johns Hopkins University Press, vol. 12 no. 3, 2009.

¹⁷ Loc. cit.

тиву са фројдовско/лакановским моделом несвесног и то уз „радосни ничеански прасак креативне деструкције”¹⁸. И Бењамин и Делез предлажу нове, не-хијерархијске „слике” мишљења, нпр. приказујући филозофске идеје као сазвежђа, корење или указујући на филозофско братско-сестрински однос између уметности, књижевности, филма, економије, политике, биологије и историје¹⁹, и на мање или више експлицитан начин критикују не само хијерархијски постављене филозофске системе, него и неке од кључних домета тих система.

Једна од „не-хијерархијских” слика мишљења је приказивање филозофских појмова који нису роба него *аеролити*: „што се филозофија више судара с бестидним и неотесаним супарницима и што их чешће сусреће у сопственом окриљу, то више у њој расте жеља да обавља свој задатак, да ствара појмове који су пре аеролити него робе”²⁰. Најразличитији спектар „ривала” које филозофија има – од различитих наука па све до маркетинга – заправо претендују да присвоје оно што припада само њој: појам²¹! Ипак – „остаје да се та идеја о ексклузивном власништву филозофије над појмом некако и поткрепи, а да при том не почне да личи на некаквог жандарма на пољу терминологије или, макар, на љубоморног мужа”²². Делез

¹⁸ „in a gleefully Nietzschean burst of creative destruction.” – loc. cit.

¹⁹ Loc. cit.

²⁰ Делез, Ж., Гатари, Ф., *Шта је филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1995., стр. 17.

Делез и Гатари се супротстављају једном од најјачих покрета савремене уметности – концептуалној уметности, сматрају неки аутори, управо због тога што концептуалну уметност разумеју као учесника у борби филозофије са поменутиим „супарницима”. Наиме, концептуална уметност је успела да пронађе своју позицију у свету у којем се позиције добијају кроз тржишни и „комуникацијски” контекст, због чега она припада свету маркетиншких менаџера. – Zerke, S., „The concept of art when art is not a concept. Deleuze and Guattari against conceptual art”, у: *Angelaki*, Journal of the theoretical humanities, vol. II, number I, april, Routledge, 2006., , стр. 157–158.

²¹ Наведено према: Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 126.

²² Loc. cit.

и Гатари заправо изврћу традирани смисао појмовног мишљења као форме когнитивне представе, закључујући да је заправо појам *пре креација него форма*. Тај уметнични или аутопоетски карактер појма чини могућим да „филозофија одлучује о врсти инструмента за који се претпоставља да припада науци и уметности”²³. Ако се та новина прикаже у домену односа између естетског и стварног, можемо разумети разлоге због којих Делез тврди да се филозофија и филм сусрећу *управо зато што и једно и друго мисле*²⁴. *Управо у том контексту је онда могуће на примеру филмске уметности разматрати филозофске појмове, као што чини Делез када у Покретним сликама* суочава схватање дијалектике код једног режисера и једног филозофа, закључујући да, за разлику од Вертова, који нуди радикалну тезу о дијалектици природе, Сартр у *Критици дијалектичког ума* потврђује „људски карактер дијалектике”²⁵.

Сартр се не помиње случајно кроз различите сегменте овог текста: у контексту појма ангажовања неминовно је размотрен у односу на раније Бењаминово учење, да би се сада испитао утицај који има на Делезову филозофију. Коментари интерпретатора да је Делез своју филозофску каријеру започео као сартријански мислилац²⁶ имају смисла не само због поставки његових првих дела, него и због чињенице да Делез неретко упућује на Сартра и у каснијем раду и то приликом тумачења других учења – нпр. када закључује да је Сартр „добро запазио бергсоновски преокрет у књизи *L’Imagination*”²⁷. Ова похвала Сартровог увида у суштину Бергсо-

²³ Исто, стр. 126–127.

²⁴ Исто, стр. 127.

²⁵ Делез, Ж., *Покретне слике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1998., стр. 50.

О односу Русоовог учења и Чаплиновог „Великог диктатора” погледати – *ibidem*, стр. 202.

²⁶ Dosse, F., *Gilles Deleuze Félix Guattari, Biographie croisée*, Éditions La Découverte, Paris, 2007., стр. 117–124. и цело поглавље „The Art of the Portrait” – стр. 108–128.

²⁷ Делез, Ж., *Покретне слике*, стр. 76.

новог подухвата значајна је управо због односа који Делез има према Бергсону, јер одаје признање Сартру за толико важан увид који је утолико значајнији уколико укажемо на наредни Делезов став – да „Сартров антибергсонизам доводи (...) дотле да умањује домет овог преокрета и негира новост бергсоновског схватања слике”²⁸. Дакле, имајући у виду оно што замера Сартру: умањивање домета, ширине и новине бергсоновске перспективе²⁹, Делез ипак истиче да је управо Сартр тај који добро запажа *суштину* тог преокрета.

Када је реч о разликама и особеностима које Делез показује у односу на друге филозофе када је у питању разумевање уметности, треба истаћи да је код њега на делу потпуно нова перспектива из које се уметност посматра. Он не прати традиционалне естетичке методе којима се садржај и фома уметности „провлаче” кроз утабану мрежу уобичајених и ванвременских естетичких појмова – укуса, лепог, поетског, истине, привида, генија и сл. Не прати их због тога што је увиђа да у контексту савремене епохе морамо имати у виду и измену у сâмој тој мрежи појмова, јер тај контекст доноси и отвара питања која у неким другим контекстима нису била ни потребна ни могућа. У том смислу су ванвременски естетички појмови тек сада приказани као временски или повесно условљени: Платон неће критиковати одређену форму уметности због њене повезаности са капиталистичко-конзумерским интересима (који у том историјском тренутку нису били ни „на видику”), него због улоге у васпитном или моралном обликовању људи, дакле – због онога чему сведочи и у односу на шта може да заузме став. То је разумљиво пре свега због чињенице да Платон *још не познаје* друге контексте који би утицали на позицију уметности. Међутим, исто важи и за савремене ауторе, који не могу да занемаре властито време и да се

²⁸ Loc. cit.

²⁹ Разлика између Сартра и Делеза, међутим, не крије се у детаљним тумачењима неког трећег аутора, већ се тиче кључних концепција које двојица аутора бране – неки од њих су појам универзалности, историја, сингуларност историјских догађаја, разумевање дијалектичког и повесног процеса, итд.

ограниче на контексте који *више не важе*. Филозоф уметности савременог доба не може да се ограничи на античка, средњовековна или нововековна питања о уметности због тога што савремена епоха неминовно рађа нека потпуно нова, али незаобилазна питања. У том контексту треба разумети да се филозофија филма, као уметничког жанра епохе, не састоји „у томе да се филм подвргне мукама како би најзад у сузама признао некакву поплаву у појмовима. Филозофија филма није теорија *филма*, већ теорија *с филмом*, а ‘теорија филма није теорија ‘о’ филму, већ о појмовима које филм подстиче”³⁰. На примеру филма може се видети снага филозофије, која не лежи у томе да она филму намеће властите појмове, него у томе што је једина способна да промишља филм имајући у виду његове специфичности – „Филозофија једина има ту моћ да од филма ствара појмове који су у исто време и појмови самог филма. Треба или прихватити тај парадокс или одустати од филозофије филма”³¹. Уз увиђање да само филозофија може да истовремено појмовно обухвати филм, а да га уједно и пусти да остане оно што јесте, Делез критикује начине на који се филму приступа из перспектива других теорија или наука, па тако тврди да – покушаји „да се лингвистика примени на филм су катастрофални. Свакако да су мислиоци попут Меза или Пазолинија створили изузетно вредно критичко дело. Али, код њих позивање на лингвистички модел на крају увек само покаже како је филм својеврсно скретање с правог пута, које би било пожељно избећи”³². Делез уводи филозофију у центар савремених збивања, не као музејски експонат и ауторитет из старих времена, него управо као најадекватнији и једини начин да се савремена (и свака друга) епоха *мисли*. Филозофија не треба да представља застарели апарат којим покушавамо да измеримо

³⁰ Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 128., уз навођење: Deleuze, G., *Cinéma 2, L’Image-temps*, Minuit, bibl. ‘Critique’, 1985., стр. 365.

³¹ Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 128.

³² Deleuze, G., *Pourparlers*, Minuit, Paris, 1990., стр. 76. Цитирано према: Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 128–129.

нешто што се одавно отргло таквим мерењима, него напротив – облик мишљења који је способен да приступи и да се суочи са сваким садржајем.

Управо због инсистирања да је филозофија једина која је способна да мисли појмовно, нису изостале критике на Делезов рачун – једна од тих критика је и она да Делез има „исту ‘канибалистичку’ концепцију филозофије” као Хегел, иако је ‘тек у траговима хегеловац’³³. Разлог за такво тумачење Шато објашњава на следећи начин: „Као што, за Хегела, интересовање за уметност не представља ништа друго до етапу на филозофској путањи, тако за Делеза ни филозофско интересовање за филм не може бити дугог века” – и то због тога што се, према Хегелу, филозоф интересује за уметност у мери у којој уметничко деловање своје коначно довршење налази тек у филозофском деловању, тако се и Делез „интересује не за филм већ за појмове којима филм служи као повод”³⁴. Разлика коју Шато види у односу Делеза према Хегелу јесте у томе што Делез сматра да *филм мисли*, признајући значај Хегеловом одређењу појма као креације а не опште идеје, али ограђујући се од његовог „апсолутизма који различитим наукама и уметностима више не би остављао никакав простор за специфичност”³⁵. Оно што Шато не увиђа, а чак ни Делез не би прихватио у потпуности, јесте да оптужба упућена савременом филозофу да је *канибалистички хегеловац* не би требало да се доживи као увреда. Да бисмо се суочили са стварношћу на адекватан и искрен начин, Делез тврди, ми морамо схватити предмете управо онаквим какви јесу, јер – ако филозофија има директан однос према стварима – то је само утолико што она увиђа да схватити сâму ствар значи схватити је у њеној *унутрашњој разлици*. Указивање на сличности или повезивање тог Деле-

³³ Исто, стр. 129.

³⁴ Лос. cit.

³⁵ Делез, Ж., Гатари, Ф., *Шта је филозофија?*, стр. 18. – цитирано према Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 129–130.

зовог става са Хегеловом филозофијом, која о *унутрашњој разлици* тврди исто, може се разумети само као комплимент.

Имајући у виду наведене моменте, Делез се може сматрати аутором који је спреман да постави и да одговори на питања савремене епохе, уважавајући *дух времена*, не критикујући, дакле, концептуалну уметност због штете коју би могла да нанесе васпитном, религијском или државном устројству, него због њене позиције у економско-маркетиншким интересима које увиђа као реалне и кључне за њен настанак. Због тога се он са пуним правом може додати не превише обимном списку савремених аутора који успевају да одговоре на изазов стварности, а да при том остану филозофи који ће тај одговор изразити у *појмовном облику*.

Уметност и стварност: Рансијер

Навођењем интерпретаторских оцена Делезовог учења видели смо да се једна од замерки односи на мање или више скривено *хегелијанство*, пре свега у смислу инсистирања на *појмовном* као оним за чим филозофија трага унутар сваког од својих предмета, па тако и унутар уметности. Делеза, међутим, нису критиковали само као *хегелијанца*, него и као *аристотеловца* – што чини Рансијер, и то управо у домену естетичке тематике. У тексту „Deleuze, Bartleby and the Literary Formula” Рансијер закључује да се Делез према лику Бартлбија (Bartleby), из приче Хермана Мелвила, односи *аристотеловски*. Делез се, према Рансијеровом мишљењу, поставља тако што инсистира на *егземпларном карактеру*, уважавајући на тај начин старо Аристотелово одређење песничке уметности, која има прописане односе између приче и хероја, карактера и делања и *пристајући на супротност*³⁶ *између карактера и делања коју поставља Аристотел*.

³⁶ Rancière, J., „Deleuze, Bartleby and the Literary Formula”, у: *The Flesh of the Worlds: The Politics of Writing*, Stanford University Press, 2004., стр. 154.

Рансијер не може да прихвати било какву врсту некритичких или недовољно критичких уважавања „старих ауторитета”, па не треба да нас зачуди отпор који показује према наводном Делезовом *пристанку* на „старо” Аристотелово схватање песништва, утолико више уколико се тај пристанак не спроводи директно него у облику праћења утабаних стаза. Рансијер сматра да је потребан радикални помак „у односу на теоријске и политичке поставке које још увек (чак и кроз постмодерну форму) чине основ расправа о позоришту, перформансу и гледаоцу”³⁷. Премда Делез није аутор који би пасивно и догматски пратио ауторитете, разумљиво је да аутор *Учитеља који не зна (Maître ignorant)* има оштрији критеријум за то шта се може назвати довољно критичким односом према филозофским ауторитетима³⁸. Рансијер, наиме, увиђа да је проблем сваког односа између ученика и учитеља, мајстора и шегрта, оног који подучава и оног који треба да научи, тај што представља резултат дубоко укоренење представе о нормативно поткованој *неједнакости* међу људима и што инсистира на ограниченим (академским, школским и институционалним) оквирима у којима је знање могуће наћи или пренети. Међутим, налик на филозофе који у другом облику враћају пантеизам, односно уверење да се оно божанско налази свуда и у свему, Рансијер сматра да се и знање налази свуда, те да га не треба везивати само за школску клупу. Не само да знање показује своју присутност у неограниченом облику, сматра

³⁷ Рансијер, Ж., *Еманциповани гледалац*, Едиција Југославија, библиотека Свеске, Београд, 2012., стр. 4.

³⁸ Однос Рансијера према Делезу илуструје и Шато кроз неколико примера: „Рекло би се да је тачним предосећајима и теоријским апроксимацијама повременог филозофа какав је био Андре Базен, Делез подарио солидне темеље”, цитирајући а Рансијера – Rancière, J., *La Fable cinématographique*, Seuil, La librairie du XXI siècle, Paris, 2001., стр. 145, – Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 158. Супротност између класичног и модерног, коју Делез маскира „антиномијом слика-покрет / слика-време, јесте у најмању руку дискутабилна” за Рансијера, који сматра да њена шема код Базена и Делеза упућује на двосмисленост модернистичке мисли. – Rancière, J., *La Fable cinématographique*, Seuil, La librairie du XXI siècle, Paris, 2001., цитирано према: Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 196–197.

Рансијер, већ то важи и за *уметност* – у *Учитељу који не зна* он истиче пример како Жакото говори да је у сваком људском делу присутна уметност – у *парној машини и у хаљини, у књижевном делу и у ципели*³⁹. Рансијер своје дело *Учитель који не зна* касније објашњава као књигу „која излаже ексцентричну теорију и сингуларну судбину Жозефа Жакотоа (Joseph Jacotot), који је почетком деветнаестог века изазвао скандал тврдећи да неко ко не зна може да подучава неког другог, који такође не зна, ономе са чим ни сâм није упознат, прогласивши једнакост интелигенција и супротстављајући интелектуалну еманципацију, подучавању људи”⁴⁰. Ипак, потребно је поставити питање – ако се Рансијер толико противи нормативно-институционализованом присвајању знања и инсистира на интелектуалној једнакости и недељивости интелигенције, како „не види да је теза о интелектуалној једнакости људи управо један такав нормативни темељ”⁴¹?

У тексту „Жак Рансијер – глас за анархију”⁴² Бацини преноси Жижекове речи: „Рансијерова мисао је данас актуелнија него икада раније: у наше време дезоријентације левице, његови списи нуде ретко конзистентне концептуализације о томе како треба да наставимо да пружамо отпор”⁴³. Бацини сматра да Рансијер преиспитује незаустављиву тенденцију левих интелектуалаца да спајају „пророковану бригу за масе са надменим одбацивањем свега што

³⁹ Rancière, J., *The Ignorant Schoolmaster*, Stanford University Press, Stanford, 1991., стр. 43., прев. М. Р.

⁴⁰ Рансијер, Ж., *Еманциповани гледалац*, стр. 1–3. У овом контексту налик Бењамину, Рансијер сматра да је читав труд песника, читав његов посао, да створи *ауру* око сваке речи и сваког израза. – Rancière, J., *The Ignorant Schoolmaster*, стр. 69–70.

⁴¹ Сућеска, А., „Учитель незналица, рецензија”, Мултимедијални институт, Загреб, 2010., стр. 241.

⁴² НИИ, 28.06.2007., *The Times Higher Education Supplement*, 2007., у: *Fragmenta philosophica I*, прир. Дејан Анчић, Карпос, Лозница, 2012.

⁴³ Бацини, Џ., „Жак Рансијер – глас за анархију”, у: *Fragmenta philosophica I*, стр. 193.

те масе заправо чине или мисле⁷⁴⁴, јер промишљање позиције радника, нпр., не може се свести на теоретисање које нема никакав додир са властитом темом, већ је, напротив могуће само директним испитивањем теме – што Рансијер и чини трагајући по радничким архивама и бавећи се правим и конкретним искуствима⁴⁵.

Пут који је отворен *Учитељем који не зна* наставља се кроз дело *Еманциповани гледалац*, у којем се Рансијер бави „парадоксом гледаоца“⁷⁴⁶. Увиђајући да се кроз естетичко посматрање односа између позоришта и гледалаца увек закључује како је на делу један принцип активности и други принцип пасивног посматрања, он истражује који су то покушаји начињени да се тај парадокс превазиђе. Као два јасна одговора он наводи Брехтово *епско позориште* и Артоово *позориште окрутности* – према првом „посматрач мора да успостави дистанцу, док према другом мора да је потпуно изгуби. За прве мора да прочисти сопствени поглед, за друге мора да напусти сâм положај гледаоца“⁷⁴⁷. Једна од додатних појава које увиђа јесте да још „од немачког романтизма, концепт позоришта је повезиван са идејом живог колектива“⁷⁴⁸. Парадокс пасивног гледаоца Рансијер решава питањем – шта ако гледалац уопште није пасиван? Читава традиција супротставља гледање и делање, а заправо је потребно преиспитати ту супротност и ту

⁴⁴ Loc. cit.

⁴⁵ Епоха којој припадамо не говори орадницима истражујући све осим радника само у сфери теорије, филозофије или науке, него постоји једнака пракса и у другим сферама – укључујући и уметност. Са тим у вези Рансијер „констатује да ‘пред слепим улицицама ‘политике аутора’, наша епоха драге воље нагиње рехабилитовању занатског филма, који свој врхунац налази у рекламном естетизму”- Rancière, J., *La Fable cinématographique*, Seuil, La librairie du XXI siècle, Paris, 2001., стр. 18, цитирано према Шато, Д., *Филм и филозофија*, стр. 187. Рансијер прави дистинкцију и између ‘субјективизујућег’, ‘илустративног’ и ‘документаризујућег’ представљања филозофа на екрану”, истичући да је нпр. „у случају Роселинија ‘филозофски сценарио преобликован у егзистенцијални лик’”, исто, стр. 14.

⁴⁶ Рансијер, Ж., *Еманциповани гледалац*, стр. 4.

⁴⁷ Исто, стр. 8.

⁴⁸ Исто, стр. 9.

традицију⁴⁹. Еманципација „почиње када увидимо да је гледање такође делање”⁵⁰, закључује Рансијер, чиме ће се решити и проблем *преношења знања*, али и идеја о позоришту као *колективу*. Рансијер сматра да публику не чини колектив, него повезани појединци, који имају властите погледе, осећања и закључке које нико не може да *пренесе* као готово знање, него једино да у другима отвори могућност за извођење властитих закључака и изражавање властитих осећања. „Еманципована заједница је, заправо, заједница приповедача и преводилаца”⁵¹, тврди Рансијер, свестан да ће можда бити критикован због *пуких речи* – али управо те *пуке речи* он не сматра увредом, јер „речи, слике, приче и извођења могу да промене нешто у свету у којем живимо”⁵².

Рансијеров став о знању као делању и о посматрању као активном чину можемо упоредити са кључном критиком Марксове 11. тезе о Фојербаху. Та теза износи да су филозофи само различито тумачили свет, а да је ствар у томе да се он измени. Одговор, у духу Рансијера, може бити следећи: није ли Кантово учење учињило за филозофску мисао западне цивилизације оно што је Француска револуција учинила на историјско-политичком пољу? Није ли *тумачење* света већ његова *измена*?

⁴⁹ Рансијер се противи псеудо-антагонизмима у свим областима постојања и стварања, тврдећи да не постоје ни две врсте или два нивоа интелигенције, те да је свако људско уметничко дело остварење и пракса истог интелектуалног потенцијала. – Rancière, J., *The Ignorant Schoolmaster*, стр. 36.

⁵⁰ Рансијер, Ж., *Еманциповани гледалац*, стр. 20. Разматрајући тезу по којој *знање није ништа, а делање је све*, Рансијер додаје: али делање је у основи *чин комуникације!* – Rancière, J., *The Ignorant Schoolmaster*, стр. 64–65.

⁵¹ Рансијер, Ж., *Еманциповани гледалац*, стр. 33. „И ја, ја сам такође сликар” значи „и ја такође имам душу, и ја такође имам осећања којима комуницирам” (прев. М. Р.), наводи Рансијер и у делу *Учитељ који не зна*: Rancière, J., *The Ignorant Schoolmaster*, стр. 67., наводећи и на другим местима у истом делу колико је уметност важна за еманципацију – исто, стр. 64–67.

⁵² Рансијер, Ж., *Еманциповани гледалац*, стр. 34. Не само то, Рансијер сматра и да можемо сањати *друштво еманципованих* које би било друштво уметника. – Rancière, J., *The Ignorant Schoolmaster*, стр. 71.

Закључак

Однос уметности и стварности у XX и XXI веку могуће је испитати суочавањем ставова три значајна аутора савремене епохе: Бењамина, Делеза и Рансијера. Расветљавањем особености савремених форми уметности (филма, фотографије и др.) трагали смо за одговором на питање да ли се однос *естетског и стварног* у савременој епохи изменио у суштинском смислу или је реч само о новим манифестацијама односа чија суштина заправо није значајно промењена. У истом контексту одговарали смо и на питање о позицији стварности у односу на уметност: треба ли стварност да буде садржај уметничког дела, његов спољашњи контекст или подручје које се мора напустити да би се поново задобило.

Када је у питању Бењамин, утврдили смо да он није устукнуо од баналности која често прожима „стварност” савремене епохе, већ је, напротив, прихватио могућност да баш та баналност чини неизоставну карактеристику духа времена којем припадамо и да се као таква она *мора филозофски мислити*. Такође, није устукнуо ни када је реч о тематизацији потпуно нових и савремених жанрова уметности, који настају као последица неумољивог техничког прогреса. Делез се може сматрати аутором који је спреман да постави и да одговори на питања савремене епохе, уважавајући дух времена који их производи. Инсистирањем на томе да је филозофија и у савременом добу једина која може да се суочи са тим питањима он заслужује место на не превише обимном списку савремених аутора који успевају да одговоре на изазов *стварности*, а да при том остану *филозофи* који ће тај одговор изразити у *појмовном облику*. Напоследку, Рансијер ће утврдити да свако *посматрање* представља *делање и активност*, те да су сви који тумаче, посматрају и промишљају стварност они који могу да донесу промену у свету у којем живимо.

Литература

- Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Gumbrecht, H. U., Marrinan, M., Stanford University Press, 2003.
- Fragmenta philosophica I*, прир. Дејан Аничич, Карпос, Лозница, 2012.
- Бењамин, В., *Изабрана дела I*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Benjamin, W., „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti”, у: *Život umjetnosti*, 6-1968., prev. Snješka Knežević, 1968.
- Делез, Ж., *Покретне слике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1998.
- Делез, Ж., Гатари, Ф., *Шта је филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1995.
- Zepke, S., „The concept of art when art is not a concept. Deleuze and Guattari against conceptual art”, у: *Angelaki*, Journal of the theoretical humanities, vol. II, number I, april, Routledge, 2006.
- Паркинсон, Д., *Историја филма*, Дерета, Београд, 2014.
- Penny, L., „Parables and Politics: How Benjamin and Deleuze & Guattari Read Kafka”, у: *Theory & Event*, Johns Hopkins University Press, vol. 12 no. 3, 2009.
- Рансијер, Ж., *Еманциповани гледалац*, Едиција Југославија, библиотека Свеске, Београд, 2012.
- Rancière, J., „Deleuze, Bartleby and the Literary Formula”, у: *The Flesh of the Worlds: The Politics of Writing*, Stanford University Press, 2004.
- Rancière, J., *The Ignorant Schoolmaster*, Stanford University Press, Stanford, 1991.
- Сартр, Ж.-П. „Ангажована књижевност”, у: *Шта је књижевност*, Полит, Београд, 1984.
- Хобсбаум, Е., *Крај културе*, Архипелаг Београд, 2014.
- Шато, Д., *Филм и филозофија*, Слио, Београд, 2011.

Marica Rajković

**ART AND REALITY OF THE CONTEMPORARY ERA:
BENJAMIN, DELEUZE AND RANCIÈRE**

Summary

The author examines the relation between art and reality in the XX and XXI centuries, confronting the views of three prominent authors of the modern era: Benjamin, Deleuze and Rancière. By highlighting the characteristic features of contemporary forms of art (film, photography, etc.), the author seeks to answer the question whether the relation between *the aesthetic and the real* in the contemporary era has changed essentially, or is it just about new manifestations of a relation whose essence is not significantly changed. In the same context, the answer to the question of the position of reality in relation to art is also sought: should the reality be the content of the artwork, its external context, or the area that has to be abandoned in order to be regained again.

Key words: Benjamin, Deleuze, aesthetics, Rancière, contemporary art.

Душан Пајин

ЕСТЕТСКО И СТВАРНО АЛБРЕХТ ДИРЕР И ОТКРИЋЕ ПЕЈЗАЖА

Апстракт: Албрехт Дирер је на више начина својим сликарством дао доприносе односу естетског и стварног. Наиме, с једне стране се може рећи да је он открио пејзаж и ликовно приказивање природе у западној уметности. Наиме, пејзажно сликарство постаће доминантно у импресионизму и неоимпресионизму (19. в). С друге стране, он је кроз своје графике дао допринос остварењу промотивних и пропагандних тежњи тадашњег владара цара Максимилијана Првог – почев од 1512 – када је урадио један број графика великог формата, које су требало да дају популистичку димензију царевој владавини, односно да је учине у већој мери стварном и помпезно видљивом за широк круг људи. Такође је својим графикама и сликама учинио стварним оно што је (до тада) било и изгледало на ивици стварног, тј. поједине биљке и животиње, које су путем његових слика постале много стварније и „приметне” и за уметност и за већи број људи него до тада. Наиме, док су до тада религијске и империјалне теме и фигуре сматране у пуној мери стварним, природа је била на ивици стварног, односно била је само материјална и пропадљива.

Кључне речи: Албрехт Дирер, пејзаж, приказивање природе, естетско и стварно.

Биографија

Албрехт Дирер (Albrecht Dürer) је рођен 21 маја 1471. у Нирнбергу (Нирнберг – Nürnberg) као треће дете у породици која ће имати 14-оро деце. Дирер је оставио и неке аутобиографске записе, на основу којих је могуће описати његову рану биографију. После неколико година школовања, почео је од оца да учи златарски занат и цртање. Пошто је имао талента за цртање (сачуван је и његов аутопортрет из 1482), у петнаестој години (1484) је отишао да буде шегрт код тада познатог уметника у Нирнбергу, Михаела Волгемута (Wolgemut, 1434-1519), специјализованог за илустрације (дрворезе) за књиге. Нирнберг је тада био познат трговински центар, са јаким везама са Италијом, посебно Венецијом. Три месеца после свог венчања, Дирер је отпутовао сам у Италију, да би упознао уметнике италијанске ренесансе и био је тамо око годину дана (1494–5).

Док је прелазео Алпе, правио је и аквареле, као што је *Поглед на Арко* (1495) или *Долина Ђембре* (1495). Између осталог, у Италији је упознао Ђованија Белинија (Bellini), Антонија Полајула (Pollaiuolo) и Мантењу (Mantegna), који су у то време били живи и активни. Касније ће упознати и дела Рафаела (Raphael) и Леонарда да Винчија (da Vinci). Његово друго путовање и упознавање италијанске уметности било је 1505-7.

Током првог боравка је вероватно упознао и идеје Марсилиа Фићина (Ficino, 1433–1499), који је развио идеју да меланхолија није само поремећај изазван сувишком „црне жучи”, него и обележје генија, било да је реч о уметности или мисаоном подручју. Дирер је у немачком преводу Фићинове књиге *De vita* могао да прочита да су сви велики људи били меланхолици. Та идеја – да меланхолија означава генијалност – уграђена је и у Дирерову графику *Меланхолија I*, о чему говори и Пановски (Panofsky).¹

¹ Panofsky, Erwin (1971): *The Life and Art of Albrecht Dürer*, стр. 165-6.

При томе, пошто се врсте генијалности деле на три врсте – тј. оне у којима је доминантна: (1) имагинација, (2) интуиција или (3) разум, Дирер је своју слику везао за први тип – отуда у наслову: *Меланхолија I*.

Немачки аутор Агрипа (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, 1486–1535) који је писао о окултним темама и био астролог, у свом делу *Окултна филозофија (De occulta philosophia)* објављеном у три књиге (1533 – мало после Дирерове смрти) заступао је став да занос који потиче од Сатурна (*furor melancholicus*) може да има три вида. Код једних подстиче имагинацију и они могу постати уметници, код других моћ прорицања, па они могу тумачити тајне божанске сфере, а код трећих разум, па они могу постати научници, физичари, или државници.

Идеја о вези генијалности и меланхолије добиће нови замањ око сто година после Дирера, у обимној студији Роберта Бартонa (Burton, 1577–1640) *Анатомија меланхолије* (објављена 1621. у Енглеској).

Дирерове графике доприносе стварности тријумфалне поворке

У периоду 1495–1528, Дирер ће створити велик број графика (које су имале широку дистрибуцију) и слика у уљу, посвећених религијским и другим темама. Графике су имале већу дистрибуцију. То је био један од разлога што је цар Максимилијан Први одлучио да тим путем увећа своју славу.

Сарадња Дирера са царем Максимилијаном отпочела је 1512. кад је Дирер именован за главног надзорника израде постера великог формата (3,3 x 2,9 m) од бројних графика мањег формата, који је требало да представи славолук посвећен цару и његовим делима. Тај пројекат је завршен 1515.

У различитим деловима славолука представљена су славна дела цара и његова политичка историја (освајања), а све то је детаљно описано и у легенди на дну славолука.

Прву слику (која је касније требало да се реализује као велики постер сачињен од графика мањег формата) за тријумфалну поворку цара, Дирер је по царевим упутствима направио 1512. То је такође био огроман групни пројект, чије довршење цар није ни доживео, јер је умро 1518, а коначна и пуна верзија графика, које су чиниле овај огроман постер, била је одштампана 1522.

Графика од осам делова која приказује тријумфалну поворку цара – укупног обима 45 cm вис. и 240 cm – учинила је стварном ту поворку, како за савременике који нису били у прилици да је виде, тако и за касније генерације.

Дирер као зачетник пејзажа

Међутим, Дирер ће своју и европску уметност заиста приближити стварности увођењем и афирмацијом пејзажа као самосталног ликовног жанра, који је ближи стварности и од религијских и од империјалних призора.

Дуго времена, природа, односно пејзажи, у европској уметности били су само позадина или декор за оно што се сматрало битним и стварним – а то су религијске теме, или владарске фигуре и подухвати (битке, крунисања итд.).

Поједини историчари уметности склони су да рани (ренесансни) пејзаж везују за Лоренцетија (Ambrogio Lorenzetti, 1290-1348). Међутим, његове фреске у циклусу „Добра и рђава управа” су наративног (илустративног) карактера (као и каснији циклус Браће Лимбург, из 1412), а своде се на односе фигура у простору, односно пејзажу.

На пример, браћа Лимбург (Limbourg) урадили су по наручбини за војводу де Берија – под насловом *Les Tres Riches Heures du Duc de Berry* (1412–6) – *Веома плодна доба војводе де Берија* – циклус од 12 слика (свака је посвећена једном од 12 месеци и радовима у том месецу, који се одвијају у неком пејзажу, односно, све заједно, оне величају посед и организацију рада на поседима војводе).

Леонардо да Винчи (1452–1519) је у својим текстовима развио прву естетичку теорију пејзажног сликарства у Европи, а оставио и први цртеж пејзажа (1473). У својим текстовима² он говори о финесама запажања везаним за елементе пејзажа (планине, дрвеће итд.) у сличном духу као што су то чинили кинески сликари (посебно Куо Сји, у 12. в). Међутим, он сам, а и други ренесансни сликари у Италији нису развили пејзаж као самостални жанр. Историчари сматрају да је то стога што су наручиоци тражили и куповали религијске теме, портрете и античке теме (митологију).

Некад се као пример прелаза између симболичког и натуралистичког приказивања пејзажа узима његова „Богородица у пећини” из 1485.

Леонардов цртеж пејзажа из 1473. има две карактеристике које налазимо и на кинеским пејзажима. Прво, три плана: брда, вегетација и мала црква су у првом плану, градић је у другом плану, а око њега су високе планине и облаци у позадини (трећи план). Друго, поглед на пејзаж је са неке високе тачке, што је случај и у многим кинеским пејзажима. Међутим, код Леонарда је пејзаж остао цртеж, док се пејзаж у акварелу појављује најпре код Дирера. Пејзаж у акварелу ће касније стећи популарност у Енглеској (18-19. в), а нешто пре тога акварел ће као сликарстка техника стећи једнако уважавање као уља.

Ђорђонеов (Giorgione) пејзаж (*Олуја*, из 1505.) је настао после Дирерових. Иако се једним делом има утисак да је овде битна (невербална) комуникација младића и дојиље, фигуре су по страни и посматрачу се (као доминантан) отвара поглед на сјајан пејзаж, за који неки сматрају да је главна тема слике. Укратко, видимо да је Дирер пејзаже радио пре сликара ренесансе у Италији.

Историчари уметности обично везују развој ренесансе у средњој Европи (тј. преко Алпа – отуда говоре о „северној ренесанси”) за Дирера, имајући у виду два његова путовања у Италију (1494-6, 1507-9.) и упознавање са теоријом и праксом италијанске ренесансе, коју је делом пренео у (и кроз) свој рад.

² Da Vinci (1883): *The Literary Works*, I–II, London.

На аутопортрету из 1498. Дирер је себе приказао у одећи какву су носила у то време у Италији господа („gentiluomo”), са капом и рукавицама. У десном доњем углу је написао: „1498 – насликао сам себе према свом лику. Бејак 26-годишњи Албрехт Дирер”.

После својих путовања у Италију, Дирер прихвата и афирмише став да сликар није занатлија него уметник, тј. образовани господин. С друге стране, у својим акварелима насталим за време и после тих путовања, афирмише једно самостално виђење природе – пејзаж као нови, посебан жанр у сликарству и приказивање животиња и биљака као самосталну тему.

Нешто касније тај утицај ренесансе се исказао и у делима других уметника немачког говорног подручја, као и у Холандији (у том смислу се говори о „северној ренесанси” – тј. преко Алпа).

Кад говоре о Диреровом ренесансном духу, историчари имају у виду оно што се сматра главнином Дирерових дела у различитим медијима, посебно религијске теме и алегорије.

У тим темама као позадина се појављује пејзаж, као и код Холанђанина Патинира (Patiniер, Joachim, 1480-1524), кога неки историчари наводе као зачетника пејзажа у европској уметности, али – како ћемо видети – Дирерови пејзажи, заправо, претходе Патинировим. Отуда, Дирера треба сматрати зачетником пејзажа у европској уметности.

Наиме, већина Патинирових дела је настала после 1500. (ауторство и године нису поуздани, јер их није потписивао). Могло би се рећи да је Патинир могао бити делом под утицајем, нешто старијег Боша (Hieronymus Bosch, 1450-1516), а да је вероватно утицао на Бројгела (Питер Бројгел Старији, умро 1569.) и његове пејзаже.

Постоји податак да су се 1521. Патинир и Дирер срели – и да је Дирер тада направио његов портрет (цртеж) и говорио о њему као о добром сликару пејзажа.

Код Дирера налазимо и панорамски пејзаж, сличан као код кинеских сликара, али мањи.

Неки Дирерови акварели – као *Долина Ђембра* (планине јужног Тирола – Италија) и *Долина Калхројт (Kalchreuth)*, оба из 1495. подсећају на кинеске, из три разлога: (1) по слободној артикулацији пигмента, (2) јер афиримишу акварел као медиј и (3) наговештавају ослобађање (чисте) ликовности од теме, које ће се одиграти у Европи (током 19. в), управо кроз жанр пејзажа.

Наиме, овде не само да потез није више скривен и невидљив, него се намерно истиче, слободан и спонтан – некад са жестином и силовитошћу.

Пановски³ такође уочава да је у време повратка из Италије Дирер оставио слике које сведоче да су то били прави пејзажи и истиче да као слика *Замак Трент* није више белешка него „слика”, док представа Трента као целовитог призора није више топографска белешка, него један „поглед”, а слика *Планине јужног Тирола* достиже панорамско, или чак космичко поимање призора. Изгледало је, додаје Пановски, да ће се Дирер развити у пленеристу, тј. сликара који слика у природи (фр. *en plein aire*) – што ће се развити у 19. в – сугеришући тако да је Дирер претеча импресионизма, па наводи као пример слику *Језеро у шуми* (близу Нирнберга) из 1496, а слична је и *Кућа на језерцету* из 1495. Такође је значајан и пејзаж *Поглед на Нуремберг* (Нирнберг).

У пролеће 1495. када се враћао из Венеције, на путу за Нуремберг, стао је близу тврђаве Арко, која је на вису северно од језера Гарда. Овде га је зауставио чудесан призор и представио је светло и боје пролећног пејзажа, посебно винове лозе и крошњи, прожетих светлом које долази с десна.

На примерима Дирерове слике *Каменолом* (из 1498. или 1510.) и детаља са слике кинеског сликара Сја Куеиа из 1220, видимо сличне афинитете према природном амбијенту и ликовном рукопису. Овим пејзажем Дирер афирмише и један неуобичајен (не-идиличан) поглед на пејзаж, у коме доминирају рустичне форме и тзв. груба природа, што ће доћи до изражаја касније, у романтизму (код Каспара Фридриха, 1774-1840), или пост-импресионизму (код Ван Гога).

³ Panofsky, н.д, стр. 38.

Нас овде примарно занима у Диреровом раду оно што је сматрано секундарним, а то су пејзажи, као и слике природних целина, као што је жбун, или зец (рађени 1495-1503), или веверице (1512). Ове теме Дирер је радио акварелом, или као графике.

Дирерова слика *Велики Бусен* (1503.) је упадљиво реалистична, а блиска је примерима из кинеске уметности, по непосредности (као да је у питању фотографски кадар), одсуству аранжмана и „приземној” лепоти представљеног предмета. Овде нема шареног, декоративног цвећа, него су у питању обичне, „просте травке”.

Код Дирера још налазимо и малу сову (1508.) и Роду (1515). По неким Диреровим сликама, могло би се рећи да је Дирер наставио пасију „посматрања птица” коју је зачео у Кини Хуи Цунг (у 12. в), а која ће се развити као посебна пасија у Енглеској у 19. веку.

Диреров дрворез (графика *Носорог*, из 1515.) је постао популаран због необичности животиње. Дирер, иначе, није имао прилике да види носорога уживо. Своју графику је урадио на основу писаног описа и мале скице непознатог уметника, који је тако представио индијског носорога, послатог из Индије у Лисабон, 1515. Португалски краљ је поклонио носорога папи Лаву X, али је овај поклон потонуо са бродом близу Италије, почетком 1516.

Глава моржа коју је Дирер насликао 1521. (кад је био на северу), одише сличном гротескношћу као носорог. Дирер ју је представио на основу моржа који је био уловљен на обали Данске, а био је дужине три лакта.

Дунавска школа

Историчари сматрају да је „Дунавска школа” била повезана са буђењем интереса за класичне студије на универзитету у Бечу (у 16. в). „Дунавска школа” означава групу уметника који су живели и радили у близини Дунава (око Регенсбурга) – између 1500–1530. То су били:

- Лука Кранах Старији, 1472–1553.
- Албрехт Алтдорфер, 1480–1538.
- Волф Хубер, 1490–1553.

Иако су претежно радили верске теме по наруџбини, они – вероватно под утицајем Дирера – откривају и лепоту дунавског пејзажа, као и лирски, пантеистички приступ природи, као у слици Алтдорфера, *Поглед на Дунав крај Регенсбурга* (из 1520). Регенсбург (у коме је живео и радио Алтдорфер) је око 100 km удаљен од Нирнберга (Нуремберг) где је радио Дирер, који је вероватно утицао на „Дунавску школу”.

За Алтдорфера се везују неки од првих чистих пејзажа (у уљу), у ренесансној уметности. А за Дирера, Алтдорфера и Хубера цртежи и акварели рађени у природи, који нису више само припрема (скица) за слику, него самосталан жанр.

Дирер и Дунавска школа су били далека претходница романтичара и школе „Сликара реке Хадсон” (у САД, у 19. в), као и импресиониста и пост-импресиониста (у Француској, 19. в).

Лука Кранах Старији (Cranach, 1472–1553) је био најстарији у „Дунавској школи” (осам година старији од Алтдорфера, а 18 од Хубера), па га отуда сматрају и њеним оснивачем. У наведеној групи сликара, он је имао мање афинитета за „чист пејзаж”, те отуда и мање таквих слика.

Литература

- Da Vinci, Leonardo (1883): *The Literary Works (I-II)*, ed. and transl. by Richter, J. P. – London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington
- Koschatzky, Walter (1973): *Albrecht Dürer – the Landscape Water-colours*, New York, St. Martin's Press
- Panofsky, Erwin (1971): *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press

**AESTHETICAL AND REAL ALBRECHT DÜRER (1471–1528)
AND THE DISCOVERY OF LANDSCAPE**

Summary

With his paintings Albrecht Dürer has contributed to the relation of aesthetical and real in different ways. From one point, it could be said that he discovered the landscape and art presentation of nature in the western art. Otherwise, landscape painting will be become dominant in impressionism and postimpressionism (19th c.). From the other side, with his graphics he contributed to the promotive and propagandistic tendencies of the actual ruler, emperor Maximilian I – beginning in the year 1512 – when he printed a number of very big graphics, whose purpose was to make the emperor and his rule, more popular and visible, and therefore more real, to a wider audience. Also, with his graphics and paintings he made more real, what (until then) was (and seemed) as on the edge of reality, i.e. certain plants and animals, as well as various landscape scenes. Through his paintings nature and various aspects became much more real, and „noticeable” for the visual art, and for a larger number of people, and gained the aesthetic status. Namely, until then religious and imperial themes and figures were considered as fully real, while nature was on the edge of reality, i.e. it was just material and fragile, and therefore less real, with less aesthetic importance.

Key words: Albrecht Dürer, landscape, nature presentation, aesthetical and real.

Санда Ристић Стојановић

СЛИКАРИ НЕМАЧКОГ ЕКСПРЕСИОНИЗМА – ЊИХОВА УМЕТНОСТ И СТВАРНОСТ

Апстракт: У раду се полази од битне улоге уметности, субверзивности, да раскривава и руши невредности културног миљеа. У том контексту сликарство немачког експресионизма прве половине XX века, представљало је аутентичну уметност насупрот тежње Хитлеровог партијског врха да немачком народу наметне стерилну и безвредну уметност. Разматра се и изложба *Дегенерисана уметност* одржана 1937. године. У раду се указује на то да дела немачких експресионистичких сликара исказују истину, грч, страхоту као одраз једне туробне и злокобне стварности. Из страшних ратова немачки сликари (они који су преживели) излазе сломљени, напаћени, измучени трагичном стварношћу.

Кључне речи: субверзивност уметности, експресионизам, аутентична уметност, дегенерисана уметност, стварност.

I

Једна важна сродност филозофије и уметности је да су и једна и друга субверзивне, и да их одређује критички однос према културном миљеу чији су заправо интегрални део. И филозофија и уметност су на истом задатку, да са једне стране раскривавају и урушавају невредности, а да са друге стране подржавају вредности културног миљеа. Уколико се отупи субверзивност и филозофије

и уметности може се догодити преовладавање невредности датог културног простора.

Субверзивност уметности је најчешће нападнута маркетиншким механизмом. Маркетинг у уметности је механизам који суштински поништава субверзивност уметности. Сетимо се маркетиншког механизма, који је спровела Хитлерова држава, када је 19. јула 1937. године у Минхену отворена изложба *Изопачена уметност* или *Дегенерисана уметност*. Занемарујући чињеницу постојања различитости између самих уметника, чија дела и не смеју да личе као јаје јајету и немајући слуха за нове експресивне начине изражавања уметника који су се нашли усред аветињске стварности, немачки нацисти су се обрушили на дела изложена на изложби *Дегенерисана уметност*. Нацисти су сматрали да из сваког дела немачких уметника било прошлости било тадашње савремености треба да проговори чисто аријевство.

На поменути изложбу улаз је био бесплатан и она је била поклон Адолфа Хитлера немачком народу, а инсталирана је од стране министра за пропаганду Јозефа Гебелса. Кустоси су опремили изложбу и путоказима међу којима и Фиреровим цитатима и цитатима других главешина трећег рајха. Тако да се изнад слика Оскара Кокошке, Георга Гроса, Ота Дикса, Макса Бекмана могло прочитати „Лудост по сваку цену”

„Лудило постаје метод” „Ево како болесни умови виде природу” „Црнац је постао расни идеал изопачене уметности у Немачкој”.

Треба указати и на образложење које је Гебелс дао поводом ове изложбе. Он је указао на то да оно што рађа дегенерисану уметност „удара на немачки осећај за природну форму” . Изложбу је отворио Адолф Циглер, председник Пруске академије лепих уметности, „Овде свуда око нас, видите чудовишност умне поремећености, безобраштинe, неспособности и изопачености”. Циглерови радови су били заступљени, у питању је безлични триптих „Четири

елемента” на изложби такође отвореној у јулу 1937. у Минхену *Велика немачка изложба уметности*. Та изложба, потпомогнута маркетиншким механизмом Трећег рајха, требало је Немачком народу да покаже по Хитлеру, праве вредности Немачке уметности, јер је уметност морала припадати Трећем рајху без остатка и садржајем и формом. А оно што је била авангардна, аутентична уметност проглашено је за дегенерисаност, лудило, још и надахнуто јеврејским ауторима као што је Карл Маркс рецимо.

Наравно, данас ако сагледамо ове поменуте изложбе јасно је да су сва дела модерне уметности која су имала иновативност, контроверзност, нејасноћу, експресивност, запитаности о самој стварности, била проглашена од стране нациста за изопачена и сулуда. Данас је јасно да је изложба *Изопачена уметност* била изложба ремек дела а да је изложба *Велика немачка изложба уметности* била регресивна, мало уметност и више празна парада технике, хладна и беживотна без инспирације и печата духа времена. А дела тадашњих експресионистичких уметника Ота Дикса, Георга Гроса, Макса Бекмана, Ернста Лудвига Кирхнера и осталих уметника, усмеравала су експресију од унутра према споља. Јер најчешће у експресионизму, субјекат реалност прима у себе, а реалност Немачке државе 1937. је била аветињска и суморна и уметник такву реалност обрађује на личан начин, а директни удар са стварношћу или уплив у стварност је нешто суштинско за експресионизам.

Експресионистички модерни уметник и те како сагледава стварност око себе, и то је тренутак и освешћивања да уметност може бити ангажована у снажним везама са историјским приликама и неприликама. За модерне уметнике тог доба, важна је и тема егзистенције и инспиришу их у вези са тим Анри Бергсон и Фридрих Ниче. За Бергсона, свест је говорећи о најширем значењу тог појма, живот. Свест је стална, жива комуникација између субјекта и објекта. За Ничеа свест је егзистенција, схваћена као воља за животом који се бори против крутих логичких схема.

Немачки сликари експресионисти су углавном хроничари свакодневног живота (сликају улице, људе у кафеима, призоре из

живота...). Присутне су деформације или искривљења предмета. А та експресионистичка деформација је некад и веома агресивна, и није пука оптичка деформација. Њу одређују и субјективни и објективни чиниоци. Субјективни чиниоци подразумевају намеру коју уметник има суочавајући се са постојећом узнемирујућом стварности а објективни чиниоци подразумевају изједначавање слике са отпорном или чврстом материјом.

II

Макс Бекман је био сликар класично образован, а под притиском злокобне стварности његове слике говоре о апокалиптичкој пропасти човечанства. Срушени богови претварају се у чудовишта али њихова ружноћа задржава извесне црте изгубљене лепоте.

Георг Грос је био изврстан цртач и политички карикатуриста. Пред хајком нациста, побегао је у сједињене Америчке Државе, али је одатле осуђивао нацистичку државу и одговорне за рат. Користио се искуствима и кубизма и футуризма, и био субверзивни уметник, показујући похлепу власти, неуротичност трке за богаћењем, маске грађанске углађености.

Ото Дикс је једном рекао „Осликавам снове као и визије – снове и визије мог времена. Сликање је напор да се створи ред; Ред у самом себи. Има много хаоса у мени, много хаоса у нашем времену” . Ото Дикс је био учесник Првог светског рата, био је неколико пута рањен. Рат је дубоко утицао на Дикса, и он је препознатљив по начину на који је приказивао рат, будући веома талентован и креативан, форма његових слика заиста представља аутентично уметничко дело.

Хитлер је презирао модерну уметност, посебно Диксову због њених антиратних порука. Многе Диксове слике су нацисти уништили. А што се тиче односа уметности и стварности, Ото Дикс је о свом искуству рата рекао: „Морао сам то да искусим, сасвим непосредно. Желео сам то. Стога уопште нисам пацифиста – или јесам?

Можда сам био радознала особа. Морао сам лично да видим све то. Знате, толики сам реалиста да морам да видим све сопственим очима да бих потврдио да је то тако. Морам да искусим све застрашујуће, бездане дубине живота ради себе...”.

Ернст Лудвиг Кирхнер је сликао проститутке, живот на улицама Берлина и Дрездена, сликао је модерни свет, циљ му је био да брзо зароби тренутке живота на својим сликама. Кирхнер је био учесник Првог светског рата и доживео је за то време нервни слом. Нацисти су конфисковали и делом уништили око 600 Кирхнерових радова. Убио се у Давосу док су немачке трупе надолазиле, убио се са мишљу да су нацисти уништили и сатрили његову уметност у Немачкој а сада долазе и по њега самог. Пуцао је себи у срце.

Када посматрамо тај однос естетско и стварно, дела немачких сликара експресиониста представљају и ужас и протест, израсла су највећим делом из ужаса рата. Та дела су искрена, аутентична, она говоре истину и одраз су и подсвесни и свесни грча, тегоба једне крајње злокобне и аветињске стварности.

Експресионизам је уочио велике противречности епохе и отуђење човека. Експресионизам се није свео само на обична искуства. Растрзаност и грозничавост су одлике експресионизма. Јунак експресионизма је човек прожет емоцијама, свестан отуђења и растрзан осећањима и страстима и свестан свог живота у непријатељском свету. Енглески теоретичар уметности Кудон је указао на принципе експресионизма: уметник сам одређује форму, слику, интерпункцију, синтаксу.

Филозофски корени експресионизма потичу од апологетике несвесног Бергсона, од социјалног песимизма Шопенхауера, од концепције Ничеа. На настанак експресионизма су утицали и Хусерлова феноменологија, Фројдова психоанализа и филозофија „Бечког круга”.

Дела сликара немачког експресионизма карактерише примаран рад естетске имагинације и доминација уметничке форме, којој је потчињено све остало. Зато су дела Дикса, Гроса, Кирхнера и Бекмана аутентична уметничка дела.

Литература

- Бихалџи – Мерин, О., *Савремена немачка уметност*, Нолит, Београд, 1955.
Борџев, Ј., *Естетика*, Прометеј, Нови Сад, 2009.
Ингарден, Р., *Онтологија уметности. Студије из естетике*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991.

Санда Ристич-Стојанович

НЕМЕЦКИЕ ХУДОЖНИКИ-ЭКСПРЕССИОНИСТЫ: ИХ ИСКУССТВО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Резюме

В настоящем исследовании мы исходим из субверсивности как значимой роли искусства, которое разоблачает и ломает квазиценности культурной среды. В этом контексте живопись немецкого экспрессионизма первой половины XX века являлась искусством аутентичным вопреки попыткам партийной верхушки Гитлера навязать немецкому народу стерильное, ничтожное искусство. Имеет место анализ выставки *Дегенаративное искусство*, которая состоялась в 1937 году.

Акцентируется тот факт, что немецкие художники-экспрессионисты в своих произведениях живописи передают истину, боль, ужасы как отражение угрюмой и зловещей действительности. Из первой и второй мировых войн немецкие художники (те из них, которым удалось выжить) вышли сломленными, исстрадавшимися, измученными действительностью.

Ключевые слова: субверсивность искусства, экспрессионизм, аутентичное искусство, дегенаративное искусство, действительность.

Милена Стефановић

ПЕРФОРМАТИВНА ДИМЕНЗИЈА УМЕТНОСТИ И ЛЕГИТИМНОСТ ЦЕНЗУРЕ – УМЕТНОСТ КАО ГОВОР МРЖЊЕ

Апстракт: Циљ рада је истраживање перформативне димензије уметности и њеног деловања на стварност. Шта чинимо уметношћу је фокус наше теме. Ради бољег разумевања уметности, нарочито „хејт арта“, Остинова филозофија говора који чини (*speech acts*) је примењена као епистемолошки и методолошки оквир рада. ”Хејт арт” (уметност као говор мржње) усмерена је на одређене групе или индивидуе и то тако да им чини нажао. Да ли овакву уметност можемо оправдати уметничком слободом да изразимо љубав или мржњу или правом на слободу говора? Иако је уврежен став да је цензура нешто потпуно негативно, показаћемо да је законска цензура уметности неопходна у случајевима када долази до злоупотребе слободе говора.

Кључне речи: Ц. Л. Остин, уметност као перформативни чин, стварност, цензура, слобода говора и изражавања.

Увод

У раду ћемо се бавити истраживањем перформативне димензије уметности, њеног односа са стварношћу и њеног деловања на стварност, али и њиховом испреплетеношћу. Шта чинимо уметношћу је питање које ће чинити фокус наше теме, а самим тим и питање да ли уметност може да буде потпуно слободна и шта би та „потпуна” слобода требало да значи. Постављање оваквих

питања повлачи са собом и многа друга питања којих ћемо се у раду дотаћи: ако уметности смемо да поставимо границе, како их постављамо и ко сме да их постави. Ако ико сме, на који начин сме? Када је постављање граница уметности легитимно, а када није? Ако уметности не смемо да поставимо границе, шта то за нас значи?

Наглашавамо да ћемо се бавити перформативном димензијом уметности, а не само перформансом или ангажованом уметношћу, и то управо да бисмо скренули пажњу на ефекте уметности. Остинову (Austin) анализу језика и њену рецепцију у филозофији Рае Ленгтон (Lengton) проширићемо и применити на појашњење тога шта уметност чини, али само као један могући вид сагледавања уметничког феномена. Ради бољег разумевања уметности, онога што уметност чини, размотрићемо нешто што се популарно назива „hate art”.¹ Иако се перформативна димензија не мора огледати само у димензији чињења неком нажао и промовисања тога као нормалног и убичајеног, пример говора мржње у уметности узимамо зато што је на њему најлакше објаснити њену моћ и учинак, а с друге стране, тај учинак може бити у сукобу са естетским вредностима уметничких дела које сакривају део одговорности. Полазимо од претпоставке да уметност јесте некакав говор, изражавање које нешто чини. У говору мржње, било да је уметнички изражен или не, најчешће је порука јасније артикулисана, иако не мора бити експлицитна, већ се кроз низ импликатура „зна” на кога се односи и шта је циљ да учини.²

¹ У електронским медијима израз *hate art* се користи на сајтовима који објављују уметничка дела у смислу упозорења шта неће бити објављивано: ништа што промовише расизам, антисемитизам, мизогинију, хомофобију или било који облик мржње. Такође, *hate art* је све чешћи назив за уметност која критикује Трампову политику и његове говоре. Штавише, ова семантичка употреба је постала доминантнија. У раду ће се израз *hate art* односити на говор мржње у уметности.

² За разлику од дискриминаторског говора који може бити експлицитан, али ненамеран, говор мржње има за циљ да неком учини нажао, да некога повреди, и не мора бити експлицитно изражен.

Проблем који лежи у слободи говора и изражавања, а то се односи и на уметност, како год тај говор био изражен, јесте то што је, како истиче Кетрин Мекинон (Mckinon),³ он у колизији са идејом једнакости свих људи и без односа са тим принципом не сме бити разматран.⁴ Са том идејом смо потпуно сагласни, а у наставку ћемо показати зашто и како се то односи и на уметност – како уметничка дела могу подстицати мржњу према неком, пропагирати је, односно, том мржњом свесно чинити неком нажао.

Остинова основна идеја говора који чини, односно, говорних чинова (*speech acts*) је примењена као епистемолошки и методолошки оквир рада, мада треба напоменути да се сам Остин никада није бавио овом темом. У најширем контексту, Остин је говор дефинисао као чињење. За Остина „Казивање реченице представља неку врсту чињења радње или барем њен део, што се опет, не може на уобичајен начин описати ‘само’ као казивање нечега”.⁵ Према Остину, чиниоци који су нужни за неометано функционисање перформатива су: прихваћен конвенционални поступак са конвенционалним учинком у којем учествују предвиђене особе у предвиђеним околностима. Те околности морају бити подесне за призивање одређеног поступка, а поступак мора бити извршен од стране свих учесника, једнако тачно, потпуно и доследно, и са свесном намером да то чине. Да би перформатив био успешан, сви ови услови морају бити испуњени или ће се перформатив сматрати неуспе-

³ Кетрин Мекинон је применила Остинову идеју да говором чинимо, да би објаснила да речи нису само речи, већ да речи оних који су доминантни, ућуткују, рањавају и застрашују оне који моћ немају. Под речима, тј. говором, она подразумева и слике, филм, гестикулацију... За разлику од Рае Ленгтон, која преузима Остинове идеје, филозофски их развија и примењује на говор мржње, Мекинонова долази из миљеа права и у том домену се њене анализе крећу, што не умањује њен значај. Филозофски рад Ленгтонове значајнији је за нашу тему, али не треба заборавити да је њен филозофски дуг, осим према Остину, велики и према Кетрин Мекинон.

⁴ Уп. Mackinon, C. A., *Only words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, стр. 69–75.

⁵ Остин, Ц. Л., *Како деловати речима*, ФУТУРА, Нови Сад, 1994, стр. 15.

лим. Под неуспелим перформативом Остин не мисли да ће он нужно бити лишен сваког учинка.⁶

Оно што је за нас битно код Остина јесте оно што он назива перлокуционим исказним чиновима.⁷ Перлокуциони искази су једна врста перформатива, који нису прави перформативи, јер не задовољавају горе наведене услове, али имају свој учинак. Разлог помињања перлокуција јесте то што би управо ови исказни чиновци у многим ситуацијама одговарали говору мржње у уметности. Перлокуције су они исказни чиновци, нарочито невербални, којима чинимо да неко поступи како ми желимо, да неког на нешто натерамо.⁸ Перлокуциони исказни чиновци су „оно помоћу чега се нешто постиже”.⁹ Уколико су искази део законитог поступка, са испуњеним условима за успешан перформатив, у питању су илокуциони исказни чиновци – прави перформативни искази у Остиновом смислу. Да бисмо појаснили разлику између илокуција и перлокуција, навешћемо пример: нацистичка Немачка уметност била је део система, легално подржан говор мржње који је имао моћ и ауторитет да чини (илокуциони исказни чиновци-илокуције). У данашњој Немачкој, са постојећим законодавством, таква уметност би била незаконита, могла би да се одвија у оквиру неке неформалне групе, али би имала ефекте говора мржње (перлокуције) уколико јој надлежни органи не би стали на пут или се „неутрални посматрачи”, који нису таргетирани мржњом, а нашли су се на месту где се она дешава, не би супротставили. Такве перлокуције би могле да застрашују, натерају мете на практичан одговор, попут исељења, напуштања посла, иако не би имале моћ као илокуције у нацистичкој Немачкој.

⁶ Уп. Исто, стр. 24–27, 116.

⁷ Уп. Исто, стр. 24–30, 110–117.

⁸ На пример, претња оружјем да би нам неко предао новац, највероватније би резултирала жељеним циљем, мада перлокуција може деловати и само покретом који застрашује, мимиком, гестикацијом.

⁹ Langton, R., „Speech acts and unspeakable acts”, стр. 30-37. https://www.academia.edu/31138543/1993_Speech_Acts_and_Unspeakable_Acts. (03.03.2018.)

Оно што желимо да кажемо јесте да, чак и када уметност није вербализована, као на пример у поезији и прози, већ и када су у питању слике, перформанси, вајарство, музичка уметност итд., свака уметност нешто говори, а говор може имати димензију чињења у Остиновом смислу. Рае Ленгтон објашњава специфичност говора мржње и у чему се састоји његов учинак: „Говор мржње позива на емотивни, као и на когнитиван и практичан одговор... Он поручује неком шта да осећа, у шта да верује и шта да *чини* [курзивом истакла М. С.]. Дејства оваквог говора, његови перлокуцини циљеви у Остиновом смислу, подразумевају мржњу за неке слушаоце, бол и страх за друге...”¹⁰ Извесни говори који имају ауторитет могу да потчињавају одређене друштвене групе, да стварају хијерахије, да лишавају људе права и да истим тим говором дају легитимитет свему томе.¹¹ Битно је напоменути да Ленгтонова под говором не мисли само на језичке чинове, већ преузима од Остина и његове рецепције у раду Мекинон, идеју да говор може бити и слика, говор тела. Као пример она наводи чин спаљивања крста, тј. крст који гори, а који је традиционални симбол ККК.¹² Једно од значења спаљивања крста је супремација беле расе и порука да су обојени инфериорни и непожељни, да треба да оду. Уз све то горући крст указује и на историјски контекст насиља које ће се догодити таргетиранима. У Остиновом смислу, ово би био перлокуциони чин. Ништа страшно није изговорено експлицитно, али мете добро знају значење. Оно што спаљивање крста чини, или само појављивање у гардероби ККК, или можда организовање њихове изложбе или концерта по

¹⁰ Langton, R., ”The Authority of Hate speech”, стр. 16, https://www.academia.edu/34100113/2017_The_Authority_of_Hate_Speech. (12.09.2017.)

¹¹ Уп. Исто, стр. 7

¹² Уп. Исто, стр. 10. Упореди са Edward, J. I., „Art and Speech”, стр. 2, 8, 17–19, <https://scholarship.law.upenn.edu/jlasc/vol11/iss1/2/>. (02.10.2017.) ”Or a group of racist youth can tear apart a chair, form it into a cross, trespass onto a neighbor’s lawn, and set it afire during the night to express their outrage that their new neighbors are black.” Ово је чувени пример дозвољеног говора мржње којим се врши застрашивање у име заштите слободе говора и изражавања.

четвртима које су насељене становницима тамније пути, састоји се у импликатури која поручује да су инфериорни и да треба да оду, јер могу проћи као њихова групација у прошлости.

Према мишљењу Ленгтонове, штета која се неком наноси говором мржње не зависи нужно од формалног ауторитета, али ауторитет може само да појача ефекте говора мржње.¹³ Ленгтонова одбија да психологизира говор мржње и да га редукује на пуку осетљивост таргетиране индивидуе или групе. Изузетно битна аргументација коју анализира у говору мржње јесте да се у њему ради о мржњи самој, о интенцији да се неко повреди, отера, или да се механизмом *акомодације*¹⁴ створи таква атмосфера да се повећавање, редовна дискриминација, па и ликвидација таргетираних чини као нормална и оправдана.¹⁵ Када сумирамо њене аргументе, поткрепљене бројним примерима и анализама реченица и ситуација, можемо да закључимо да је говор мржње комплексан насилан перлокуциони наратив, чији је циљ да производи насиље и да га интензивира.

Уметност говори и исто тако може да говори мржњом. Како објашњава Иберле: језик уметности није увек леп. Уметност је специфична, па је као таква и специфичан тип говора који треба да има посебну заштиту, као посебан вид слободе говора;¹⁶ јер уметност унапређује знање, трагање за истином, она је чин самоостварења,

¹³ Уп. Исто, стр. 16.

¹⁴ О акомодацији ће бити више речи у закључку рада.

¹⁵ Уп. Исто, стр. 7–8, 16–20.

¹⁶ Наведени аутор говори о искуству у САД и о положају уметничког изражавања који је првенствено регулисан Првим амандманом (види: http://www.lwvkc.org/files/mip_1st_amendment_final.pdf, (20.03.2016.)). У РС је правно искуство другачије, уметничко изражавање је регулисано првенствено чланом 73., слободом научног и уметничког стварања и посредно чланом 46., слобода мишљења и изражавања (види: http://www.ius.bg.ac.rs/prof/materijali/martan/Ustav_Srbije.pdf, (13.07.2015.)). Обе слободе имају предвиђена ограничења. Без обзира на то што је правни систем САД другачији од правног система РС, говор мржње, био изражен у уметности или другачије, није само проблем у САД.

она је креативна, може да функционише као контролни механизам владе.¹⁷

Наравно да је говор уметности значајно сложенији од свакодневног говора и да је често потребно солидно образовање да бисмо уметности уопште приступили. С правом Иберле истиче да уметношћу сазнајемо нове перспективе живота, истине, човечанства, људског друштва. Уметност нас ставља пред изазове, трансформише нас, просвећује, а све то би, да нема уметности, можда остало скривено.¹⁸

Можемо се сложити са наведеним ставом аутора. Уметност има критички и образовни потенцијал. Некада се ти циљеви појављују као њени рефлектовани циљеви,¹⁹ а некада не. Међутим, као феномен човекове слободе, уметност не мора да реализује тај потенцијал и може и да одабере другачије циљеве. Уметност може неком свесно да *чини* нажао. Намерни учинак је управо оно што је одаје и што је разликује од уметности која је узнемирујућа, језива, гротескна, непријатна или застрашујућа. Да ли овакву уметност можемо оправдати слободом да изразимо љубав или мржњу, или правом на слободу говора?

Однос слободе уметничког изражавања, цензуре и једнакости свих

Појам цензуре најчешће асоцира на диктаторске режиме и обавезну репресију. У том контексту појмљен је „као антитеза слободи изражавања”.²⁰ Према Бутројду (Boothroyd), постављати пи-

¹⁷ Уп. Edward, J. I., „Art and Speech”, стр. 2, 8, 17–20, <https://scholarship.law.upenn.edu/jlasc/vol11/iss1/2/>. (02.10.2017.)

¹⁸ Уп. Исто, стр. 17–19.

¹⁹ Пример свесног образовног пројекта у уметности је *Bildungsroman* „који је, не само својим садржајем, већ и у својој форми, битно везан за образовање.” Види: Поповић, У., „*Bildungsroman*: уметност као образовање”, у: *Естетика и образовање*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2011, стр. 155.

²⁰ Boothroyd, D., „The ends of censorship”, стр. 3, <http://dx.doi.org/10.1080/15205430801950650>. (17.06.2016.)

тање за или против цензуре је бесмислено јер управо цензура чини сваку форму изражавања интелегибилном у одређеном друштву. Из тог разлога она не може бити промишљана као репресија нечега што је иначе слободно – јер слобода изражавања не претходи закону.²¹

Појам цензуре у себи сабира низ историјских пракси и значења, а добрим делом се значење овог појма неоправдано редукује на идеју репресивног ућуткивања и посматра се као пука супротност слободи изражавања мишљења, а не нешто што је самој слободи говора иманентно да би уопште било слобода, а не анархија. Оно што је цензурирано, увек је била културно-историјски променљива категорија, сама цензура је другачије схватана, а то значи да је и данашње схватање цензуре и тога шта треба цензурирати, а шта не, ко има права да цензурише, опет одраз наше културе и епохе. Да ли то значи да је цензура бесмислена, пошто критеријуми који важе данас можда неће важити сутра?²²

Реч цензура у свакодневном говору делује застрашујуће; она подсећа на времена када су људи спаљивани због нечега што су изговорили. Вест да је неко цензуриран не звучи неутрално, већ као да се људском бићу одузима право да говори – оно што му је као врсти, у антрополошком смислу, иманентно. Међутим, цензура није нужно репресивна и може да буде законско ограничење у случајевима који се више не сматрају слободом говора и изражавања. Постоје случајеви када је цензура легитимна, иако је граница легитимитета, једнако као и легалитета, исто историјски-културно променљива. Цензура може бити извршена уколико неко износи претње и увреде, клевете, распирује мржњу, или позива на насиље (јер они представљају говор који својим садржајем уништавају слободу из које настају). Цензуре могу бити различите,

²¹ Уп. Исто, стр. 5–7.

²² Исто бисмо могли рећи и за законске забране, које су исто тако културно-историјски променљиве, само нико не размишља о томе да укине све законе у име слободе.

диктаторске и недиктаторске, самовољне и несамовољне, законите и незаконите, легитимне и нелегитимне, видљиве и невидљиве, старосне цензуре, али јасне по резултату који треба да произведу. Иберле наводи пример изложбе слика која не би била дозвољена у институцији високог образовања због непримереног садржаја, али би зато могла да буде приказивана на неким другим местима.²³ То значи да постоји извештај одабир шта се на ком месту приказује, или шта је примерено за који узраст или струку, а не нужно да је неко ућуткан.

Оно што у крајњем случају заиста омогућава слободу изражавања без разлика свим људима у некој заједници јесте законом прописана забрана – цензура око које постоји законски и вредносни консензус. С правом истиче Бутројд да не треба да заборавимо да не може постојати ниједна држава, или друштво, слободно од цензуре.²⁴ Постоје различити облици цензуре, питање је само који облик, тј. облици цензуре су доминантни у некој заједници, и колико је она транспарентна, да ли је део самовоље или је демократска и постоји као прихваћена тековина коју су грађани интериоризовали, били уметници или не.

Премда је уврежен став да је цензура нешто потпуно негативно, нарочито када је у питању уметност, законска цензура уметности је неопходна у случајевима када долази до злоупотребе слободе, јер уметност никада није и не може бити некакав „чист“ естетски феномен, који нема додира са стварношћу и који не утиче на људе. У том је контексту у праву Теодор Адорно (Adorno), када каже да уметност у себи сажима емпиријско из стварности којој је супротстављена. Иако се не може редуковати на стварност друштвених односа јер је аутономна, уметност ипак није нешто што постоји независно од стварности и њених друштвених односа.²⁵

²³ Уп. Edward, J. I., "Art and Speech", стр. 1. <https://scholarship.law.upenn.edu/jlasc/vol11/iss1/2/>, (02.10.2017.)

²⁴ Уп. Исто, стр. 4.

²⁵ Уп. Адорно, Т. В., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, стр. 31–36, 159–163.

Случај Оувенден – цензура уметничких дела због педофилије²⁶

У наредним поглављима, као повод и пример који може да послужи за појашњење теме, обрадићемо случај Грема Оувендена (Ovenden) у Великој Британији у вези са педофилијом у његовим уметничким сликама и фотографијама, цензуром његових дела и комплетним догађајем који је имао свој епилог на суду. Оно што је посебно упечатљиво јесте да су управо уметничка дела – слике, послужиле као један од доказа у судском процесу, поред сведочанстава злостављане деце која су била „моделни“ за те слике. Прецизније, „садржај“ једног дела његових уметничких фотографија и слика чинила су деца коју је злостављао. Уметник је осуђен, суд је наложио уништење једног броја Оувенденових уметничких дела која су имала проблематичан садржај.

Сам догађај директно нас води до питања уметности и цензуре, односа слободе изражавања, једнакости свих људи и цензуре, односно државне интервенције и уплитања у уметничко изражавање. Судство приликом суђења Оувендену није негирало да постоји естетска вредност његове уметности, нити се у то званично и свесно уплitalo – сматрало је да не суди естетским вредностима нити да се њима бави, да их у том смислу оставља по страни, али пресуда је донета и естетским вредностима. То никако не треба сметнути с ума. Без обзира на то што се се судство оградilo од уплитања у суђење естетским вредностима, па наизглед може да се

²⁶ Види: Ward, V. „Graphic work of paedophile artist Graham Ovenden to be destroyed”, <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/11929768/Graphic-work-of-paedophile-artist-Graham-Ovenden-to-be-destroyed.html>. (02.02.2018.) Saner, E., „From Caravaggio to Graham Ovenden: do artists’ crimes taint their art?” <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/17/from-caravaggio-to-graham-ovenden-do-artists-crimes-taint-their-art>. (02.02.2018.) Тренутно недоступан линк, али су информације коришћене током писања рада: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2302849/Graham-Ovenden-How-art-world-turned-blind-eye-paedophile.html#ixzz5FhTQKdOj>. (02.02.2018.) Аутор текста није наведен, „Graham Ovenden sex crimes: Tate removes artist’s work”, <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-cornwall-22026730>. (02.02.2018.)

стекне утисак да естетска вредност може да постоји сама по себи и да се она не може уништити, на основу онога што је британско судство изрекло јасно се видело да то није могуће. Шта би то тачно значило у овом случају? Суд је досудио уништење одређеног броја слика поменутог уметника како никада не би биле приказиване. Наравно, јавности је, након судског процеса, доступан на увид само онај део уметничког корпуса који не нарушава права деце и самих жртава. Суд је овде о садржају уметности дао коначну реч, јавност више неће имати могућности да даје сопствену процену и да каже своје мишљење, па ни да суди о њеној естетској вредности.

Јасно је зашто је Оувенден кажњен, али зашто су кажњена Оувенденова уметничка дела, зашто не можемо да их видимо? Да ли смо и ми као посматрачи, реципијенти, такође „жртве” цензуре? Уметност је та која је може да помера и ствара сопствене границе, често је указивала је на проблематичност, хипокризију и насиље од стране цркве, државног апарата, у новијој историји, поготово почев од авангарде, доминантна је и идеја да уметност треба да се супротставља конвенцијама. Списак присећања на забрањена дела која данас имају непроцењиву вредност био би сигурно обиман, али то је оно што смо сви увек спремни да бранимо када говоримо о слободи уметника, док смо на ружну страну уметничке слободе и одговорност, која исто постоји, ретко спремни да обратимо пажњу. Готово да као саморазумљиву узимамо идеју да уметност не сме имати границе, да је уметност по себи прогресивна, узвишена, да нас образује и ослобађа. Не мора бити тако.²⁷

Да ли је Оувенденов циљ био подривање постојећих конвенција и указивање на нужност промене сексуалности деце и одраслих? Жртве које су се нашле на мети његове сексуалности остале

²⁷ Пример тамне стране уметности је кастрирање деце ради уметности које је било вишевековна масовна пракса (види: Peschel, E. R., and Peschel, R., "Medical Insight into the Castrati in Opera", стр. 578–583, <http://www.jstor.org/stable/27854886>. (12.12.2016.); Rosseli, J., "The Castrati as a Professional Group and Social Phenomenon", *Acta Musicologica*, стр. 143-179, www.jstor.org/stable/932789. (24.02.2016.)

су дуго затомљене у рамовима и изложене погледима, а неме све до суђења. Ипак, Оувенденова уметност „вероватно” није говор мржње, али јесте кривично дело. Да ли постоје контексти у којима би његова уметност могла да почне да функционише као перформативни говор мржње?

Закључак – зашто су кажњена уметничка дела?

У уводном поглављу смо дали оквирно тумачење шта је за Остина перформативни говор и како Рае Лангтон примењује његов концепт на чин говорне мржње, шта је тачно за њу говор мржње. Појаснили смо однос слободе говора и изражавања и цензуре, и шта би у том смислу значило да уметност нешто чини. Претпоставили смо да уметност можемо и остиновски посматрати као говор који чини, да бисмо идеју односа уметности и цензуре приказали веома транспарентно – тако јаснија постаје позиција уметности и уметника у свету, на тај начин лакше је видети одговорност коју уметник има, надлежни органи по питању цензуре, али и ми као реципијенти – не тек „неутрални” посматрачи. Потом смо анализирали случај Оувенден. Када сумирамо, отворили смо многа питања на која је немогуће одговорити у једном раду, али једно питање изнова искрсава, па му се враћамо јер сматрамо да је посебно важно: зашто су кажњена, односно цензурисана, Оувенденова уметничка дела?²⁸

Када је Оувенден сликао своје жртве, његова намера „вероватно” није била и ширење говора мржње према деци. Ипак је легитимно поставити питање у којој мери је он желео да кроз своју уметност педофилију учини нормалном, односно да сексуално понашање према деци учини регуларним и прихватљивим. Уколико је и то била његова намера, а не знамо да ли јесте, онда су заиста

²⁸ За нашу тему нас интересује искључиво ова забрана, тј. цензура коју смо на самом почетку повезали са имплицитним покушајем суда да стане на пут говору мржње. Иако немамо податак да ли је то била интенција пресуде, наше је мишљење да је овим спречено ширење говора мржње уметношћу, а самим тим и све што тај говор може да учини.

његове слике циљано биле говор мржње који треба да произведе учинак омасовљења. Уколико би неко сада, након пресуде, када су познате чињенице у вези са његовим сликама, инсистирао на њиховом приказивању и јавно приказивао копије тих слика које можда приватно има, то би већ био говор мржње према деци и жртвама и имао би перлокуционо дејство.²⁹ Након пресуде, када је откривено како су та дела настала, инстистирање на њиховој промоцији и јавној доступности бисмо могли окарактерисати као говор мржње у уметности. Подршка коју су поједини уметници дали Оувенденовој уметности у име естетских вредности и побуна против цензурисања његових дела представља подршку насилном наративу тих слика и његово оснаживање. Бар у овом случају, не може се естетска вредност одвојити од стварности – исте естетске вредности настале су стварним злочином.

Место где је суд повукао линију је управо тамо где треба – ми никада нећемо имати прилику да комуницирамо с педофилском уметношћу поменутог аутора, злочин над децом нам неће постати прихватљив и нормалан, бар не захваљујући његовим сликама, нећемо бити *акомодирани*³⁰ *тако да на њега не реагујемо, или да га можда и сами починимо. Деца неће добијати поруку да је такво поступање са њима прихватљиво и да треба да ћуте. Нећемо имати приступ перспективи самог уметника.* Укратко, говор мржње неће имати прилику да се догађа кроз ову уметност и да испољи своје ефекте.

Суд је у извесном смислу спречио да се по овом питању отвара даља расправа у име слободе говора или уметничког израза, јер

²⁹ Види појашњење перлокуција у уводном поглављу.

³⁰ Langton, R., "The Authority of Hate speech", стр. 4. https://www.academia.edu/34100113/2017_The_Authority_of_Hate_Speech. (12.09.2017.) Ленгтонова даје драгоцено појашњење како делују неформални ауторитети који настају неком врстом грешке која је честа, те се стога дешава акомодација која снабдева говор мржње потребним ауторитетом који га чини практичним. Укратко, неко ко симулира ауторитет грешком бива прихваћен од стране слушалаца као неко ко има ауторитет. (Види детаљније стр. 4–13, 15, посебно *Accommodation as a source of authority*, стр. 22–25).

„игра” са кршењем нечијих права не може бити предмет дискусије у демократском друштву, већ је то ствар чињеница које утврђује суд. Колико год судска одлука деловала као уплитање у уметност, она је, пре свега, уплитање у потенцијално ширење говора мржње кроз уметност – ширење таквог говора би по децу могло бити погубно. Исто тако, она је и спречавање даљег понављања насилног наратива и наношења штете жртвама које су се у тој уметности нашле затечене. Може се чинити да наш аргумент почива на логичкој грешци исклизнућа, јер су шансе за тако нешто можда мале и питање је колики би број деце тиме био погођен, колико би Оувенденова уметност заиста имала утицаја да промовише идеју сексуалног насиља према деци и уметности која гази преко туђих права.

За Иберлеа је тешко замислив говор уметности који наноси повреде, који прети или говори борбом.³¹ Међутим, историја, као што Ленгтонова то наводи, препуна примера у којој говор мржње од стране крајње небитних индивидуа, постаје битан, омасовљен и погубан по жртве.³² Чак и да само појединачне особе, а не групе, доживљавају последице таквих говора, његова погубност се мора узети у обзир и не сме се олако прећи преко њега. Уколико уметност, као и говор нешто чини, а не само изражава постојеће, онда та слобода не сме бити неограничена, јер ниједна слобода није апсолутна. Њен говор исто чини, и одређи јој одговорност, значило би одређи јој слободу и моћ.

³¹ Edward, J. I., "Art and Speech", <https://scholarship.law.upenn.edu/jlasc/vol11/iss1/2/>, стр. 25. (02.10.2017.) Зачујујућа је ова констатација аутора, пошто и сам наводи нацистичку уметност и совјетску уметност као уметности у служби режима. Могли бисмо навести и футуристе и њихов манифест, који је експлицитно прокламовао рат и мржњу према женама, а део њихове уметности представљао је тенкове и ратну машинерију. Но, то су опште познати историјски примери. Уметност говора мржње се на микро-плану дешава много чешће и то пролази релативно неопажено.

³² Langton, R., "The Authority of Hate speech", стр. 1–15, 25–27, https://www.academia.edu/34100113/2017_The_Authority_of_Hate_Speech. (12.09. 2017.)

Литература

- Адорно, Т. В., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1985.
- Аутор није наведен, "Graham Ovenden sex crimes: Tate removes artist's work", <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-cornwall-22026730>, (02.02.2018.).
- Boothroyd, D., "The Ends of Censorship", <http://dx.doi.org/10.1080/15205430801950650>, (17.06. 2016.).
- Ward, V., "Graphic work of paedophile artist Graham Ovenden to be destroyed", <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/11929768/Graphic-work-of-paedophile-artist-Graham-Ovenden-to-be-destroyed.html>, (02.02.2018.).
- Edward, J. I., „Art and Speech”, <https://scholarship.law.upenn.edu/jlasc/vol11/iss1/2/>, (02.10.2017.).
- Јуком, „Говор мржње”, http://www.yucom.org.rs/upload/vestgalerija_38_5/1198696141_GS0_Metodologija%20govor%20mrznje%20zlocin%20m rznje.pdf, (02.02.2018.).
- Langton, R., "Hate speech and epistemology of Justice", https://www.academia.edu/6991180/2014_Hate_Speech_and_the_Epistemology_of_Justice, (05.05.2017.)
- Langton, R., "Language and Race", https://www.academia.edu/3386978/2012_Language_and_Race, (05.05.2017.).
- Langton, R., "Speech acts and unspeakable acts", https://www.academia.edu/31138543/1993_Speech_Acts_and_Unspeakable_Acts, (03.03.2018.).
- Langton, R., "The Authority of Hate speech", https://www.academia.edu/34100113/2017_The_Authority_of_Hate_Speech, (12.09.2017.).
- Mackinon, C. A., *Only words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- Остин, Џ. Л., *Како деловати речима*, ФУТУРА, Нови Сад, 1994.
- „Устав Републике Србије”, http://www.ius.bg.ac.rs/prof/materijali/martan/Ustav_Srbije.pdf, (13.07.2015.).
- Peschel, E. R., Peschel, R., "Medical Insight into the Castrati in Opera", <http://www.jstor.org/stable/27854886>, (12.12.2016.).
- Поповић, У., „*Bildungsroman*: уметност као образовање”, у: *Естетика и образовање*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2011.
- Rosseli, J., "The Castrati as a Professional Group and Social Phenomenon", *Acta Musicologica*, www.jstor.org/stable/932789, (24.02.2016.).

Милена Стефановић

Saner, E., "From Caravaggio to Graham Ovenden: do artists' crimes taint their art?", <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/17/from-caravaggio-to-graham-ovenden-do-artists-crimes-taint-their-art>, (02.02.2018.)

Тренутно недоступан линк: "Graham Ovenden How Art World turned-blind eye paedophile", <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2302849/Graham-Ovenden-How-art-world-turned-blind-eye-paedophile.html#ixzz5FhTQKdOj>, (02.02.2018.).

"The First Amendment", http://www.lwvkc.org/files/mip_1st_amendment_final.pdf, (20.03.2016.),

"United Nations International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination", <http://www.hrcr.org/docs/CERD/cerd3.html>, (07.07.2018.).

Milena Stefanović

PERFORMATIVE DIMENSION OF ART AND LEGITIMACY OF CENSORSHIP – ART AS HATE SPEECH

Summary

The aim of the paper is to explore performative dimension of art and how it affects reality. Our focus is to investigate what we do with art. Due to a better understanding of art, especially "hate art", we apply Austin's philosophy of speech acts as epistemological and methodological framework. "Hate art" (hate speech art) targets certain groups of people or individuals in terms of *doing* harm. Can it be justified as artistic freedom to express love or hate or legal right to freedom of speech? Contrary to popular opinion which recognizes censorship as strictly negative issue, we will argue that legal censorship of art is necessary in cases of abusing freedom.

Key words: J. L. Austin, art as a performative act, reality, censorship, freedom of speech and expression.

Милица Ојданић

РЕНЕСАНСНИ ИДЕНТИТЕТ И КРЧМА: ШЕКСПИРОВА ИСТОРИЈСКА ДРАМА *ХЕНРИ IV*

Апстракт: Текст преиспитује однос „стварног” и уметничког кроз топос крчме, ренесансног хронотопа, места које је јасно означено временом. На основу студија руског критичара Михаила Бахтина и америчког критичара Стивена Гринблата, ауторка истражује однос „високог” и „ниског”, доминантних и субверзивних токова, однос крчме и двора, народне и дворске културе, доминантног и потчињеног на примеру Шекспирове историјске драме *Хенри IV* и Ботичелијеве слике Палада и Кентаур.

Кључне речи: Ренесанса, Вилијам Шекспир, Михаил Бахтин, Стивен Гринблат, Крчма, Двор, Индивидуалност, Идентитет, Личност, Дипломатија.

Нестабилност света Томаса Мора (More), енглеског дипломате и државника на двору краља Хенрија VIII (Henry VIII), коју амерички критичар и професор ренесансне књижевности, Стивен Гринблат (Stephen Greenblatt), илуструје сликом *Амбасадори* Ханса Холбајна (Holbein), у свом есеју „За столом угледника: Морово самообликовање и самопоништење”,¹ у којој су различите супротности, религиозне, политичке и егзистенцијалне, подједнако присут-

¹ Гринблат, С, *Самообликовање у ренесанси. Од Мора до Шекспира*, Клио, Београд, 2011.

не, али не и уочљиве, очигледна је и у Шекспировим (Shakespeare) историјским драмама *Хенри IV* (први и други део) и *Хенри V*. Оно што се одувек сматрало субверзивним, у драми *Хенри V* види се као бранитељ поретка али, још интересантније, оно што би требало да је бранитељ поретка, представља се као субверзивно. У том односу стоје јунаци поменутих Шекспирових драма, принц Хал (будући краљ Хенри V) и његов паж и пратилац, ренесансна луда, ждероња и разбојник Фалстаф.

Фридрих Ниче (Nietzsche) у делу *О користи и штети историје за живот*, цитира Гетеа (Goethe) који је једном рекао о Шекспиру следеће: „Нико није више од њега презирао материјални костим; он врло добро познаје унутрашњи костим људи, а у њему су сви једнаки. Каже се да је одлично приказао Римљане; ја то не сматрам, све су то прави Енглези, али наравно људи из основе и потпуно, а њима приличи и римска тога”.² Ево како Енглези, у енглеским племићким одорама, у Шекспировој драми вежбају спрецатуру (*Sprezzatura*), ренесансни облик понашања који подразумева смишљену и прецизно испланирану појаву која делује нехајно, спонтано и непланирано у корист обмане посматрача посредством визуелног ефекта који истиче форму и артифицијалну технику опхођења у комуникацији са другим. У приручницима за понашање Шекспировог доба наводило се мишљење да је знак величине не познати или не поздравити у пролазу познаника који је по племићком положају нижег ранга. Хал то и чини, у другом делу драме *Хенри IV* када Фалстафу одговара „Не знам те, старче!”³ али и пре тог чина, назнаке описаног понашања дате су у првом делу ове Шекспирове историјске драме, у сцени са Поинсом, када принц Хал каже:

² Гете, Ј. В. *Списи о књижевности и уметности*, Култура, Београд, 1989, стр. 53. Цитирано према: Ниче, Ф. *О користи и штети историје за живот*, Светови, Нови Сад, 1990, стр. 52.

³ Шекспир, В. „Хенри IV, други део”, *Целокупна дела*, књига XIV, Култура, Београд, 1963, стр. 210.

„Можда ми апетит није принчевски васпитан, јер, ето, заиста ми пада на памет та бедна ствар, слабо пиво. Ове ниске склоности огадиле су ми моју величину. Колика срамота за мене што се сећам твог имена? Или што ћу ти познати лице сутра!“

(*Хенри IV* – други део, II, 2).⁴

Театралност, маскирање, глумачка (хистрионска) прерушавања и без развијеног учења проистичу из услова који су били заједнички многим ренесансним дворовима, од Урбина до Лондона. Деловање краља, његово обраћање јавности и обављање административних дужности увек укључује фикције, театралност и, пре демонстрације, *приказивање* моћи. У Шекспировој драми та моћ је, премда исто употребљена, ипак нешто другачије представљена и, најзад, на неочекиваном месту. Један од ренесансних хронотопа *par excellence* била је крчма. У том простору, између осталих, Шекспир приказује деловање будућег краља Енглеске, у драми често ословљаваног по надимку. Прерушавање у циљу карневализације присутно је од почетка драме. У крчми утврђени закони и постулати света бивају преокренути. Као и за време карневала, Луда је Краљ. У крчми „Код главе дивљег вепра“ сер Џон Фалстаф (ефекат ироније делотворан је већ на почетку, при сазнању да један пајак попут Џона Фалстафа има титулу сер) заједно са принцем учествује у позоришној представи (унутар већ дате позоришне представе). Хијерархија се преокреће, карневалска логика свгнућа краља и устоличења луде (који током дана карневала, и у местима која су карневалски топос, има једини право да говори истину а да због њеног изношења не сноси последице) организује њихов план игре. Мало је велико, апстрактно је конкретно, духовно је физичко. Фалстаф је краљ и принц га испитује о Фалстафу. Затим, улоге се мењају. Принц је у улози краља а Фалстаф у улози принца.

Принцу Хенрију, сину енглеског краља Хенрија IV и будућем краљу Енглеске, прерушавања су од почетка драме својствена.

⁴ *Ibid*, стр. 135.

Осим изведбе са Фалстафом, принц, прерушен у друмског разбојника, заједно са Поинсом учествује у препадну на Фалстафа и његову дружину која је опљачкала ходочаснике на путу за Кентербери.⁵ Принц се, затим, у сцени са Поинсом, у другом делу драме *Хенри IV* прерушава у келнера како би шпијуниро Фалстафа. Тада, он за свој поступак каже:

„Од Бога на бика? Низак пад! То је био Јупитеров случај. Од принца на келнера? Низак преображај! То ће бити мој случај. Јер, на крају, какав циљ такав и поступак.”

(*Хенри IV* – други део, II, 2).⁶

Свет крчме и свет двора подједнако су присутни у драми, али је њихова смена очигледна. Довољно је обратити пажњу на само неки од дијалога принца и Фалстафа у крчми или на улици. Ево једног разговора, где се помињањем „дрвеног мача”, имплицитно наговештава драмска особеност њиховог пријатељства:

„ПРИНЦ ХЕНРИ: Шта је, вунена врећо, што гунђаш толико?
ФАЛСТАФ: Краљев син! Ако те не истерам из твоје краљевине дрвеним мачем и не отерам све твоје поданике испред тебе као јато дивљих гусака, никад више нећу носити браду. И ти си ми принц од Велса.”

(*Хенри IV* – први део, II, 4).⁷

⁵ Ово је једна од најдуховитијих сцена у драми. Фалстаф, пресревши ходочаснике, узвикује: „Удрите! Доле с њима! Закољите хуље! Ах, бескорисне гусенице! Ждероње сланине! Они мрзе нас омладину. Доле с њима! Очерупајте их!”. Наравно, реакција је непропорционална самом чину, јер самоодбрана нападнутих, као и пружање отпора не постоје. И у овој врсти претеривања и гомилања речи уочава се облик карневализације. Цитирано према: Шекспир, В, „Хенри IV, први део”, у: *Целокупна дела*, књига XIV, Култура, Београд, 1963, стр. 33.

⁶ „Хенри IV, други део”, стр. 140.

⁷ „Хенри IV, први део”, стр. 42.

Овакав начин разговора између престолонаследника монархије и његовог поданика замислив је само у свету окренутом наопачке. Но, када каже да ће принца гонити дрвеним мачем, Фалстаф прави алузију на црквене драме у којима је Порок тукао Ђавола дрвеним мачем.

Осим карневалске замене улога, карневалског отпора званичном поретку, ту су још и прерушавања, пренаглашеност величине људског тела као отелотворења Бахтиновог материјално-телесног начела и субверзија: карневал као вид опозиције који, заправо, још више учвршћује ауторитет државе.⁸ Оно што је Гринблат написао у контексту живота и дела Томаса Мора, могло би се односити и на карактер принца Хенрија јер „направити сам своју улогу, живети свој живот као карактер урођен у драму, стално се импровизовано обнављајући и бити увек свестан сопствене нестварности”,⁹ јесте принчев начин делања и представљања себе, што је нарочито уочљиво у сцени прерушавања, када он глуми свог оца и у његово име говори о себи (дакле, говори сам о себи као да је реч о неком другом):

„ПРИНЦ ХЕНРИ: Ти псујеш, неуљудни дечаче? Одсад да ми ниси излазио пред очи. Све си више одвраћен од врлине; ђаво те прати у обличју старог, дебелог човека; тона од човека је твој друг. Зашто општиш с тим ковчегом ћуди, том сејаром животињства, тим надувеним деметом водене болести, тим огромним мехом вина, том препуном врећом црева, тим печеним манинчријским волом с надевом у бурагу, тим уваженим пороком, том седом бруком, тим оцем грубијаном, том таштином у годинама? У чему је добар сем да куша вино и пије га? У чему је спретан и окретан сем у сечењу петла и

⁸ О феномену отпора који је у служби владајуће доминантне идеологије Стивен Гринблат је писао у есеју „Невидљиви меци: субверзија власти у ренесанси”. Гринблат, С, „Невидљиви меци: субверзија власти у ренесанси”, у: *Поетика ренесансне културе: нови хисторизам*, Диспут, Загреб, 2007, стр. 161-186.

⁹ Гринблат, С, *Самообликовање у ренесанси*, Клио, Београд, 2011, стр. 55.

ждерању? У чему је вешт сем у лукавству? У чему је лукав сем у неваљалству? У чему је неваљао? Па у свим стварима. По чему је цењен? Ни по чему.”

(*Хенри IV* – први део, II, 4).¹⁰

Фалстафов одговор који следи, духовит је и ироничан. Фалстаф је у тој псеудодрами принц Хенри и треба да оправда себе, у двоструком смислу. Себе, у улози принца и, првенствено, себе као особу о којој је управо било речи. После почетне недоумице, он додаје нешто наизглед апсурдно, а заправо вешто, иронично и мудро, прозревши врло добро природу принца који сада глуми свог незадовољног остарелог оца:

„ФАЛСТАФ: Али да кажем да знам да има више зла у њему него у мени, значило би рећи више но што знам.”

(*Хенри IV* – први део).¹¹

Принц је део субверзивне групе а припадник је двора, симбола ауторитета и власти. Он је члан дружине која пљачка и дангуби, али нам се у драми каже да славимо принца и његову моћ. Он већ на почетку, у првом чину, себе представља публици, срачунато играјући улогу владара који „претпоставља сталну производњу радикалне субверзије саме себе и снажну интеграцију те субверзије”.¹²

„ПРИНЦ ХЕНРИ: Знам вас! – и неко време повлађиваћу
Тој плахој ћуди вашег ленствовања.
Бићу у томе сличан Сунцу, које

Дозвољава ниским, кужним облацима

¹⁰ Хенри IV, први део”, стр. 50-51.

¹¹ *Ibid*, стр. 51.

¹² Гринблат, С, „Невидљиви меци: субверзија власти у ренесанси”, у: *Поетика ренесансне културе: нови хисторизам*, Диспут, Загреб, 2007, стр. 180.

Да свету заклоне његову лепоту,
Да би му се жељни дивили још више
Кад му се прохте да сине у сјају
Пробијајући тамне, ружне магле
Испарења што га, изгледа, угуше.

.....
К'о сјајан метал на залеђу тамном
Поправка ће моја сијати над грехом,

.....
Скренућу преступе на корисне путе,
Накнадити време кад најмање слуте.”

*(Хенри IV – први део).*¹³

Стивен Гринблат наводи речи краљице Елизабете (Elizabeth) које је 1586. упутила парламентарном изасланству: „Ми смо владари, кажем вам, на позорницу стављени, гдје читав свијет нас гледа и проматра све што радимо”.¹⁴ Хал је изложен погледима али и диктира начин кретања очију оних чијим погледима је изложен. Он је истовремено глумац и редитељ. Он је и у могућности да своје поступке тумачи, као што то и чини у наведеном одломку. Власт производи субверзију, али ју и кроти, усмерава, упозорава, контролише и обликује. Хал своје понашање у већем делу драме схвата као играње улоге, једну маску замењујући другом. „Халова је карактеристична дјелатност глума, или точније, казалишна импровизација”, пише Стивен Гринблат, док на другом месту додаје: „Театралност се дакле не супротставља моћи, него је управо један од кључних модуса моћи”.¹⁵

Дакле, иако драма *Хенри IV* потврђује макијавелистичке тезе о владању и стицању краљевске моћи она, истовремено, позива публику да ту моћ слави. Онда када се доминантна моћ угрози од

¹³ „Хенри IV, први део”, стр. 17–18.

¹⁴ Гринблат, С, „Невидљиви меци: субверзија власти у ренесанси”, у: *Поетика ренесансне културе: нови хисторизам*, Диспут, Загреб, 2007, стр. 181–185.

¹⁵ *Ibid*, стр. 183.

стране субверзивне, потоња ће бити интегрисана или поништена у виду особеног позоришног облика: *зубилишта*. Стивен Гринблат пишући о пореклу и „поетици моћи” краљице Елизабете пише да она није имала „ни стајаћу војску, ни развијену бирократију, ни особито бројне полицијске снаге”, али да је њена моћ почивала на „театралним величањима краљевске славе и театралном насиљу којем су били подвргнути непријатељи те славе”.¹⁶ С тим у вези опет бих као илустрацију теме представила једно дело италијанског ренесансног сликарства које одлично кореспондира са темом узајамног односа субверзије и доминантне моћи, а подстакнута разговором Фалстафа и врховног судије у другом делу драме *Хенри IV*:

„ВРХОВНИ СУДИЈА: Нека Бог дадне принцу бољег друга!
ФАЛСТАФ: Нека Бог пошаље другу бољег принца!”

(*Хенри IV*, други део, I, 2).¹⁷

Сандро Ботичели (Botticelli), један од уметника италијанске ренесансе, насликао је дело на коме су приказани кентаур и богиња Атена око 1482. године. Слика је требало да са његовом алегоријском сликом пролећа буде изложена у једној од просторија палате Медичијевих. Стицајем историјских околности слика је дуго била изгубљена и поново је откривена и препозната као Ботичелијево дело тек 1895. године.

Упркос вишевековној празнини између периода када је дело настало и периода када је оно тумачено, аура двосмислености, али и универзалности њеног значења, није изгубљена нити је изгубила своју очигледност. Митови су универзалне приче које су, нарочито у ренесансној уметности, биле полазишта за симболичка представљања друштвених и институционалних промена (сложен однос цркве и државе, али и појединца који је у оквиру њихових

¹⁶ *Ibid*, стр. 184.

¹⁷ „Хенри IV, други део”, стр. 124.

структура морао наћи адекватну позицију, стваралачку или политичку, за своја делања), својеврсна упозорења и моралитети, далеко сложеније обликовани од ранијих, средњовековних.

На слици видимо нежну женску фигуру у прозирној хаљини, украшеној амблемима породице Медичи (Medici), која се, баш као и њена риђа коса, вијори на благом поветарцу. Богиња делује етерично и крхко (што је типично за Ботичелијеве приказе жена) тако да оружје у њеној руци представља стран и груб предмет. Палада око главе има ловоров венац, симбол владара, заштитника уметности, мецена сликара, песника, скулптора и филозофа. Њена рамена и руке украшени су зеленим лишћем које симболизује победу. Са њене десне стране је кентаур, митско биће које је залутало на туђу територију. Његов лук је на земљи, не у ваздуху, његове стреле нису извађене, у торби су. Његово лице, насупрот Паладином, заплашено је, он посматрачу делује као да моли за помоћ.¹⁸ Десном руком кентаур придржава лук док му је лева рука благо уздигнута и као да је у сваком тренутку спремна да се одбрани од удараца. Положај његових ногу, такође, одаје извесну nelaгодност. Он је у спором касу, у пролазу који је, чини се, одједном заустављен претњом. Кентаур би да настави кас, али је заустављен и сатеран уз зид грађевине. Двооблично митско створење је против своје воље застало и у милости је девојке која му својом десном руком придржава неколико праменова бујне, дуге косе која се стопила у једну целину са његовом густом брадом.

¹⁸ „[...] Било који појединац, или група, који се суочавају са непријатељском институцијом несразмерно веће моћи, прибегава оружју беспомоћног: преузимању симболичке иницијативе. Њега могу да слома, али ће његово мучеништво само потврдити његову конструкцију стварности, јер се управо успех доминантне институције разоткрива не као знак да је она у праву, већ као моћ Антихриста.”, пише Стивен Гринблат у есеју „Реч божија у времену техничке репродукције” који се односи на Тиндла и његову књигу *Покорност хришћанина*. Уколико упаво цитирано употребимо у контексту слике Сандра Ботичелија, бива јасно о чему је реч, упркос речи „Антихрист” која звучи странно у контексту старогрчког митолошког приказа. Гринблат, С, *Самообликовање у ренесанси*, Клио, Београд, 2011, стр. 111.

Кентаур је на територији коју женска прилика брани. Израз Паладиног лица смирен је и хладан, али одлучан да своје оружје употреби. Шиљак њеног оружја уперен је ка глави кентаура. Она придржавајући дивље створење за неколико праменова симболички држи у руци његову главу коју ће оружјем у другој одсећи. Палада није милосрдна госпа пуна блакости која лепом речју и пријатним гестом побеђује сировост и необуздану снагу, упад и узурпацију. Овде су, баш као што то и емпиријске околности често доказују, улоге замењене. Присталице политичког тумачења слике посматраће исту као алегоријску представу односа Лоренца Величанственог (Lorenzo de' Medici) и тадашњег папе Сикста IV (Sixtus IV). Кентаур може бити папа који се нашао у рукама победника (кога представља женска прилика украшена амблемима Медичијевих, али и традиционалним фирентинским оружјем, хелебардом коју држи у руци) који неће дозволити његово даље политичко и освајачко кретање. Слика сугерише претње, nelaгoду и опструкцију другог.

Слика се може посматрати и са антрополошког становишта. Не постоји људска природа која је независна од културе и њених постулата, не постоји слободно делање људске воље. То делање је увек условљено и омогућено институционалним светом права, државе, религије и породице. Делање појединца унутар заједнице, употреба и поштовање традиције, правила, конвенција понашања јесу, према учењу америчког антрополога Клифорда Герца (Geertz) „скуп контролних механизма за управљање понашањем”.¹⁹ У питању су механизми контроле у служби непрозирног и веома перфидно спроведеног система понашања и обликовања идентитета. У питању је, заправо, условљавање и потчињавање. Цивилизација је изграђена захваљујући потискивању и константном савлађивању природе. И зато, поставља се питање, баш као и у вези са човеком

¹⁹ Цитирано према: Гринблат, С, *Самообликовање у ренесанси*, Клио, Београд, 2011, стр. 22.

и природом, тако и у вези са кентауром и Паладом: ко је заправо на туђој територији, ко напада а ко се брани?

Женска прилика на слици може се поимати као светлосни елемент чије боје доминирају, такође, и позадинским делом слике. Боја кентауровог тела комплементарна је боји земље на којој стоји, док је боја Паладине фигуре у потпуности одговарајућа боји мора и неба. Светлосни елемент увек ће се трудити да угуши и потисне мрачни, деградирајући и не тако прогресивни елемент земље, елемент хтонских, дивљих, примордијалних и необузданих сила чији је кентаур представник. Али, као што видимо, силе које покрећу девојку за очувањем постојећег поретка нису ништа узвишеније од природних, нити су у служби поштовања принципијалних етичких начела једнакости. Ипак, оне су другачије представљене и обликоване пред очима трећег учесника у овој сцени, посматрача слике.

Кентаур, биће које припада шумама, на слици је приказан поред грађевине – симбола цивилизације, симбола напретка људске воље у настојању за самоодржањем и отпору ћудима природе. Иза обе приказане фигуре налази се ограда коју сликар користи као још једно средство сугестије: кентаур је на странијој територији, Паладин храм је недоступно место, јасно омеђено границама које не треба прелазити. Ипак, његове стреле и лукови нису приказани тако нападно и експлицитно као што је приказано Паладино оружје.

Историјске и животне чињенице мање су удаљене од уметности него што то на први поглед изгледа. Стварност је метафоричког карактера, а то је нарочито долазило до изражаја током владавине краљице Елизабете I. Дело, наравно, не треба посматрати једино у контексту одређених биографских или историјских чињеница, или пак из угла идеолошке надградње јер ће она, на тај начин, потпуно апсорбовати естетску функцију, која би требало да је доминантна унутар уметничког дела. Но, не може се оповргнути утисак, нарочито не пред овим делом, да су спољашње околности, у најширем смислу, великим делом инкорпориране у уметност и да је она, из-

међу осталих, и рефлексија о преовлађујућим датостима емпирије. А емпирија, баш и као приказане фигуре, има своје двосмислености и изненађујуће обрте.

Уметност се обраћа безвременој и универзалној људској суштини. Она је усмерена на себе, она представља затворен и аутономан систем али је, истовремено, веома зависна од културе у чијем окриљу се формира. Ту чињеницу не треба заобићи при покушају разумевања једног уметничког дела, нарочито начина на који је оно настало, као и разлога који су довели до његовог стварања. Тако бива и са Шекспиром. Дакле, поред политичких и антрополошких тумачења, овом делу италијанске ренесансе можемо придодати контекстуално односно компаративно тумачење, поредећи га са једним делом енглеске ренесансне књижевности. Италијанској је ренесанси, због снажног католичког утицаја, била блиска уметност сликарства, док је енглеској ренесанси, због специфичних друштвених и религијских превирања, била блиска уметност позоришта. Ове границе су, свакако, условне, али није на одмет направити могућу скицу колања друштвене енергије која је једну од својих форми потражила и пронашла у уметничком стваралаштву.

Без обзира на временску разлику која постоји између станка Ботичелијевог и Шекспировог дела, она се надовезују или међусобно допуњују јер је нарочито специфично за ренесансну уметност да буде директно зависна од културе и владајуће моћи у оквиру које се формира. Ми можемо Фалстафа замислити у улози кентаура а принца у улози Паладе. Оно што се представља као бранитељ поретка заправо је субверзивно и призвало је у постојање или, речено контекстом слике, у свој простор дивље и необуздано створење, ван надзора властодршца. Кентаурово постојање овисно је о Палади, баш као и Фалстафово о Халу. У тами кентаура истиче се светлост Паладе, баш као што и принц за себе каже:

„Ко сјајан метал на залеђу тамном
Поправка ће моја сијати над грехом,
Изгледати боља, привлачећи очи,

Но она где тамно није иза ње.”

(Хенри IV – први део).²⁰

Дакле, принц Хенри (Палада) јесте у лошем друштву, или како то каже врховни судија: „Нек Бог пошаље принцу бољег друга!”. Но, судећи по слици, односно крају драме, ми подједнаком брзином можемо узвратити поглед на кентаура, као што Фалстаф одговара судији: „Нека Бог пошаље другу бољег принца!”. Фалстаф и кентаур апотеоза су субверзивних гласова у поменутиим уметничким делима. Њихови животи зависе од принца и девичанске богиње и, нимало без значаја, интегрисани су у политику далеко веће моћи него што је њихова. Људе без господара, дивље, запуштене, необуздане, непријатеље друштвене дисциплине „елизабетинско доба, као што нам казује многа приповјед, држало је главним типовима субверзивности поретка, но овдје их видимо управо као бранитеље поретка, незапослене слуге, отпуштене коњушаре, млађе синове млађе браће који су довољно добри за пробадање, ’месо за топове’ које ’и производе и једу моћни’”.²¹ Најзад, јасно је уочљиво да Паладино оружје уперено ка глави кентаура кореспондира са принчевим помињањем вешала.

„ФАЛСТАФ: Али, молим те, мили младићу, хоће ли бити вешала у Енглеској кад ти будеш краљ? [...] Немој, кад будеш краљ, да вешаш лопове.

ПРИНЦ ХЕНРИ: Нећу; ти ћеш.

ФАЛСТАФ: Хоћу ли? О, господа ми, бићу добар судија.

ПРИНЦ ХЕНРИ: Већ судиш погрешно: намера ми је да ти вешаш лопове и тако постанеш одличан целат.”

(Хенри IV, први део, I, 2).

²⁰ „Хенри IV, први део”, стр. 18. (курзив М.О.)

²¹ Гринблат, С, „Невидљиви меци: субверзија власти у ренесанси”, у: *Поетика ренесансне културе: нови хисторизам*, Диспут, Загреб, 2007, стр. 181.

На овом месту, у нади да смо бар приближно тему исправно интерпретирали и феномен самообликовања детаљније, пре свега, себи приближили, позиционирајући на тај начин своје место у времену и простору, можемо завршити овај рад. Избор теме о којој смо писали одабир је по сродности. Аспекти сопственог идентитета и културе унутар које се формирамо и остварујемо нису, ни у ком случају, одвојени, а дела Шекспира, Ботичелија и Гринблата тему својствену ренесансном периоду приносе пред модерног читаоца на подстицајан начин. Чини се, анализирајући ову студију, читалац има два избора: да књигу чита као да се она искључиво односи на феномен прошлости или да покуша да кроз говор о прошлости појми, прихвати, преобликује, прилагоди и разуме садашњост и своју позицију унутар ње.

Литература

- Бечановић-Николић, З, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, Београд, 2013.
- Бечановић-Николић, З, *Шекспир иза огледала*, Геопоетика, Београд, 2007.
- Гринблат, С, „Невидљиви меци: субверзија власти у ренесанси”, у: *Поетика ренесансне културе: нови хисторизам*, превод Томислав Брлек, Диспут, Загреб, 2007.
- Гринблат, С, „Колање друштвене енергије”, у: *Нови историцизам и културни материјализам*, Народна књига, Алфа, Београд, 2003.
- Гринблат, С, *Самообликовање у ренесанси*, превод Невена Мрђеновић, Јелена Стакић, Клио, Београд, 2011.
- Драшкић-Вићановић, И, „Бихевиорални аспект стваралаштва. Ренесансна sprezzatura”, у: *Проблем креативности*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2012.
- Лешић, З, *Нови историцизам и културни материјализам*, Народна књига, Алфа, Београд, 2003.

Макијавели, Н, *Владалац*, превод Миодраг Т. Ристић, Дерета, Београд, 2002.

Милутиновић, З, „Поетика културе Стивена Гринблата”, *Реч*, бр. 15, Београд, 1995.

Шекспир, В., „Хенри IV, први и други део”, у: *Целокупна дела Виљема Шекспира*, Култура, Београд, 1963.

Milica Ojdanić

RENAISSANCE IDENTITY AND TAVERN: SHAKESPEARE'S PLAY *HENRY IV*

Summary

Text examines relation between „real” and artistic when it comes to the topic of the renaissance tavern. Tavern is renaissance chronotop, place defined and marked by time. Author of the essay approaches to the problem from the critic of russion scholar Mikhail Bakhtin and american scholar Stephen Greenblatt. Author examines relation between „high” and „low”, dominant and subversive, tavern and court culture in Shakespeare's play *Henry IV* and Botticelli's painting *Pallas and the Centaur*.

Key words: Renaissance, William Shakespeare, Mikhail Bakhtin, Stephen Greenblatt, Tavern, Court, Individuality, Identity, Diplomacy.

ПОДАЦИ О АУТОРИМА

Сретен Петровић (1940.) је редовни професор у пензији Филолошког факултета Универзитета у Београду. Основне и магистарске студије филозофије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Београду, где је и докторирао 1971. године. Као професор по позиву предавао је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, на Љубљанском универзитету, Факултету драмских уметности у Београду и Филозофском факултету у Београду. Покретач је и један од оснивача Етно-културолошке радионице у Сврљигу и Главни и одговорни уредник Етно-културолошког зборника.

Драган Жунић (1952.) је редовни професор на Факултету уметности Универзитета у Нишу, где предаје социологију културе и уметности, филозофију уметности и естетику. Основне, магистарске и докторске (1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промовисан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Тирило и Методије“ (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра.

Бошко Телебаковић (1948.) је редовни професор на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Дипломирао на Одсе-

ку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду 1973. године, магистрирао (1980.) и докторирао (1985.) на Факултету политичких наука Универзитета у Београду.

Ива Драшкић Вићановић (1965.) је редовни професор на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје естетику на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности. Предаје херменеутику ликовних уметности на Академији уметности у Београду. Дипломирала (1987.), магистрала (1994.) и докторирао (1999.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду.

Богомир Ђукић (1943.) је редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Бања Луци. Основне студије завршио је на Филолошком факултету Универзитета у Београду (1967.), постдипломске студије у Сарајеву (1977.), а докторску тезу из филозофије одбранио је на Филозофском факултету у Сарајеву 1988. године. Објавио је преко сто научних, филозофских и стручних прилога у разним публикацијама, и деветнаест књига.

Марко Новаковић (1983.) је дипломирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године, где је и докторирао 2016. године. Посебна подручја интересовања: филозофска естетика, филозофија ликовних уметности и музике, модерна и савремена филозофија, филозофија образовања.

Дивна Вуксановић (1965.) је редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: естетика, теорија културе, интерактивне комуникације, филозофија медија, комуникологија. Дипломирала на Факултету

драмских уметности и на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Магистрирала театрологију на Факултету драмских уметности 1993. године, а докторирала 1998. године на Филозофском факултету у домену савремене филозофије и естетике. До сада објавила преко сто научних и стручних радова у домаћој и иностраној периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

Предраг Јакшић (1972.) је дипломирао на Правном факултету, као и на Факултету драмских уметности Универзитета у Београду. На ФДУ је завршио мастер студије, а тренутно је на докторским студијама теорије драмских уметности, медија и културе на истом факултету. Аутор је већег броја објављених научних радова и есеја, те књиге из теорије сценаристике *Феномен талачке ситуације* (2014). Сценариста је и редитељ дугометражног играног филма *Повратак* (2016), као и неколико кратких филмова. Објавио је више књига поезије и прозе. Члан је Удружења књижевника Србије.

Срђан Мараш (1973.) дипломирао, магистрирао и докторирао на Оделењу за филозофију Филозофског факултета у Београду. Посебна поља интересовања: историја филозофије, модерна и савремена филозофија, естетика.

Небојша Грубор (1971.) је ванредни професор на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду, на предметима: естетика, проблеми савремене естетике, Хајдегерово филозофија, херменеутичка естетика, историја естетике. Дипломирао (1997.), магистрирао (2003.) и докторирао (2007.) филозофију на Одсеку за Филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Хајдегерово филозофија уметности. Проблем заснивања* (2005.), *Херменеутичка феноме-*

нологија уметности (2009.), *Лепо, надахнуће и уметност подражавања* (2012.), *Кант и заснивање модерне естетике. О осећају просуђивања форме лепог предмета* (2016).

Милош Миладинов (1992.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. На истом месту завршио је основне академске и мастер студије филозофије, а у 2017. години уписује докторске студије филозофије. У ужу област његовог интересовања спадају естетика, филозофија уметности, филозофија културе и савремена филозофија.

Уна Поповић (1984.) је доцент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Дипломирала је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године, а докторирала на истом одсеку 2014. године. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, историја филозофије, естетика, филозофија језика.

Милош Агатоновић (1986.) је запослен као наставник филозофије у Гимназији у Крушевцу. Дипломирао је 2012. године, а докторирао 2017. на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Посебне области Агатоновићевог интересовања јесу Ничеова филозофија, етика, филозофија нормативности, филозофија медија, трансхуманизам.

Душан Миленковић (1991.) завршио је основне студије филозофије на Департману за филозофију Филозофског факултета у Нишу 2014. године, где је и запослен у звању асистента. Мастер студије завршио је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду 2016. године. У жижи његовог интересовања

пре свега јесу естетика и филозофија музике. Један је од оснивача Књижевног клуба „Прејака реч” и дугогодишњи сарадник *Nišville jazz* фестивала.

Милена Јокановић (1989.) је истраживач-сарадник на Одељењу за историју уметности на Филозофском факултету у Београду, где је недавно и докторирала. Своје мастер студије завршила је како на истом факултету, тако и на UNESCO Катедри за културну политику и менаџмент Универзитета Уметности у Београду и Универзитета *Lumier* у Лиону, Француска. Њена истраживања тичу се проблема музеологије, употребе историјских модела колекционирања у модерној и савременој уметничкој пракси, културе сећања и менаџмента културног наслеђа. Кустоскиња је неколико изложби, ауторка више научних и стручних радова и координаторка неколико пројеката у култури.

Милан Вукадиновић (1989.) завршио је основне и мастер студије филозофије на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. На истом факултету трентно похађа докторске студије филозофије. Посебна поља интересовања: филозофија језика, естетика, семиотика, метафорологија, савремена уметност, електронска музика.

Марица Рајковић (1984.) је доцент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима: естетика, филозофија уметности, филозофија културе и филозофија технике. Основне, мастер и докторске студије филозофије завршила је на истом факултету 2007., 2009. и 2016. године. Посебна поља интересовања: естетика, филозофија уметности, немачки класични идеализам.

Душан Пајин (1942.) је редовни професор у пензији Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду и професор на интердисциплинарним теоријским студијама *Културна политика и менаџмент* Универзитета уметности у Београду. Дипломирао филозофију 1968. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду, а докторирао 1978. године на Филозофском факултету Универзитета у Сарајеву. Објавио је 12 књига и преко 500 радова на српском и енглеском језику.

Санда Ристић-Стојановић (1974.) је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Ауторка је осам књига поезије и један је од четири аутора у заједничкој збирци поезије „Из сенке стиха“. Неке од њених књига су *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.). Објавила је низ филозофских есеја у зборницима Естетичког друштва Србије, преводи поезију са енглеског и пише и објављује приказе поезије. Била је уредник у издавачкој кући „Белетра“ и главни уредник књижевног часописа „Ковине“ (КОВ). Члан је Српског књижевног друштва, Удружења књижевника Србије и Естетичког друштва Србије.

Милена Стефановић (1979.) је асистенткиња на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду. На истом месту је завршила основне академске и мастер студије филозофије, а 2015. године је уписала докторске студије филозофије. У ужу област њеног интересовања спадају: филозофија уметности, филозофија медија, филозофија језика, филозофија права и феминистичка филозофија.

Милица Ојданић (1985.) је докторанд на Филолошком факултету у Београду. У ужем фокусу њеног интересовања налазе се следеће теме и проблеми: ренесанса, романтизам, сликарство, индивидуалност и велико образовно путовање (*Grand Tour*).

УПУТСТВО АУТОРИМА

У зборницима Естетичког друштва Србије објављују се радови који су презентовани на редовним годишњим скуповима Друштва, и везани за теме тих скупова, које представљају и тематске оквире сваког од зборника. У зборницима се објављују искључиво необјављени текстови.

Аутори уредништву дају право првог објављивања текста у штампаном и електронском облику. Радове који су објављени у зборницима ЕДС-а аутори могу објавити и у другим публикацијама, уз напомену да су први пут објављени у зборницима Друштва.

Опрема и слагање рукописа:

- рукопис не би требало да прелази обим од 40 000 карактера, укључујући ту и размаке – празна словна места и фусноте
- рукопис треба доставити у електронској форми, ћириличним писмом, у фонту TIMES NEW ROMAN, величина слова 12, проред 1,5, поравнање JUSTIFY.
- уз рукопис треба доставити: име и презиме аутора, назив матичне институције аутора, пун наслов и поднаслов рада (на српском и на страном језику), апстракт на српском и неком страном језику (до 100 речи сваки), кључне речи (пет речи), списак литературе

Естетско и стварно

- списак литературе се наводи на крају текста, по азбучном реду, а начин навођења је исти као и код фуснота
- препоручени начин навођења референци у фуснотама:

1) за књиге: презиме аутора, иницијали имена аутора, назив дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980., стр. 34

2) за текст из књиге или чланак из зборника: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, у, наслов дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007., стр. 34

3) за чланак у часопису: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, наслов часописа у курзиву (ITALIC), број часописа, место издања, година издања, број странице
пример: Јауковић, С., „Херменеутика фактицитета као Хајдегерово полазиште“, *Архе*, V, 2009., стр. 34

4) за литературу у електронском облику: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, пун УРЛ и датум
пример: Kraut, R., „Plato“, <http://plato.stanford.edu/entries/plato>, 30.01.2011.

У другом и наредним навођењима истог дела изостављају се издавач, место и година објављивања (пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, стр. 35), а при узастопном цитирању истог дела у фусноти треба да стоји ознака *исто* или *ibid.* и број стране. Фусноте би требало да буду наведене у дну текста, не на крају (FOOTER). Референце се наводе у изворном облику, не преводе се на српски језик.

ПУБЛИКАЦИЈЕ ЕСТЕТИЧКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

- Акта IX Међународног конгреса за естетику*, I–III том, Дубровник, 1980.
- Естетика и свакодневни живот*, ур. М. Зуровац, Рад, Београд, 1982.
- Стваралаштво и људски свет*, ур. М. Дамјановић, ЕДС, Београд, 1983.
- The Problem of Creativity*, ed. J. Aler and M. Damjanović, EDS, Beograd, 1983.
- Уметничко дело данас*, ур. Мирко Зуровац, Рад, Београд, 1983.
- Стварност у уметничком делу*, ур. Мирко Зуровац, ЕДС, Београд, 1984.
- Уметност и наука*, ур. М. Зуровац и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1985.
- Уметност и мит*, ур. З. Глушчевић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1987.
- Уметност и прогрес*, ур. М. Дамњановић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1988.
- Естетско и свето*, ур. М. Дамњановић, Б. Милијић и Д. Жунић, Градина, Ниш, 1994.
- Ниче и модерна естетика*, ур. Бранислава Милијић, ЕДС, Београд, 1995.
- Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамјановићу*, ур. Б. Милијић, Универзитет уметности у Београду и ЕДС, Београд, 1996.
- Уметност, природа, техника*, ур. М. Зуровац и М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1996.
- Естетско задовољство и модерна уметност*, ур. М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Чему уметност?*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Српска естетика у XX веку*, ур. М. Зуровац, ЕДС, Београд, 2000.
- Естетика, уметност, морал*, ур. Б. Милијић, ЕДС, Београд, 2002.
- Естетско искуство*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 2003.
- Естетика и уметничка критика*, ур. Д. Вуксановић, ЕДС, Београд, 2004.
- Положај лепог у естетици*, ур. М. Зуровац и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2005.
- Шта је естетика?*, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2006.

Теорија уметничког стваралаштва, ур. Н. Грубор и С. Јауковић, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2007.

Уметност у култури, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2008.

Уметност и истина, ур. Н. Грубор и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2009.

Утицај естетике на уметност, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2010.

Естетика и образовање, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2011.

Проблем креативности, ур. И. Драшкић Вићановић, М. Новаковић, У. Поповић, ЕДС, Београд, 2012.

Проблем укуса, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2013.

Криза уметности и нове уметничке праксе, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2014.

Актуелност и будућност естетике, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2015.

Проблем форме, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2016.

Ното Aestheticus, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, Д. Вуксановић, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2017.

Естетска култура, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2018.

САДРЖАЈ

Реч уредника	5
--------------------	---

Естетско и стварно: проблемски оквир

Сретен Петровић ГДЕ ЈЕ СТВАРНО ПОСТАЛО УМНО – ТАМО НЕ ПРЕБИВА ЕСТЕТСКО	13
Драган Жунић СТВАРНОСТ, ПРИВИД И ЕСТЕТСКИ ПРИВИД	39
Бошко Телебаковић ЕСТЕТСКИ И НЕЕСТЕТСКИ ПРИВИД	59
Ива Драшкић Вићановић УМЕТНОСТ – ПРОХОД КА СУШТИНСКОЈ ДИМЕНЗИЈИ СТВАРНОСТИ	73
Богомир Ђукић ДИНАМИКА ЕСТЕТСКОГ И СТВАРНОГ И МАРГИНАЛИЗАЦИЈА УМЈЕТНОСТИ	87
Марко Новаковић СВЕТ ПО МЕРИ ВИЗУЕЛНОГ ОПАЖАЊА – О ЕСТЕЗИЈСКОМ ПОРЕКЛУ ИДЕЈЕ КРУЖНОГ ОБЛИКА У КУЛТУРИ	101

Дивна Вуксановић ДВЕ СЛИКЕ ПОСРЕДОВАЊА: МЕДИЈИ, УМЕТНОСТ И ЖИВОТ	127
Предраг Јакшић КРИПТОРИЈАЛИТИ ПРОГРАМ	143
Срђан Мараш ЕСТЕТСКО У ФУНКЦИЈИ САВРЕМЕНОГ ЗАПАДНОГ КА- ПИТАЛИСТИЧКОГ ДРУШТВЕНОГ СИСТЕМА: ЈЕЗИК И ПОСТОЈЕЋА СТВАРНОСТ	157
Небојша Грубор АРИСТОТЕЛОВА АНАЛИЗА УМЕТНИЧКОГ ПРЕДСТАВЉАЊА КАО ПОСЕБНОГ ТИПА РАЦИОНАЛНОСТИ	173
Милош Миладинов ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛ – ПРОБЛЕМ ЕСТЕТСКОГ И СТВАРНОГ	191
Уна Поповић КРЕАТИВНА ИМАГИНАЦИЈА: ЕСТЕТСКО КАО СТВАРНО	205
Милош Агатоновић ФИКЦИЈА И СТВАРНОСТ У ХИПОТЕЗАМА СИМУЛАЦИЈЕ: О ЧАЛМЕРСОВОЈ ХИПОТЕЗИ МАТРИКСА И ПЛАТОНОВОМ <i>ТИМАЈУ</i>	225

Душан Миленковић	
ПРОМИШЉАЊЕ ОДНОСА ШУСТЕРМАНОВЕ ЕСТЕТИКЕ ХИП ХОПА И ДЈУИЈЕВЕ ПРАГМАТИСТИЧКЕ ЕСТЕТИКЕ.....	233
Милена Јокановић	
УМЕТНОСТ ОД/ПРОТИВ СТВАРНОСТИ.....	251
Милан Вукадиновић	
ЉУДСКО САМОПОТВРЂИВАЊЕ И РЕТОРИЧКА УПОРИШТА НОВОГ ВЕКА.....	269
Марица Рајковић	
УМЕТНОСТ И СТВАРНОСТ САВРЕМЕНЕ ЕПОХЕ: БЕЊАМИН, ДЕЛЕЗ И РАНСИЈЕР.....	287
Душан Пајин	
ЕСТЕТСКО И СТВАРНО АЛБРЕХТ ДИРЕР И ОТКРИЋЕ ПЕЈЗАЖА.....	307
Санда Ристић Стојановић	
СЛИКАРИ НЕМАЧКОГ ЕКСПРЕСИОНИЗМА – ЊИХОВА УМЕТНОСТ И СТВАРНОСТ.....	317
Милена Стефановић	
ПЕРФОРМАТИВНА ДИМЕНЗИЈА УМЕТНОСТИ И ЛЕГИТИМНОСТ ЦЕНЗУРЕ – УМЕТНОСТ КАО ГОВОР МРЖЊЕ.....	323

Милица Ојданић	
РЕНЕСАНСНИ ИДЕНТИТЕТ И КРЧМА:	
ШЕКСПИРОВА ИСТОРИЈСКА ДРАМА <i>ХЕНРИ IV</i>	339
Подаци о ауторима	355
Упутство ауторима	363
Издања Естетичког друштва Србије	365

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)

7.01(082)

ЕСТЕТСКО и стварно : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... и др.]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2017 (Београд : Чигоја штампа). – 454 стр. ; 20 см. – (Библиотека Филозофска истраживања / Естетичко друштво Србије, Београд)

“Зборник ... представља резултате излагања и дискусија на XXXVIII редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан 17. и 18. маја 2018. године, у просторијама Завода за проучавање културног развика у Београду.” -- > Реч уредника. – Тираж 250. – Реч уредника: стр. 5-9. – Подаци о ауторима: стр. 355-362. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз већину радова. – Summaries.

ISBN 978-86-920749-6-7 (брош.)

а) Естетика – Зборници б) Уметност – Естетика – Зборници
COBISS.SR-ID 272318220