



ЕСТЕТСКО И ПОЛИТИЧКО

Зборник радова

Естетичко друштво Србије

2019.

ЕСТЕТИСКО И ПОЛИТИЧКО

зборник радова

Издавач

Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача

др Дивна Вуксановић

Уредници

др Уна Поповић
Милош Миладинов
Владимир Миленковић

Дизајн

др Драган Ђаловић

Прелом текста

Лејла Сладић

Штампа

Uncle Vanuа's Booktique,
књиговезница, Нови Сад

Тираж

100

ISBN 978-86-81712-00-9

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



ЕСТЕТСКА КУЛТУРА

Зборник радова

Естетичко друштво Србије

Београд, 2019.

РЕЧ УРЕДНИКА

У зборнику *Естетско и политичко* налазе се радови настали као резултат излагања и дискусија на првом годишњем научном скупу омладинске секције Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан 9. новембра 2019. године у просторијама Културног Центра ЛАБ у Новом Саду.

Филозофска рефлексија односа естетског и политичког још од Платонове филозофије стоји у знаку извесне нелагодности. Платонова идеја државе, аристократски ограничавајући простор политичког одлучивања само на оне који имају увид у општости измешта пратикуларни говор уметности ван политичког говора или допушта његово озбиљење у цензурисаном облику. У исти мах, констатује се да уметност, ипак, нужно структурира непосредно саморазумевање живота заједнице. У чулној појединачности и ограничености свога приказа, уметност увек смера на комунално опште, те тим прекорачењем додељеног статуса може представљати опасност по органско устројство заједнице.

Превратничком епохом модерне ова нелагодност добиће своју експлицитну артикулацију у новом дискурсу естетике. Са растућим захтевима нове грађанске класе спрам старог сталешког поретка, односно апсолутистичких монархија Европе, дискурс естетике обелодањује се у општем идеолошком склопу саморазумевања модерног грађанина. Средином 18. века Баумгартен заснива естетику као „млађу сестру логике“ која за свој предмет узима чулност као такву, тиме имплицитно партиципирајући у генералном проблему грађанске политичке мисли. У испитивању тога како се несводиве партикуларности чулних сензација односе између себе, те како могу добити свој највиши израз у хармонији лепоте, рефлектује се питање о томе како политичка особа може бити призната у појединачном интересу, тако да тај интерес партиципира у општој вољи политичке заједнице. Из самоувереног духа младе грађанске класе, тако, извире потиснути дискурс метафизичке традиције: несводива партикуларност, варљива сензуалност, заводљивост лепога, које су биле затомљене

категоријама разума, по први пут се тематски разматрају у засебној филозофског дисциплини.

Напуштајући окриље спознајне теорије, те проналазећи свој еминентни предмет у загонетном језику уметности, Шилерова естетика прави одлучујући политички корак напред. Радикалне естетике 19. и прве половине 20. века свој *raison d'être* проналазе у испитивању могућности суштинске трансформације тоталитета колективног живота. Увидом да апстрактно правно признање грађанина у своме срцу крије стигму класне разлике, те подређује слепом економском фатализму продуктивне друштвене снаге, радикална грађанска естетика заузима се за виши појам егалитарности. Истинска политичка егалитарност кореспондирала би суспензији односа доминације, какву у еминентном смислу доживљавамо при естетском искуству. Естетика тиме напушта простор легитимације грађанских интереса, посежући за утопијским пределима новог субјективитета. Конституција аутономног простора искуства уметничког дела представља путоказ за будуће задобијање аутономног политичког простора. На овом трагу истрајавају марксистичке естетике Лукача, Бењамина и Адорна, који, сваки на свој начин, у искуству уметничког дела проналазе шифровани језик политике будућности.

Међутим, са распадом последњих (нео)авангарди, високе наде у погледу односа политике и естетике полако, али сигурно бледе. Крајем двадесетог века нове форме уметности скромно ограничавању своје политичке аспирације, у најбољем случају на микрополитичке тактике субверзије, а тај процес прати, са једне стране, потпуна интеграција уметности у комплекс институција културе, или, са друге стране, симбиоза са популарном културом у експанзији.

Напор да „уметност постане живот“, односно да у екстраполацији на тоталитет друштвених пракси уметност испуни своје телеолошко окончање, доживљава циничан обрт у масмедијски посредованој култури друге половине 20. века. Хипер-естетизација живота кроз константну изложеност комодификованом масмедијском садржају не само да не укида

друштвене односе капиталистичке доминације и експлоатације који постају уистину глобални, већ постаје централно место њихове идеолошке репродукције. Уметност и друштво по први пут у историји постају уистину једно, али тиме што су оба неразлично супсумирани законима тржишта.

Хипертрофија производње садржаја у погону културне индустрије утомљује продуктивну имагинацију, те у константној побуђености десензитивирани субјект постаје сведен на димензију садашњости. Прошлост и будућност постају ствар фикције, неоптреређујуће за постојећи поредак. Уместо *краја уметности*, којем се, као трансгресији слободне игре продуктивне имагинације у поље колективног живота, надала лева интелигенција, победу односи десни дискурс краја историје, у ком постаје лакше замислити крај света, него крај капитализма.

Утолико, само питање о односу естетике и политике имплицитно садржи (мета)питање о актуелности постављања таквог питања. Да ли фундаментална политичност уметности неумитно припада изневереним надањима леве интелигенције? Да ли уметност сама и даље проналази могућност артикулације политичких алтернатива, или испоручује стратегије субверзије постојећег? Даље, да ли популарна култура представља једнозначно поље идеолошке репродукције моћи, или симболичка производња, која се дешава у пољу популарне културе, у својој херерогености нуди могућности замишљања другачијих будућности? Да ли обиље симболичке производње која се дешава на пољу популарне културе нуди могућности апропријације симболичке матрице од стране маргинализованих група? Проблематизација наведених питања, те и другачији облици осмишљавања односа естетског и политичког своје место проналазе у овом зборнику радова.

Зборник отвара рад Уне Поповић, пленарног излагача на скупу *Естетско и политичко*. Проблем могућности комуникације естетским средствима између политичких субјеката јесте централна тема њеног истраживања. Професорка Поповић овој теми приступа имајући у виду плуралитет естетичких позиција

које се јављају у модерности и с обзиром на које покушава да одговори на два кључна питања: у чему се састоји особеност продукције естетског смисла и на који начин тај естетски смисао може бити саопштив.

Зборник се наставља радом Милоша Миладинова, који прилази односу естетског и политичког путем анализе рецепције савремених уметничких пракси. На трагу Бењаминовог појма ауре и Гројсове (ре)интерпретације овог појма, Миладинов отвара могућност сагледавања појединих савремених уметничких пракси у кључу њихових прогресивних политичких потенцијала. Рад *Серен Кјеркегор: ауторска делатност у доба ироније* Војиславе Латинчић испитује потенцијале и недостатке естетске продукције у доба ироније. Питање о ауторској делатности, те и о односу између аутора и читаоца, у овом раду поставља се у светлу Кјеркегорове филозофије, тј. анализирајући феномен ироничне дистанце спрам онога што је конститутивно за садашњост, под коју потпада и друштвено-политичка реалност.

Рад *Музичка форма, естетске карактеристике и политичка конотација популарне музике у књизи Listening to Popular Music* Теодора Грејсика Душана Миленковића разматра Грејсикову тезу о естетском доживљају популарне музике у светлу односа естетског и политичког, те и проблематизује овај однос имајући у виду шире оквире Грејсикове теорије. Унутрашње противречности појаве интелектуалца у култури испитује Ања Цмиљановић у раду *Сартр: Интелектуалац и идеологија*. Могућност превазилажења ове противречности ауторка, на Сартровом трагу, види у домену уметности, односно књижевности. Како књижевност може бити политички ангажована једно је од централних питања овог истраживања.

У наставку, налази се истраживање *Ни рад, ни игра, већ playbour* Марине Савић. У раду ауторка испитује концепт проблема рада унутар дигиталне економије. Комодификација слободног времена у дигиталној сфери, које је постављено као место испољавања креативности, слободе и аутономије један је од доминантних проблема овог истраживања. Рад *Позиција*

уметности у Алтисеровој теорији идеологије Владимира Миленковића разматра проблем позиције уметности у односу на идеологију и науку унутар Алтисерових списа. Критичким освртом, аутор доводи у питање Алтисерово одређење уметности као „перцепције идеологије.“

Уредници:

др Уна Поповић

Милош Миладинов

Владимир Миленковић

ЕСТЕТСКО И ПОЛИТИЧКО: САОПШТИТИ НЕСАОПШТИВО

Апстракт: Овај рад посвећен је испитивању односа естетског и политичког с обзиром на карактер, могућности и ограничења комуникације између политичких субјеката која се врши естетским средствима. Теза истраживања је став да се политички потенцијал домена естетског исцрпљује у могућностима саопштавања које он отвара, а које су несводиве на друге облике интерсубјективне комуникације. Анализа ће бити спроведена компарацијом неколико за ову тему карактеристичних естетичких позиција, посебно оних које припадају модерној филозофији, у чијем центру ће бити разматрање односа између чулности, имагинације и (вербалне) артикулације. Анализа резултира указивањем на проблематични и апоретички карактер саопштавања у домену естетског, односно преиспитивањем оправданости поверења у политички потенцијал таквог саопштавања.

Кључне речи: естетско, политичко, артикулација, имагинација, (не)саопштивост.

Однос између естетског и политичког није упитан; овај однос потврђен је историјски и чињенички, у скоро сваком периоду развоја наше цивилизације. Познато је, на пример, да је античка драма имала специфично политичку улогу у животу полиса, а меценство владара и аристократије вековима је опредељивало начин деловања уметника. Коначно, и у савремено доба сведочимо различитим праксама естетизације политичког, укључујући ту и сасвим конкретна произвођења плаката, џинглова и видео-материјала који прате политичке кампање. Ипак, када се однос естетског и политичког разматра на овакав начин, најчешће се он

тумачи као својеврсна злоупотреба естетског – а понајпре уметничког – у политичке сврхе: у сврхе које, чини се, одступају од изворне димензије естетског, које су јој наметнуте споља и које је ограничавају.

Таква перспектива тумачења односа естетског и политичког, према нашем суду, повлачи две дубиозне импликације. Најпре, ако у овом регистру говоримо о злоупотреби естетског или уметности, онда имплицирамо да су они по себи политички неутрални, имуни на политички контекст у ком се увек затичу, те подложни политичком тек посредно, и увек уз специфично насиље над њиховом – по претпоставци постојећом и спознатљивом – суштином. Подједнако, иста теза имплицира и да политички потенцијал естетског или уметности увек подразумева својеврсну суспензију њима особеног карактера; да се у случајевима (политички) ангажоване уметности, рецимо, њен политички потенцијал остварује на уштрб њој иманентне естетичности.

Овакво тумачење, међутим, сматрамо исувише редуktivним; заправо, чини се да је, у најмању руку, потребно критички га размотрити. Отуда, питање односа између естетског и политичког, према нашем суду, треба поставити на другачији начин: право питање овде је, чини се, питање да ли је могуће да оно естетско поседује иманентно политички карактер и потенцијал, упркос случајевима његове очигледне политичке употребе и злоупотребе, такве која естетској димензији отворено намеће ванестетске политичке норме?

Другачије речено, питање које желимо да поставимо у овом раду је да ли је могуће да се однос између естетског и политичког не сагледава као наметање политичког естетском, већ као иманентна отвореност естетског за политичко. Позитивни одговор на ово питање може се дати у облику јаке тезе, коју би, на пример, заступао Маркузе (Н. Marcuse), да естетско нужно има политички карактер,¹ или у облику слабе тезе, према којој је естетско по

¹ Уп. Marcuse, Н., „Društvo kao umjetničko djelo”, у: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, стр. 130, 132.

сопственом карактеру отворено за политичко, али не мора имати политички карактер свуда и увек. Такође, важно је напоменути да, ма која од ових теза да се одабере, могућност злоупотребе уметности или естетског у политичке сврхе и даље остаје отворена; теза о иманентно политичком карактеру естетског не укида и не искључује могућу политичку злоупотребу уметности, већ тврди да се њихов однос не може и не треба тумачити једнодимензионално – на један и само један начин.

У овом раду позитивно одговарамо на питање иманентно политичког карактера естетског, и у том погледу заступамо јаку тезу. Образложење које ћемо понудити почива на неколико претпоставки, које ћемо, ради лакшег извођења тезе, појаснити на самом почетку рада.

Најпре, наша теза тиче се превасходно уметности, и то у модалитету *рецепције*. Наведено не значи да је естетска димензија отворена за политичко само у аспекту уметности, односно естетског искуства уметности. Напротив, става смо да исто, премда у нешто измењеном смислу, важи и за естетско захватање природе, поготово у савремености;² разлог одабира уметности као одликованог феномена анализе у овом раду почива на доминацији тематизације односа уметности и политике у традицији и савремености естетике. Када је реч о примату рецепције, њен одликовани положај у нашем истраживању почива на чињеници да су политички актери у друштву у већем броју уметничка публика, него сами уметници; коначно, чак и када су у питању уметници, они и сами такође представљају публику за дела других уметника. Политички потенцијал естетске димензије уметности тако се, по нашем суду, остварује пре свега у модалитету рецепције, чак и уколико је он инициран од стране уметника који својим делом жели да оствари одређени политички утицај. Алтернативна могућност, примат продукције, по нашем суду захтевао би и

² Уп. Sonfist, A., 'Natural Phenomena as Public Monuments', in: K. Stiles & P. Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists Writings*, University of California Press, Berkley – Los Angeles / London, 2012, стр. 624-625.

тематизацију улоге намере уметника да својим радом дела политички; насупрот томе, сматрамо да уметничко дело може остварити политички утицај чак и ако то није била намера његовог аутора.

Наведено нас води до друге важне одлике нашег истраживања – оно има доминантно формални карактер. Формални карактер истраживања овде подразумева да се нећемо бавити истраживањем неког конкретног аутора, било уметника или филозофа, и његових ставова према односу између естетског и политичког, нити ћемо се бавити једноставном компарацијом више таквих позиција. Циљ нам је да наведени однос испитамо начелно, те да на тај начин оцртамо широки простор његовог тематизовања, што може резултовати различитим, па чак и међусобно супротстављеним тезама. У ужем смислу, циљ нам је да оцртамо оквире настанка естетског тематизовања односа естетског и политичког, као и оне његове централне тенденције које су теоријски још увек актуелне у савременој филозофији уметности; њом самом се, међутим, у овом раду нећемо бавити.

Коначно, водећа нит нашег истраживања је разумевање естетске димензије као простора производње и саопштавања (комуникације) естетског смисла. Појам смисла овде узимамо посве неутрално, као означитељ за оно што се у догађају уметничког дела захвата од стране публике, а преноси путем самог дела. Не улазећи детаљније у семиотику уметности, што би по нужности водило и тематизацији њене онтологије и епистемологије, на самом почетку ипак желимо да појам смисла одредимо негативно. Наиме, става смо да се смисао уметности у наведеном оквиру не може одредити ни позивањем на емоције, ни позивањем на идеје које би алтернативно могле задобити своју артикулацију у виду пропозиције.³ Другим речима, не сматрамо да се смисао уметности своди на изражавање и саопштавање осећања или вербално изразивих идеја, чиме искључујемо оба његова

³ Уп. Meyer, L. B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956, стр. 32-33.

традиционално доминантна објашњења. Смисао уметности, према нашем суду, иманентно је и аутономно естетски.⁴

Однос између естетског и политичког, иако фактички, а понекад и теоријски присутан у целини историје наше цивилизације, естетички се (и теоријски) наглашено поставља у модерно доба, а најпре у XVIII веку. Разлоге томе можемо тражити како на страни естетског, тако и на страни политичког.

Када је реч о естетском, XVIII век доба је наглашеног промишљања могућности и оправданости теоријски строгог промишљања естетског. О томе свакако најјасније сведочи само заснивање естетике као филозофске дисциплине, са А. Г. Баумгартемом (A. G. Baumgarten), но једнако важно сведочанство представља и Винкелманово (J. J. Winckelmann) заснивање историје уметности, као и расправа о могућем критичком карактеру теорије о уметности, који варира од Кантовог (I. Kant) појма критике укуса, до идеја о уметничкој критици у данас уобичајеном смислу (Лесниг (G. E. Lessing), романтичари). У погледу нашег централног питања, појачана свест о различитим теоријским могућностима обраде естетског јасно повлачи и последицу испитивања његовог односа спрам других димензија људског живота и мишљења, па утолико и спрам политичког.

Политичка перспектива, међутим, нуди нешто конкретније увиде. Као кључни политички догађај тог доба издваја се Француска буржоаска револуција, односно њом провоцирана идеја буржоаског друштва, било да је оно у конкретном остварно или не. У наведеном оквиру два питања су била кључна: са једне стране, питање новог начина комуникације између политичких актера у друштву, а са друге питање обликовања, односно уређења друштвено-политичког поретка. Наиме, будући да идеја грађанског друштва укида традиционалну организацију политичке заједнице, а тиме и уходане

⁴ Скоро идентичан став изражен је, иако на ужем примеру разматрања музике, код С. Дејвиса (S. Davies). Уп. Davies, S., 'Is Music a Language of Emotions', *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, 2003, стр. 121.

путеве комуникације између политичких субјеката, те у коначном проширује базу оних који се могу сматрати политичким актерима, наведена два питања од одлучујећег су значаја за потенцијалну реализацију те идеје. На тај проблем реаговали су и сами уметници: тако Гетеов (J. W. Goethe) *Bildungsroman* можемо сматрати једним одговором на прво, а Шилерову (F. Schiller) *естетску државу* одговором на друго питање.⁵

У основи ових тенденција лежи могућност естетичког артикулисања два истакнута политичка питања. Тако првом питању, питању комуникације између политичких субјеката у друштву, одговара естетичко питање о могућностима и карактеру саопштавања естетског смисла.⁶ Другом питању, пак, одговара питање о продукцији тог естетског смисла, који се даље естетски саопштава. Нашу анализу настављамо најпре тематизацијом другог наведеног проблема.

Међусобна веза организације и уређења политичке заједнице са једне, односно производње естетског смисла са друге стране, најлакше је уочљива на већ поменути Шилеровим тезама о естетској држави, који почивају на његовој рехабилитацији појма естетског привида у афирмативном тону.⁷ У основи идеје о естетском привиду стоји управо Шилерова намера да естетску димензију отвори за њен политички потенцијал, што се спроводи управо њеним раздвајањем од димензије реалног; услед тога Шилер и говори о привиду.⁸ Другачије речено, политички потенцијал естетског утемељен је у размаку естетског и реалног – па и политички реалног, односно у ослобађању естетског од

⁵ Уп. Sax, B. C., 'The ambiguities of action: Goethe and the concept of Bildung', *Graduate Faculty Philosophy Journal*, 27/2, 2006, стр. 82, 97; Gethmann-Siefert, A., *Einführung in die Ästhetik*, Vilhelm Fink Verlag, München, 1995, стр. 171 .

⁶ Уп. Нибел, Б., „Аутобиографски комуникациони медији око 1800. године”, *Реч*, 60/5, 2000, стр. 453.

⁷ Уп. Šiler, F., „Pisma o estetskom vaspitanju čoveka”, u: *O lepom*, Book & Marso, Beograd, 2007, стр.113-114, 187-190.

⁸ Уп. *Ibid.* стр. 191-192.

реалног, а за неко друго и могуће реално; реално које још увек није (реално), али то може бити. У нешто савременијем жаргону, можемо рећи да овај размак подразумева критичку дистанцу, која тек омогућава да се спрам постојећег стања односимо аутономно, те да слободно можемо оценити његове позитивне и негативне стране.

У естетичком смислу, међутим, наведено јасно сведочи о напуштању тезе о миметичкој природи уметности, а у корист алтернативне тезе о имагинацији као извору настанка уметничког дела. Имагинација је у овом погледу кључна карика аргументације, будући да управо она отвара наведени простор размака, који не подразумева само дистанцу, већ и везу између естетског и реалног. Наиме, још од њеног класичног одређења у Аристотеловом спису *О души*, имагинација представља способност душе да прима чулне утиске, стечене путем контакта са реално постојећим светом и стварима.⁹ Даља трансформација појма увела је још један смисао имагинације, онај према коме је ова способност одговорна и за слободно комбиновање тако примљених утисака, те настанак представа које стварности не одговарају; у модерно доба, појам имагинације опште је прихваћен у оба ова значења напоредо.¹⁰ Управо стога, међутим, продукти имагинације не могу се сматрати за пуке маштарије, ослобођене било какве везе са стварношћу – њихова веза са реалним утврђена је њиховим пореклом. У Шилеровој интерпретацији, та веза постаје полигон повратног утицаја естетски произведеног смисла на реалност од које се он принципијелно разликује; естетски привид естетске државе није само залудно маштарење ирационалног уметника, већ истински изазов реалном политичком поретку.

Наведена веза естетског и политичког/реалног очитује се и у идеји *естетске истине*, коју истиче поменути Баумгартен и на којој почива целокупни његов пројекат естетике као аутономне

⁹ Уп. Aristotel, *O duši – Parva naturalia*, Paideia, Beograd, 2012, стр. 170-172 (428a – 428b 10).

¹⁰ Уп. Cuurie, G., 'Imagination and Make-Believe', in: B. Gaut, D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001, стр. 253-255.

филозофске дисциплине.¹¹ Ова необична и за то време парадоксална идеја указује на још једну важну трансформацију коју естетичка мисао модерног доба спроводи када је реч о нашем проблему: реч је о трансформацији питања о односу естетског и етичког (лепог и доброг) у питање о односу естетског и политичког, сада ненаметљиво формулисаног у облику односа лепоте и истине. Естетска истина идеја је која подразумева да естетска димензија може понудити аутентичну, *sui generis* истину о реалности – како физичкој, тако и политичкој (односно духовној); таква истина у свим својим аспектима одступа од истине о стварности коју би понудио разум или науке.¹² Сходно томе, Маркузе тврди: „Облик умјетности битно је другачији од облика збиље; умјетност је стилизирана збиља, чак негативна, негирана збиља. Још више: истина умјетности није истина појмовног мишљења, филозофије или знаности, која преобликује збиљу”.¹³ Једноставније речено, естетска истина уметности нуди нову интерпретацију реалности – и то њену истиниту интерпретацију, а опет такву која од те стварности (разумљене у уобичајеном кључу) радикално одступа.

При томе, естетска истина никада се, према Баумгартену, не односи на само један изоловани аспект реалности; она није естетски украс иначе истинитог и разумски захваћеног света. Напротив, варирајући Лајбницову (G. W. Leibniz) идеју о логички могућим световима између којих Бог бира један, коме подарује реалност, Баумгартен говори о естетски, односно поетски могућим световима, који су за човека сви равноправно реални.¹⁴ Другачије речено, Баумгартенов човек, за разлику од Лајбницовог Бога, многоструке реалности захвата у естетском кључу, што даље значи

¹¹ Уп. Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007, стр. 403.

¹² Баумгартен каже: „по природи лепота духа стоји у супротности са озбиљним даровима умског поимања и закључивања” [прев. У.П.]. *Ibid*, стр. 35. Уп. Aichele, A., 'Die Grundlegung einer Hermeneutik des Kunstwerks. Zum Verhältnis von metaphysischer und ästhetischer Wahrheit bei Alexander Gottlieb Baumgarten', *Studia Leibnitiana*, Bd. 31, Н. 1, 1999, стр. 87.

¹³ Marcuse, H., „Društvo kao umjetničko djelo”, стр. 132.

¹⁴ Уп. Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, стр. 421, 435, 439, 453.

да је могућност поимања реалности другачије од оне у којој живимо положена управо у естетску димензију; она се тиме отворено чини политичком. Естетски или поетски могући свет инстанциран је уметничким делом, те је тако свако уметничко дело представник – или капија – себи својственог естетски могућег света, продукта креативне имагинације; сваки, заправо, представља мрежу значења и њихових односа, о којој се естетички може говорити само формално, али који је са сваким уменичким делом остварен у конкретним садржајима и естетски развијеном смислу.¹⁵

Баумгартенова идеја естетски могућних светова одјекује и у Маљевичевој (К. Malevich) тези да *уметничко дело отвара свет*, као и у напоредним Хајдегеровим (М. Heidegger) анализама уметничког дела на основу појмова *свет и земља*. Примера те врсте је много; но, сваки од њих подразумева све претходно наведене поенте, иако можда не у истим појмовним артикулацијама или односима. Политичко питање организације и уређења друштва постаје естетичко питање производње естетског смисла услед тога што се организација и уређење разумеју као креативни процес, који није ограничен на већ постојећи референтни систем реалног. И више од тога: организација и уређење политичке заједнице процес је успостављања нове мреже значења у међусобним односима, нове интерпретације стварности: „Оно што је у питању јест визија, доживљај једне стварности која је тако фундаментално различита, тако супротна свеопћој стварности да, како се чини, свако комуницирање устаљеним средствима умањује ту разлику, ослабљује то доживљавање”.¹⁶ Чињеница да је тај модел присвојен као модел објашњења карактера уметничког дела, према нашем суду, сведочи о дубоком уверењу мислилаца епохе да је естетско истински и иманентно отворено за политичко – али не по моделу супервенијенције, већ по моделу директне интервенције. Замислити другачији свет

¹⁵ Уп. Поповић, У., *Истина чулности. Баумгартен и проблем заснивања естетике*, СФД, Београд, 2019, стр. 208-215.

¹⁶ Marcuse, Н., 'Umjetnost kao oblik stvarnosti', u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, стр. 157.

значи већ променити постојећи, јер се тим радом имагинације прекида доминација реалног.

Коначно, о томе сведочи и последична теза како Баумгартена, Гетеа и Шилера, тако и других мислилаца, да естетско искуство мења човека – и на личном, и на друштвеном нивоу. Усавршавање нижих сазнајних моћи, један од прокламованих циљева Баумгартенове естетике, као и Шилерова нада у хармонизацију двеју међусобно супротстављених нагона човека ка целовитој и естетској личности, одговарају померању питања естетског од моралног ка политичком. Уместо да се усавршава ка неком већ задатом идеалу моралних вредности и естетским путем настоји да поправи сопствени карактер, *felix aestheticus* сада се приспоблава истини коју, у противставу спрам датог, сам поставља. Одјеке тих идеја затичемо у деветнаестовековним тезама о естетском обликовању сопства, као и у двадесетовековним пројектима унутар којих уметник сам постаје уметничко дело.

Друго политичко питање модерности које смо довели у везу са естетским и естетиком било је питање комуникације између политичких актера, које свој естетички пандан добија у питању о естетској комуникацији естетски продукованог смисла. Након претходних анализа проблема обликовања и уређења политичке заједнице, сада можемо тврдити да питање саопштавања естетског смисла истински представља темељ иманентно политичког карактера естетског. Једноставније речено, става смо да је могућност повезивања проблема обликовања и уређења политичке заједнице са естетском димензијом отворена тек могућношћу положеном у естетски карактер саопштавања и комуникације естетског смисла, који се, по нашем мишљењу, испоставља као истинско подручје преплитања естетског и политичког.

Разлог оваквом ставу лежи у томе што се медијум продукције естетског смисла и медијум његовог саопштавања, односно комуникације, у коначном показују као исти медијум. Наиме, као што смо већ навели на почетку рада, естетски смисао овде не треба разумети из традиционалне менталистичке парадигме, која ће му

приписати или карактер емоција, или карактер пропозиционално изразивих идеја. Другим речима, када је реч о продукцији естетског смисла, њу не треба разумети према менталистичком моделу нововековља – као да бисмо ми, пре било каквог изражавања и саопштавања, могли имати естетски смисао у виду менталне представе рационалног или ирационалног карактера, те га потом заоденути у чулно опажљиво одело његовог потоњег израза. Напротив, сматрамо да се естетски смисао конституише тек сопственом артикулацијом, што значи да се продукција естетског смисла поклапа са продукцијом уметничког дела. Једном тако креиран, естетски смисао даље фигурира као хоризонт укрштања свих могућих значења, односно интерпретација које дело отвара.

Као што се види из реченог, естетски смисао није оправдано тумачити према филозофски устаљеном моделу продукције и артикулације смисла (уопште), који је фундаментално интелектуалистички и чији је парадигматски представник језик, односно вербална артикулација.¹⁷ Наведено сматрамо исправним чак и у случајевима где је језик медијум естетске артикулације смисла, као што је то случај у поезији или прози; утолико овим наступамо у контраставу спрам Сартровог (J.-P. Sartre) истицања прозе.

Наиме, устаљени модел артикулације смисла, вербална артикулација, поступа на сасвим другачији начин него што је то случај приликом естетске артикулације и продукције смисла; наведено за последицу има утисак да се оно изражено ументичким делом и на основу њега доживљено не може без остатка превести у језик, односно изразити вербалном артикулацијом карактеристичном за свакодневни говор или науке. Наглашена разлика почива на томе што артикулати вербалне артикулације функционишу као јединствени означитељи за многа означена, дакле, у медијуму општости; свака реч, једноставније речено, може имати више значења, и свака се односи (или, у случају властитих имена, може да се односи) на више референата. За разлику од тога,

¹⁷ Уп. Kühl, O., *Musical Semantics*, Peter Lang, Bern, 2007, стр. 37.

естетска артикулација функционише по моделу један-на-један у односу на оно што је артикулисано, као и у односу на референта: у овом случају, дакле, постоји „интимна веза синтаксе и семантике” [прев. У.П.].¹⁸

Другим речима, естетска артикулација конструише један и тачно један одређени смисао. Тако артикулисани смисао даље се може интерпретирати и доживети на различите начине – заправо, на бесконачно много различитих начина, но таквим накнадним интерпретацијама, које могу задобити и облик нових и додатних артикулација (било вербално-теоријских, било естетско-уметничких), не нуди се просто ново виђење старог естетског смисла, већ посве нови смисао, који паразитира на оном првобитном. Накнадне интерпретације, дакле, не ремете првобитну артикулацију, већ су њене последице, те над њом супервенирају. Естетска артикулација тако се испоставља као крајње индивидуална, несводива и непоновљива, али истовремено и као неисцрпни извор за даљу продукцију и артикулацију смисла, било вербалног, било невербалног.

Формална анализа може постати јаснија уз неколико примера. Уколико се осврнемо на поезију, на пример, можемо приметити да је однос између њених елемената такав, да би било какво померање или измена било ког од њих резултовало изменом естетског смисла које песма почетно нуди. Измена само једне речи у песми, рецимо, пореметила би или њену ритмику, или њену мелодику, или штимунг који се песмом отвара – речју, односе између свих елемената у песми. Слично важи и за ликовну уметност: ако бисмо на некој слици променили само једну боју или облик, она би несумњиво на нас деловала другачије; боље или горе, са утиском мање или веће промене, али свакако не исто. Коначно, музика представља можда и најбољи пример реченог: свако извођење неке композиције одвија се у сасвим особеном и крајње индивидуализованом хоризонту естетског смисла, који ни једно

¹⁸ Lippman, E. A., 'The Dilemma of Musical Meaning', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12 (2), 1981, стр. 184.

будуће извођење исте композиције (чак и од стране истих извођача) неће поновити на потпуно исти начин. Овде свакако морамо уважити чињеницу да неће сваки реципијент приметити сваку промену овог типа; но, упркос томе, остаје чињеница да сваки, бар у неким случајевима, има искуство таквог померања – као и пратеће искуство да се у два упоређена случаја не ради о истом, да промена није занемарљива.

Продукција уметничког дела, као конструкција естетског смисла, дакле, истовремено је конструкција начина на који се тај естетски смисао саопштава и комуницира: иако се он унутар тог начина може бесконачно много варирати, ван њега он се не може пренети. Управо у томе, међутим, видимо политички потенцијал естетског: општост у овом случају не може да прикрије или укине појединачно, будући да се на естетски начин артикулише и саопштава оно индивидуално као такво. Поврх тога, естетски смисао никада се не затиче у неком политичком вакууму, већ увек као ситуиран у тачно одређен политички контекст; отуда се начин његовог важења, за разлику од иманентног карактера његове продукције и артикулације, мора сагледати као увек политички условљен.

Наведено значи следеће: димензија политичког увек оперише у модусу општости, за разлику од у њој ситуиране естетске димензије, која увек функционише у модусу индивидуалности. Свака политичка или идеолошка позиција нужно спроводи својеврсно уједначавање елемената политичке стварности према жељеном моделу, идеалу који се заступа. Естетска димензија, стога, увек дела у супротном смеру, односно као провокација (или коректив) тенденције ка општости; она увек артикулише посве индивидуални смисао. Речима Маркузеа: „радикално негирање склопа постојећег и приопћавање нове свијести све судбоносије овиси о властитом језику, јер је сва комуникација монополизирана једнодимензионалним друштвом, које јој даје ваљаност”.¹⁹

¹⁹ Marcuse, H., „Nova osjetljivost”, u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, стр. 145.

Тако естетска артикулација представља место *прекида* датог општег, место које може постати и простор критике успостављања општег поретка, или просто функционише као место прекида чаролије тог општег – макар и, бодријаровски речено, на начин поновног зачаравања света. У том смислу, естетско се поново доказује као простор слободе и, с обзиром да политичко не може да функционише без претпоставке слободе, оно нужно има политички карактер.

Коначно, као простор слободе, естетско овде није изведено на начин на који је то био случај у XVIII веку, чија је општеприхваћена претпоставка била да естетско искуство, у мери у којој смо га свесни, не може бити наметнуто, те стога у домену унутрашњости сваком од нас појединачно, у личном самодоживљају, сведочи о принципијелној слободи људског бића. Напротив, уместо о димензији унутрашњости, настојали смо да говоримо о димензији спољашњости: као нужно место слободе, а отуда и иманентно политички отворено, оно естетско се показује спрам начина на који функционише унутар политичке сфере, у којој се увек и нужно налази.

Литература:

Aichele, A., 'Die Grundlegung einer Hermeneutik des Kunstwerks. Zum Verhältnis von metaphysischer und ästhetischer Wahrheit bei Alexander Gottlieb Baumgarten', *Studia Leibnitiana*, Bd. 31, H. 1, 1999.

Aristotel, *O duši – Parva naturalia*, Paideia, Beograd, 2012.

Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007.

Cuurie, G., 'Imagination and Make-Believe', in: B. Gaut, D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001.

Davies, S., 'Is Music a Language of Emotions', *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

Gethmann-Siefert, A., *Einführung in die Ästhetik*, Vilhelm Fink Verlag, München, 1995.

Kühl, O., *Musical Semantics*, Peter Lang, Bern, 2007.

Lippman, E. A., 'The Dilemma of Musical Meaning', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12 (2), 1981.

Marcuse, H., „Društvo kao umjetničko djelo”, u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Marcuse, H., „Nova osjetljivost”, u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Marcuse, H., 'Umjetnost kao oblik stvarnosti', u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Meyer, L. B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.

Нибел, Б., „Аутобиографски комуникациони медији око 1800. године”, *Реч*, 60/5, 2000.

Поповић, У., *Истина чулности. Баумгартен и проблем заснивања естетике*, СФД, Београд, 2019.

Sax, B. C., 'The ambiguities of action: Goethe and the concept of Bildung', *Graduate Faculty Philosophy Journal*, 27/2, 2006.

Sonfist, A., 'Natural Phenomena as Public Monuments', in: K. Stiles & P. Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists Writings*, University of California Press, Berkley – Los Angeles / London, 2012.

Šiler, F., „Pisma o estetskom vaspitanju čoveka”, u: *O lepom*, Book & Marso, Beograd, 2007.

AESTHETICAL AND POLITICAL: TO UTTER THE INEFFABLE

Summary

This paper is about the questioning of the relation between political and aesthetic domains, with regard to the character, possibilities and boundaries of communication between political subjects, actualized through aesthetic medium. My thesis is that the aesthetic domain has its political potential in possibilities of communication it opens, which cannot be reduced to any other mode of intersubjective communication. The analysis will compare several aesthetic theories which marked the debate concerning this question, especially those belonging to modern philosophy, and it will focus on relations between sensibility, imagination and (verbal) articulation. The analysis results with the conclusion that communication in the aesthetic domain has problematic and aporetic character, which implies the need for further questioning of the legitimacy of its political potential.

Key words: aesthetic, political, articulation, imagination, communication, ineffability.

БЕЊАМИН И ГРОЈС: САВРЕМЕНЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ И ЊИХОВА ПОЛИТИЧКА ФУНКЦИЈА

Апстракт: Аутор у раду, на трагу Гројсове интерпретације Бењаминовог појма ауре, доводи у питање Бењаминове претпоставке о политичкој функцији уметности након ишчезнућа ауре. Док за Бењамина било какав вид повратка ауратичног искуства у контексту уметности води ка фашистичким тенденцијама, хоризонт Гројсовог тополошког схватања ауре отвара могућност разумевања прогресивних момената савремених уметничких пракси, за које се може тврдити да ревитализују оно што се може означити ауратичним искуством. Сходно томе, у истраживању ћемо настојати да покажемо на који начин ауратично искуство савремене уметности може имати прогресивну политичку функцију.

Кључне речи: аура, Бењамин, Гројс, инсталација, перформанс, политика.

Уводно разматрање

У овом истраживању бавићемо се проблемом политичке функције уметности имајући у виду неколико Бењаминових и Гројсових претпоставки. Наш фокус ће бити усмерен превасходно према савременим уметничким праксама карактеристичних за двадесети и двадесет први век, као што су уметничка инсталација и уметност перформанса.²⁰ Разлог одабира савремених уметничких

²⁰ Ово ограничење на конкретне уметничке праксе произилази из саме природе феномена који испитујемо; наиме, отворено је питање да ли можемо говорити у појму уметности уопште, те и да ли би такав теоријски пут и њиме задобијен оквир био одвише празан за извођење конкретних теза о политичкој функцији уметности. Стога, ово испитивање ће

пракси за ово испитивање налази се у претпоставци о повесној природи уметности. Речју, уметност као део повесних друштвених тоталитета настаје управо као резултат односа у којима се она налази у тим повесним формацијама. С тим у вези, важно је нагласити да разматрање феномена уметности не може свој предмет „апстрактно“ одвајати и изоловати из мреже односа у који је он увек већ уплетен. Отуда, питање о политичкој функцији уметности, у овом случају савремених уметничких пракси, у исто време је и питање о савременим политичким заједницама и друштвеним односима у којима ове уметничке стратегије настају.

Уколико уметност захватамо као део друштвеног тоталитета, утолико постаје јасно да се она увек већ некако односи спрема целине у којој се затиче. Отуда, водеће питање овог истраживања, онда, односи се на позицију уметности унутар савремених друштвених формација. Међутим, како би се ово питање уопште могло поставити, неопходно је обезбедити адекватан хоризонт или теоријску решетку кроз коју би се евентуална политичка функција уметности могла уочити. У том смислу, испитивање политичке функције уметности у исто време подразумева и полагање рачуна о условима могућности захватања уметности, тј. испитивање теоријског оквира који би ту политичку функцију могао ваљано обухватити.

Полазиште овог истраживања јесте феномен искуства уметничког дела, тј. онога што се у традицији именује појмом естетског искуства. Ово полазиште не настаје као резултат произвољног одабира између појмова продукције уметничког дела, његове рецепције, те на крају и самог дела, већ пре због чињенице да се са уметношћу човек најчешће сусреће путем рецепције, тј. путем непосредног искуства дела. Отуда, истраживање о политичкој функцији уметности мора положити рачуна о начину датости, тј. искуству уметничког дела у одређеном повесном тренутку не би ли потенцијална политичка функција уметности могла бити утврђена.

остати ограничено на неколико савремених уметничких стратегија јер питање о целовитом појму уметности превазилази границе овог истраживања.

Дакако, ово полазиште не негира значај како уметничке продукције, тако и самог дела за испитивање феномена уметности; напротив, и ови моменти феномена уметности морају бити обухваћени, али почетак испитивања, као и крајњи суд о политичкој функцији уметности, властито одређење задобија путем анализе искуства уметничког дела.

Проблем искуства

Испитивање проблема искуства уметничког дела претходно захтева одређење искуства уопште. С тим у вези, на Бењаминовом трагу, у овом истраживању феномен искуства нећемо анализирати као искључиво натуралистичку категорију, већ ћемо настојати да покажемо повесни карактер овог феномена. Како бисмо у томе успели, неопходно је да покажемо како Бењаминово схватање искуства напушта наслеђени метафизички оквир разматрања овог проблема.

Проблем искуства у метафизичкој традицији је најчешће интерпретиран у светлу поделе сазнајних моћи на чулност, разум и ум. За Бењамина, претходно поменута схема моћи сазнања, као и њој припадно схватање чулности, представљала би у најмању руку метафизички конструкт, несаобразан ономе што покушава да захвати. Иако Бењамин неће експлицитно критиковати филозофско наслеђе мишљења о искуству и другим сазнајним моћима, ипак се то може имплицитно закључити с обзиром на његово разумевање тог проблема. Наиме, Бењаминове тезе о неопходности напуштања естетике и њене појмовности²¹ не односи се искључиво на традиционални приступ уметности, већ пре на естетику у ширем смислу, односно на традицију читаве области која се бави чулношћу. За Бењамина естетика се превасходно везује за изворни смисао појма *aisthesis*²², тј. како за искуство уметничког дела, тако и за чулно искуство уопште.

²¹ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 247.

²² Barck, K., „Connecting Benjamin: The Aesthetic Approach to Technology“, in: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, 2003., p. 41.

Једна од темељних претпоставки Бењаминовог схватања искуства тиче се једне од најдоминантнијих Хегелових теза, која је разрађена у његовој *Феноменологији духа*. Она се огледа у Хегеловом особитом разумевању односа између свести и света, односно субјекта и објекта. Наиме, током повести, тврди Хегел, човек изграђујући околни свет заправо изграђује и властиту свест.²³ Другим речима, повесно уређивање и изградња човекове околине повратно утиче на човекову свест тако што је квалитативно трансформише.²⁴ Ова Хегелова теза почива на две кључне претпоставке, које ће бити од изузетног значаја и за Бењамина.

Прво, ова Хегелова концепција односа свести и света подразумева да не можемо говорити о „чистом“ субјекту или о „чистом“ објекту – напротив, било какав говор о субјекту мора обухватити и објекат као његов интегрални део; исто тако, природа објекта се мора мислити тако да је увек већ у некаквом односу према субјекту.²⁵ Тим путем, идеја трансценденталног субјекта или субјекта по себи, а самим тим и објекта какав би он могао бити независно од субјекта, морају бити напуштене. У том смислу, оно што се показује кључним јесте њихов међусобни однос, који представља место њихове конституције. Дакле, Хегел, као и Бењамин, настоји да дијалектички мисли однос субјекта и објекта, дајући примат управо њиховој међусобној релацији. Међутим, за разлику од Бењамина, Хегел, због прихватања претходно поменуте поделе сазнајних моћи на чулност, разум и ум, у анализи врло брзо са чулности прелази на друге, из његове перспективе, можемо рећи, и фундаменталније моћи сазнања. Насупрот томе, Бењамин ће преузети ову Хегелову идеју о примату односа између субјекта и објекта, али ће свој фокус усмерити ка проблему искуства и покушати да још радикалније промисли ту релацију. Имплицитну

²³ Хегел, Г.В.Ф., *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1986.

²⁴ Исто.

²⁵ Опширније у: Милисављевић, В., *Идентитет и рефлексивност. Проблем самосвести у Хегеловој филозофији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006., стр. 195-200

потврду овог Бењаминовог усмерења, а самим тим и напуштања традиционалне поделе сазнајних моћи, можемо пронаћи у Бењаминовом појму ауре, о чему ће бити речи у наставку истраживања.

Друга важна Хегелова претпоставка, која готово да произилази из претходне, тиче се повесности односа између субјекта и објекта. Наиме, као што смо већ рекли, резултат дијалектичког односа између човека и света, тј. субјекта и објекта, огледа се у њиховим повесним трансформацијама. Повесне трансформације свести Хегел види као напредовање свести о слободи, које представљају манифестације развоја апсолутног духа кроз повест.²⁶ Код Бењамина, пак, тешко да може бити говора о било каквој телеологији повести у контексту формирања људске свести, али се људски опажајни апарат ипак мисли у наглашено повесном регистру. Како Бењамин наводи: „Током већих историјских раздобља, са целокупним начином живота људске заједнице, мења се и начин њиховог чулног опажања. Начин на који се човеково чулно опажање организује – медијум, у којем се испуњава – није само природно, него и историјски условљен.“²⁷ Дакле, човекова организација спољашњег света повратно утиче на његову моћ опажања, која није ништа друго до производ повесног кретања човечанства. У том смислу, схватање чулности, тј. природе оног што су Грци називали *aisthesis*, подразумева мишљење у променљивим и динамичним категоријама, што нам додатно потврђује раније изнету тезу о Бењаминовом напуштању естетике не само као дисциплине која се бави уметношћу, већ и у смислу филозофске науке о чулности.

Централни појам Бењаминовог схватања чулности јесте већ помињани појам ауре. Притом, треба имати у виду да Бењамин овај појам не користи искључиво за дескрипцију искуства

²⁶ Филиповић, В., *Класични њемачки идеализам*, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1979., стр. 114.

²⁷ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 252.

уметничког дела, већ путем овог појма отвара нови хоризонт за мишљење искуства уопште. Наиме, појам ауре, поред употребе за разумевање искуства уметничког дела Бењамин користи и за опис искуства пејзажа²⁸, те и за маркирање онога што се дешава при сусрету међу људима.²⁹ Међутим, за потребе овог истраживања, ми ћемо се фокусирати на проблем ауре у контексту искуства ументичког дела.

Наиме, већ сам избор речи *аура* сведочи о садржају који се тим појмом покушао обухватити – реч је о нечему невидљивом, нематеријалном, што ипак бива присутно и захваћено при искуству уметничког дела. Дакле, аура није нешто што се тиче саме материјалности дела, него се пре она тиче односа у којима се дело увек већ налази, као што су повест поседовања дела, значај неког дела за конкретну епоху и други с обзиром на које оно изискује ауратично искуство при његовом захватању.³⁰ У том смислу, ауру би требало разумети као појам који, како Гројс каже, не обухвата тело, него пре душу уметничког дела.³¹ С тим у вези, прво Бењаминово одређење ауре односи се на аутентичност дела, тј. на, како Бењамин наводи: „Овде и Сада уметничког дела – његово једнократно постојање на месту на ком се затиче.“³² Другим речима, оно „Овде“ и „Сада“ дела, као нематеријално својство, одређује његову аутентичност, односно, метафорички речено, чини његову душу.

Ипак, иако за Бењамина аура није ништа материјално, управо материјални аспекти дела доводе до њеног ишчезавања,

²⁸ Бењамин, В., „Мала историја фотографије“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 177.

²⁹ Benjamin, W., „The Paris of the Second Empire in Baudelaire“, in: *Walter Benjamin: Selected Writings: Volume IV: 1938-1940.*, Harvard University Press, Harvard, 2003., p. 19-20.

³⁰ Гројс, Б., „Умјетност у доба биополитике – од умјетничког дјела к умјетничкој документацији“, у: *Учинити ствари видљивима. Стратегије савремене умјетности*, Музеј савремене умјетности, Загреб, 2006., стр. 23.

³¹ Исто.

³² Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 249.

карактеристичног за савременост. Кључни разлог ишчезнућа ауре читава се у материјалним променама средстава за репродукцију.³³ Разлог због ког Бењамин овде истиче репродукцију, а не продукцију дела, назначен је у претходном цитату: наиме, ишчезавање ауре подразумева и могућност да уметничко дело више не важи као једнократно. Другим речима, један од узрока великих промена на подручју уметности јесте могућност техничке репродукције уметничких дела. Дакле, првенствено нове технике репродукције, па тек у секундарном смислу и продукције, јесу, према Бењамину, суштински разлог преображаја уметности у савремености, што доводи до доминације копија у односу на оригинале, како примећује Гројс.³⁴

Овако осмишљен појам ауре, онда, како смо напоменули, имплицитно доводи у питање традиционални појам искуства. Речју, ауратично искуство, иако подразумева чулну датост објекта – у овом случају уметничког дела – ипак се превасходно тиче повести тог објекта као и других чулно „невидљивих“ и недоступних релација у које је објект уплетен, тј. може се рећи да ауратично искуство захвата и одређени вишак у односу на чулну датост објекта. Дакле, вредности, релације и други слични феномени, који су у традицији најчешће представљали предмете разума или ума, код Бењамина улазе у домен искуства.

Друго доминантно одређење појма ауре у Бењаминовим списима гласи да она јесте „непоновљива појава даљине, колико год да је близу то што је удаљено.“³⁵ Како би се овај моменат појма ауре могао ваљано схватити, неопходно је скренути пажњу на промене како у субјекту, тако и објекту искуства.

Наиме, према Бењамину, савремене друштвене организације доводе до промена субјекта искуства, о чему сведочи постојање масовних друштава. Масовност, овде, није тек квантитативна, већ пре квалитативна промена у односу на повест,

³³ Исто, стр. 256.

³⁴ Гројс, Б., „Бењаминова игра завођења“, у: *Сцена 38*, бр. 1, Нови Сад, 2002., стр. 55.

³⁵ Бењамин, В., „Мала историја фотографије“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 177.

а она по Бењамину условљава и само искуство стварности. Како Бењамин наводи: „Деловање реалности на масе и маса на реалност процес је неограниченог домета како за мишљење тако и за рецептивност.“³⁶ У том смислу, „субјект“ савременог света није изоловани појединац, него масе, које представљају неизоставан чинилац одређења друштвене стварности; појединац се, према Бењамину, не може посматрати као изоловани субјект, одвојен од друштвене стварности у коју је увек већ укључен. Потврду значаја маса за савременост можемо пронаћи у многим феноменима који оцртавају двадесети век, као што су масовна култура, масовна производња, масовна конзумација и други, који сведоче о промени „објекта“ искуства. Према Бењамину, појединац више нема привилегован положај у односу на захватање света, већ је унапред укопљен у масовност – а то значи да су масе постале субјект, односно да за њих важи особен облик опажања и искуства.

Наиме, за разлику од нововековног света, у ком је могло бити говора о изолованом опажају и примату субјекта, и то као појединачног субјекта, савремени човек у својој појединачној субјективности бива унапред одређен масом којој припада, тј. колективним субјектом. Отуда, како Бењамин каже: „Садашњим масама колико год да је страсно стало да просторно и људски себи 'примакну' ствари толико је теже да надиђу једнократност сваке појаве посезањем за њеним репродуковањем.“³⁷ Другим речима, основна одлика масовног опажања одређена је настојањем да масама све у сваком тренутку буде доступно, што доводи до ишчезнућа једнократног искуства, а самим тим и ауре као обележја једнократности. Речју, „непоновљива појава даљине“, као доминантно одређење ауратичног искуства, а самим тим и искуства уметничког дела, у савремености ишчезава услед претходно анализираних промена услова у којима се савремено искуство одвија.

³⁶ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 254.

³⁷ Исто, стр. 253.

Гројсова (ре)интерпретација појма ауре

У претходном поглављу, на Бењаминовом мисаном трагу, добили смо увид у нацрт новог појма искуства. Како смо видели, феномен искуства показује се у првом реду као повесно модификабилан феномен. Отуда, у овом делу истраживања фокусираћемо се на анализу савременог искуства уметничког дела, као специфичног облика искуства уопште.

Један од узрока радикалне промене искуства дела, за Бењамина, огледа се у масовном присуству копија уметничких дела у савременој култури - оно у многострукоме мења однос између дела и реципијента. Наиме, оно „Овде“ и „Сада“ дела, као кључно одређење његове аутентичности, у ери техничке репродукције губи на значају јер дела постају толико распрострањена, да бивају готово увучена у рутину свакодневице. Управо та распрострањеност копија, како Гројс примећује, доводи до ишчезнућа ауре, јер премешта дело из места на коме се оно изворно налази.³⁸ Међутим, то премештање дела из места у ком се оно некада једнократно затицало представља одговор на промене у искуству уопште, о којима је било речи у претходном поглављу. Прецизније, масе, које су, као што смо навели, субјект новог облика опажања, имају тенденцију да све ствари привлаче себи толико да истовремено доводе до губитка њиховог једнократног искуства. Другим речима, настојање маса огледа се у покушају да им готово све буде при руци у било ком тренутку, па тако и сама уметничка дела. Према томе, захтев маса за примицањем ствари комплементаран је масовној продукцији уметничких дела, што онда мења и начин на који дела бивају реципирана. Речју, за разлику од традиционалне рецепције уметничких дела, када је реципијент морао да приђе делу, да дође до места на ком се дело затице, савремено искуство уметности је такво искуство у ком дело напушта место свог једнократног постојања и својим масовним репродуковањем долази до реципијента.³⁹

³⁸ Гројс, Б., „Умјетност у доба биополитике – од умјетничког дјела к умјетничкој документацији“, у: *Учинити ствари видљивима. Стратегије сувремене умјетности*, стр. 24.

³⁹ Исто.

С тим у вези, важно је нагласити да масовна репродукција уметничких дела доводи до тога да аутентичност дела, тј. његово „Овде“ и „Сада“ прераста у властиту супротност, односно у једно могуће „Свуда“ и „Увек“ које нивелира традиционалну, једнократну рецепцију. Другим речима, оног тренутка када дело постане део свакодневне навике, тада ауратично искуство ишчезава. Како Бењамин наводи: „Оно што сваки први поглед на неко село, неки град у крајолику, чини тако неупоредивим и незаменљивим јесте да се у њему даљина најтеже зглашава с близином. Навика још није учинила своје. Тек што смо почели да је у себи налазимо, крајолик нагло ишчезава попут фасаде неке куће када у њу ступимо.“⁴⁰ Другим речима, управо дистанца коју је традиционални рецепијент уметничког дела некада имао у савремености бива у потпуности укинута. Масама, као савременом субјекту искуства, ништа није далеко, па тако ни само уметничко дело. У том смислу, савремено искуство неког од традиционалних дела уметности, услед губитка ауре, уједно не може да допре ни до некадашњег искуства његове вишеслојности, већ редукује дело на његов пуки изглед, чиме његово искуство постаје тек једнодимензионално.

Поред тога, масовно присуство репродукција уметничких дела доводи до губитка ауре и с обзиром на њено друго одређење, односно на ауру схваћену као „нарочито ткање простора и времена: непоновљива појава даљине, колико год да је близу то што је удаљено.“⁴¹ Дакле, искуство „непоновљиве појаве даљине“ бива у потпуности укинута услед масовне присутности уметничких дела у свакодневици – дистанца спрам дела, коју је традиционални рецепијент могао да искуси, масовним присуством копија у савремености бива укинута. Дело, дакле, више не може да посредује ништа сем искуства површне присутности, те самим тим оно не отвара више никакво нарочито „ткање простора и времена“, као што је био случај у прошлости.

⁴⁰ Бењамин, В., „Једносмерна улица“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 43.

⁴¹ Бењамин, В., „Мала историја фотографије“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 177.

Имајући у виду претходно речено, можемо закључити да масовно присуство дела у свакодневици доводи до њиховог захватања као свакодневних ствари, тј. савремени облик опажања доводи до нивелације разлике између уметничког дела и других не-уметничких творевина. Овакав савремени однос према делу Бењамин појмовно обухвата у разлици оптичке и тактилне рецепције.⁴² Оптичка рецепција, која одговара традиционалном, ауратичном облику искуства уметничког дела огледа се у контемплативном односу рецепијента према делу. Томе насупрот, тактилна рецепција, према Бењамину, „не одвија се толико путем пажње, колико путем навике.“⁴³ У том смислу, као што се према употребним предметима у свакодневном животу односимо тактилно, тако се, у савремености, односимо и према уметничком делу.

Могућност масовне техничке репродукције дела традиционалних уметности доводи до, како смо нешто раније нагласили да Гројс примећује, доминантности копија у односу на оригинале у нашем повесном тренутку. Стога, иако се у музејима могу пронаћи, на пример, оригинална дела сликарске уметности, право место рецепције не догађа се у галеријама, већ у сувенирницама (*Gift shops*). Како Бењамин каже: „Израз људи који се шетају по ликовним галеријама открива лоше прикривено разочарење пред чињеницом да ту висе једино слике.“⁴⁴ Настојање маса да дело привуче себи у галеријама наилази на одбијање, које је чак и експлицирано императивом „Не додируј!“, чиме се дословно наређује рецепијенту да се држи и на физичкој дистанци од уметничког дела. Тежња да се дело привуче себи у галеријама остаје неостварена, али бива актуализована у сувенирницама у којима се могу купити реплике оригинала. Реплике, потом, своје место најчешће проналазе у домовима својих купаца, чиме постају ствар њихове свакодневице, што доводи до трансформације раније поменуте оптичке рецепције у

⁴² Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 282.

⁴³ Исто.

⁴⁴ Бењамин, В., „Једносмерна улица“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 63.

тактилну рецепцију⁴⁵ - навикнутост рецепијента на присуство дела. Тим путем не само да се укида једнократно „Овде“ и „Сада“ уметничког дела, него се и категорије рецепијента и конзумента, те и уметничког дела и робе међусобно преплићу.

Бењаминову тезу о ишчезнућу ауре при сусрету са уметничким делом Гројс тумачи у контексту својеврсне топологије дела. Како смо видели, доминантност копија дела, тј. њихово кретање по различитим медијским просторима као што су екрани телевизора и компјутерских монитора, екрани мобилних телефона и други доводе измештања дела из места у ком се оно затиче. На пример, *Ника са Самотраке* или *Мона Лиза* напуштају *Лувр* као једино место њиховог могућег сусрета и постају присутне у свакодневици путем различитих медијских уређаја.

Отуда, модерни посетилац музеја, тј. рецепијент уметности у модерности одређује се као луталица (*Flaneur*), која прилази делу. Таквом односу према делу доприноси и готово ритуална пракса рецепције – одлазак у музеј представља својеврсну свечаност, нешто што превазилази оквире свакодневне рутине. Насупрот модерном рецепијенту налази се савремени рецепијент који не одлази до места где се дело затиче, већ пре дело, путем различитих медијских уређаја, привлачи ка себи. Управо у том аспекту, према Гројсу, долази до укидања ауре разумљене у светлу њене топологије.

Савремене уметничке праксе и њихова политичка функција

У претходним поглављима овог истраживања маркирали смо промене у одвијању како савременог облика искуства уопште, тако и савременог облика искуства уметничког дела. У овом делу рада испитиваћемо политичку функцију савремених уметничких пракси - инсталације и перформанса - имајући у виду савремени облик искуства уметничког дела.

⁴⁵ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 282.

На самом крају чувеног есеја из 1936. *Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности* Бењамин говори о политичкој функцији уметности.⁴⁶ Она се, према његовом суду, може остварити у два облика, као прогресивна политизација уметности, или, као естетизација политике, за коју везује фашистичке тенденције.

Естетизација политике огледа се у настојању употребе традиционалне естетичке појмовности у домену политике, односно у третирању целокупне друштвене стварности као естетског феномена.⁴⁷ У том смислу, овакав гест би подразумевао не само задржавање естетике као дисциплине саобразне савременом феномену уметности, него и њено проширење на друштвену стварност, која би се у том случају третираола као да и сама поседује ауру, што би довело до готово култног и неповредивог статуса постојећих друштвених односа. Из тог разлога, Бењамин традиционалну естетичку појмовност види као употребљиву за сврхе фашизма.⁴⁸ Другим речима, крајњи исход естетизације политике, односно захватања политичке стварности путем естетичке појмовне апаратуре, те употребе уметничких средстава и других естетских производних снага да се свет покаже лепим, а не онаквим какав он уистину јесте, огледа се у покушају да се тренутни друштвени поредак конзервира.⁴⁹

Поред тога, у оваквом контексту, незадовољство маса у погледу структуре савременог друштва се не би употребило за промену тих односа, него би се сублимирало на видно другачији начин, тј. у покушају да путем властите самодеструкције, односно путем рата као њеног врхунца, задовољи вид чулног опажања који је нестанком ауре заувек изгубљен.⁵⁰ Тим путем, не само да би се прикрили

⁴⁶ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 285.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто, стр. 247.

⁴⁹ Исто, стр. 283.

⁵⁰ Исто, стр. 285.

прогресивни потенцијали технолошки високо развијених друштава, него би се, штавише, они употребили за супротне циљеве. Стога, избегавање сучељавања са застарелим обликом искуства уметности, а онда и естетиком као том искуству саобразним теоријским апаратом, не само да онемогућава адекватно захватање савременог искуства уметности, него насилна и неконтролисана примена окошталних естетичких категорија може довести и до фаталних последица у начину на који разумевамо ширу друштвену стварност.

Насупрот естетизацији политике, други вид реализовања политичке функције уметности тиче се политизације уметности. Политизација уметности би подразумевала пре свега напуштање традиционалне естетике, а самим тим и њој припадног начина схватања искуства уметничког дела. Напуштање естетике и њених категорија, те и прихватање ишчезнућа ауратичног искуства при сусрету са уметничким делима, отворило би могућност за остваривање прогресивних социјално-политичких импликација савременог искуства уметничког дела.

Политизација уметности, отуда, може се разумети као политички ангажман саме уметности. Прецизније, овакво схватање политизације уметности подразумева да уметничко дело, а у првом реду дела филмске и фотографске уметности због њихових техничких погодности, те и губитка ауре при њиховом опажању, треба да својим садржајем критикује постојеће друштвене односе. Како Новаковић примећује: „Пошто филмска апаратура продире у стварност а да се притом у њеном приказу елементи апаратуре ни најмање не виде, може се рећи да она захваљујући монтажи из стварности извлачи на светлост дана боље могућности које су у њој латентно скривене. Тиме се и у свести посматрача стварају услови за заузимање критичког става и активну измену стварног друштвеног стања.“⁵¹

Сходно претходно реченом можемо закључити да ишчезнуће ауре при сусрету са уметничким делом за Бењамина представља отварање могућности остваривања прогресивних политичких

⁵¹ Новаковић, М., „Преображај уметности и улога техничке репродуктивности“, у: *Архе* 20, Нови Сад, 2013., стр. 83.

потенцијала уметности. Насупрот томе, свако очување и евентуални повратак ауре делује као да би произвео супротан ефекат, тј. чини се да би ауратично искуство уметности удаљило уметност од њене потенцијалне прогресивне политичке функције.

Иако се оваква Бењаминова поставка односа уметничког и политичког може чинити плаузибилном, ипак, уколико имамо у виду Адорнову критику индустрије културе, утолико ову Бењаминову тезу можемо довести у питање. Наиме, према Адорну, масовна продукција и репродукција уметничких дела своје производе испоставља у робној форми. Речју, по Адорновном суду, између индустрије културе и њених производа и производа других индустрија не постоји суштинска разлика – и једне и друге карактерише масовна и робна производња.⁵² У том смислу, уметничке праксе за које Бењамин тврди да имају прогресивну политичку функцију у погледу њиховог *садржаја* – филм и фотографија – по својој *форми*, с друге стране, оне репродукују постојеће друштвене односе.

Појам робе у првом тому Марксог *Капитала* бива одређен њеном употребном и прометном, тј. разменском вредношћу.⁵³ Употребна вредност робе задобија се на основу њене непосредне употребе, нпр. употребна вредност столице читава се у чињеници да на њој можемо седети.⁵⁴ Разменска вредност робе, с друге стране, тиче се могућности њене размене⁵⁵ за другу робу или новац.

Особеност капиталистичког начина производње јесте масовна производња добара која задобијају робну форму. Индустријализацијом културе долази до, како смо већ напоменули, масовне производње продуката културе у робној форми, који се на тржишту могу куповати као и свака друга роба. Речју, уметничко дело бива увучено у мрежу тржишних односа заједно са другим робама. С

⁵² Опширније у: Адорно, Т., Хоркхајмер, М., *Дијалектика просвјетитељства*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989., стр. 126-129.

⁵³ Маркс, К., *Капитал I*, Култура, Београд, 1947., стр. 4.

⁵⁴ Heinrich, M., *An Introduction to the Three Volumes of Karl Marx's Capital*, Monthly Review Press, New York, 2004., p. 40.

⁵⁵ Исто.

тим у вези, појмови уметничке продукције, уметничког дела и рецепције у савременим друштвима задобијају облике масовне производње, робе и конзумације, тј. потрошње.

Једна од карактеристика појединих савремених уметничких пракси, као што су уметничка инсталација и уметност перформанса, јесте изостанак дела. У том смислу, категорије традиционалне естетике – продукција, дело, рецепција – показују се неваљаним за хватање ових уметничких пракси. Уметничка инсталацију не би требало посматрати као мноштво уметничких дела у оквиру једног јасно фиксираних простора, већ пре као уметничко обликовање самог *простора*. Уметности перформанса, с друге стране, такође не припада појам дела у класичном смислу, штавише, бивствовање перформанса актуелно је само у времену када се перформанс одвија; након догађања перформанса, сам перформанс као „дело“ уметника нестаје.

Оно што је заједничко за перформанс и уметничку инсталацију као уметности без дела јесте њихова *једнократност*. У том смислу, рецепијент ових уметности не може бити типичан субјект-потрошач коме уметност долази крећући се по различитим медијским просторима. Напротив, ове уметничке стратегије свог рецепијента претварају у луталицу (*Flaneur*) која долази ка делу. Овај повратак једнократности, те и преображај рецепијента у оног ко иде ка делу сведочи о својеврсном повратку ауратичног искуства у подручје уметности. Речју, чини се да ове уметничке праксе, услед властите једнократне конституције, тј. фиксираних на месту у ком се затичу, производе ауратично искуство код своје публике.

Посматрајући овај феномен из визуре Бењаминових теза о аури, готово парадоксално, долази се до закључка о повратку ауре као једном прогресивном политичком догађају. Настојећи да укину дело, уметност перформанса и уметничка инсталација у исто време укидају могућност њихове масовне репродукције у робној форми. На тај начин, ове уметничке стратегије потврђују добро познати Адорнов увид да уметност властитим постојањем критикује постојеће друштво.⁵⁶

⁵⁶ Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979., стр. 370.

Литература:

Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.

Адорно, Т., Хоркхајмер, М., *Дијалектика просвјетитељства*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989.

Barck, K., „*Connecting Benjamin: The Aesthetic Approach to Technology*“, in: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, 2003., p. 39-44.

Benjamin, W., „*The Paris of the Second Empire in Baudelaire*“, in: *Walter Benjamin: Selected Writings: Volume IV: 1938-1940.*, Harvard University Press, Harvard, 2003., p. 3-92.

Бењамин, В., „Једносмерна улица“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 5-72.

Бењамин, В., „Мала историја фотографије“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 165-184.

Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 246-285.

Гројс, Б., „Бењаминова игра завођења“, у: *Сцена 38*, бр. 1, Нови Сад, 2002., стр. 55-60.

Гројс, Б., „Умјетност у доба биополитике – од умјетничког дјела к умјетничкој документацији“, у: *Учинити ствари видљивима. Стратегије сувремене умјетности*, Музеј сувремене умјетности, Загреб, 2006., стр. 7-28.

Маркс, К., *Капитал I*, Култура, Београд, 1947.

Миљисављевић, В., *Идентитет и рефлексивност. Проблем самосвести у Хегеловој филозофији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006.

Новаковић, М., „Преображај уметности и улога техничке репродуктивности“, у: *Архе 20*, Нови Сад, 2013., стр. 78-94.

Филиповић, В., *Класични њемачки идеализам*, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1979.

Хегел, Г.В.Ф., *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1986.

Heinrich, M., *An Introduction to the Three Volumes of Karl Marx's Capital*, Monthly Review Press, New York, 2004.

BENJAMIN AND GROYS: CONTEMPORARY ART PRACTICE AND THEIR POLITICAL FUNCTION

Summary

Bearing in mind Groys' interpretation of Benjamin's concept of aura, the author questions Benjamin's assumptions about the political function of the art after the disappearance of the aura. While for Benjamin any form of return of auratic experience in the context of art leads to fascist tendencies, the horizon of Groys' topological understanding of the aura opens the possibility of understanding the progressive moments of contemporary artistic practices, which can be observed as points of revitalization of auratic experience. Accordingly, in our research we will seek to show how the auratic experience of contemporary art can have a progressive political function.

Key words: aura, Benjamin, Groys, instalation, performance, politics.

СЕРЕН КЈЕРКЕГОР: АУТОРСКА ДЕЛАТНОСТ У ДОБА ИРОНИЈЕ

Апстракт: Модерна субјективност живи од константног проблематизовања статуса садашњости, што подразумева ироничну дистанцу, која захтева суспендовање свега онога што је за садашњост конститутивно, наиме, целокупне друштвено-политичке реалности. Иронична субјективност свој врхунац налази у форми поетске егзистенције, која пориче валидност датој актуалности, небивајући притом способна да себи прибави утемељење у новој актуалности, због чега је осуђена на стално нова започињања, немајући ни историју ни телос. Кјеркегор препознаје потенцијале и недостатке естетске продукције у доба ироније. Властиту ауторску делатност усмерава ка проблему ситуираности модерног субјекта, редефинишући притом улогу аутора, као и захтеве који се постављају пред читаоца. Динамика између писца и његовог читаоца отвара простор потенцијалног контролисања ироније. Тиме се покреће питање позиционирања ироније у историјски контекст, при чему је од кључног значаја Кјеркегорово разумевање тога шта значи бити савремен.

Кључне речи: иронија, савременост, аутор, читалац, јавност, штампа, „садашње доба“, модерност, актуалност.

Појам ироније

Окупираност модерности питањем шта значи бити савремен и шта уопште значи бити модеран нераскидиво је везана за феномен ироније. Посматрана двојачко као модус егзистирања модерне субјективности и, паралелно, као нови орган изражавања те субјективности, иронија доводи доба у којем обитава у стање

конфузије, манифестујући се као симптом његове неизлечиве болести и уједно претендујући на то да буде њен једини лек. Ова ситуација довољан је разлог да се целокупна модерност окарактерише као доба ироније. Стога сваки интерпретативни приступ литерарној модерности мора узети иронију за полазну тачку, што никако не значи да је то најпроходнији пут, већ напротив, иронија на текстуалном нивоу оперише најпре као креирање неспоразума у наративу, а затим као позив на тумачење. И управо с тим у вези се Кјеркегор испоставља као релевантан мислилац, ако се има у виду како његова „теорија ироније“ из *Појма ироније*, тако и начин на који је она примењена као ауторска стратегија у другим његовом делима, у којима не представља непосредан предмет расправе.

Кјеркегор је аутор који на највештији начин доводи у везу реторички и егзистенцијални аспект ироније. Сам наслов *О појму ироније* је ироничан будући да иронија за Кјеркегора није појам, како то истиче Пол де Ман у предавању које је насловио на исти начин.⁵⁷ Кјеркегор се, у неку руку, надовезује на Хегелову критику јенских романтичара, али при томе изводи двоструки маневар, истовремено окрећући оштрицу романтичарске ироније против хегелијанског појма. Са становишта ироније нема напретка од једне одредбе ка другој, нити је могућ било какав развитак, напротив, иронија представља дисконтинуитет, она распарчава свест на низ фрагмената означавајући раскидање са монистичком концепцијом сопства. Уколико прекид са непосредношћу и препознавање да је у чулној датости увек дато нешто више од ње саме представља иницијални моменат феноменологије духа, утолико је управо то место које иронична свест узима као повод за удубљивање у рефлексiju, али без напретка свести, већ се рефлексija одвија кроз стално нова започињања.

За Кјеркегора иронија није пука језичка игра, у смислу да се оно што се изговара не подудару са оним што се мисли, него се тиче саме егзистенције, на тај начин што у једном акту гута целокупну

⁵⁷ de Man, Paul, „The Concept of Irony“, у: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1997, стр. 163.

актуалност субјекта. Иронија нема истинитосну вредност: „она није истина већ пут.“⁵⁸ Као реторичко средство, пак, она одваја говорника од онога што се говори, маскирајући притом његове интенције које стоје иза говорног акта. Њена улога врхуни у апсолутном негирању. Тако да доследан ироничан говор негира не само оно изговорено већ и сам говор, јер се потпуна иронија односи иронично спрам саме себе. Ироничар самог себе не схвата озбиљно, и управо у томе се састоји његова дубока озбиљност. Као таква, иронија је нестабилна; сваки однос упућивања је двосмислен и привремен; сваки говор се поништава у тренутку када се изговори. На крају, негира се и сама егзистенција ироничара, јер је иронија модус егзистирања, а не напросто реторички трик који се епизодично манифестује. Гест самопоништавања сопствене актуалности приликом говора има за резултат ишчезавање аутора из текста, ако се иронија примени као ауторска стратегија. Уколико се модерност обелодањује као доба ироније, онда је управо смрт аутора кључан догађај литерарне модерности. Кјеркегорови псеудоними свакако узимају учешће у овом догађају.

Као значајка модерног доба, иронија се јавља у виду одговора на захтев који се поставља пред модерну *poiesis*, да „рефлектује свест о алијенацији индивидуалног субјекта који се не осећа везаним или одомаћеним у традицијама, обичајима или веровањима своје заједнице“. [прев. В.Л.]⁵⁹ У том смислу, она подразумева константну рефлексију о проблематичном статусу садашњости; тачније, израста из потребе једног времена да критички мисли само себе, што нужно резултира поткопавањем властитих темеља и неопходношћу да се успостави нови појам савремености. Ипак, погрешно би било тумачити иронично држање спрам света као неку врсту простог естетског ескапизма, услед незадовољства датом актуалношћу. Иако за Кјеркегора иронија има првенствено негативну улогу - као

⁵⁸ Kierkegaard, Søren, *The concept of irony, with continual reference to Socrates*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, стр. 327.

⁵⁹ Söderquist, K. Brian, „Friedrich Schlegel: On Ironic Communication, Subjectivity and Selfhood“, у: Stewart, Jon (ed), *Kierkegaard and his German Contemporaries. Tome III: Literature and Aesthetics*, Routledge, New York, 2016, стр. 192.

средство разградње датог света, те би се могућност поновног успостављања целине морала тражити у нечему што по својој природи није иронично и поседује могућност опирања таквом држању – ипак се његов суд о иронији не завршава критиком раних романтичара. Напротив, управо је та критика подстицајна утолико што подстиче питање о томе да ли је могуће задржати неспоран критички аспект ироније и инкорпорирати га у егзистенцију која би имала карактеристику *ваљане ситуираности*, како то Кјеркегор назива. При томе би циљ био да се (након што се извршио отклон од датог поретка стварности у ироничном држању појединца) осујети поновно некритичко западање у дату стварност – што би значило да се тај циљ може остварити једино уколико се задржи нешто од ироничног става. И с тим у вези, Кјеркегор покреће питање могућности контролисања ироније.

Уколико се ствар посматра једнострано, чини се да је реч о следећем: свест о властитој позиционираниости, односно одсуству адекватног утемељења појединачне егзистенције у традираним вредностима, резултира неповратним губитком реалности, што значи да је срж проблема у немогућности споразумевања између модерног субјекта и дате историјске актуалности, те би се решење налазило у отварању повесне димензије егзистенције. Односно, временитост би била категорија усаглашавања егзистенцијалног и повесног. Међутим, иронија као модус егзистирања опире се временитости. Она одбија да узме у обзир било какав развој у времену. Иронија је опсесивна тежња да се стално започне изнова. Утолико је повесни аспект само један део проблема контролисања ироније.

Друга страна проблема односи се на егзистенцијалну комуникацију. При томе се не мисли само на оспољавање унутрашњег приликом опхођења са другима, већ егзистенцијална комуникација истовремено подразумева самотумачење у акту говора, те је утолико нераздвојна од саме егзистенције. Није реч о томе да је иронија напросто лоше одабрана метода комуницирања, због које се појединац налази у неприлици сваки пут када покушава да проговори. У семантичком смислу, иронија је троп. У том погледу има карактеристику извртања буквалног и фигуративног значења,

али је истовремено и више од тропа, због своје тенденције да преплиће говор и егзистенцију. Иронију као троп одликује својеврсна „епистемологија тропа“, речима Пола де Мана.⁶⁰ Под тим де Ман подразумева такву структури тропа која омогућава циркулацију атрибута, на тај начин да се атрибути могу изоловати и затим размењивати међу ентитетима који се пореде у акту суђења.⁶¹ И управо када се има у виду чињеница да је иронија као реторичко средство заправо троп, с тим у вези се појављује проблем њеног препознавања у тексту, тј. питање – шта нам тачно у тексту открива да је он ироничан? Затим, поново, како контролисати иронијски процес, будући да је, како де Ман примећује, њиме доведена у питање сама разумљивост текста, односно, могућност успостављања значења?⁶² Сама иронија у себи има нешто „претеће“ и „опасно“, што буди у интерпетаторима литературе жељу „да се заустави, стабилизује и контролише троп“.⁶³ У *Дневнику заводника* Кјеркегор се нарочито поиграва са трополошком природом ироније, истичући на вешт начин оба њена аспекта у феномену поетске егзистенције.

Поетска егзистенција

Кјеркегорово разумевање пројекта песничке егзистенције продубљење је његове критике јенског романтизма. Наиме, оно што он препознаје као основ проблема са романтичком иронијом јесте склоност да се фиктеански епистемолошки модел примењује као матрица за самообликовање појединачне, личне егзистенције. При томе, према Кјеркегору, долази до бркања вечног Ја са темпоралним Ја, из чега произлази следећа последица: наиме, будући да вечно Ја нема прошлост, као резултат временито Ја такође губи прошлост, а у случају да иронија евоцира било какву прошлост субјекта, она мора бити такве природе да иронија има потпуну слободу над њом, што

⁶⁰ de Man, Paul, „The Concept of Irony“, стр. 174.

⁶¹ Исто.

⁶² Исто, стр. 167.

⁶³ Исто.

отвара простор брисању границе између историје и мита.⁶⁴ Другим речима, историја се митологизује, а мит се намеће као реална историја ироничног субјекта. За ироничара је, како сматра Кјеркегор, дата актуалност изгубила валидност, она је камен спотицања при сваком кораку, због чега је мора суспендовати, али истовремено није у стању да прибави нову реалност.⁶⁵ Услед суспензије конститутивних момената света који више није у могућност да буде тачка ослоња појединачној егзистенцији, суспендује се у једном потезу целокупна друштвена реалност. Искључење оног конститутивног оставља низ неповезаних, арбитрарних момената расположивих игри фантазије. Деструкција познатог света отвара простор за нови свет значења.

Дневник заводника демонстрира употребу ироније, најпре, у сврху разградње дате актуалност на фрагменте, потом као средство за конструисање естетског света у којем ствари, истргнуте из првобитног јединства, служе само као повод за естетску продукцију. Такође, односи са другима лишени су етичког контекста и нивелисани на фрагмент естетски конструисаног света, на пуки повод за рефлексiju. Иронично држаје омогућава заводнику Јоханесу да у свакој материјалној ствари препозна нематеријални вишак, на основу којег свака ствар служи као знак за нешто из другог, имагинарног света. Ствари се ослобађају њихових уобичајених међусобних релација, које постају арбитрарне, и добијају вредност само као означитељи за нешто што је друго од њих самих. Управо то да ништа не остаје у својој чулно-непосредној датости представља неопходан предуслов естетског уживања за ироничара Јоханеса. Стварност је посредована језичким фигурама, које постају једине меродавне за саму стварност. Она, посредована фантазијом, бива редукована на један њен фрагмент, због чега се разлика између стварности и фантазије, односно, актуалности и имагинарних могућности у потпуности брише. Иронија врхуни у поетској егзистенцији, која тежи потпуној контроли над самоконструисаним универзумом значења.

⁶⁴ Kierkegaard, Søren, *The concept of irony, with continual reference to Socrates*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, стр. 277.

⁶⁵ Исто, стр. 261.

Амбијент исконструисан помоћу тропа представља за ироничара познат свет унутар којег он одрађује значење сваке ствари и којем сам поставља оквире. Комуникација са другим могућа је само уколико други научи да се оријентише у многозначности насталој услед напуштања саморазумљивости, односно, уколико се увежба да у непосредној стварности препозна обриси другог, естетског света. Другачије речено, међусобно опхођење могуће је само као естетски однос, по правилима које иронични естета успоставља у властитом свету; односно, као однос уметника и његовог материјала. На нивоу естетске продукције етичка сразмера није могућа. Међутим, проширивање властитог естетског поља на другог, односно покушај поседовања кроз инкорпорирање у уметничко дело увек резултира тиме што други измиче, оствљајући ироничара самог са фрагментима сопствене имагинације. У том смислу, иронија нужно подразумева изолацију.

Кјеркегор нарочиту пажњу посвећује карактеристици ироније да формира јаз између спољашњег и унутрашњег, приватног и јавног, што питање егзистенцијалне комуникације чини још комплекснијим. Потешкоћа приликом споразумевања није само нежељена последица ироничног говора – који подразумева да је приликом свега изреченог уједно изречено и нешто друго, већ, напротив, ироничар не жели да буде разумљен. Напетост између јавног и приватног представља симптоматичну ситуацију модерне субјективности, а иронија је у средишту проблема: како искусити субјективно мишљење кроз плуралитет? За Кјеркегора, истина је субјективност, те уколико приликом егзистенцијалне комуникације није могућа транслација без остатка. Због тога је иронија неопходан елемент Кјеркегорове индиректне комуникације. Наиме, иронични говор нужно подразумева *mimesis*. Јавна појава ироничара, који естетски егзистира, је у облику миметичког прерушавања: „Уметност је у томе да будемо стално присутни, а да ипак нисмо присутни.“⁶⁶ То прерушавање има карактер онога што Кјеркегор означава појмом демонског. У *Појму стрепње* демонско је одређено као таква врста

⁶⁶ Кјеркегор, Серен, *Појам Стрепње*, Српска књижевна задруга, Београд, 1970, стр. 125.

противречне субјективности која жели да се отвори у комуникацији, али само *incognito*.⁶⁷ Истина као субјективност се не може пренети изравно и увек бива пригушена у „апстрактној буци“ јавног говора. Иронична комуникација је управо оружје против те буке.

„Садашње доба“

Кјеркегорова критика модерне јавности је изразито оштра и изванредна по томе што одлучно иде испред свог времена. Његова егзистенцијална мисао износи једну од најранијих критика културног живота у доба технолошке репродукције штампе.⁶⁸ Анализа коју износи у делу *Два доба*, контрастирајући „доба револуције“ и „садашње доба“, немилосрдно се обрушава на оно што назива „садашњим добом“, које је заробљено у рефлексiji, без страсти коју са собом носи револуционарно доба.

Специфична карактеристика модерног живота је јавност која проговара као субјект штампе, док се индивидуа губи у облаку анонимности. Јавност је за Кјеркегора апстракција, привид комуникације, односно, „наклапање“ које производи илузију целине и усаглашености. „Наклапање“ анулира разлику између празног говора о чему год и тишине.⁶⁹ „Овим наклапањем се дистинкција између онога што је приватно и оног јавног поништава у приватно-јавној брбљивости, која је управо оно што чини јавност. Јер јавност је јавно мишљење заинтересовано за оно што је у потпуности приватно.“ [прев. В.Л.]⁷⁰ Из тако разумљене јавности није изузето хришћанство као друштвена категорија. Напротив, хришћанство, према Кјеркегору, у великој мери доприноси произвођењу аморфног јавног мњења. „Гомила, то је лаж“, сматра аутор *Осврта на моје дело*.⁷¹ Истина се односи на индивидуу. Егзистенцијална

⁶⁷ Исто, стр. 127.

⁶⁸ Caputo, John D, *How to read Kierkegaard*, W.W. Norton & Company, New York, 2008, стр. 89.

⁶⁹ Kierkegaard, Søren, *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age, A Literary Review*, Princeton University Press, New Jersey, 2009, стр. 97.

⁷⁰ Исто, стр. 100.

⁷¹ Kjerkegor, Seren, *Osvrt na moje delo*, Grafos, Beograd, 1981, стр. 93.

комуникација је могућа само као разговор два појединца. И управо је индивидуа Кјеркегоров преферирани читалац. Стога је питање ауторства у најближој вези са проблемом егзистенције модерне субјективности. Дијалог аутор-читалац није само један пример ваљане комуникације између две индивидуе, он је, чини се, једини преостао дискурзиван простор у којем се могу сусрести две егзистенције. Наиме, управо иронија омогућава отклон од „садашњег доба“, креирајући на текстуалном нивоу подручје чисте идеалности, што је предуслов за овај сусрет, за комуникацију у тишини. То, међутим, не би требало схватити као да је циљ Кјеркегорове индиректне комуникације стварање некакве читалачке елите, односно оних који су „ваљано“ разумели текст, напротив, иронични аутор се обраћа читаоцу-индивидуи, не би ли предупредио „наклапање“ о властитом делу.

Иако Кјеркегор кроз пројекат поетске егзистенције приказује иронично држање као суштински неодрживо, иронија је истовремено неопходно средство његове критике модерне јавности. Као моћ апсолутне негације, она расипа стварност на фрагменте остављајући их на располагању имагинацији - да изврши рекомбинацију елемената распарчане стварности према сопственом нахођењу, међусобно преплићући историју и мит. На нивоу Кјеркегорове ауторске стратегије, то се преплитање одвија као поигравање са моментима биографије и фикције. С једне стране, отклон од дате актуалности и испостављање субјекта изнад света доводи до губитка референцијалности - што иронична субјективност доживљава као искуство губитка света, с друге стране, у истом гесту формира се својеврстан „вишак“ реалности и подручје успостављања нових референци и, потенцијално, нових вредности. Услед тога, ироничар се налази у стању сомнамбулизма, између два света.

Кјеркегоровом поети, или, уопште, било којем самоувереном ироничару, могло би се приговорити оно што Лукач приговара романописцу – да фабрикује форме уједињења субјекта и света тамо где сам свет не нуди таква уједињења.⁷² Овај приговор сасвим добро

⁷² Према: Hannay, Alastair, „Two ways of coming back to reality: Kierkegaard and Likács“, у: *Kierkegaard and Philosophy*, Taylor & Francis e-Library, 2003, стр. 202.

илуструје оно што и сам Кјеркегор критикује код естетске продукције ироничног доба. Наиме, иронија има потенцијалну критичку функцију утолико пре што носи са собом могућност креирања „вишка“ који одудара од дате реалности и тиме указује на могућност новог и другачијег. И управо та креативна функција, која прати негативну функцију, је оно што је истовремено неопходно и проблематично. Креативна рекомбинација фрагмената изгубљеног света, којима је, услед тог губитка, одузета вредност и сврха коју су претходно имали, резултира естетизацијом затеченог предметног света индустријског доба, производећи вештачку синтезу и привидан повратак света. У том контексту, може се придодати Адорнова критика поетске егзистенције из *Дневника заводника*, која сасвим добро илуструје спорно место естетске продукције модерности. Наиме, у процесу декорације сопства, ствари су разрешене сваке употребне вредности и постоје једино као део ентеријера, конструисаног њиховом јукстапозицијом; отуђени предмети трансформишу се у израз, мртви објекти проговарају као „симболи“.⁷³

Естетизација артефаката као покушај успостављања помирења између појединца и „савременог доба“, представља очајнички крик модерног субјекта. Наклапање јавности ефикасно пригушује крик. Естетизација се не односи само на предмете изгубљеног света, иступање ироничног појединца из приватне у јавну сферу увек подразумева декорацију, у смислу миметичког прерушавања. То је суштина Кјеркегоровог појма демонског. Он представља гротесни несклад унутрашњег стања појединца и његове јавне појаве, што најчешће има *buffo* карактер. Кјеркегоров литерарни свет препун је таквих дијаболичних фигура, које су жртве своје или туђе ироније.⁷⁴

С једне стране, Кјеркегор критикује деструктивну тенденцију ироније, док са друге стране настоји да очува њену спремност да стално започиње изнова. Питању могућности контролисања ироније

⁷³ Adorno, Theodor W, Kierkegaard: Construction of the Aesthetic, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, стр. 43-44.

⁷⁴ Наиме, и сам Кјеркегор био је на сличан начин перципиран у данској јавности, што је, једним делом, била намерно изазвана реакција, а, другим делом, реакција непредвидиве оштрине.

посвећено је кратко поглавље при крају дела *О појму ироније*, премда у њему није дат увид у то шта заправо тај концепт подразумева. Управо та чињеница покреће интерпретаторе да одговор траже изван тог текста, у другим Кјеркегоровим делима. Закључак до којег се најчешће долазило напосто тврди да решење проблема лежи у трансценденцији. Међутим, та теза, премда не сасвим нетачна, придолази проблему као *ad hoc* решење, које се не може олако извести уколико се прати природа ироније и начин на који се она појављује на текстуалном нивоу. Тим пре што религиозни говор није ни на који начин привилеговани дискурс, који би, услед специфичности предмета којим се бави, умакао иронији. Напротив, када се анализира иронија као средство изградње дискурса у Кјеркегоровим делима, јасно је да она није напосто заустављена пред религиозном тематиком, која би била изузета из опште економије језика.⁷⁵ Уколико би се у Кјеркегоровом стваралаштву могао наћи такав концепт који би потенцијално садржао иронију као контролисан елемент, онда би морао у себи да спаја неколико битних момената, ако претендује да омогући задобијање отуђеног света назад. Неопходно би било у једно обухватити, најпре повесни аспект, али тако да се историјска реалност не узима некритички као напосто наслеђена традиција, зарад чега би се, у критичком односу, морао сачувати онај „вишак“ реалности као други моменат, који уједно за собом повлачи захтев за тумачењем, како од стране другога, тако и у смислу самотумачења, јер појединачна егзистенција није изузета из подухвата опште реинтерпетације стварности. Имајући то у виду, вредело би посветити пажњу Кјеркегоровом појму савремености, као потенцијалном решењу споменутог проблема.

Пре тога, корисно би било разјаснити укратко шта идеја контролисане ироније не подразумева, осврћући се на један пример који се често неправедно доводи у везу са Кјеркегором. Наиме, у делу *Политички романтизам* Карл Шмит критикује „субјективизовани околионализам“, као производ романтичарске ироније, који се држи на дистанци од објективног света; а његов околионални карактер

⁷⁵ Видети: Pattison, George, *Kierkegaard's Upbuilding Discourses*, Taylor & Francis e-Library, 2003, стр. 136.

омогућава да се свака ствар може произвољно заменити сваком другом.⁷⁶ Иако Шмитова критика „политичког романтизма“ стоји на основама које је, у доброј мери, преузео од Кјеркегора, њихове позиције се ипак битно разликују. Шмит приступа проблему естетске продукције из конзервативно-ауторитаријанистичке перспективе. Према њему, резултат слободне естетске делатности је увек некаква естетско-политичка форма, коју би онда требало презервирати, што нужно носи са собом потребу за конзервативним приступом који би настојао да одбрани и сачува континуитет постојања те форме; јер, уколико политички естетизам нема такав исход осуђен је на стално самоискључење и стварање увек изнова форми које имају привремено важење.⁷⁷ Шмитова идеја, дакле, подразумева замрзавање, мумификацију, естетске инвенције унутар политичких структура.⁷⁸ Са Кјеркегоровог становишта никако не би било могуће контролисати иронију споља или одозго, политичком интервенцијом. Презервација привремених производа ироничне естетске продукције била би насилна и безуспешна. Нити је, пак, ваљана ситуираност субјекта идеолошки обезбеђена. Целокупна политичка сфера укинута је већ почетним ироничним гестом.

Појам савремености

Појмом савремености Кјеркегор се нарочито бави у *Филозофским мрвицама*, у контексту Христовог појављивања и питања о томе шта значи бити сведок истине из друге руке. Појам савремености требало би разликовати од „садашњег доба“, као и од појма актуалности. Приступ разумевању овог концепта донекле олакшава увид у начин на који га Гадамер инкорпорира у властито разумевање онтологије уметничког дела, имајући у виду управо Кјеркегора. Према Гадамеру, то подразумева да оно што нам се приказује, у свом приказу увек има статус садашњости, ма колико далеко било његово порекло.⁷⁹ Таква

⁷⁶ Schmitt, Carl, *Political Romanticism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1986, стр. 72, 140.

⁷⁷ Stocker, Barry, *Kierkegaard on Politics*, Palgrave Macmillan, London, 2014, стр. 121-122.

⁷⁸ Исто, стр. 122.

⁷⁹ Gadamer, Hans Georg, *Istina i metoda*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, стр. 157.

савременост, која није ограничена оквирима времена из којег потиче, поставља пред појединца потпуно другачије захтеве него историјска реалност у којој се затиче. Утолико је блиска иронији, будући да обе подразумевају присутност у аисторичном тренутку нечега што није продукт „садашњег доба“. За Кјеркегора савременост не значи истовременост (за разлику од Гадамера, који Кјеркегоров појам интерпретира на такав начин), већ приближавање у једном тренутку два момента који нису симултани и не подударaju се у свом историјском пореклу, али на такав начин да је оно историјски старије искушено као сада присутно.⁸⁰ Присутност на начин савремености није догађај који се сазнаје помоћу историјске генезе, нити је неопходно присуствовати његовом постанку. У том смислу је за Гадамера свако понављање једнакоизворно.⁸¹

Догађај појављивања Христа, како је представљен у *Филозофским мрвицама* има карактер савремености. Када се постави питање: од каквог је он значаја за ситуираност модерног субјекта, односно, на који начин овај догађај може да има релевантност као савремен, као нешто што „садашње доба“ не може прижити појединцу. Уколико се детаљно размотри, испоставља се на он има структуру ироничног догађаја. Појављивање бога као човека, односно, бесконачности у коначној егзистенцији, доводи напетост између унутрашњег и спољашњег до крајњих граница. На делу је, без икакве сумње, игра прерушавања кроз *mimesis*, без обзира на то што Кјеркегоров став по питању тога да ли је реч о естетском прерушавању у служби истине, или пак овде уопште не може бити речи о прерушавању, варира кроз различита дела. Када модерност евоцира појаву Христа у покушају да је учини савременим, ова појава за њу може да проговори, у својој анахроности и миметичком карактеру, искључиво као ироничан догађај. То је последица чињенице да је иронија предуслов сваког егзистенцијалног комуницирања и тога да религиозни дискурс није привилегован у односу на говор захваћен иронијом. Када говори о

⁸⁰ Видети: Komel, Dean, *Gadamer and Kierkegaard: On contemporaneity*, у: *Filozofia* 69, 2014, No. 5, стр. 438.

⁸¹ Gadamer, Hans Georg, *Istina i metoda*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, стр. 152.

овом догађају, Кјеркегор не располаже бољим језичким средствима него када описује подвиге заводника Јоханеса (о чему говори на ироничан начин). На делу је иста игра тропима.

Друго појављивање Христа у оквирима литерарне модерности претендује на то да буде једнакоизворно са његовим првим појављивањем. Попут Достојевског, и Кјеркегор евоцира овај догађај у контексту модерне естетике. Он има улогу да обезбеди темељ егзистенције, што естетској сфери не полази за руком. То подразумева његова једнакоизворност, да је задатак увек исти – оно што Кјеркегор сматра под егзистенцијалном ситуираношћу. И Достојевски и Кјеркегор су, у случају другог Христовог појављивања, принуђени да бране Христа од хришћанстава, само што је у контексту Кјеркегоровог стваралаштва Велики инквизитор штампа, чији је субјект апстрактна јавност, у којој узима учешће и хришћанство. Христ „садашњег доба“ је оно што Ниче мисли под појмом *unzeitgemäß* – оно што није према мерилима времена у којем обитава. У том смислу, Христ је једна од гротескних фигура Кјеркегоровог литерарног света; бог у обличју слуге придружује се дијаболичном заводнику у његовим напуштеним дамама. И уколико би се могло говорити о томе да догађај поновног Христовог појављивања обележава литерарну модерност, онда се о њему мора говорити као о догађају прожетим иронијом. Чини се да се Христ испоставља као највећи међу Кјеркегоровим ироничарима. И управо су Христ и Сократ две фигуре које најснажније подуширу критички аспект Кјеркегорове мисли.

Нужно се сада јавља питање – на који начин би савременост могла да буде фактор контролисања ироније, уколико се догађај савремености (као што је показано са Христовом појавом) испоставља као у својој сржи ироничан? Управо је иронична дистанца оно што омогућава савремености анахроност, у којој се уједно састоји њена актуелност. Јер као анахронизам, савремено појављивање има критичку снагу утолико што представља оно друго у односу на дату реалност. У томе се састоји њен значај за појединачну егзистенцију. Гадамеровим речима: „Оно што га [посматрача уметничког дела] из

свега избацује истовремено му враћа цјелину његовог битка.“⁸² Међутим, оно што увелико отежава подухват контролисања ироније јесте њена трполошка структура. Сваки покушај да се то изведе на текстуалном нивоу испоставља се у својој сржи као ироничан, или се, у најмању руку, не може са сигурношћу знати да ли је ироничан, јер нам ништа на нивоу самог текста не даје назнаке где почиње иронија, а где се зауставља. Могло би се закључити да, у случају интерпретације Кјеркегорових текстова, одговорност пада на читаоца. А то управо значи да текст који циља на то да покрене егзистенцијалну комуникацију између две индивидуе, између аутора и читаоца, нема вредност напросто као креативна употреба тропа, већ добија на значају само уколико нешто значи за егзистенцију појединца. У том смислу, питање могућности контролисања ироније као тропа остаје отворено; оно није разрешено увођењем појма савремености, већ остаје горуће питање литерарне модерности. Уколико би се даље пратила судбина овог проблема, могло би се, можда, тврдити да иронија постаје излишна са појавом деконструктивизма. Кјеркегор, пак, показује начин на који иронија саму себе разара изнутра, уколико се она не стави у службу егзистенцијалне комуникације. А то не значи ништа друго него да аутор и читалац комуницирају на начин савремености. Као текстуални елемент, иронија остаје моћ апсолутне негативности и разградње наратива, док је тумачење текста оно што обезбеђује јединство уколико је оно савремено, односно, уколико долази од стране егзистенције, јер управо се спајање ироничног тренутка анахроности са временитошћу одвија у акту појединачне егзистенције.

Литература:

Adorno, Theodor W, Kierkegaard: Construction of the Aesthetic, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

⁸² Исто, стр. 158.

- Gadamer, Hans Georg, *Istina i metoda*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- de Man, Paul, „The Concept of Irony“, y: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1997.
- Kierkegaard, Søren, *The concept of irony, with continual reference to Socrates*, Princeton University Press, New Jersey, 1992.
- Kierkegaard, Søren, *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age, A Literary Review*, Princeton University Press, New Jersey, 2009.
- Кјеркегор, Серен, *Или/или*, Алгоритам, Београд, 2015.
- Kjerkegor, Seren, *Osurt na moje delo*, Grafos, Beograd, 1981.
- Кјеркегор, Серен, *Појам Стрепње*, Српска књижевна задруга, Београд, 1970.
- Kjerkegor, Seren, *Filozofske mrvice*, Grafos, Beograd, 1980.
- Komel, Dean, *Gadamer and Kierkegaard: On contemporaneity*, y: *Filozofia* 69, 2014, No. 5
- Pattison, George, *Kierkegaard's Upbuilding Discourses*, Taylor & Francis e-Library, 2003.
- Söderquist, K. Brian, „Friedrich Schlegel: On Ironic Communication, Subjectivity and Selfhood“, y: Stewart, Jon (ed), *Kierkegaard and his German Contemporaries. Tome III: Literature and Aesthetics*, Routledge, New York, 2016.
- Stocker, Barry, *Kierkegaard on Politics*, Palgrave Macmillan, London, 2014.
- Schmitt, Carl, *Political Romanticism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1986.
- Hannay, Alastair, „Two ways of coming back to reality: Kierkegaard and Likács“, y: *Kierkegaard and Philosophy*, Taylor & Francis e-Library, 2003.
- Caputo, John D, *How to read Kierkegaard*, W.W. Norton & Company, New York, 2008.

SØREN KIERKEGAARD: AUTHORSHIP IN THE AGE OF IRONY

Summary

Modern subjectivity lives on constant problematization of the present time's status, which implies ironic distance from it, which further requires suspension of everything that constitutes the present time, namely, the entirety of its socio-political reality. Ironic subjectivity finds its own pinnacle in the form of poetic existence, which denies validity of a given actuality, while not being able to provide its own fundament in a new actuality. Therefore, it is condemned to always starting anew, having neither history nor *telos*. Kierkegaard recognises both potentials and shortcomings of aesthetic production in the age of irony. He directs his own work as an author towards the problem of modern subject's situating, thereby redefining the role of an author, as well as requests that are placed before the reader. Dynamics between the writer and his reader opens up space for possibility of controlling the irony. This raises the question of a possibility of placing irony in a historical context, where Kierkegaard's understanding of what it means to be contemporary is of key significance.

Keywords: irony, contemporaneity, author, reader, public, press, „present age“, modernity, actuality.

МУЗИЧКА ФОРМА, ЕСТЕТСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ И ПОЛИТИЧКА КОНОТАЦИЈА ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У КЊИЗИ *LISTENING TO POPULAR MUSIC* ТЕОДОРА ГРЕЈСИКА

Апстракт: У раду се разматра на који начин амерички естетичар Теодор Грејсик (*Theodore Gracyk*) у другом поглављу књиге *Listening to Popular Music* афирмише специфично естетски доживљај популарне музике, критикујући она теоријска усмерења која слушање ове врсте музике своде на увиђање друштвених вредности које она пропагира. Амерички естетичар у овом поглављу показује да је интересовање слушалаца популарне музике пре свега усмерено на њене естетске карактеристике. Анализом Грејсикових ставова, у раду показујем да се његови закључци умногоме заснивају на истицању оних слушачких активности које су директно усмерене на форму популарне музике. У другом делу рада сагледавам у овом светлу однос естетског и политичког у Грејсиковој естетици популарне музике, као и одређене проблеме које тај однос изазива у његовој теоријској концепцији.

Кључне речи: естетика популарне музике, музичка форма, однос естетског и политичког, *Listening to Popular Music*, Theodore Gracyk

Увод

У другом поглављу књиге *Listening to Popular Music, or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, амерички естетичар Теодор Грејсик (*Theodore Gracyk*) на специфичан начин долази до разматрања проблема односа естетског и политичког.

Наиме, започињући ово поглавље разматрањем начина на који се две различите композиције Бруса Спрингстина (*Bruce Springsteen*), „Dancing in the Dark“ и „Born in the U.S.A.“, могу доживети и интерпретирати, он се посебно концентрише на занимљиву чињеницу да је политичка конотација познате композиције „Born in the U.S.A.“ тумачена на више различитих начина у време великог успона овог Спрингстиновог хита и истоименог албума.⁸³ Не улазећи у потрагу за својеврсним „исправним тумачењем“ ове композиције, већ наглашавајући да популарна култура увек подразумева одређени плурализам тумачења, амерички естетичар на темељу ове околности поставља питање које ће одредити ток и тематику остатка овог поглавља: да ли извесно неслагање различитих рецепијената када је реч о интерпретацији значења које сугерише композиција популарне музике истовремено значи и то да се ови рецепијенти не могу сложити у томе каква је њена естетска вредност?⁸⁴ Док Грејсик у остатку поглавља показује да се овакав закључак не може бранити (о чему ћу детаљније говорити у наставку рада), у овом раду ћу размотрити на који начин се аргументација коју амерички естетичар прилаже да би оспорио поменуто гледиште ослања на његову анализу формалних аспеката композиције која припада популарној музици, односно, у којој мери његова аргументација претпоставља да рецепијенти популарне музике естетски доживљавају и вреднују саму музичку форму једне композиције.

Разлози за разматрање форме у другом поглављу Грејсикове књиге о слушању популарне музике

Разматрање улоге коју музичка форма има у овом поглављу поменуте Грејсикове књиге може допринети потрази за теоријском позицијом коју сам амерички естетичар заступа у овој књизи, а посебно овом делу књиге о слушању популарне музике, у

⁸³ Gracyk, T. *Listening to Popular Music: or, How I Learned To Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010, стр. 44-45.

⁸⁴ *Ibid*, стр. 45.

коме се однос између естетских карактеристика популарне музике и политичке конотације коју би она могла да садржи директно тематизује. Оваквим представљањем Грејсикове естетике може се избећи поједностављена интерпретација његовог одношења према овој проблематици, према којој би се друштвена улога популарне музике, о којој амерички естетичар говори у овом поглављу своје књиге, али и у наредним поглављима,⁸⁵ деривирала из слушаоачевог одношења према тексту композиције која припада домену популарне музике. Иако је улога текста композиције популарне музике посебно наглашена у Грејсиковом разматрању Спрингстиновог хита, разматрању које амерички естетичар користи за формулисање проблема којим ће се бавити у овом поглављу, у наставку рада ћу покушати да покажем да он долази до већине својих закључака управо анализом слушалачких активности усмерених на формалне аспекте различитих облика популарне музике.

Да је музичка форма значајна за одговарајуће позиционирање Грејсикове теорије, показује и чињеница да амерички естетичар, непосредно након постављања поменутог питања којим ће се бавити у наставку поглавља, најпре укратко илуструје начин на који би се теоретичари двеју супротних оријентација односили према изложеном проблему односа естетског и политичког: први би били формалистички естетичари, а други заступници такозване „тезе о друштвеној релевантности“.⁸⁶ Грејсик напомиње да би формалистичка естетичка позиција сматрала да вредност једне композиције, попут „Born in the U.S.A“, не зависи од политичке поруке која се њома пласира, па тиме ни од начина на који Спрингстинова композиција говори о „Сједињеним Америчким Државама током осамдесетих“.⁸⁷ Иако сам Грејсик на наведеном месту не разрађује изложену тврдњу, према оваквој теоријској оријентацији, естетско вредновање једне

⁸⁵ Уп. и поглавља 6 и 7 у овој Грејсиковој књизи.

⁸⁶ *Ibid*, стр. 45-46.

⁸⁷ *Ibid*, стр. 45.

композиције популарне музике засновало би се на начину на који слушалац доживљава формалне аспекте те композиције, док би се тумачење њене политичке конотације сматрало другачијим начином опхођења према овом музичком делу, опхођењу које ова теоријска концепција не би била склона да назове естетским доживљајем и вредновањем једног музичког дела. Иако амерички естетичар не заступа овакву теоријску оријентацију у наставку другог поглавља, нити у остатку књиге, већ је, штавише, на другим местима у књизи отворено критикује,⁸⁸ сматрајући да до одређеног друштвеног значења слушалац популарне музике ипак досеже захваљујући естетском доживљавању,⁸⁹ у раду ћу покушати да покажем како музичка форма заузима значајно место у другом поглављу његове књиге – значајније него што се то може очекивати, уколико се има у виду његова отворена критика формалистичке оријентације.

Са друге стране, Грејсик на почетку другог поглавља илуструје и теоријске концепције сасвим другачије од формалистичке естетике, концепције које се заснивају на такозавној „тези о друштвеној релевантности“, према којој је трагање за специфично естетском вредношћу одређене композиције узалудан подухват, будући да су музичке преференције реципијента у потпуности детерминисане његовим друштвеним положајем, па ће слушалац уживати у одређеној композицији уколико се, директно или индиректно, уз помоћ ње афирмишу друштвене вредности које он прихвата.⁹⁰ Највећи део Грејсикове аргументације у овом поглављу заснива се управо на оспоравању овог гледишта и указивању на то да заступници тезе о друштвеној релевантности заправо губе из вида она слушалачка искуства која се непосредно тичу специфично естетских карактеристика дела популарне музике. Највећи део рада посвећујем разматрању начина на који Грејсик анализира слушалачка искуства овог типа, будући да ми се чини да он приликом

⁸⁸ Уп. *Ibid*, стр. 135-142.

⁸⁹ *Ibid*, стр. 46.

⁹⁰ *Ibid*, стр. 47-48.

реферисања на ону слушалачку праксу која се тиче специфично естетских аспеката композиције популарне музике углавном указује на додир рецепијената са музичком формом.

Разуме се, одбрану специфично естетског одношења према музичким делима амерички естетичар не жели да спроведе негирајући чињеницу да композиције популарне музике могу бити носиоци политичких вредности. Напротив, он тврди да дела популарне музике готово увек у одређеној мери реферишу на различите врсте друштвених вредности, као што је то случај и са другим облицима људског живота у заједници.⁹¹ Међутим, он жели да оспори оне теоријске позиције према којима сви аспекти композиције које рецепијент сматра значајним могу бити протумачени као носиоци одређених значења која сведоче о друштвеном положају самог рецепијента.⁹² Таква теоријска позиција претпоставља да ће се избор оних аспеката дела који се сматрају носиоцима вредности, као и тумачење значења које они носе, мењати у зависности од тог положаја. На овај начин, сваки спор о вредности једне композиције могуће је свести на спор између људи који се налазе у различитим друштвеним положајима, па је и говор о естетским карактеристикама бесмислен, будући да се испод естетске појавности дела увек крије дубље, важније друштвено значење дела.⁹³ Један од примарних задатака које Грејсик преузима на себе у другом поглављу књиге о слушању популарне музике састоји се у указивању на то да је, насупрот тези према којој су естетске вредности у потпуности сводиве на друштвене вредности, заиста могуће разлучити естетске карактеристике одређене композиције (које затим служе и као темељ за естетско вредновање те композиције) од оних карактеристика које би могле указати на политичке вредности које та композиције промовише.⁹⁴

⁹¹ *Ibid*, стр. 48, 50.

⁹² *Ibid*, стр. 48, 49, 50.

⁹³ *Ibid*, стр. 49.

⁹⁴ *Ibid*, стр. 50, 51.

Улога форме у Грејсиковој критици тезе о друштвеној релевантности и анализи различитих облика популарне музике

Велики део Грејсиковог приговора упућеног заступницима тезе о друштвеној релевантности заснива се на његовој анализи ставова које је у књизи посвећеној вредновању популарне музике изнео економиста Вилфред Долфсма (*Wilfred Dolfsma*), разматрајући један специфичан тренутак у историји рецепције популарне музике – нагли раст популарности америчког рокенрола међу холандским тинејџерима током педесетих и шездесетих година прошлог века. Према Грејсику, закључак коме се приближава Долфсма у анализи овог феномена тиче се начина на који су слушање рокенрола и разговор међу тинејџерима о музичарима и композицијима које припадају овом жанру допринели развоју личног идентитета ових тинејџера, афирмацији њихове самосталности у односу на вредности које прихвата друштво коме они припадају и томе слично.⁹⁵

Иако показује да ставови до којих долази Долфсма јесу блиски оној теоријској концепцији коју пропагирају заступници тезе о друштвеној релевантности, аутор књиге о слушању популарне музике у поменутој анализи слушалачке праксе холандских тинејџера проналази и ставове који потврђују да су активности ових младих људи често биле усмерене на специфично естетске карактеристике рокенрол композиција са којима су они долазили у додир. Повлачећи консеквенце из начина на који Долфсма приказује однос холандских тинејџера према америчком рокенролу, Грејсик показује да се њихова потреба за слушањем рокенрол композиција умногоме заснивала на уживању које омогућава сам естетски доживљај композиција које слушалац сматра естетски вредним. Потврду овог става амерички естетичар налази у чињеници да се велики део активности холандских тинејџера заснивао управо на самосталном слушању страних, често „пиратских“ радио-станица које су емитовале ову врсту музике.⁹⁶ Поред тога, Грејсик сматра да још једна околност

⁹⁵ *Ibid*, стр. 53.

⁹⁶ *Ibid*, стр. 53-54, 56.

потврђује да су саму слушалачку активност холандски тинејџери сматрали вредном мимо одређене потребе за друштвеном афирмацијом до које би дошло уз помоћ познавања различитих чињеница везаних за ову врсту музике. Холандски тинејџери су углавном проводили вечерње сате и ноћи слушајући рокенрол композиције, чије текстове углавном нису разумели, будући да су они били на енглеском језику.⁹⁷ Да ови тинејџери нису сматрали саму слушалачку активност вредном, они би се, према Грејсику, задржали на другим облицима општења са овом врстом културе, па би се задовољили једноставнијим информисањем о звездама рокенрола из холандских часописа, који су много више простора посвећивали америчкој популарној култури, него што су то чиниле холандске радио-станице.⁹⁸

Слично начину на који амерички естетичар повлачи консеквенце из поступака холандских тинејџера о којима говори Долфсма, изгледа да се из самог Грејсиковог закључка могу повући одређене консеквенце које се тичу рецепције саме музичке форме рокенрола као облика популарне музике. Наиме, уколико се узме у обзир да су холандски тинејџери заправо слушали музику чији текст нису разумели, њихово слушање рокенрол композиција заснивало се на доживљавању специфично музичких одлика ових композиција. Они су долазили у додир са мелодијским, хармонским и ритмичким односима између тонова који су одсвирани на специфичним „електричним“ инструментима или произведени карактеристичним начином певања који се приписује овој врсти музике, као и ритмичким односима звукова произведених на стандардном сету бубњева коришћеном у рокенролу. Другим речима, у недостатку начина да дођу у додир са одређеним садржајем који им може понудити текст песме на енглеском (а индиректно и друштвеним вредностима које им тај текст може сугерисати), холандски тинејџери су своје слушалачке активности усмерили на формалне аспекте рокенрол композиције

⁹⁷ *Ibid*, стр. 55.

⁹⁸ *Ibid*, стр. 54.

– на мелодију, хармонију и ритам – а у додиру са овим аспектима пронашли одговарајуће уживање, које их је нагнало да овој активности посвећују много времена.

На сличан начин Грејсик третира и одношење слушалаца према још једној врсти популарне музике коју разматра приликом проблематизовања тезе о друштвеној релевантности. Он показује како новинар и теоретичар Бакари Китвана (*Bakari Kitwana*) у анализирању рецепције хип хопа у својој књизи *Why White Kids Love Hip-Hop* не повлачи одговарајуће консеквенце из ставова различитих слушалаца хип хопа које наводи у овој књизи. Да се Китвана такође може сматрати заступником тезе о друштвеној релевантности, Грејсик брани показивањем да се овај новинар и теоретичар у поменутој књизи приближава закључку да повећано интересовање младих људи беле боје коже за хип хоп сведочи о њиховој спремности да учествују у преиспитивању питања расне неједнакости.⁹⁹ Међутим, аутор књиге о слушању популарне музике истиче да се у одређеним ставовима слушалаца хип хопа, ставовима на које Китвана реферише у својој књизи, може уочити да су младе слушаоце ове врсте популарне музике најпре привукли музички квалитети хип хопа, а тек накнадно друштвене вредности које би се афирмисале уз помоћ ње, било текстом песме, било чињеницом да ову врсту музике најчешће креирају афроамерички аутори.¹⁰⁰ Развијајући Китванине тезе, Грејсик подсећа и да се слушаоци хип хопа најчешће заинтересују за овај музички жанр у годинама у којима су „превише млади и неискусни да би разумели симболички садржај“ који ова врста музике нуди у својим текстовима.¹⁰¹

Имајући у виду да је наведено слушачко искуство младих људи који се први пут сусрећу са хип хопом готово еквивалентно околностима у којима се налазе холандски тинејџери приликом слушања америчког рокенрола – будући да ни једни ни други не

⁹⁹ *Ibid*, стр. 57. Уп. и Kitwana, B. *Why White Kids Love Hip Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*, Basic Civitas, New York, 2005, стр. 36-38, 39.

¹⁰⁰ *Ibid*, стр. 30. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, стр. 57-58.

¹⁰¹ *Ibid*, стр. 58.

придају вредност музици коју слушају услед сусрета са друштвеним вредностима које изражава текст – и у овом случају се естетски доживљај хип хопа пре свега заснива на формалним аспектима са којима слушаоци овог жанра популарне музике долазе у додир. Иако Грејсик не говори детаљније о томе у чему би се састојали специфично музички аспекти хип хопа (са којима млади људи иницијално долазе у додир када су имплицитне друштвене вредности, уткане у сам текст хип хоп песме, ван њиховог домаћаја), они се састоје у мелодијским, хармонским и ритмичким карактеристикама такозване „матрице“ као музичке пратње специфичног вокалног извођења у хип хопу (такозваног „реповања“), као и у ритмичкој инвентивности самог вокалног извођача.¹⁰²

На још једном примеру може се показати да оспоравање тезе о друштвеној релевантности Грејсик спроводи уз помоћ имплицитног истицања начина на који слушаоци популарне музике долазе у додир са музичком формом као специфично естетским карактеристикама композиције која припада овој врсти музике. У питању је његово кратко разматрање закључака које изводи музиколог Роберт Валсер (*Robert Walser*), анализирајући у својој књизи *Running with the Devil* резултате анкете о слушању хеви метал музике.¹⁰³ Иако истраживање које је спровео показује да највећи број слушаоца хеви метал музике усмерава своју пажњу на саму музику, док се мањи број слушалаца окреће подједнако музици и тексту песме, а најмањи број слушалаца првенствено интересује за текст песме, Грејсик истиче да Валсер из резултата истраживања ипак изводи закључке који су сасвим у духу тезе о друштвеној релевантности.¹⁰⁴ Уместо указивања на то да се естетски

¹⁰² Уп. Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2000, стр. 202-206.

¹⁰³ Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, стр. 58. Уп. и Walser, R. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1993. стр. 17-19, 175-177.

¹⁰⁴ *Ibid*, стр. 19. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, стр. 58. Да сам Валсер ипак наглашава да је велики број испитаника истакао важност текста, видети у: Walser, R. *Running with the Devil*, стр. 17.

доживљај хеви метал музике фокусира на специфично музичке аспекте овог облика популарне музике, Валсер закључује да су слушаоцима које највише интересује сама музика важна „музичка значења“, која су „историјски конституисана и друштвено конструисана“.¹⁰⁵ Међутим, као што Грејсик напомиње, резултат поменутог истраживања би се пре могао схватити као директна потврда да се слушање хеви метал музике може директно тицати специфично естетских карактеристика ових композиција, мимо других вредности које би се овом слушалачком активношћу могле афирмисати.¹⁰⁶ На овај начин, амерички естетичар поентира да се потрага за естетским вредностима популарне музике не може свести на слушалачко реаговање на друштвене вредности које би детерминисале доживљај и вредновање композиција ове врсте.

У случају Валсерове анализе резултата истраживања слушалачких активности љубитеља хеви метала, слушаоци који су примарно окренути самој музици још директније истичу важност формалних аспеката композиција са којима долазе у додир. Грејсик наводи да су испитаници као најважније аспекте композиција ове врсте издвојили управо „гитарске солаже“, као и „моћни бубњеви и бас“.¹⁰⁷ Док се наглашавање важности „моћних бубњева и баса“ може протумачити и као истицање карактеристика самог звука ових инструмената и специфичног начина на који тај звук долази до изражаја у хеви металу, нема сумње да се навођењем гитарских соло деоница истичу формални односи оличени у, најчешће виртуозном, мелодијском току соло деонице одсвиране на дисторзираној електричној гитари. У наведеном случају, Грејсик једноставном експликацијом онога што је већ присутно у емпиријском сведочанству на које се позива Роберт Валсер показује да се у слушању популарне музике може разлучити директно слушаочево интересовање за специфично естетске карактеристике композиције која припада домену популарне музике, а ово

¹⁰⁵ *Ibid*, стр. xvii, 29-30. Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, стр. 58.

¹⁰⁶ *Ibid*.

¹⁰⁷ *Ibid*. Walser, R. *Running with the Devil*, стр. 19.

сведочанство потврђује да је то интересовање пре свега усмерено на формалне аспекте једне композиције.

У наставку другог поглавља Грејсик на још неколико начина имплицитно или експлицитно указује на важност музичке форме уз помоћ говора о слушалачким активностима које се заснивају на доживљавању специфично естетских карактеристика композиције популарне музике. Између осталог, он реферише на „четири деценије емпиријског истраживања“ које потврђују да се слушаоци популарне музике углавном изјашњавају о естетској вредности композиција ове врсте „пре разумевања текста“ као једног аспекта вокално-инструменталних композиција.¹⁰⁸ Међутим, у складу са иницијалним ограђивањем како од тезе о друштвеној релевантности, тако и од формалистичке естетичке позиције, интересовање америчког естетичара ће се у наставку другог поглавља окренути формулисању начина на који естетске карактеристике популарне музике, као и њена друштвена конотација, могу ступити у специфичан вид интеракције.

Музичка форма у Грејсиковом разматрању естетског доживљаја композиције „Bohemian rhapsody“

У делу другог поглавља посвећеном начину на који је слушање култне песме „Bohemian Rhapsody“ групе Квин (*Queen*) приказано у комедији *Wayne's Word* (1992), Грејсик остварује своју примарну теоријску намеру у овом делу књиге о слушању популарне музике. Он афирмише специфично естетско одношење према делима популарне музике као један од могућих облика слушања популарне музике, који не само да не искључује могућност да популарна музика афирмише и одређене друштвене вредности, већ може и директно утицати на то да слушаоци дођу у додир са одређеним друштвеним вредностима. Да афирмативно естетско вредновање једне композиције популарне музике може подстакнути слушаоца да преиспита свој однос према друштвеним вредностима о којима

¹⁰⁸ Gracyk, T. *Listening to Popular Music*, стр. 62, 206.

говори текст песме, а можда и прихвати вредности које се сугеришу на овај начин, амерички естетичар показује на поменутом примеру.

Грејсик у овом делу књиге о слушању популарне музике анализира познату сцену на почетку овог филма, у којој два главна актера у филму, Вејн (*Wayne*) и Гарт (*Garth*), са својим друштвом одлазе у вечерњи провод, слушајући у ауту касету на којој је „Bohemian Rhapsody“.¹⁰⁹ Иако помиње и оне тренутке у којима друштво у ауту заједнички пева одређене делове Квинове песме, као посебно важне, Грејсик истиче оне аспекте поменуте сцене у којима ови млади људи реагују на инструментални део песме ритмичким покретима главе (енг. *headbanging*), као и моменте у којима се „истиче гитара Брајана Меја [*Brian May*]“.¹¹⁰ Америчком естетичару је ова сцена из филма важна јер она подстиче гледаоце да реагују на весели приказ са одобравањем. Наиме, гледаоци филма се у овој сцени тек упознају са главним ликовима филма, реагујући на њихово слушалачко искуство, али и слушајући, заједно са њима, делове композиције „Bohemian Rhapsody“, који, истргнути из целине композиције, не сугеришу гледаоцу филма одређено значење које песма може понудити (а тиме ни друштвене вредности које се њоме сугеришу).¹¹¹ Гледалац филма је тиме, сматра Грејсик, привучен специфично естетским аспектима делова ове композиције, па је мотивисан да композицију слуша у целини.¹¹² Судаћи по информацијама које наводи аутор књиге о слушању популарне музике, до оваквог ефекта је заиста и дошло, будући да је албум сачињен од музике коришћене у филму (енг. *soundtrack*) доживео успех управо захваљујући познатој Квиновој композицији, која није доживела толико велику популарност у Сједињеним Америчким Државама у тренутку иницијалног објављивања.¹¹³ Тако нови слушаоци композиције „Bohemian Rhapsody“, инспирисани сценом

¹⁰⁹ *Ibid*, стр. 63-64.

¹¹⁰ *Ibid*, стр. 64.

¹¹¹ *Ibid*.

¹¹² *Ibid*, стр. 64-65.

¹¹³ *Ibid*, стр. 63-65.

из филма, долазећи сада у додир и са текстом ове композиције, бивају изложени и друштвеним вредностима које она сугерише – између осталог, према Грејсику, они долазе у додир и са „погледом на свет геј мушкарца“ – који им је могао бити потпуно стран пре додира са овом композицијом. Захваљујући афирмативној естетској вредности коју су ови слушаоци придали тој композицији, они су у прилици да ближе разумеју и не одбацују у старту поменути поглед на свет.¹¹⁴

Као и у случају претходно изложених примера које Грејсик анализира у другом поглављу, уочљиво је да Грејсиков аргумент и у овом случају подразумева да се слушалачко опхођење према специфично естетским стварима заснива на њиховој усмерености на формалне аспекте ове композиције: „моћан гитарски риф“ у карактеристичном инструменталном делу песме, као и мелодијски ток гитарске деонице коју изводи Брајан Меј.¹¹⁵ Грејсику је за потребе његове аргументације важно истицање формалних аспеката ове композиције како би показао да је велики део Вејновог и Гартовог слушалачког искуства заснован на долажењу у додир са оним аспектима композиције које нису носиоци значења. На исти начин, слушање које накнадно спроводи гледалац филма је такође првобитно инспирисано музичком формом, а пре свега мелодијским аспектима инструменталних делова песме (наглашеним, разуме се, карактеристичним звуком електричне гитаре и других инструмената коришћених у рок музици). Будући да формални аспекти композиције са којом гледаоци филма долазе у додир накнадно могу побудити и афирмацију одређених друштвених вредности – односно, уколико не саму афирмацију, бар извесно разумевање другачијих друштвених вредности од оних које слушалац прихвата мимо овог естетског искуства – Грејсикова афирмација специфично естетског у овом поглављу не клизи у правцу одређене формалистичке теоријске крајности, од које се овај теоретичар ограђује.

Претходно изложеним примерима различитих слушалачких пракси усмерених на композиције које припадају одређеним

¹¹⁴ *Ibid*, стр. 66-67.

¹¹⁵ *Ibid*, стр. 63, 64.

жанровима популарне музике заједничко је то што у њима, под специфично естетским карактеристикама ових композиција, Грејсик по правилу реферише на додир слушаоца са музичком формом, иако то јасно не истиче у својој естетици музике. Првим закључком овог кратког разматрања одређених делова другог поглавља књиге о слушању популарне музике могла би се сматрати занимљива околност да у Грејсиковој естетици музике формални аспекти композиције популарне музике играју много важнију улогу од оне коју им овај теоретичар експлицитно придаје у књизи о популарној музици. Изгледа да Грејсиково одношење према проблемима везаним за форму популарне музике није ограничено на његову критику формалистичких естетичких решења, већ се у његовом сопственом разматрању ових проблема крију важни аспекти његовог учења. Да је ово случај и у наредним поглављима поменутој књиге, покушао сам да покажем и у неким другим текстовима.¹¹⁶ Међутим, у наставку рада, покушаћу да покажем да начин на који Грејсик у овом поглављу приказује улогу и значај специфично естетских (а тиме, у складу са претходно спроведеном анализом, пре свега формалних) карактеристика дела популарне музике, као и начин на који формулише могућност одређеног односа између естетских аспеката дела и друштвених значења које оно сугерише, изазива и одређене проблеме у теоријској концепцији коју излаже у поменутој књизи.

Проблеми Грејсиковог промишљања односа између естетских карактеристика дела популарне музике и друштвених вредности које оно афирмише

Формулишући закључке након разматрања слушалачких пракси усмерених ка различитим облицима популарне музике од

¹¹⁶ Уп. Milenković, D. „Understated Significance of Form in Gracyk’s Aesthetics of Popular Music“, у: *Possible worlds of contemporary aesthetics: aesthetics between history, geography and media: proceedings / 21st International Congress of Aesthetics ICA 2019, Belgrade, 2019* , Nataša Janković, Boško Drobnjak, Marko Nikolić (ур.), University of Belgrade, Faculty of Architecture, Belgrade, 2019. стр. 1238-1243. Уп. и Миленковић, Д. „Естетички приступ форми популарне музике у светлу основних претпоставки естетике Теодора Грејсика“, у: *Естетска култура*, Ива Драшкић Вићановић и др. (ур.), Естетичко друштво Србије, Београд, 2018, стр. 367-385.

рокенрола до хип хопа, амерички естетичар говори о „неколико ствари које можемо научити на основу случајева вредновања популарне музике које не објашњава теза о друштвеној релевантности“, посебно истичући две важне консеквенце.¹¹⁷ Према првој, није потребно да слушалац препозна одређене друштвене вредности у музици коју слуша да би био склон да ту музику (естетски) вреднује, што су потврдиле слушалачке праксе које је Грејсик претходно анализирао.¹¹⁸ Другим ставом амерички естетичар одлази и корак даље, тврдећи да „многи људи никад не превазиђу праксу вредновања одређене музике независно од тога шта она саопштава“.¹¹⁹ Грејсик на овом месту подвлачи оно што је имплицитно било садржано у његовој претходној анализи различитих слушалачких пракси – треба охрабрити ову врсту слушалачке праксе, она се, на основу свега претходно изложеног, треба сматрати аутентичним видом одношења према делима популарне музике, па се оваква врста искуства не може одбацивати у корист слушања које сеже до, наводно „виших“, друштвених вредности.¹²⁰ Допуњујући ову мисао, Грејсик отвара простор и за већ поменуто могућност успостављања специфичног односа између естетског и друштвеног на темељу слушања популарне музике, указујући да се оваква слушалачка пракса не треба ценити „само зато што многи људи вреднују искуство ове врсте“, већ и због тога што она може индиректно довести до преиспитивања одређених друштвених вредности.¹²¹

Важно је нагласити да Грејсик формулише тезу о интеракцији између естетских и друштвених вредности тек након што је одбранио позицију на основу које су специфично естетске карактеристике једне композиције независне од друштвених вредности које би ова композиција могла да афирмише, чиме је

¹¹⁷ *Ibid*, стр. 61.

¹¹⁸ *Ibid*.

¹¹⁹ *Ibid*.

¹²⁰ *Ibid*, стр. 61-62.

¹²¹ *Ibid*, стр. 62.

омогућено и специфично естетско вредновање те композиције засновано на овим карактеристикама. Амерички естетичар се притом не задовољава једноставним показивањем да је извесна интеракција између естетских карактеристика и друштвене конотације могућа тек након што је успостављена одређена независност естетских вредности од друштвених (док, у супротном, нема интеракције – естетске вредности су у том случају сводиве на друштвене вредности). Оваквом теоријском интервенцијом Грејсик осигурава и то да се слушачко искуство одређених рецепијената популарне музике може заснивати искључиво на њиховом одношењу према специфично естетским аспектима једне композиције, без потраге за одређеним значењима која би она могла сугерисати. Сам амерички естетичар истиче ову околност пре разматрања могућности извесне интеракције домена естетског и друштвеног, а то наглашавање је важно јер је тиме отклоњена свака могућност да се тврдњама о односу између естетског и политичког Грејсик нађе на теоријској позицији коју заступају поборници тезе о друштвеној релевантности.

Међутим, да ли се сама Грејсикова естетика музике у другом поглављу заиста приближава својеврсној демократизацији ових различитих облика слушачког искуства, односно, равноправном третирању специфично естетског одношења према делима популарне музике и оне врсте слушачке праксе која сеже до друштвених вредности сугерисаних текстом једне композиције? Прве сумње у то може изазвати већ и сам проблематичан избор речи које Грејсик користи приликом формулисања изложене друге консеквенце, тврдећи да „неки људи никад не превазиђу“ (енг. *outgrow*), односно, дословније речено, „прерасту“ вредновање музике мимо узимања у озбир друштвено релевантних значења. Остаје отворено питање да ли бирањем оваквих речи амерички естетичар ипак сугерише да постоји одређена хијерархија између ових облика слушања.

Док се одговарајуће теоријске консеквенце не могу повући из простог указивања на негативну конотацију одређених речи које Грејсик користи на овом месту, много веће проблеме изазива

начин на који амерички естетичар представља сопствено теоријско решење односа између естетског и политичког, сматрајући да његова анализа отвара могућност одређене интеракције између њих.¹²² Међутим, изложено Грејсиково разматрање естетског доживљаја композиције „Bohemian Rhapsody“ не указује на такву врсту односа између естетских карактеристика и друштвено релевантних значења који се може назвати „интеракцијом“. Насупрот томе, анализа начина на који се „Bohemian Rhapsody“ може слушати након додира са музичким аспектима ове композиције, истакнутим, према Грејсиковом мишљењу, у поменутом филму, сугерише да се у овом случају ради о једностраној релацији, којом се илуструје однос који започиње естетским аспектима („моћним гитарским рифовима“), а завршава друштвеним вредностима (већим разумевањем за другачије погледе на свет), али не и обрнуто. Грејсик у другом поглављу књиге о слушању популарне музике не илуструје одређену ситуацију која би слушаоце учинила пријемчивим за одређене специфично музичке аспекте једне композиције уз помоћ одређених друштвених вредности афирмисаних текстом композиције. Он свакако говори о томе да нас садржај сугерисан текстом може нагнати да слушамо одређене композиције популарне музике, као што је то случај у његовом показивању да слушаочево интересовање за „романтичну љубав“ утиче на његову заинтересованост за композиције са албума „Pet Sounds“ групе Бич Бојз (*Beach Boys*).¹²³ Међутим, Грејсик не објашњава како би слушаочево интересовање ове врсте учинило слушаоца пријемчивим за деликатне хармонске интервенције Брајана Вилсона (*Brian Wilson*), о којима говори музички критичар Џим Фусили (*Jim Fusilli*), а на које амерички естетичар реферише у првом поглављу књиге о слушању популарне музике.¹²⁴

¹²² *Ibid*, стр. 59.

¹²³ *Ibid*, стр. 49.

¹²⁴ *Ibid*, стр. 18.

На крају, демократизовани однос између слушања као узимања у обзир специфично естетских карактеристика једне композиције и слушања као увиђања друштвене конотације сугерисане текстом вокално-инструменталне композиције може се довести у питање и чињеницом да Грејсик завршава друго поглавље тврдећи да се слаже са ставовима естетичара Роџера Скрутона (*Roger Scruton*) према коме је „искуство музике увек долажење у додир са широм људском заједницом“, односно, да чином афирмативног естетског вредновања одређеног музичког дела слушалац чини себе пријемчивим за музику те врсте и тиме, у крајњој инстанци, одлучује о томе каква особа жели да буде.¹²⁵ Међутим, уколико је претходно дозволио да слушаоци популарне музике „никад не прерасту“ вредновање музике мимо потраге за друштвено релевантним значењима, није сасвим јасно како би слушаочево уживање у „гитарским солажама“ као естетским карактеристикама рок музике нужно представљало и једно „долажење у додир са широм људском заједницом“, што је могућност до које слушалац долази тек уколико увиђање специфично естетских карактеристика прошири у правцу неких других вредности, што он, према претходно изложеним Грејсиковим тврдњама, не мора учинити.

Закључак

Након изложене анализе важних делова другог поглавља Грејсикове књиге о слушању популарне музике, приближавам се закључку да ставови америчког естетичара у овом поглављу умногоме почивају на његовој анализи начина на који слушаоци популарне музике долазе у додир са самом музичком формом композиција ове врсте. Ово се може уочити како у деловима другог поглавља у којима се најпре афирмише слушачко искуство које је усмерено на специфично естетске карактеристике дела популарне музике, тако и у деловима у којима се успоставља одговајући однос

¹²⁵ *Ibid*, стр. 72.

између овакве слушалачке праксе и начина на који дело ове врсте може афирмисати и одређене друштвене вредности.

Ипак, док сам изложеним разматрањем покушао да прецизније представим сам начин на који аутор ове књиге приступа проблемима доживљаја и вредновања популарне музике, не сматрам да су темељни ставови Грејсикове естетичке концепције у овој књизи директно угрожени овим недостатком отвореног говора о томе у којој мери његови закључци претпостављају да слушаоци популарне музике темеље сопствени доживљај и вредновање на уочавању формалних одлика музичког дела ове врсте. Након експлицирања улоге и значаја које слушалачко одношење према музичкој форми има у његовој естетици, изгледа да се може закључити да је Грејсикова теоријска концепција још више удаљена од начина на који о популарној музици размишљају заступници тезе о друштвеној релевантности него што то сам амерички естетичар истиче у својој књизи.

Када је реч о одређеним проблемима до којих долази у начину на који Грејсик излаже своју концепцију у другом поглављу књиге о слушању популарне музике, чини ми се да њих не изазива сама околност да амерички естетичар није директно нагласио важност музичке форме, већ његов методолошки проблематичан покушај да различите улоге које популарна музика може имати – специфично естетску, али и политичку – разматра паралелно, па поглавље које је посвећено афирмисању специфично естетског одношења према популарној музици завршава већ наведеним Скрутоновим речима, за које не постоји одговарајући теоријска подлога у ставовима које у остатку поглавља излаже. Овај проблем може се сматрати још већим уколико се узме у обзир и то да се Грејсик у каснијим поглављима поменуте књиге директније посвећује широј друштвеној улози популарне музике, још једном имплицитно указујући на доживљај саме форме популарне музике, али овога пута критикујући Скрутона.¹²⁶ Због тога, потребно је у неком будућем раду ближе размотрити у којој мери су различити нивои

¹²⁶ Уп. *Ibid*, стр. 156-157, 172-175.

Грејсиковог говора о популарној музици међусобно ускладиви, односно, да ли су различити начини на које он промишља ширу друштвену улогу популарне музике сасвим компатибилни са основним ставовима његове естетике, оличеним у његовом разматрању естетског доживљаја и вредновања популарне музике.

Литература:

Gracyk, T. *Listening to Popular Music: or, How I Learned To Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010.

Kitwana, B. *Why White Kids Love Hip Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*, Basic Civitas, New York, 2005.

Milenković, D. „Understated Significance of Form in Gracyk’s Aesthetics of Popular Music“, у: *Possible worlds of contemporary aesthetics: aesthetics between history, geography and media: proceedings / 21st International Congress of Aesthetics ICA 2019, Belgrade, 2019*, Nataša Janković, Boško Drobnjak, Marko Nikolić (ур.), University of Belgrade, Faculty of Architecture, Belgrade, 2019, стр. 1238-1243.

Миленковић, Д. „Естетички приступ форми популарне музике у светлу основних претпоставки естетике Теодора Грејсика“, у: *Естетска култура*, Ива Драшкић Вићановић и др. (ур.), Естетичко друштво Србије, Београд, 2018, стр. 367-385.

Shusterman, R. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2000.

Walser, R. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1993.

**MUSICAL FORM, AESTHETIC FEATURES AND
POLITICAL CONNOTATIONS OF POPULAR MUSIC IN
THEODORE GRACYK'S *LISTENING TO POPULAR MUSIC***

Summary

In this paper, I examine how American aesthetician Theodore Gracyk in the second chapter of his book *Listening to Popular Music* affirms the specifically aesthetic experience of popular music by criticizing theoretical conceptions in which listening to this kind of music is reduced to recognizing social values it promotes. In this chapter, the American aesthetician shows that listeners of popular music are primarily interested in its aesthetic features. By analyzing Gracyk's views, I show that his conclusions are largely based on highlighting those listening activities that are directly focused on the form of popular music. In this light, I examine the relation between the aesthetic and the political in Gracyk's aesthetics of popular music, as well as some problems this relation causes in his theory.

Keywords: aesthetics of popular music, musical form, relation between the aesthetic and the political, *Listening to Popular Music*, Theodore Gracyk.

САРТР: ИНТЕЛЕКТУАЛАЦ И ИДЕОЛОГИЈА

Апстракт: Овај рад посветићемо тематизацији односа уметности и политике кроз Сартрову рефлексiju о томе да одговорност за стварање интелектуалца лежи у владајућој идеологији манифестованој кроз економске и политичке односе у друштву. Интелектуалац разумљен као специјалиста техничког знања је стручњак у својој области којег карактерише то што ради у корист циљева које су поставиле владајуће структуре. Проблем настаје када техничар доведе у питање те циљеве којима служи. Моменат рефлексije сопственог положаја и спознавање себе као слуге партикуларних интереса, чини од специјалисте практичног знања интелектуалца који постаје свестан противречности сопствене личности. Настојаћемо да покажемо да је поље превазилажења те противречности уметност, код Сартра разумљена у форми ангажованог писца, као један од начина на који се може апеловати на савременог човека да освести сопствену егзистенцијалну ситуацију, те ступи на пут аутентичне егзистенције.

Кључне речи: интелектуалац, слобода, одговорност, ангажовани писац, идеологија.

Човекова егзистенцијална ситуација

Током Другог светског рата, а посебно у периоду који је уследио потом, Сартрову (Sartre) пажњу заокупља истраживање односа слободе и одговорности. Овај однос Сартр тематизује из перспективе конкретног човека, човека као индивидуе и његове егзистенцијалне ситуације. Сартр, као оснивач атеистичког егзистенцијализма, дефинише човека уз помоћ појма *ситуације*, односно полази од тога да је човек увек већ у некој ситуацији, и та ситуације је оно што њега одређује. Сходно томе, човек је историјско биће, биће фактичности,

које је ситуирано у свету. Не постоји никаква метафизичка суштина која одређује човека као човека, већ се ради о *метафизичком положају* под којим се подразумева: „...збир принуда које их а приори ограничавају, нужност рађања и умирања, неизбежност да буду потпуни, коначни и да постоје на свету међу другим људима.“¹²⁷ Човек је увек појединачан, у одређеној ситуацији постављен спрам света, посматран као *индивидуа*, а не у светлу метафизичких одређења суштине као нечег апстрактног и трансцендентног које је изван овог света, човек је биће које је *овде* и *сада*.

Изворе оваквог Сартровог разумевања човека можемо пронаћи у самом његовом животу. Наиме, Сартр се у септембру 1939. године прикључио француској армији, и то ратно искуство довело га је до закључка да он сам није имао утицаја на то да ли ће се рат догодити или не, али оног момента када је до рата дошло, то постаје *његов* рат, његова стварност и његова дата ситуација у коју је он бачен.¹²⁸ Човек није у могућности да бира ситуацију у којој ће се задесити, али тиме није ослобођен одговорности. Појединац мора бити свестан своје ситуације и делати у складу са њом.¹²⁹

Да бисмо до краја разумели Сартрове идеје, морамо се кратко осврнути на њихов корен у Сартровој феноменолошкој онтологији. Наиме, реч је о томе да Сартр човека види као биће које је истовремено *биће по себи*, *биће за себе* и *биће за друге*. У одређењу човека као бића по себи и уједно бића за себе, крије се противречност која је кључни покретач и темељ изворне човекове ситуације. Са једне стране, човек као биће по себи представља одређену врсту идентитета, нешто стално, непроменљиво и несвесно, док је са друге стране, човек као биће за себе нешто динамично, свесно наспрам несвесности бића по себи, нешто што не може да успостави идентитет. Човек је, дакле, неко Ја које никако не може себе да схвати

¹²⁷ Sartre, Žan Pol. “Angažovana književnost.” У: *Šta je književnost*. Beograd: Nolit, 1981a. стр. 11

¹²⁸ Уп. Daigle, Christine. *Jean-Pole Sartre*. Oxon: Routledge, 2010. стр. 98 – 111

¹²⁹ Опширније о догађајима у Сартровом животу који су утицали на његово разумевање човекове егзистенцијалне ситуације и формирање појма интелектуалца погледати у: Drake, David. “Sartre: Intellectual of the Twentieth Century.” *Sartre Studies International* 9 (2003): 29 – 39

као то Ја. Истовремено је, условно речено, неко биће позиције и биће негације, из којег настају расцеп и nelaгода, страх и стрепња као фундаментална људска осећања. Човек је уједно себи и дат и задат, увек је већ у некој ситуацији и некако себе схвата, али, самим тим превазилази ту ситуацију, негира је и не може да доведе до помирења и идентитета сопствену свест о себи. У питању је, као што видимо, једно динамичко схватање човека.

Из оваквог његовог одређења човека, произилази Сартров основни проблем и циљ који он поставља човечанству, а то јесте ослобођење људског бића. Примарни и основни човеков задатак јесте слобода, као основни појам Сартрове филозофије. Поставља се, међутим, питање, од чега човек треба да се ослободи и шта подразумева Сартров појам слободе. Одговор на ово питање лежи у Сартровом разликовању појмова аутентичне и неаутентичне егзистенције. Аутентична егзистенција подразумева свесност услова нашег живота, и да у складу са тим условима свесно и слободно бирамо и обликујемо сопствено Ја. Циљ би онда требало да буде ослобођење сваког човека из неаутентичне егзистенцијалне ситуације, и омогућавање човеку да оствари сам себе, да испуни сопствени *фундаментални пројекат*, до којег човек може dospети тек када постане свестан самог себе. Овде није у питању никаква апстрактна, метафизичка слобода, већ се ради о конкретној, појединачној, индивидуалној слободи човека, који се увек налази овде и сада. То не имплицира Сартров релативизам, како може деловати на први поглед, већ се ради о схватању да човек јесте нешто апсолутно, али то апсолутно није негде изван живота, не трансцендира време, већ се то апсолутно увек некако негде манифестује. Људи се налазе у различитим ситуацијама, али оно што им је заједничко јесте то, да не могу да се *не налазе* у некаквој ситуацији, што Сартру ипак даје одређену дозу универзалности, али егзистенцијалне, а не есенцијалне.

Међутим, поставља се питање на који начин човек може да постигне аутентичну егзистенцију. Како изгледа процес ослобођења човека, односно како долази до човековог освешћења у односу на друштвене услове у којима се налази? Одговор на ово питање Сартр

проналази у појму интелектуалца, али интелектуалца који се разумева као ангажовани писац.

Да бисмо ово до краја разумели, морамо имати у виду да основно место слободе Сартр види у уметности, која је основни медијум слободе, те се преко ње може апеловати на неаутентичне људске егзистенције. Оно што омогућава слободу у уметности јесте имагинација, јер је једино ту човек слободан од спољашњег света. Сартр, као феноменолог, прави разлику између свести и света, те као предмет имагинације поставља оно што је иреално и потпуно слободно од реалности спољашњих ствари, дакле простор слободе у уметности подразумева да нисмо условљени нечим што већ јесте. Но, да би уметност достигла своју коначну сврху и да би кроз себе могла да остварује слободу, те апелује на човека, уметност мора бити ангажована. Само ангажована уметност јесте слободна уметност. Занимљиво је да Сартр једино књижевности приписује могућност ангажовања, и да одлучујућу улогу у ослобођењу човека путем уметности, он додељује писцу.

Стога, наш задатак у овом раду биће да, пре свега, испитамо Сартрово разумевање појма интелектуалца, из перспективе друштвене функције коју он са собом носи. То истраживање ће нам дати предуслов да из те перспективе интелектуалца као носиоца друштвене одговорности, истражимо шта Сартр подразумева под појмом ангажоване књижевности, како је ту схваћена улога самог писца као интелектуалца, као и начин путем којег писац може да апелује на свог читаоца на његовом путу ка аутентичној егзистенцији.

Интелектуалац као биће противречности

У периоду након завршетка Другог светског рата, у средишту Сартровог интересовања била је улога интелектуалаца и образованих људи у друштву, односно како је могуће да, оно што би се могло назвати, интелектуалном елитом одређеног друштва, дакле, књижевници, филозофи, људи окренути друштвено хуманистичким наукама, бивају изоловани од друштвених

дешавања. Изостанак рефлексije о друштвеним проблемима¹³⁰ и не укључивање у јавни дискурс, Сартр сматра веома битним проблемом, као и делимичним разлогом за лоше стање у друштву. Стога, у септембру и октобру 1965. године у Токију и Кјотоу, одржава три предавања на тему појма интелектуалца и његове улоге у савременом друштву.

Појам интелектуалца код Сартра разумљен је нешто другачије у односу на традиционално разумевање тог појма. Интелектуалац се, у већини случајева, разумева као особа чија је улога да баштини одређене културне вредности, да буде чувар културе и традиције. Међутим, Сартр се оштро противи оваквом разумевању, сматрајући да интелектуалац не сме да буде институционално „затворен“ на неком универзитету, одсечен од јавног живота, окренут само академском раду, где допире само до ужег круга јавности, која се већином састоји од људи из његове бранше. Стога, Сартр појам интелектуалца дефинише као „особу која превазилази своју улогу чувара културе и традиције, мешајући се тамо где му није место.“¹³¹

Овакво одређење интелектуалца, Сартр даје из перспективе односа јавног мњења и владајућег режима према интелектуалцима. Наиме, они интелектуалце виде као особе које превазилазе своју област рада, упућујући неосноване критике власти и варају народ тако да народ окрене леђа властитим интересима, али са обзиром да они не поседују никакву економску и друштвену моћ, излазак из њиховог делокруга рада није основан.¹³² Међутим, ово нам не даје јасан одговор на питање шта интелектуалац заправо *јесте*, већ нам само говори о томе шта интелектуалац *ради*, односно каква врста критике се интелектуалцима упућује. Да бисмо видели, шта, дакле, интелектуалац *јесте*, морамо, за почетак видети одакле он потиче и којем друштвеном слоју или класи припада.

¹³⁰ Под друштвеним проблемима Сартр разумева у то време актуелне социјалне, економске и политичке проблеме који су заокупили ратом разорену Европу након 1945. године.

¹³¹ Sartr, *Žan Pol*. “Pledoaje za intelektualce.” У: *Portreti*. Beograd: Nolit, 1981c. стр. 249

¹³² Sartr, *Žan Pol*. “Pledoaje za intelektualce.” стр. 250

Сартрово разумевање интелектуалца почива на идеји да се он увек рађа у области техничара или специјалиста практичног знања.¹³³ Да бисмо разумели зашто је баш специјалиста практичног знања место одакле израња будући интелектуалац, морамо се кратко осврнути на садржај самог појма техничара практичног знања. Он је, пре свега, стручњак у својој области, дакле, инжењер, лекар, правник, књижевник, којег карактерише то што ради у корист циљева које су поставиле владајуће структуре. На пример, научник цепа атомско језгро да би то искористио у процесу прављења атомске бомбе, која је неопходна за окончање ратног стања, или правник који пише законе у складу са политичком идеологијом која је владајућа у тој земљи. Његов основни задатак јесте да пронађе средства и омогући циљеве које су одредиле владајуће класе.

Испуњавање циљева владајуће класе одређујуће је за специјалисту практичног знања јер су, управо, те класе оне које су њега одредиле у његовом звању. Одредиле су га у смислу његовог занимања, реформама система образовања у складу са друштвеним и економским потребама, у циљу испуњења властитих интереса и стицања профита. Тако су владајуће класе те које одлучују о броју специјалиста практичног знања, као и о њиховом профилу. Пласирајући њихову идеологију на универзитет, они обучавају кадар потребан индустријској производњи која је у њиховој сфери интереса. Поред тога, селекцију специјалиста практичног знања, врше и међукласни односи. Дете одрасло на селу, или дете неког радника, тешко да ће имати могућност да се школује на универзитету. Тиме је специјалиста практичног знања, будући интелектуалац, предодређен да потекне из вишег средњег слоја, што га чини још погоднијим за служење интересима владајуће класе.

Међутим, проблем настаје када техничар доведе у питање те циљеве којима служи. Његов задатак није да се рефлектујући односи према тим циљевима, нити да их критички промишља, већ да их пре свега – *омогућава*, да буде у служби владајуће класе. Оног момента

¹³³ Ибид. стр. 250

када рефлектује свој положај и спозна себе као слугу партикуларних интереса, он прелази границе свог делокруга, *мешајући се тамо где му није место*. То рефлектовање сопственог положаја, од специјалисте практичног знања чини интелектуалца који постаје свестан противречности своје личности. Питање је у чему се та противречност састоји? Наиме, реч је о томе, да он као научник, инжењер, књижевник, у свом послу се користи универзалним методама, трага за истином и универзалним знањем, и циљ би требало да буде служење људском роду, свим људима без обзира на то којој класи они припадали. Но, продукти његовог рада служе искључиво партикуларним интересима, интересима владајућег режима. Он себе рефлектује као пуко средство, као људско средство које ради за циљеве који нису његови циљеви које он као техничар практичног знања поседује.¹³⁴ У њему се јавља противречног универзалног и партикуларног. Он је свој живот посветио универзалној добробити човечанства, али продукт његовог рада служи само одређеној друштвеној групи. Сам начин употребе његовог производа, њега изоставља као појединца, и ставља га у положај слуге партикуларистичке идеологије.

Дакле, тек уколико освести противречност у себи самом, као биће које свој универзалистички настројен рад и универзално знање ставља у службу партикуларистичких интереса, специјалиста практичног знања постаје интелектуалац који може и мора да „оспорава целину наслеђених истина и понашања која се њима инспиришу у име глобалне концепције човека и друштва.“¹³⁵ Међутим, поставља се питање како и на који начин интелектуалац може да се носи са том противречношћу у себи, јер не постоји начин да је одстрани, она је нерешива. Једини могући начин, за Сартра, јесте да себе стави у службу масе, да се укључи у јавни дискурс, да реагује на конкретне случајеве неправде, односно да се политички и друштвено ангажује. То за њега неће бити лако, јер ће га радничка класа увек посматрати као припадника система и владајућег режима,

¹³⁴ Sartr, *Žan Pol*. “Pledoaje za intelektualce.” стр. 259

¹³⁵ Ибид. стр. 250 – 251

док ће га владајући режим посматрати као издајника.¹³⁶ Но, на њему је да увек изнова покушава да пренесе даље истину до које је он дошао, да покуша људима да помогне да у себи освесте исту ону противречност коју је он спознао, јер тек онда када постану до краја свесни себе и своје ситуације, могу поћи путем аутентичне егзистенције, односно путем слободе.

Видели смо укратко шта Сартр подразумева под појмом интелектуалца, које су његове унутрашње противречности и који је његов задатак. Сада морамо да видимо како се појам писаца, подразумева из перспективе задатка који интелектуалац, као специјалиста практичног знања, носи са собом у самом свом појму. Стога, у наредном делу ћемо покушати да покажемо да ли и под којим условима писац може бити интелектуалац, односно како и на који начин писац може да помогне свом читаоцу у његовом рефлектовању сопствене егзистенцијалне ситуације.

Ангажовани писац у функцији интелектуалца

До сада смо видели како Сартр подразумева појам интелектуалца и његов задатак, са обзиром на унутрашњу противречност са којом се бори и која је његова улога у човековој борби за аутентичну егзистенцију. Он свој положај мора искористити да покуша да допре до обичног човека и да му помогне да освести себе у својој егзистенцијалној ситуацији, што је основни предуслов за остварење аутентичне егзистенције.

Такође, рекли смо да се интелектуалац ствара од специјалисте практичног знања. Под специјалистима практичног знања подразумевају се научници, инжењери, правници, али и књижевници. Књижевност Сартр види као једину уметност која може истински да апелује на човека у његовој борби за слободу, али само уколико је ангажована. Стога, у наставку ћемо покушати да истражимо шта Сартр подразумева под појмом ангажоване

¹³⁶ Уп. Leak, Andrew. *Jean-Pole Sartre*. London: Reaktion Books Ltd, 2006. стр. 126 – 127

књижевности и на који начин писци ангажоване књижевности могу да остварују своју функцију интелектуалца.

Непосредно након завршетка Другог светског рата, Сартр у уводној речи за часопис *Модерна времена*, чији је први број изашао 1945. године и у есеју *Шта је то књижевност*, који излази нешто касније, излаже идеју која би представљала својеврсно заснивање појма ангажоване књижевности. Видели смо већ да друштвена ситуација у тадашњим интелектуалним круговима Европе није била задовољавајућа. Писци, филозофи, књижевници уопште, остајали су затворени у оквирима институција, примајући новчане накнаде за своје писање, нерелевантујући притом сопствену улогу у друштвеним околностима. Таква врста неангажоване књижевности означава да нешто није у реду са друштвом, као ни са књижевношћу. Владајуће класе пронашле су начин да управљају уметношћу, у једном друштву насиља и експлоатације, у којем је писац као специјалиста практичног знања у служби политике и партије, плаћен да пише оно што се од њега захтева, стављајући друштву још чвршће окове неслободе, или што је још горе, дајући човеку *привид* слободе.

Истински позив писца јесте, пре свега, да *реагује* на друштвене проблеме. Он се, као човек, налази у датој ситуацији, бачен у сопствену епоху и нема другог избора осим да је прихвати: „она је његова једина шанса, она је створена за њега, он је створен за њу.“¹³⁷ Овакви Сартрови ставови могу се протумачити као критика традиционалног схватања уметника и филозофа који су се окретали у себе, повучени из реалности у контемплацију, покушавајући да трансцендирају сваку реалност и свако време. Тај моменат одбијања повратка у стварност и избегавање да се прихвати одговорност за оно што уметност са собом носи као задатак, за Сартра јесте кључни проблем уметника и књижевника у савременој епохи. Они пишу за неке друге људе у будућности, не посматрајући свет око себе сопственим очима, већ као пуки специјалисти практичног знања у служби партикуларних интереса

¹³⁷ Sartr, Žan Pol. “Angažovana književnost.” У: *Šta je književnost*. Beograd: Nolit, 1981a. стр. 5

владајуће класе, који још нису рефлектовали противречност сопствене позиције, покушавају свој рад да ставе у оквире владајуће идеологије која жели да остави трага у наредним генерацијама.

Но, писац је увек овде и сада, у егзистенцијалној ситуацији, и његов позив тиче се решавања свакодневних питања. Он може и мора да говори о будућности, али будућности његове епохе, будућности која је скоро садашњост, будућност која се тиче онога сутра, пишчевог и читаочевог сутра, а не оног вечног и универзалног сутра. Не постоји прича о апсолутним вредностима, које су негде изван човековог живота, и које треба достићи, већ се те апсолутне вредности манифестују кроз човека који је увек већ у некој ситуацији. Управо то да је човек увек већ у некој ситуацији, која је унапред одређена друштвеним и социјалним факторима и условима, и то да је он способан себе да рефлектује и постане свестан свог Ја као манифестације те ситуације и као манифестације света уопште као целине, да је увек изнова превазилази, да је мења и обликује, постављајући тиме себе као слободног, јесте главни предуслов за ангажовање уметности, која онда има посла са апсолутном вредношћу у облику човекове слободе.

Чини се да ове идеје представљају филозофску нит водиљу за формирање појма ангазоване књижевности. Сада бисмо требали да размотримо начин на који писац мора да се ангажује, када од специјалисте техничког знања постане интелектуалац, те шта то подразумева бавити се свакодневним друштвеним проблемима у циљу ослобођења човека. Наиме, реч је о томе да писац, књижевник, мора реаговати на постојеће друштвене околности које онемогућавају човекову слободу, без обзира на то да ли је реч о политичким, економским или социјалним условима. Управо у том његовом задатку, крије се противречност која од писца као специјалисте техничког знања ствара интелектуалца. Са једне стране, писац је плаћен да пише у име владајуће идеологије, која експлоатише радничку класу, док је са друге стране, његов основни задатак да реагује и осветљава друштвене факторе човековог поробљавања, у име хуманизма и глобалне концепције човека.

Када освести ту противречност у сопственом позиву, он је као писац, специјалиста техничког знања који постаје интелектуалац, дужан да апелује на читаоце у циљу да их учини свесним сопственог положаја и да их натера на одговорност, пре свега према себи, а онда и према друштву у ком обитавају. Писац по Сартру има ту моћ јер је: "...ситуиран у свом времену, свака реч има одјека."¹³⁸ Долазећи у додир са друштвеним проблемима, он превасходно њих осветљава, износи их на видело, доводи у постојање, како за себе, тако и за свог читаоца. Пишући о њима, испуњавајући свој задатак као интелектуалца, он баца одређено светло на њих, са циљем да сваког свог читаоца учини одговорним.¹³⁹ Реагујући на проблеме, он их ствара за читаоца, омогућавајући му да постане свестан себе и услова који га чине неслободним. Апелујући тако на читаоца својим делом, он пред њега ставља одговорност и одбацује сваку могућност да неко има прилику да своју неодговорност оправда незнањем. Самим својим постојањем, човек је увек већ у неком времену, и саучесник је у друштвеним дешавањима, био он тога свестан или не. Писац својим ангажманом треба сваког човека да освести и ослободи, те да га позове да оствари себе самог, да себе самог слободно изабере. Човек не може да бира ситуацију у којој ће се задесити, али када постане свестан те ситуације, може слободно да доноси одлуке и тако остварује своју егзистенцију као аутентичну.

У односу на то колико могу утицати на ослобођење човека, Сартр разликује књижевност од других уметности. Само књижевност може да се ангажује, јер средства осталих уметности попут сликарства и музике, односно боје и тонови, никада не могу на одговарајући начин допрети до публике. Очигледно је да је језик медијум кроз који је најбоље апеловати на човека, јер само речи имају одговарајућу снагу за постизање предвиђеног циља.¹⁴⁰ Ипак, иако се и поезија служи језиком, она није погодна за ангажман, јер

¹³⁸ Уп. Sartr, Žan Pol. "Angažovana književnost." стр. 5

¹³⁹ Уп. Howells, Christina. *Sartre's Theory of Literature*. London: The Modern Humanities Research Association, 1979. стр. 5

¹⁴⁰ Уп. Goldthrope, Rhiannon. „Understanding the committed writer.“ У: *Jean-Pole Sartre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. стр. 141

се песник не односи на исти начин према речима као прозаиста. Разлика између песника и прозаисте је у томе што песник речима *служи*, док се прозаиста служи *речима*. Песник речи третира као ствари, а не као знаке, односно не третира их као нешто што нам говори о спољашњем свету, већ као сам свет. Он укида разлику између свести и света, стварајући од речи сопствени свет. Песник кроз своје дело допире до себе самог а не до света у којем живи. Самим тим, поезија не може бити адекватна уметност за ангажман који је човеку потребан.

Прозу, са друге стране, Сартр означава као утилитарну, прозаиста се речима служи да оствари неку сврху.¹⁴¹ Писац речи користи за означавање, посматра их као ознаке за предмете, остварујући тиме везу за спољашњим светом. На тај начин отвара се простор за ангажовање прозе. Ако се прозаиста служи речима као знаковима, то значи да он жели нешто да саопшти, његово средство јесте говор. Не може се говорити, а да се ништа не каже. Када се говори или пише, писац увек дела, речима именује ствари и ситуације, тј. осветљава стварност у односу на услове неслободе те на тај начин, именујући их, он их открива ономе коме их именује, читаоцу, са циљем да читалац постане свестан себе и тиме почне да дела у сопственој стварности. Писац, дакле, на читаоце апелује путем откривања, чинећи их тим актом одговорним према себи самима и свету у којем живе.

Међутим, Сартр се не зауставља само на пишчевом акту, већ, с обзиром на своју феноменолошку оријентацију, која нужно укључује појам интенционалности, конститутивну улогу приписује и читаоцу. Није довољно само да писац дело напише као својеврсни апел, потребно је и да неко то дело чита, јер дело постоји само у акту читања. Писац не може истовремено стварати дело и бити његов читалац, јер из пишчеве перспективе дело никада неће бити довршено, потребна је дијалектика писања и читања да би дело добило своју објективност. Читалац се унапред мора претпоставити као слободан, јер писац пише роман, пројектује, води читаоца кроз

¹⁴¹ Sartr, Žan Pol. "Šta je književnost." У: *Šta je književnost*. Beograd: Nolit, 1981b. стр. 26

дела, али читалац истовремено, читајући, поставља своје хипотезе, даје објективност ликовима и радњи, и тек тиме постаје свестан себе као слободног. У томе се састоји апел који писац упућује читаоцу: „Писати значи апеловати на читаоца да пренесе у објективну егзистенцију откривање којег сам се подухватио посредством језика.“¹⁴² Схватајући своју конститутивну улогу у стварању књижевног дела, где је он костваралац, читалац увиђа своју сопствену слободну стваралачку активност, постаје свестан себе као конкретно слободног. Тако, постојање књижевног дела захтева однос две слободе, слободу писца и слободу читаоца. Писац се обраћа читаоцу апелујући на њега да својом слободом омогући постојање дела, а постојање дела повратно признаје стваралачку слободу писца: „Ту се стварно појављује други дијалектички парадокс читања: што више осећамо своју слободу, више признајемо и туђу; што више други од нас захтева, више и ми захтевамо од њега.“¹⁴³

Морамо скренути пажњу да један овакав апел, позив на слободу и промену може унеколико подсећати како на просветитељски покрет, тако и на романтичаре, пре свега на књижевни покрет који њима претходи *Sturm und Drang*, односно на њиховог представника Шилера (Schiller). Позив на слободу и преобликовање упућује и Шилер. Али постоји једна кључна разлика између Сартра и Шилера, њихов позив јесте сличан, али упућен је у различитим правцима. Шилер у уметности види начин за преобликовање човекове душе, наше унутрашњости, док се Сартр окреће споља. Човека не карактерише никаква метафизичка суштина, већ његова егзистенцијална ситуација у којој увек већ некако јесте и која је увек већ унапред одређена разним социјалним, економским и политичким факторима. Шилер апелује на култивизацију наше унутрашњости, Сартр апелује на хуманизацију друштвених околности. Ту се мора отворити место слободи, конкретној појединачној слободи. Ангажовани писац се

¹⁴² Ибид. стр. 41

¹⁴³ Sartr, Žan Pol. “Šta je književnost.” стр. 44

увек обраћа човековој слободи, као апсолутној вредности, која се манифестује у сваком појединачном човеку и социјалној групи. Захтевом за друштвеним променама, захтева се слобода, а захтевајући слободу, Сартр тражи живот, као увек неопходну алтернативу.

Видели смо, дакле, како и на који начин писац као специјалиста практичног знања, врши функцију интелектуалца, након што освети противречност у сопственој личности. Његова функција интелектуалца изражава се у ангажованој књижевности, која јесте једини и прави позив писца. Он кроз дело које ствара мора да осветли, не проблеме у њиховом тоталитету, већ конкретне појединачне проблеме. Одабир тих проблема, унеколико одређује и циљну групу читалаца, јер се писац, бирајући неки конкретан проблем, обраћа одређеној социјалној групи. На тај начин, књижевност, онако како је Сартр разумева, врши своју друштвену функцију.

Овакво Сартрово разумевање књижевности у себи носи имплицитну критику ларпурлартизма, односно уметност ради саме уметности. Функција књижевности, као најважнијег облика уметности у процесу људског стицања слободе, не може бити прости приказ вечних идеала и вредности којима се бесконачно тежи, већ се она мора спустити на земљу, и за свој предмет узети конкретне друштвене услове у којима се човек налази. Стога, уколико књижевник жели да постане интелектуалац, он пре свега мора испунити свој истински позив. Својим садржајем и структуром његово дело мора бити директан апел на човекову одговорност, и позив на промену нехуманих друштвених услова које писац излажући осветљава за читаоца у његовој неаутентичној егзистенцији. Тиме што ће их осветлити, он их неће створити, али ће их открити читаоцима који у том моменту откривања себе као слободних постају битни у односу на свет. Само на тај начин, писац свог читаоца третира као људско биће, односно само на тај начин може увек изнова испуњавати своју функцију интелектуалца.

Литература

Daigle, Christine. *Jean-Pole Sartre*. Oxon: Routledge, 2010.

Drake, David. "Sartre: Intellectual of the Twentieth Century." *Sartre Studies International* 9 (2003): 29 – 39.

Leak, Andrew. *Jean-Pole Sartre*. London: Reaktion Books Ltd, 2006.

Howells, Christina. *Sartre's Theory of Literature*. London: The Modern Humanities Research Association, 1979.

Goldthrope, Rhiannon. „Understanding the committed writer.“ *Y: Jean-Pole Sartre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Sartr, Žan Pol. "Angažovana književnost." *Y: Šta je književnost*. Beograd: Nolit, 1981a.

Sartr, Žan Pol. "Šta je književnost." *Y: Šta je književnost*. Beograd: Nolit, 1981b.

Sartr, Žan Pol. "Pledoaje za intelektualce." *Y: Portreti*. Beograd: Nolit, 1981c.

Sartr, Žan Pol. *Egzistencijalizam je humanizam*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1964.

SARTRE: INTELLECTUAL AND IDEOLOGY

Summary

Sartre's reflection that the responsibility for the creation of the intellectual lies in the governing ideology manifested through economic and political relations in society is a fertile ground for thematizing the relationship between art and politics. An intellectual understood as a specialist in technical knowledge is an expert in his field characterized by that he works in favor of the goals set by the governing structures. The problem arises when the technician questions those goals he serves. The moment of reflecting own position and knowing itself as servant of particular interests, makes of the specialist of practical knowledge an intellectual who becomes aware of the contradictions of one's own personality. We will attempt to show that the field of overcoming this contradiction is an art, understood by Sartre in the form of an committed writer, as one way to appeal to a modern man to reflect his own existential situation and embark on the path of authentic existence.

Key words: intellectual, ideology, social conditions, committed writer, liberty.

НИ ИГРА, НИ РАД, ВЕЋ *PLAYBOUR*

Апстракт: Теоријска испитивања проблема дигиталне економије, резултирала су у дефинисању појма дигиталног рада, који нужно за собом повлачи питање природе ове врсте рада. Појам дигиталног рада ушао је у дискурс критичке теорије последње деценије, са све већим порастом интересовања за скривене друштвене односе који обликују живот унутар Интернет сфере. Дигитални рад, према Урсули Хјус представља израз за нове облике рада у пост-фордистичким економијама, који се карактеришу производњом вредности кроз интеракцију са информационим и комуникационим технологијама. Како се границе између онога што се подразумева под радним и слободним временом прогресивно укидају, новонастали термин *playbour* допринео је расветљавању дијалектичког односа између игре и дигиталног рада који се интерполирају и конвертују у хипертрофирани облик момента отуђења. Рад настоји да испита моменат фетишизације робе и скривених друштвених односа унутар комодификације слободног времена, а који су корисницима представљени као поље испољавања креативност, слободе и аутономије, односно игре и забаве.

Кључне речи: рад, слободно време, игра, дигитални рад, роба

Још од појаве радио-дифузних медија, непрекидно се води расправа о чињеници да се елементи рада преклапају са елементима слободног времена, као и комодификацији медијских конзументата, односно публике. Ове дебате су дубоко укорењене у нашем постојећем разумевању политичке економије и комерцијалних медија, који су истакли однос пре свега рада и његове директне економске вредности унутар простора медија и комуникације. Вредност рада се вековима уназад мерила његовим изједначавањем у

новчаној вредности, што је до сада била владајућа економска парадигма. Међутим, појава дигиталних формата медија као што су телевизија и касније интернет, трансформисала је ову досадашњу перцепцију рада повезујући је са другим врстама наплате, односно награде и то најпре оличеним у виду уживања, забаве и игре.

Премда су рад и игра историјски сагледавани као дијаметрално супротни аспекти људског живота, први, као место сврсисходне и наметнуте продуктивности која за циљ има обезбеђивање материјалних средстава за живот, а потоњи као повезан с појмовима попут слободе, безинтересности и добровољности и супротставља се симетричном скупу дефинитивних карактеристика које би рад разликовао као циљан, профитно мотивисан и обавезан, тренутно смо сведоци њиховог прогресивног стапања. Резултат тога је да су рад и игра, у оној мери у којој су претходно промишљани као стабилне, засебне категорије, данас унеколико замениле места и удружиле се хибридноу форму *playbour*-а, термина који у себи обједињује оба у новонасталу форму која није сасвим ни једно, ни друго. Термин *playbour* први је дефинисао Џулијан Куклих у свом раду *Прекарни playbour: Модери и индустрија дигиталних игара* из 2005. године, где га везује за појаву гејмификације, односно све шире експанзије поборника Интернет и компјутерских игара, који већину свог слободног времена проводе управо играјући их, међутим, како је одржавање комуникације и уопштено Интернет портала на којима су игре постављане углавном задатак управо оних који их играју, њихово слободно време подлеже логици радног времена, те се из нечега што би требало да је поље аутономне игре и забаве, долази до поља рада. Иако заснован на веома уском пољу гејминг културе, овај термин убрзо налази своје место и у ширим хуманистичким теоријама, примењујући се на све оне облике хипертрофије рада и слободног времена, које су последица новонасталог дигиталног окружења.

Привилеговано место игре

Супротстављен раду, а будући да теоријско заснивање појма игре проистиче из естетичке традиције, која је претпоставља као

аутономну, безинтересну, осебујну, забавну и пре свега добровољну и уздигнуту изнад нормалног животног искуства, генеза овакве игре у великој мери произилази из два важна дела која је тематизују у 18. веку. Иако су филозофи још од антике опширно писали о мимесису и игри, посебно у вези са уметношћу, односно музиком, сликарством и поезијом и њиховом способношћу опонашања природе, тема је у великој мери замрла све до објављивања Кантове *Критике моћи суђења* и Шилеровог *О естетском образовању човека* у позном 18. веку. За Канта се игра концептуализује као когниција „неограничена грчевитим структурама људске мисли“, облик когниције који нуди способност разумевања и просуђивања разиграног, естетског искуства, без интереса, било материјалног или идеолошког. Међутим, под кринком естетског просуђивања, игра преузима озбиљну улогу, као конструктивну, креативну силу за разлику од пуке игре која се означена случајношћу и садржи елементе плуралности, неодређености, амбивалентности тј. случајних осцилација и произвољности.

Када је реч о Шилеровом естетском образовању нагон за игру је промишљан као естетски импулс који спаја Форму и Син - чула и разум, који чине естетско искуство посебним, односно узвишеним обликом разума. Другим речима, овде се игра поново повлачи из својих негативних асоцијација са ирационалношћу, да би се преиспитала као продуктивна и важна животна снага. Као што је Шилер писао, нагон за игром је толико битан да „је човек тек у игри човек у пуном смислу те речи“, односно да је човек у потпуности човек онда када се када игра“ (Шилер 1982, 334). Инсистирајући да естетска игра није 'пука игра', већ сам темељ искуства, Шилер јој, попут Канта, приписује формативну улогу која служи као умни оквир отворен за експериментирање и углавном је ослобођен од логике последица стварног света. Управо је таква концептуализација игре фигурира у *Хомо Луденсу* Јохана Хојзинге који заснива игру као пре свега слободну активност, која свесно стоји изван обичног живота. Игра, је тако , интензивна и крајње апсорбујућа акција која нема никаквог материјалног интереса, односно не подлежи експлоатацији вредности. За Хојзингу је игра аутотелеолошка и оне нема циља изван себе.

Ипак, имајући у виду да упркос својој метафизичкој баштини, игра није трансцендентални или транс-историјски феномен, већ друштвени конструкт који одражава владајући Цајтгајст, као и политичку економију места и времена у коме је замишљена, није изненађујуће да се игра у 18. веку проматрала као фундаментални моменат искуства, док ће до средине 20. века бити теоријски и структурно одвојена од свих осталих активности, фигурирајући као својеврсно романтично Друго наспрам индустрије, економије, рада, тј. свакодневног живота. Ова концептуализација игре као трансценденције и слободе, која се појављује заједно са модерним индустријализованим друштвом, стога поприма облике слободног времена, односно времена које није предвиђено за стварање рада и профита, па се испоставља пре као реакција на све већу приватизацију времена.

Слободно време као место комодификације

Тезу да би слободно време корисника електронских садржаја у бити могло бити и радно, односно експлоатисано у сврхе акумулације вишка вредности, прву је понудио Далас Смит, канадски истраживач на пољу политичке економије комуникације у свом, премда тада незапаженом раду из 1951. године постављајући питање „Који је робни облик масовно произведене комуникације коју подржавају оглашивачи?“, инсистирајући на чињеници да је овај процес у бити подложен комодификацији и робној размени тврдећи да је „материјална стварност под монополским капитализмом да је све неспавање већине становништва радно време. Он је први формулисао аргумент „слепе тачке“, модела који подразумева третирање публике као фундаменталног ресурса за оглашиваче 1951. у свом чланку *Удео потрошача у радију и телевизији* (Смит, 1951). У овом раду Смит испитује која је „природа производа“ (Смит 1951, 109) радија и телевизије. Он наводи да је оно што се продаје с једне стране програм за публику (за чију сталну лојалност управа станице има витални интерес), а с друге вероватноћа за развијање лојалности публике према оглашивачу. „На комерцијалним радио и телевизијама наш Јанусов производ плаћа се два пута. Плаћа се једнократно, као добро произвођача, ако хоћете, када спонзор плати његову производњу. И

поново се плаћа, као добро потрошача, када мање или више предвидиви одговор публике зазвони у каси“. Према Смиту, рећи да „индустрија масовних медија и свести нема производа“ значило би да поистовети робу са „сировом физичком производњом“ (Смит 1977, 200), занемарујући чињеницу да није сав рад мануелни, већ је он и интелектуалне, односно креативне природе, што је данас здраворазумско и општеприхваћено унутар теорије о креативним индустријама и овој врсти рада. За Смита материјалистички аспект комуникације је тај да публика ради, експлоатише се и продаје као роба оглашивачима и тим путем, он утемељује анализу медија кроз призму стварања вишка вредности и њене експлоатације унутар онога што би конзументи сматрали слободним временом.

Појава дигиталних услуга такође је резултирала развојем дигиталне економије која комбинује елементе постмодерне културне економије и информационе индустрије. У дигиталној економији су претходни идентификатори рада постали дискутабилни, јер су културни артефакти и информације саме по себи постале валута. Развојем нових формата дигиталних медија, посебно оних који пружају услуге као што су друштвене мреже, наша потрошња медија се такође трансформисала из пасивне у активну, случај где потрошач постаје и произвођач дигиталног садржаја што се речником дигиталних медија назива *user generated content*, односно садржај који је створио корисник на којем у бити и почивају друштвене мреже.

Алвин Тофлер је у својој књизи *Трећи талас* објављеној 1980. увео је појам *prosumer*-а спајајући реч *productive* (продуктивни) и *user* (корисник) у једну кованицу, он под овим термином подразумева „прогресивно замућивање линије која раздваја произвођача и потрошача“ (Тофлер, 1980, 267). Супротно Смитовој теорији комодификације публике, он оптимистично призива надолазеће доба утопистичког просперитета и новог облика економије и опште демократизације које ће отворити Интернет, док превиђа да ће се овај термин у савременој критичкој теорији усталити као пежоратив који у себи носи значење експлоатације и неплаћеног рада. Ипак,

заснивање овог термина довело је до преиспитивања важних промена које су задесиле кориснике у оквирима *Web*-а 2.0.

Експропријација рада

Корисници који постављају фотографије и слике, пишу објаве на зиду и коментаре, шаљу пошту контактима, гомилају пријатеље или прегледају друге профиле на Фејсбуку, представљају робу публике која се продаје оглашивачима. Разлика између робе коју чини публика традиционалних масовних медија и корисника Интернет платформи је у томе што су у другом случају корисници такође они који креирају садржај – они се константно баве креативном активношћу, комуникацијом, изградњом заједнице и производњом садржаја . То што су корисници активнији на Интернету него они изложени ТВ или радио садржајима последица је децентрализоване структуре Интернета која омогућава двосмерну комуникацију, односно комуникацију многих са мноштвом. Овај тип просумеризма постао је типичном активношћу дигиталних корисника, интегрални део модерног живота који обезбеђује двосмерну комуникациону средину као И креативни аутлет за кориснике, али и фацитатор хипертрофије рада и игре, што је резултирало у дефинисању дигиталног рада који се везује за оне активности унутар дигиталних формата и услуга које произилазе из слободног времена корисника, а своје исходиште имају и стварању вишка вредности за платформе на којима се *user generated content* акумулира.

Основа за ову врсту рада заснива се на конзумирању и стварању медијског садржаја у дигиталним форматима, за који се сматра да стварају неку вредност нпр. подаци идентификатора и циљано оглашавање. Иако је корисна или експлоатациона природа овог рада стална дискусија међу теоретичарима дигиталних медија многи су тврдили да су култура процвата и развој дигиталне економије дали нашем информативном и комуникацијском раду тржишну вредност. Међутим, дигитална економија је такође почела да се трансформише у нову иновативну верзију традиционалне радне економије, омогућавајући ствараоцима и корисницима садржаја могућност да из својих активности добију директну новчану вредност. Отуда је снажно

очигледно да поред гејмификације, где рад све више личи на игру, игра постаје и више слична раду. Постоји трансформација заиграних, слободних активности, ка професионалнијим карактеристикама од којих је истакнути пример лично емитовање (нпр. влогинг, лајв стриминг, стримовање игрица).

Радна страна стратегије акумулације капитала корпорација дигиталних медија је управо *playbour*. Експлоатација ове врсте рада произилази из колапса дистинкције између радног и слободног времена. У класично фордистичком моделу капиталистичке производње, радно време је време репресије људског нагона за задовољством, док је слободно време, време Ероса. У савременом капитализму, с друге стране, Ерос и Танатос, принцип задовољства и нагон за смрћу, делимично се конвергирају: од радника се очекује да се забављају током радног времена, тј. Да нађу неку лепоту и слободу у раду, док слободно време подлежи логици радног времена. Слободно и радно време се укрштају, па целокупно време бива експлоатисано зарад акумулације капитала.

Тврдећи да „капитализам повезује рад и игру у деструктивној дијалектици“ (Фухс, 2014: 25) Фухс наводи да је радна снага која је створена синергијом рада и забаве продукт нове идеологије капитализма: објективно отуђени рад представљен је као поље креативност, слободе и аутономије, која је за оне који тај рад обављају приказана у виду забаве. Да би радници требали да се забаве и воле своје објективно отуђење, постала је нова идеолошка стратегија капитала и теорије управљања. Идеолошки аспекти које Фејсбук и друге корпоративне платформе садрже у себи најпре су чињенице да се приказују као платформе за забаву, демократизацију и општу партиципацију у информисању, што неретко користе у својим програмским текстовима, јавним наступима и слично.

Ова дијалектика резултира у чињеници да је приватно и индивидуално коришћење Интернета, које је мотивисано игром, забавом и радозналости постало подјармљено капиталу, самим тим, и сфером експлоатације радне снаге производи вишак вредности за капитал, а последњи га искориштавају како би интернет корпорације акумулирале профит. Игра и рад се данас не разликују. На Фејсбуку и

другим друштвеним мрежама намењеним превасходно забави, игра и рад се интепролирају и конвертују у радну игру која се искориштава за акумулирање капитала. Друштвене мреже и њима сличне интернет платформе стога представља потпуну комодификацију и искориштавање слободног времена – свеукупно време посете корисника има тенденцију да постане вишком вредности које капитал искориштава. Робни карактер корисничких података крије се иза вредности друштвене употребе ових платформи, тј. друштвених односа и функција омогућених употребом ове и осталих платформи у поседништву фејсбука-а (Инстаграм, Ватсап итд.). Њихов инверзни робни фетиш читава се најпре у приступу његових корисника, који посматрају Фејсбук и сл. као бенефит, или као привилегију. Утисак да се друштвене интернет платформе користе само у сврхе друштвеног умрежавања и социјализације је дефицитаран, јер превиђа чињеницу да се управо иза тога крију друштвени односи и стечена видљивост која у средишту њихове комерцијалне и корпоративне стране, ствара услове за разменску вредност. Како Маркс наводи када говори о фетишизму робе, разменска вредност се скрива у употребној вредности; па је консеквентно томе објектна страна друштвених мрежа заснована на друштвеним односима између њих, рекламних клијената и корисника. Оно што је још важније и проблематичније јесте место увођења аспекта онога што је некада могло сматрати играњем и играма профитирају или се уводе у поставке рада, бројна питања настају из појма забава и његовог односа према раду.

Што више времена корисник проведе на комерцијалним друштвеним медијима, више података је о његовим интересовањима и активностима доступно и више реклама ће му се појавити унутар платформе. Корисници који проводе значајан део свог времена на мрежи, консекутивно стварају више података и више вредности (радног времена) која се потенцијално претвара у профит. Да се закон вредности примењује на комерцијалне друштвене медије може се видети и из околности да постоје високе цене реклама које су представљене у контексту често претраживаних кључних речи на Гуглу, тренду који се назива нејтив маркетинг и који се заснива на претрази кључних речи које потом оптимизују претраживач према њима.

Корисници друштвених медија тако бивају двоструки објекти комодификације: они су сами роба и овим путем комодификације, док су онлајн, њихова свест постаје, трајно изложена логици робе у облику реклама. На корпоративним друштвеним медијима циљано оглашавање користи личне податке корисника, интересе, интеракције, понашање информација и интеракцију са другим веб локацијама. Огласи који се пласирају на друштвеним мрежама настају сталним надгледањем мрежних активности корисника и они не представљају стварне потребе и жеље потрошача, јер се огласи заснивају на израчунатим алгоритамским претпоставкама, већ старају жељу и потражњу. Они су углавном одраз маркетиншких и економских одлука и односа моћи, у смислу да не пружају просто информације о ма којим производима, већ информације о производима корпоративних компанија.

Уколико на овај начин сагледамо проблем просумера, у светлу марксистичке теорије рада, они постају продуктивни радници који производе вишак вредности и стварају капитал, јер је према Марксу продуктивна радна снага та која ствара вишак вредности (Фухс 2014, 376). Просумери нису запослени у Интернет корпорацијама, али су ипак произвођачи вишка вредности, што их ставља у позицију експлоатисаних радника, који генеришу профит, а не добијају адекватну новчану накнаду.

Вишак радне снаге која се ствара све већим присуством на друштвеним мрежама је својство капиталистичке производње и уколико она изостане, консеквентно ће се производња и акумулација распасти, што говори у прилог чињеници да је овај процес у бити капиталистички производни процес. Теза да потрошачи стварају вишак вредности, може се извести претпоставком консеквенци које би уследиле уколико би се они повукли - број корисника би опао, оглашивачи би престали са улагањима јер нема предмета за њихове рекламне поруке и, према томе, нема потенцијалних купаца за њихови производе што би значило да профит нових медијских корпорација опада и резултира у банкроту, што би, у светлу информација и вредности капитала друштвених мрежа, дефинитивно довело до нове економске кризе. Такође, корисници производе и учествују у изградњи

платформи, самим тим стварају употребну вредност, затим вишак вредности оличен у подацима којима располажу дате платформе, па су на крају и објектификовани у тим производима, односно, у свом апстрактном раду.

Литература:

- Andrejevic, Mark. 2002. *The Work of Being Watched. Interactive Media and the Exploitation of Self-Disclosure*. Critical Studies in Media Communication 19 (2): 230-248.
- Couldry, Nick. 2012. *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Polity, Oxford
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist realism*. Zero Books, London
- Fuchs, Christian. 2014. *Digital labour and Karl Mar*. Routledge, London
- Хојзинга, Јохан. 1970. *Хомо луденс: о подрујетлу културе у игри*. Матица хрватска, Загреб
- Huws, Ursula. 2014. *Labor in the global digital economy*. Monthly review press, New York
- Jhally, S., & Livant, B. 1986. *Watching as Working: the Valorization of Audience Consciousness*, *Journal of Communication*
- Манович, Лев. 2015. *Језик нових медија*. Клио, Београд
- Маркс, Карл. Енгелс, Фридрих. 1982. *Манифест комунистичке партије*. Просвета, Бигз, Београд
- Маркс, Карл. 1973. *Капитал I-III*. Просвета, Бигз, Београд
- Маркс, Карл. 1977. *Економско филозофски списи*. Просвета, Бигз, Београд
- Smythe, Dallas. 1977. *Communications: Blindspot of Western Marxism*. Canadian Journal of Political and Social Theory 1(3): 1–27.
- Smythe, Dallas, 1977. *Critique of the Consciousness Industry*. Journal of Communication 27 (1): 198-202.
- Terranova, Tiziana. 2004. *Network culture, Politics for the information Age*. Pluto press, London
- Toffler, Alvin. 1980. *The Third Wave*. New York, Bantam.

NEITHER PLAY, NOR LABOUR, BUT PLAYBOUR

Summary

Theoretical studies of the problems of the digital economy have resulted in the definition of digital labour, which necessarily entails the question of the nature of this type of work. The notion of digital labour has entered the discourses of critical theory last decade, with an increasing interest in revealing the hidden social relationships that shape the life within the Internet sphere. Digital labour, according to Ursula Hughes, is an expression for new forms of work in post-Fordist economies, which is characterized by value production through interaction with information and communication technologies. As the boundaries between work time and leisure are being progressively abolished, the newly created term playbour has helped to shed light on the dialectical relationship between play and digital labour that is interpolated and converted into a hypertrophied form of the moment of alienation. The paper seeks to examine the moment of commodity fetishization and hidden social relationships that are in fact the subject to the commodification of leisure time, while being presented to the users as a field of expression of creativity, freedom, autonomy, and ultimately as fun and play.

Key words: labour, leisure time, play, digital labour, commodity

ПОЗИЦИЈА УМЕТНОСТИ У АЛТИСЕРОВОЈ ТЕОРИЈИ ИДЕОЛОГИЈЕ

Апстракт: Оскудност промишљања уметности у Алтисеровом делу условљена је, пре свега, концептуалним оквирима његовог теоријског апарата. Епистемички рез који врши демаркацију науке, као теоријске праксе, од идеолошких пракси, традиционално схваћену естетику оставља испод прага научног знања. Упркос томе, уметност заузима једну интересантну позицију у Алтисеровом систему. У једном од ретких текстова који непосредно тематизује предметно поље естетике, под називом „Писма о знању уметности“, аутор скицира напету констелацију односа између уметности, науке и идеологије. Иако уметност и наука скупа потпадају под иманентна ограничења идеологије, наука као кохерентна и методски вођена теоријска пракса може се еманциповати од идеологије и произвести знање о идеологији, док уметност представља специфичну идеолошку праксу која, међутим, поседује могућност рефлексивног односа спрема идеолошког тоталитета. Према Алтисеру, аутентично уметничко дело поседује капацитет да прикаже, учини презентном владајућу идеологију одређене друштвене формације на посредован начин. Ово посредовање отвара простор дистанце спрема саме идеологије која пружа перспективу критичке негације. Мањкавости Алтисеровог приступа произилазе из општих еписемолошких поставки његовог категоријалног апарата, а ту су у првом реду, епистемички оквир у којем се одвија промишљање уметности, где уметност није могуће валоризовати ван њених критичких учинака. Из тога произилази и формалистичко одређење саме уметности, као пуке „перцепције идеологије“. Међутим, Алтисерова концептуализација уметности је бременита и интринзичним проблемима. Унутар Алтисеровог материјалистичког приступа идеологија је неодвојива од својих материјалних учинака, односно да идеологија не постоји ван материјалних и конкретних

идеолошких ефеката. Ре-презентациони учинак који се приписује уметности, чини се да ипак претпоставља идеалистичко раздвајање идеологије „као такве“ која је ре-презентована у уметности као једној од идеолошких пракси.

Кључне речи: Алтисер, идеологија, наука, уметност

Тоталитет, противречност и надодређеност - методолошки оквир Алтисеровог разумевања друштва

Проблеме идеологије, науке и уметности, није могуће разложити и анализирати као засебне теме у Алтисеровом опусу. Њихова саодређеност, при томе, није тек пуки спољашњи императив, већ произилази из структуралног карактера дијалектичко-материјалистичког разумевања друштвене теорије. Насупрот левим тенденцијама у западног марксизма које жустро критикују концепт тоталитета као теоријски пандан политичког тоталитаризма, Алтисер рехабилитује специфичан тип тоталитета као нужан услов сваког научног захватања стварности.

Ову специфичност марксистичког концепта тоталитета Алтисер развија супротстављајући Марксову и Хегелову концепцију тоталитета. Наиме, према Алтисеру, Хегелов тоталитет се „огледа у једном једном јединственом унутарњем принципу, који је истина свих конкретних одређења.“¹⁴⁴ Наиме, Хегеловски концепт тоталитета подразумева кружну структуру у којој се посебни елементи артикулишу укључивањем у целину. Према Алтисеру, Хегеловски појам целине подразумева исконско јединство појма где су његови елементи само појединачне и ограничене екстериоризације тог јединства. У оваквом јединству не постоји могућност доминације једног елемента структуре над другима, јер у коначници сви представљују феноменалне облике појма у свом дијалектичком кретању, те искључиво целина овога саморазвоја представља гарант њиховог јединства.

¹⁴⁴ Луј Алтисе, *За Маркса*, Нолит, Београд, 1971., стр. 99

Насупрот томе, Марксов појма тоталитета се не ослања на дијахронују развоја од онога „по себи“ до онога „за себе“, већ је тоталитет увек-већ синхроно дат у сложеном јединству различитих нивоа одређене друштвене формације. Јединство сваке друштвене формације је одређено специфичним односима њених структурних нивоа, где, при томе, у таквом структурном склопу увек постоји једна *доминанта*. Ова *доминанта* артикулише целину друштвене структуре. За разлику од хегелијанске концепције дијалектичке противречности која своју комплексност прибира у дијахроном ходу артикулације појма пролажењем кроз своја противречна одређена, марксистички појам структуре представља низ синхроних противречности различитих елемената, које се артикулишу ступањем у диференцијалне односе. Јединство саме структуре одређено је доминантном противречношћу, која је увек у крајњој линији економска. Утолико, Марксово „преокретање“ хегелијанске дијалектике није проста инверзија „духовног јединства“ за „материјално (економско) јединство“, већ подразумева фундаментално различит начин образовања структурног јединства целине.

Алтисерово препознавање *доминанте* као у крајњој линији економске, међутим, не треба заменити за пуки економизам. Као што одбацивање концепта тоталитета представља леву девијацију марксистичке филозофије, тако и свођење тоталитета друштвене формације у специфичном историјском пресеку на своју економску базу представља десну девијацију дијалектичког материјализма – економизам. Строгу демаркацију своје концепције од економистичких девијација Алтисер спроводи појмом *надодређености*. Наиме, противречност капитала и рада, која је увек *доминанта* у крајњој инстанцији сваке друштвене формације, никада не постоји као противречност у свом једноставном облику. Сама противречност капитала и рада свој конкретни историјски лик поприма тек с обзиром на укљученост у склоп других нивоа друштвене структуре који задржавају своју релативну аутономију. У свом тексту „Противречност и Надодређеност“ Алтисер нам нуди следеће одређене овог појма:

„...противречност (је) неодвојива од структуре целокупног друштвеног тела у коме се збива, неодвојива од његових формалних егзистенцијалних услова и као од спорова које води, она је дакле, у својој нутрини од њих условљена, одређујућа али и детерминисана у једном једином и историјском кретању, и то одређена различитим нивоима и разним инстанцама друштвене формације коју она покреће: могли бисмо је назвати надодређеном у свом принципу“¹⁴⁵

Дакле, противречност капитала и рада одређује све остале друштвене односе, међутим конкретан облик који поприма та противречност у конкретном историјском моменту развоја, јесте повратно одређен свим нивоима друштвене праксе. Утолико, однос различитих нивоа друштвене формације, не представља феноменолошко свођење једног нивоа на други, већ представља диференцијални сколоп међузависности у ком сваки ниво задржава своју релативну аутономију.

Од идеологије до теоријских пракси

Тек с обзиром на ове уводне цртице о темељним Алтисеровим методолошким концепатима тоталитета, доминанте, противречности и надодређености, могуће је разумети његову критику идеологије коју артикулише у свом чувеном тексту „Идеологија и државни идеолошки апарати“. Водећи се претходно назначеним методолошким оквиром Алтисер успева да надиђе шематску поделу на базу и надградњу која је у традицији одређивала марксистичко разумевање идеологије. Наиме, идеологија није тек епифеномен економске базе друштва, већ као посебан ниво у целни друштвене формације поседује извесан степен аутономије, иако економски одређен у крајњој инстанци. Идеологија и економска база се као семи-аутономни елементи структуре се саодређују, те противречја идеолошке репродукције могу да повратно обликују начин ре-продукције самих производних односа.

¹⁴⁵ Луј Алтисе, *За Маркса*, Нолит, Београд, 1971., стр. 97

На самом почетку расправе о идеологији Алтисер поставља основни методолошки оквир у ком ће она бити вођена, тенденциозно тврдећи да „свако дете зна да друштвена формација која не репродукује услове производње истовремено са произвођење не би потрајала ни годину. Крајњи услов производње је стога репродукција услова производње.“¹⁴⁶ Дакле, односи производње не могу да егзистирају у вакуму као нека „суштина“ друштвене формације којој накнадно придлазе различити елементи; штавише ствар је у неку руку супротна. Услови егзистенције одређеног начина производње у датој друштвеној формацији, јесу општи услови њихове репродукције. Овим општим условима репродукције производњих снага и производних односа у одређеном друштву припада и идеологија. Дакле, као што је идеологија у крајњој инстанци одређена друштвеним односима производње које репродукује, тако су и ти сами односи производње надодређени општим условима њихове репродукције, којима припада и идеологија. Стога, идеологија не може бити засебан предмет који ће бити разматран у свом идеалитету, нити она може бити разумљена као прости дериват материјалне базе.

Идеологија припада диференцијалном склопу друштвених пракси, и спецификује се с обзиром на своју функцију у друштеној репродукцији. Наиме, поред репресивних државних апарата, који физичком или правном присилом одржавају функционисање капиталистичког система производње, друштвена репродукција се ослања и на идеолошке државне апарате. Наиме, док државни репресивни апарати, који представљају корпус институција које је марксистичка традиција изједначавала са државом (влада, администрација, војска, полиција, службе безбедности, затвори итд), делују у крајњој инстанци путем монопола над физичком присилом, државни идеолошки апарати (ДИА у наставку текста) делују путем идеологије. У корпус државних идеолошких апарата Алтисер уврштава, не само јавне институције попут образовног система, већ оне које, у грађански-правном смислу, припадају

¹⁴⁶ Луј Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Карпос, Лозница, 2009., стр. 7

„приватној сфери“: цркве, масмедији, институције културе, породица итд. Када Алтисер тврди да ДИА делују путем идеологије, то значи да државни идеолошки апарати у себи формирају и образују доминантне ритуале, ритуале којима се формира друштвено препознавање онога „очигледног“, „нормалног“, „уобичајног“, и кроз понављање тих друштвених ритуала појединац добија властиту валидацију као субјекта у оквиру друштвене заједнице.

Идеологија у Алтисеровој концепцији, стога, не представља збирку идеја, или уверења које накнадно заузимају субјекти, и које постоје независно од друштвених пракси. Идеологија не постоји ни на који други начин, осим као начин деловања ДИА, односно низа утврђењих ритуалних пракси које се остварују кроз материјалну акцију. Утолико једна од фундаменталних одређења идеологије јесте да је идеологија материјална, односно, да не постоји идеологија „по себи“, већ је неразлучиво везана за своја материјална исповљавања. Отуда произилази и Алтисерова дефиниција идеолошких учинака: „идеологија интерпелира индивидуе као субјекте.“¹⁴⁷ Наиме, према Алтисеру, категорија субјекта је конститутивна за сваку идеологију, али уз повратну напомену да је конститутивна уколико што конституише сваког субјекта у његовом субјективитету. Тиме процес конституције субјекта радикално супротстваља појму субјекта каквим он је мишљен у традицији немачког идеализма. Наиме, место конституције субјекта није простор слободе, самоодређења, аутономије, већ је субјект препознат тек кроз идеолошке праксе у којима учествује. Он не ступа слободно у идеолошке праксе према којима се аутономно одређује, већ ће сами појмови слободе и аутономије суштински бити одређени идеолошким праксама у којима се он тек препознаје као субјект. Идеолошко препознавање јесте родно место и срце субјективности, или, појединац је увек-већ у идеологији и никако ван ње. Ово увођење у (само)препознавање субјекта Алтисер назива *интерпелацијом*.

¹⁴⁷ Луј Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Карпос, Лозница, 2009., стр.64

Идеолошко (само)препознавање којим се конституише субјективност открива фундаменталну категорију идеологије – *очигледност*. Идеологија се не налази у „идејном свету“ према ком ми заузимамо одређене позиције, већ идеологија перзистира у оном „природном“, „јасном“, „свакодневном“, дакле у *очигледном*. Наш спонтанитет је обликован идеологијом, односно идеолошким праксама које се репетитивно остварују дејством ДИА. Утолико, оно идеолошко не представља пуку обману, већ очевитност, прозирност наше свакодневице која нам је крајњој инстанци омогућена прозирношћу језика. Оно што јесте најочигледније је то да свака реч именује неко нешто, да свака реченица има свој смисао. Језик је својој сигнификационој функцији је средство очевитности онога очевитног, ништа није очевитније од језика самог.

Међутим, оваква ширина захватања доводи читаву Алтисерову теорију у опасаност од западања у „панидеолошки“ релативизам. Уколико је сама прозирност означавајуће функције језика последња инстанца идеолошке очевитности, чини се да нема излаза из циркуларних ходника „тамнице језика“. Сваки исказ који претендује на научну валидност, ипак не досеже до „вањезичких“ емпиријских чињеница, већ повратно реферише на идеолошке самоочевитности које су засноване у језику. Када се ствари тако поставе, чини се да није могуће научно знање које ће бити ванидеолошко. На излаз из овог зачараног круга идеологије упућује Никос Пуланцас у следећем исказу:

„Ова специфичност теоријске праксе, схваћена и сама као пракса, почива на чињеници да је првобитна материја којом она ради да би је преобразила производећи научно знање није „емпиријска чињеница“, „стварно појединачно“, „материјално конкретно“, итд., већ „теоријска чињеница“: постојећи концепти – „идеолошки и преднаучни“, опште претходно мишљено.“¹⁴⁸

Образовање научног знања могуће је трансформацијом идеолошке праксе у теоријску праксу, где првобитни предмет те теоријске праксе нису екстерне „позитивне чињенице“, већ сам

¹⁴⁸ Луј Алтисе, За Марка, Нолит, Београд, 1971., стр. 245

идеолошки материјал. Наиме, према Алтисеру „под праксом уопште подразумевамо целокупан процес преображаја материје првобитно дате као одређене, у једна одређени производ, преображаја обављеног људским радом, уз употребу одређених оруђа (производње).“¹⁴⁹ Сама друштвена пракса као тоталитет друштвене активности се састоји из низа испреплитаних посебних пракси. Једна од ових пракси је, као што је показано раније, идеолошка пракса. Из ове идеолошке праксе могуће је еманциповати теоријску праксу, кроз догађај епистемолошког прелома, који Алтисер тематизује позајмљујући сам концепт од Башлара. „Теоријска пракса једне науке увек се јасно одваја од теоријске идеолошке праксе њене предисторије: ова дисконтинуација узима облик једног „квалитативног“ теоријској и историјског дисконтинуитета који, заједно са Башларом, можемо назвати епистемолошки прелом.“¹⁵⁰

У историји науке Алтисер лоцира три оваква епистемолошка прелома. Први „континент науке“ откривају Грци са заснивањем математике, затим следећи епистемолошки прелом дешава се у Новом веку са Галилејевим заснивањем физике, и коначно у делима зрелог Маркса догађа се откриће новог научног континента – историје. Прелом у Марксовој мисли Алтисер лоцира у 1845. години са „Тезама о Фојербаху“. Док дела пре 1845. припадају пренаучном, идеолошком дискурсу, са постепеним удаљавањем са позиција левог хегелијанизма након 1845. зрели Маркс артикулише нову науку - историјски материјализам. Историјски материјализам јесте нова теоријска пракса са новим теоријским пољем у којем се налази друштвена формација у свом конкретном историјском моменту.

Утолико, наука историјског материјализма предствља двоструку еманципају од идеолошких пракси. Епистемолошким преломом у односу на грађанску хуманистичку идеологију левог хегелијанизма, она поприма облик теоријске праксе која методски вођено и појмовно кохерентно испитује структуру друштвеног тоталитета у својој историјској егзистенцији. Управо као кохерентно и

¹⁴⁹ Исто, стр. 145

¹⁵⁰ Исто, стр. 146

методски вођено испитивање друштвених формација у историјској кохеренцији, оно може произвести повратно знање о механизмима које производе идеолошке праксе. Дакле, наука историјског материјализма може продрети у саме механизме које производе тло из кога је она као теоријска пракса израсла – идеологију.

Позиција уметности у односу на демаркацију идеологије и науке

Естетичка концепција коју Алтисер скицира у свом есеју „Писмо одговор о уметности Андеру Деспреу“, може бити разумљена тек с обрзом на суштинску демаркацију идеологије и науке коју смо изложили у претходном поглављу. Сходно општем Алтисеровом методолошком приступу, уметност се не тематизује као предмет за себе, већ њене дистинктивне карактеристике могу бити оцртане једино уколико се разматрају у структурном склопу у односу на праксе спрам којих се диференцирају. Уметност и наука као специфични облици праксе извиру из идеологије, међутим наука као кохерентна и методски вођена теоријска пракса може се еманциповати од идеологије и произвести знање о идеологији, док уметност представља специфичну идеолошку праксу која, међутим, поседује могућност рефлексивног односа спрам идеолошког тоталитета. Према Алтисеру, аутентично уметничко дело поседује капацитет да прикаже, учини презентном владајућу идеологију одређене друштвене формације на посредован начин. Паралела између науке и уметности почива на томе што обе раде на материјалу идеологије, с тим што производ тога рада у случају науке представља концептуално знање о идеологији, док уметност приказује живљено искуство идеологије, и тиме је посредује у чулном облику: „Верујем да је особеност уметности да нам “омогући да видимо” (*nous donner à voir*), “опазимо”, “осетимо” нешто што алудира на стварност. Ако узмемо пример романа, Балзака или Солжењицина, пошто реферирате на њих, они нам омогућују да видимо, опазимо (али не и знамо) нешто што алудира на

реалност.“¹⁵¹ Ову формалну дистинкцију Алтисер образлаже на примеру Солжењициновог дела *Архипелаг Гулаг*“:

„Иако Солжењицинов роман чини да видимо живљено искуство...Стаљиновог „култа личности“ и његових ефеката, он нам никако не може пружити знање о њима: то знање представља концептуално поимање комплексних механизма који у коначници производе „живљено искуство“ о коме Солжењицинов роман расправља. Користећи се Спинозиним језиком, могао бих рећи да уметност чини да „видимо“ конклузије без премиса, код знање чини да продремо до механизма који производе „конклузије“ од „премиса“.“¹⁵²

Анализирајући овај Алтисеров цитат можемо запазити два битна момента везана за однос науке и уметности према идеологији. Служећи се Спинозином терминологијом Алтисер тврди да наука, заправо, не производи знање, било о „премисама“, било о „конклузијама“ живљеног идеолошког искуства. Оно о чему наука може да пружи знање јесу механизми којима се долази „од премиса до конклузија“, односно, теоријска пракса може произвести знање о начину продукције идеолошких ефеката, а не самим тим идеолошким ефектима. Ово „ограничење“ науке произилази из самог карактера Алтисеровог разумевања идеологије, наиме, идеологија не постоји „по себи“, већ искључиво у реализацији кроз материјалне праксе. Утолико, свако знање о идеолошким ефектима „као таквим“ би у себи подразумевало измештање идеологије из саме материјалне праксе, у сферу идеалитета. Тиме би то знање и само било идеолошко, а не научно.

За разлику од науке, уметност може да учини да „видимо конклузије без премиса“. Дакле, рецепција уметности има ту могућности да пружи перспективу из које би нам проживљено идеолошко искуство одређене идеолошке формације постало презентно. Утолико естетички ефекат, као конклузија без премиса,

¹⁵¹ Louis Althusser, "A Letter on Art in Replay to Andre Daspre", *Lenin and Philosophy and Other Essays*, str. 222

¹⁵² исто, стр 224

представља извесно дуплирање идеолошког ефекта. Наиме, идеолошки ефекти, идеолошки искуство, више није дато као непосредно проживљено, већ је дато путем искуства рецепције уметничког дела. Ово дуплирање идеолошког ефекта остварује се и с обризом на перспективу из које идеолошки ефекти постају видљиви при рецепцији уметничког дела. Наиме, дистанца коју уметност остварује спрам идеологије, чинећи идеологију видљивом, не позиционира саму уметност ван идеологије. Тиме, сама ова дистанца постаје идеолошки ефекат, ова дистана је унутаридеолошка дистанца спрам идеологије. Утолико, могућа алтисеровска естетика, не може да нас доведе до знања о уметности. Критичка рецепција уметности нужно остаје увезана у овај дупли чвор унутраидеолошке дистанце спрам идеологије. Оно што у коначници Алтисер може да понуди као форму знања везану за уметност јесте знање производње „естетског ефекта“.

Литература:

Луј Алтисер, *Елементи Самокритике*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1975.

Луј Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Карпос, Лозница, 2009.

Луј Алтисе, *За Маркса*, Нолит, Београд, 1971.

Gregory Elliot, *Althusser: The Detour of Theory*, Brill, Leiden and Boston, 2006.

Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York and London, 1971.

Thomas Albrecht, *Donner à voir l'idéologie: Althusser and Aesthetic Ideology*, Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française, Volume 14, Number 2, Fall 2004.

POSITION OF ART WITHIN ALTHUSSER'S THEORY OF IDEOLOGY

Summary

The scarcity of Althusser's theoretical investigation of arts is conditioned, above all, by the conceptual framework of his theoretical apparatus. The epistemological break that demarcates science, as theoretical practice, from ideological practices, leaves aesthetics, in its traditional meaning, below the threshold of scientific knowledge. Nevertheless, art occupies an interesting position in Althusser's system. In one of the few texts that directly discusses the subject field of aesthetics, entitled "Letters on the Knowledge of Art," the author sketches a tense constellation of relations between art, science, and ideology. Although art and science are both held under the immanent constraints of ideology, science as a coherent and methodically guided theoretical practice can emancipate itself from ideology and produce knowledge of ideology, while art is a specific ideological practice which, however, has the potential of a reflexive relation to the ideological totality. According to Althusser, an authentic artwork has the capacity to portray, summon into presence, the ruling ideology of a particular social formation in a mediated manner. This mediation opens up a space distance from that very ideology, which, consequently, allows for a perspective of critical negation. The shortcomings of Althusser's approach stem from the epistemological foundations of his categorical apparatus, which are, first and foremost, the solely epistemic consideration of art, through which art cannot be valorized beyond its critical effects. This implies a formalistic definition of art itself, as a mere "perception of ideology". However, Althusser's conceptualization of art is, never the less, burdened with its intrinsic problems. Within Althusser's materialistic approach, ideology is inseparable from its material effects, that is, ideology does not exist outside material and concrete ideological effects. The re-presentation effect attributed to art,

however, seems to presuppose an idealistic separation of the ideology "as such" which has been re-presented in art as one of ideological practices.

Key words: Althusser, Ideology, Science, Art.

САДРЖАЈ

РЕЧ УРЕДНИКА	1
ЕСТЕТСКО И ПОЛИТИЧКО: САОПШТИТИ НЕСАОПШТИВО	6
БЕЊАМИН И ГРОЈС: САВРЕМЕНЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ И ЊИХОВА ПОЛИТИЧКА ФУНКЦИЈА	22
СЕРЕН КЈЕРКЕГОР: АУТОРСКА ДЕЛАТНОСТ.....	40
У ДОБА ИРОНИЈЕ.....	40
МУЗИЧКА ФОРМА, ЕСТЕТСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ И ПОЛИТИЧКА КОНОТАЦИЈА ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У КЊИЗИ <i>LISTENING TO POPULAR MUSIC</i> ТЕОДОРА ГРЕЈСИКА.....	57
САРТР: ИНТЕЛЕКТУАЛАЦ И ИДЕОЛОГИЈА	78
НИ ИГРА, НИ РАД, ВЕЋ <i>PLAYBOUR</i>	94
ПОЗИЦИЈА УМЕТНОСТИ У АЛТИСЕРОВОЈ ТЕОРИЈИ ИДЕОЛОГИЈЕ.....	105

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

111.852(082)
32(082)

ЕСТЕТСКО и политичко : зборник радова / [уредници Уна Поповић,
Милош Миладинов, Владимир Миленковић]. - Београд : Естетичко друштво
Србије, 2019 (Нови Сад : Uncle Vanya's booktique). - 119 стр. ; 24 cm

Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-81712-00-9

а) Естетика - Зборници б) Политика - Зборници

COBISS.SR-ID 332354567