

ЕСТЕТИКА И ОБРАЗОВАЊЕ
зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ЕСТЕТИКА И ОБРАЗОВАЊЕ
зборник радова

Издавач
Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача
др Мирко Зуровац

Уредници
Марко Новаковић
Уна Поповић

Штампа
Зухра, Београд

Тираж 300

ISBN

Штампање овог зборника помогло је
Министарство за науку и технолошки развој
Републике Србије

ЕСТЕТИКА И ОБРАЗОВАЊЕ

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2011.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Естетика и образовање* настао је као скуп радова који представљају резултат излагања и дискусија на истоименом XXX редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп одржан је 08. и 09. децембра 2010. године у Београду, у просторијама Завода за проучавање културног развитака.

Истраживање теме *Естетика и образовање* требало би да омогући да се начелно испита појам естетског образовања, односно утицај лепог и уметности на карактерно и морално образовање човека, али и да се разумеју често тематизовани морални, педагошки и политички утицаји уметности на друштво. У појму естетског образовања би требало разликовати макар два основна аспекта: с једне стране горе поменуто естетско образовање и васпитање у смислу утицаја уметности и лепоте на образовање човека, а с друге стране питања и проблеме који се тичу уметничког образовања, пре свега образовања самих уметника (музичка, ликовна, драмска уметност, књижевност, глума, балет, архитектура, филм, примењена уметност итд.), али и историчара, теоретичара и критичара уметности. Посебан сегмент рада скупа би требало да заузимају и проблеми и питања наставе естетике, историје и теорије уметности, као и саме уметности, који се онда непосредно надовезују на проблеме културе и медија.

Главне теме које су биле акцентоване на самом скупу, али и представљене у овом зборнику, обухватају најпре утицај уметности и лепоте на образовање и васпитање човека у оквиру класичног доба (Платон; политичка, педагошка и морална функција уметности), за-

тим значајније модерне концепције естетског васпитања (Шилер: естетска утопија и реализација целовитог и хармоничног човека путем лепих уметности), те напосматрајући различита савремена естетичка становишта (Естетизам: неограничена аутономија уметности и одрицање од њених моралних, образовних и друштвених функција; марксистичке концепције образовања: Маркузе: естетска димензија, уметност као ослобађање човека од репресије капиталистичког система). У оквиру ових тема укључена су и разматрања о уметничком образовању: да ли се уметност може студирати, обликовање техничких и занатских способности, посредовање знања о родовима, жанровима, историји и традицији уметности и уметничких дела, као и естетици уметности и лепоте, култивисање укуса и способности просуђивања уметности, подстицање стваралачких потенцијала уметника.

Посебна питања и проблеми, попут естетског и уметничког образовања и наставе историје и теорије уметности и књижевности, те педагошких и психолошких аспеката естетског и уметничког образовања и васпитања, обрађени су у оквиру тематизације савремене културе и медија, те њиховог утицаја на образовање.

Зборник *Естетика и образовање* подељен је на два тематска дела. Први део, под називом *Филозофске перспективе*, обухвата радове који представљају становишта различитих значајних аутора о проблемима естетике и образовања, махом филозофа. У овај тематски део укључени су и радови посвећени анализама идеја уметника и других значајних мислилаца, уколико су постављени с обзиром на њихов допринос естетици и филозофији у ужем смислу. Други део зборника, под називом *Култура и образовање*, тематизује проблеме образовања и уметности у контексту савремене културе и друштва: њихову друштвено-политичку улогу, место медија у естетском образовању, услове у којима се оно остварује. На тај начин овај зборник оцртава скицу савременог разумевања односа естетике и образовања, укључујући у њу како наслеђе традиције, тако и нове тенденције.

Зборник започиње радом Марице Рајковић, под називом *„Крај уметности као почетак естетике“*. Намера ауторке је проблематизује Хегелову тезу о крају уметности сагледавајући је с обзиром на Хартманову тезу о естетици као доминантно теоријској дисциплини. Овај подухват је заправо покушај да се осветли истински карактер и домен како естетике, тако и уметности, при чему се закључује да, иако уметност у образовању губи своју аутономију, естетика у сфери образовања има далеко значајнију улогу, кроз коју у извесном смислу конституише саму себе. На тај начин проблем образовања постаје медијум за разматрање односа самих уметности и естетике: естетика, као филозофска дисциплина са појмовним дигнитетом једне духовне науке, може да оствари свој унутрашњи циљ једино кроз услов смрти уметности која је претендовала на централну позицију свих духовних области.

Други оглед у зборнику, под називом *„Дидактички моменат у Брехтовој концепцији уметности“* аутора Зорана Кинђића, представља анализу Брехтове концепције уметности и дијалектичког театра. Брехтова идеја, сматра аутор, лежи у покушају доказивања да дидактички моменат неког уметничког дела не мора да имплицира снижавање његове естетске вредности. Брехтови дидактички комади не износе готову поуку, већ васпитавају гледаоце да сами критички просуђују: због тога Брехт наглашава елемент критике, насупрот елементу уживљавања. Ова уметничка и теоријска пракса утврђује да уметност и кад поучава не постаје пуко средство етике, педагогије и политике, већ остаје уметност: образовање је, стога, њен интегрални део.

Оглед Иве Драшкић-Вићановић, насловљен као *„Естетика и образовање: две тенденције у образовању ликовних уметника“*, фокусира историјски развој разумевања и посматрања ликовних уметника кроз визуру њиховог образовања за уметност. Ауторка препознаје две важне тенденције у овом развоју – најпре раздвајање ликовних уметника од занатлија и њихово усмерење ка науци, спроведено током ренесансе, а потом и њихово поновно приближавање током

ХИХ века, настало као резултат напретка технике и индустрије. Овај рад тако представља проблем образовања уметника за уметност као конститутивни елемент изградње појма о датој уметности, те само-разумевања самих уметника.

Рад Марка Дамњановића, под насловом „*Психолошки смисао Платонове критике уметности*”, тематизује једно од класичних места односа уметности и образовања. Платонова критика уметности из *Државе* осветљава се из перспективе образовне функције уметности, а посебно с обзиром на утицај који уметност има на душу. Психолошки аспект Платонове анализе наглашава се као управо доминантан када је у питању проблем образовања, док се даље оба појма повезују у контексту Платонове друштвено-политичке теорије.

Излагање Виктора Каstellанија (Victor Castellani) укључено је у зборник под називом „*Aesthete versus Libertine: Ironic Anti-Models of Paideia in Petronius' Satyricon*”: овај рад представља једини текст у зборнику који није објављен на српском језику. Аутор варира проблеме културе и образовања у античком контексту, анализирајући превасходно Петронијев *Сатирикон*: доминантна идеја овде налази се у поређењу хипер-културног, образованог човека, насупротив флексибилнијем и слободнијем схватању образованости и културе. Ова два модела схватања културе и образовања анализирају се с обзиром на традиционалне проблеме лепог, задовољства и морала.

Рад Николе Танасића, под насловом „*‘Учитель Хеладе’ – о дометима Хомеровог песничтва у образовању класичне антике*”, посвећен је анализи Хомерове поезије као парадигме образовног идеала антике. Аутор анализира хомеровску идеју образовања, њен садржај и утицај на обликовање античког образовног идеала, те Платонову критику Хомера. Рад је посвећен својеврсној апологији хомеровског идеала, заснованој управо на мање познатим Платоновим коментарима овог песника.

Оглед Душана Пајина, „*Целовитост и слобода игре: утопијске наде, или остаји велике приче*”, образовање разматра с обзи-

ром на развој сензибилитета и личности у духу хуманистичких вредности, при чему се акцентује улога естетике и уметности. Аутор анализира развој идеје овако схваћеног образовања историјски и крос-културално, наглашавајући постмодернистичку критику ове идеје као једне од „великих прича” модерне. Могућност образовања и позитивне промене човека кроз уметност и естетско тако је овде тематизована као одређена филозофско-културна парадигма мишљења, која одређује рад многих аутора, али долази у своју кризу у савременом добу.

У раду под називом „*Bildungsroman: уметност као образовање*” Уна Поповић издваја деветнаестовековну идеју образовања у Немачкој – *Bildung* као место анализе односа естетике, уметности и образовања. Образовни роман, *Bildungsroman*, овде представља главни пример и феномен анализе, будући да је у питању књижевна форма која треба да образује своје читаоце. Оквир *Bildungsroman*-а отвара интересантан хоризонт преплитања филозофских идеја, уметничке праксе, уметничке продукције и рецепције, те друштвено-културних оквира у којима се роман појављује. Путем ове анализе ауторка показује промену до које је дошло у разумевању и извођењу уметности као средства образовања.

Оглед Небојше Грубора „*Образовање и уметност као димензије херменеутичког*” посвећен је анализи перспектива тумачења образовања и уметности са позиција Гадамерове концепције херменеутике. Овако постављена анализа варира проблем образовања на темама уметности и науке, као два међусобно супростављена модела, те разоткрива начин на који су Гадамерове тезе, упркос његовим експлицитним намерама, изведене из Кантових позиција.

Рад Желимира Вукашиновића, под називом „*О јединству посредовања, приповиједања и пјевања у Веселој науци Ничеовог Заратустре*”, наглашава проблем образовања у вези са проблемима воље и вредности. Аутор истиче значај приповедања и писања за овако схваћен образовни процес, ослањајући се на Ничеове ставове и

њихов утицај на развој западне метафизике. Уметност и филозофија тако се у својој образовној функцији сагледавају из перпективе њиховог језичког израза и поседовања, што се представља као још увек жив задатак за обе ове дисциплине.

Оглед Александара М. Петровића, *„Естетика и образовање у основама уметности“*, посвећен је анализи филозофских сагледавања уметности Ивана Иљина. Полазећи од његових ставова, аутор анализира положај уметности у контексту односа између образовања и савремене естетике на примеру преплитања различитих парадигми мишљења западне културе, од хришћанства и антике, преко модерне и постмодерне, до натурализма и науке. Науке и уметност, као два модела образовања, морају се преиспитати у својим савременим облицима и преобликовати ка својим истинским улогама. У том контексту место уметности лежи у осветљавању оног пролазног и чулног.

Други део зборника *Естетика и образовање* започиње радом Бошка Телебаковића под називом *„Проблем некултурне културе“*. Овај рад тематизује проблем релативизације идеје културе, коју аутор схвата као домен самоизградње и усавршавања човека. Проблем некултурне културе означава управо разградњу културе ка њеној релативизацији: одбацивање културних стандарда, трагања за смислом и вредновања, што обележава савремено друштво. Аутор овом проблему проступа разматрајући могућности одржања културе ван елитизма, те избегавања њеног банализовања.

Рад Драгана Жунића, под насловом *„Тихи рад укуса – смисао кружока“*, анализу савремене културе помера ка феномену кружока, као места ограниченог, али дијалогског развијања односа према уметности и укусу. Однос естетскога образовања и укуса, естетске културе и естетичке теорије, анализира се и у контексту савремених медија, посебно интернета. Аутор сматра да естетско образовање, потпомогнуто дијалогским расејавањем естетичких идеја, у процесу конституисања саме друштвености оправдава деловање кружока путем интернет друштвених мрежа: у конкуренцији са понудом масовне културе, оно може бити алтернативно и субервизивно.

Анализа утицаја интернета на естетско образовање наставља се радом Дивне Вуксановић под називом *„О неопходности естетског образовања за нове медије. Критика репрезентовања ликовних уметности на друштвеној мрежи Facebook“*. Ауторка полази од нових медија, те анализом и критиком начина на који су ликовне уметности њима репрезентоване сагледава место естетског образовања у овом оквиру. Медијска писменост и естетско образовање, сматра ауторка, испостављају се као неопходни регулатори у области интеракције праксе на друштвеним мрежама и интернету.

У огледу под називом *„Разумевање васпитно-едукативне функције уметности у југословенској уметничкој теорији у периоду од 1945. до 1952. године“* Драган Ћаловић анализира образовни карактер уметности у контексту њеног подређивања методу социјалистичког реализма. Основни циљ овако постављене уметности био је борба за стварање социјалистичког друштва, те је она имала циљ не само да понуди приказ ове борбе, већ и да „идеолошки обликује“ човека. Естетско образовање тако постаје оруђе идеологије партије, чиме се његов друштвено-политички аспект показује на примеру свог крајњег могућег извођења.

Рад Горана Рујевића, под насловом *„Образовање ван уџбеника“*, анализира се начин организације естетског образовања у контексту школске наставе. Одабир уметничких дела која се укључују у систем образовања изводи се на основу критеријума естетичности, репрезентативности, прагматичности, проверености и идеолошке подобности. Аутор анализира утицај на однос деце према уметности и лепом који настаје услед овако постављеног јазу уметничких дела укључених и искључених у образовни процес, и залаже се за релаксирање строгих критеријума како би се смањила снага утицаја оног искљученог.

Последњи рад у зборнику, рад Санде Ристић-Стојановић под називом *„Естетика и уметност у данашњем времену“*, проблематизује положај естетике као филозофске дисциплине у широј кул-

Естетика и образовање

тури и образовним институцијама. Недовољно присуство естетике ауторка објашњава утицајем технике, медија и политике, који савремено друштво и културу обликују у једном анти-уметничком правцу.

Уредници

Марко Новаковић
Уна Поповић

I

ФИЛОЗОФСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Марица Рајковић

КРАЈ УМЕТНОСТИ КАО ПОЧЕТАК ЕСТЕТИКЕ

Апстракт: Намера аутора је проблематизовање Хегелове тезе о *крају уметности* у контексту *даље судбине уметности*, с једне стране, и *позиције естетике*, са друге стране, уз осврт на Хартманову тезу да се естетика пише искључиво за *мислиоце*. Такав подухват је заправо покушај да се осветле идеје обе ове тезе - да на различите начине врате и уметности и естетици форму која им је адекватна. *Уметност* би у образовању престала да буде аутономна и постала би средством за неке друге циљеве – али *естетика* у сфери образовања има далеко значајнију улогу, кроз коју у извесном смислу конституише саму себе – јер за очување појмовности једини адекватан медиј и јесте - образовање. Естетика, као филозофска дисциплина са појмовним дигнитетом једне духовне науке може да оствари свој унутрашњи циљ једино кроз услов смрти оне уметности која је претендовала на централну позицију свих духовних области, коју је имала у оно доба у којем естетика није постојала. Данас је потреба за *филозофијом* уметности нужна, док у време када је уметност сама задовољавала све духовне сфере – таква потреба није ни могла да постоји!

Кључне речи: естетика, образовање, уметност, Хартман, Хегел

Такво је време ово наше.
 Можемо се надати да ће се уметност све више повећавати и усавршавати.
 Но њена је форма престала да буде највиша потреба духа.
 Можемо ми грчке ликове богова сматрати изузетним
 и видети како су Бог Отац, Христ и Марија приказани толико
 достојно и савршено,
 ништа нам то не помаже,
 јер ми своје колена више не савијамо¹.

Позната теза о крају уметности представља једно од „спорних“ места Хегелове филозофије, па је потребно утврдити у којој мери је то оправдано, а колико је таква карактеризација последица непотпуних, погрешних и неодрживих интерпретација његове концепције. Могуће је, ипак, разумети тешкоће у интерпретацијама, пре свега због чињенице да се интерпретирају студентске белешке са Хегелових пре--давања, док његови оригинални записи нису сачувани. Међутим, чак и у белешкама које је објавио Хајнрих Густав Хото, које су дуго биле једини поглед на Хегелов систем естетике, суштина тезе о крају уметности не даје много разлога за погрешно тумачење². Пре свега, потребно је спречити покушај да се теза о којој је реч *истргне из целине* Хегеловог разумевања саморефлексије духа као напредовања свести о себи. Као моменат те целине, Хегелово одређење уметности превазилази строго естетичко разматрање, али истовремено управо естетици омогућава потпуно другачије утемељење и могући хоризонт. Уметност, која као највиша форма апсолутног духа за нас *мора остати прошлост*, значи отварање могућности естетике, која као духовни и образовни процес појмовности неће моћи без умет-

1 Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, I, Култура, Београд, 1952., стр. 127.

2 Анемари Гетман Зиферт – је, објављивањем до сада непознатих бележака са Хегелових предавања, бацила ново светло пре свега на појам симбола у Хегеловој естетици, чиме је њен допринос значајан и неоспоран, али у погледу тезе о крају уметности само је додатно наглашено оно што се и у Хотовим белешкама може уочити. О слабостима филозофске естетике која није рефлектована: „Eine philosophische Ästhetik, die so unreflektiert den Zeitgeist spiegelt und ihrem ästhetischen Vorurteil auch noch eine systematische Verfremdung der Kunst hinzufügt, ist für eine aktuelle, diskutabile und noch heute wirksame philosophische Bestimmung der Kunst untauglich“. - Gethmann-Siefert, A., *Einführung in Hegels Ästhetik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005., str. 362 – 363.

ности: естетика, „која треба да разјасни овај однос између лепоте и уметности, не може да занемари ни једно ни друго“³. Разумска анализа појам апсолута описује појмом духа, а код Хегела се ради управо о супротном - дух је пут и начин спознаје оног апсолутног, а појмовно мишљење, као највиша инстанца духа, јесте једини облик његовог пуног достизања.

Разумевање Хегеловог појма уметности могуће је спровести само путем расветљавања дијалектике апсолутног духа, која превладава субјективност и објективност духа, чиме се он разрешава коначних форми самосазнавања и најзад долази до највишег знања о себи⁴. Апсолутно знање, према овој схеми, дакле, не може значити знање свега или свезнање, него представља знање које се на један спекулативно - синтетички начин ослободило недостатака нижих форми знања - „јер *аб-солутно* значи ослобођено, одријешено“⁵ - различити ступњеви „због своје коначности и стога своје дијалектичне природе прелазе у своју супротност“⁶. Управо су различите интерпретације овог принципа оно што представља узрок за мноштво такозваних „спорних“ места Хегелове филозофије⁷.

3 Зуровац, М. „Три лица лепоте“, у: *Положај лепог у естетици*, Естетичко друштво Србије, Мали Немо, Београд, Панчево, 2005., стр. 10.

4 О ограничењима апсолутног духа: „Der absolute Geist kann nicht in solcher Einzelheit des Gestaltens expliziert werden; der Geist der schönen Kunst ist darum ein beschränkter Volksgeist, dessen an sich seiende Allgemeinheit, indem zur weiteren Bestimmung ihres Reichtums fortgegangen wird, in eine unbestimmte Vielgötterei zerfällt“. - *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse I* (G. W. F. Hegel), §559 u: *Handbuch Deutscher Idealismus*, Verlag J. B. Metzler Stuttgart – Weimar, 2005., str. 316.

5 Перовић, М. *Историја филозофије*, Одсек за филозофију Филозофског факултета, Нови Сад, 1997., стр. 269.

6 Хегел, Г. В. Ф. *Основне црте филозофије права*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1964., стр. 46.

7 Маркузе, рецимо, сматра *спознату гибљивост* за темељно својство *битка* (Маркузе, Х., *Хегелова онтологија и теорија повијесности*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1981., стр. 11.) што значи да он већ у Хегеловом појму битка налази оно до чега ће дух доћи тек касније - према томе, таква интерпретација битка као јединства супротности не може бити одржива, јер је битак код Хегела управо оно неразликовано – “први почетак не може бити ништа посредно и даље одређено” - Хегел, Г. В. Ф., *Енциклопедија филозофских знаности*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1987., § 86.

Требало би нагласити да по Хегеловом схватању, “битна сврха филозофије духа може бити само та да се у спознају духа опет уведе појам”⁸. *Разум* је пуки сведок тог кретања, док *појам* доводи свести то властито кретање ума. Зграда „још није готова када је њен темељ постављен: исто тако ни постигнути појам целине није сама целина.”⁹. *Апсолут* је појам који упућује на константну опасност од тога да скрене у подручје које не представља његово суштинско одређење: “кад се апсолут оклизне и са тла, по којем луња, падне у воду, он постаје риба, органско, живо биће”¹⁰. Спознајући своја одређења као *своја*, догађа се дух као свест о слободи¹¹. Човек је историјско биће, јер је историја подручје кроз које се дух једино *може* одредити на свом путу саморефлексије.

Апсолутни дух је, дакле, апсолутан само ако је свестан самог себе - а уметност у овом систему представља један од начина на који дух превазилази супротност између материје и форме. Она је, дакле, конкретна појава духа - оног *историјског* у историји! У унутрашњем устројству Хегеловог филозофског система, подручје на којем дух налази своје коначно разрешење јесте регија апсолутног духа - „ниједна филозофија, прије и послвије Хегела, није успјела да се организује у *систем гибљивих појмова*, тј. да се одјелови као сами „живот појма”. Због тога, интерпретацијска евиденција одређених „мјеста“ у Хегеловом систему, која би могла послужити као кључ за разумијевање носивих појмова његове филозофије, прије може убити животност Хегелових појмова, него што их може докучити у њиховом смислу и значењу”¹². Дух је процес противречности и прожимања, који се може захватити само мисаоно. Проблем

8 Хегел, Г. В. Ф. *Основне црте филозофије права*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1964., стр. 46.

9 Хегел, Г. В. Ф. *Феноменологија духа*, Предговор, БИГЗ, Београд, 1986., стр. 7.

10 Хегел, Г. В. Ф., *Јенски списи*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1983., стр. 395.

11 Важно је да се истакне да је пре појаве свести о слободи такође постојала свест о слободи у ширем смислу, то је била „слобода некога или нечега другог, али не човјека” - Канрга, М. *Етика или револуција*, Напријед, Загреб, 1989., стр. 309.

12 Перовић, М. *Практичка филозофија*, Филозофски факултет, Одсек за филозофију, Нови Сад, 2004., стр. 273.

уметности захтева разматрање унутрашње дијалектике ове регије, будући да то осветљава и проблем дијалектичког процеса који нужно води Хегеловој тези о крају уметности. Садржај апсолутног духа је истина, али форма откривања тог садржаја јесте оно што разликује моменте апсолутног духа - у уметности је форма *чулно сазнање*, у религији *представа*, а у филозофији *појмовно* мишљење. У том контексту би и увођење у Хегелов филозофски систем могло да почне управо Естетиком, јер би то била парадигма самог процеса саморазвитка апсолутног духа, где би образовни метод био адекватан конкретном повесном процесу довођења духа до самог себе. Хегел, заиста позиционира опажај „испод“ појма, а уметност „испод“ филозофије, али из перспективе *појма*, не из перспективе уметности. Из перспективе појма *естетика* добија место на самом врху система! Хегел говори само о крају највишег одређења уметности, о прекорачењу њене највише могућности, он ипак ни на једном месту не говори о крају уметности *уопште*. Напротив, он пише: „Можемо се лепо надати да ће уметност све више расти и усавршавати се”. Његова *Естетика* садржи став према једној позитивној теорији уметности у хришћанством, модерним друштвом и модерном државом изграђеном универзалном свету”¹³.

Филозофија је исходиште поставке о изворном јединству умног и збиљског, које мора да успостави јединство коначних разлика кроз тоталитет појмовног мишљења. У „историјско-филозофском, али и дидактичком смислу, у одељку о Хегеловој естетици у *Три лица лепоте* Зуровац сведочи у прилог мишљењу-препоручи многих који сматрају да студиј Хегелове филозофије ваља започети његовом *Естетиком*. Као и увек када разматра естетику неког филозофа, аутор има пред собом целокупно дело, а у случају Хегела то је и најексплицитније и најразвијеније демонстрирано, јер Хегелов метафизички систем и јесте најконзистентнији у историји филозофије, па напросто не допушта парцијално разматрање неког

13 Oelmueller, W. „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела”, у: *Поља*, 292 -293, 1983., стр. 275.

дела”¹⁴. Концепција Хегелових дела је таква да се чини „да Хегел није наставио да се служи терминима које је користио у закључном поглављу *Феноменологије духа*, у коме је тврдио да се уметничка религија налази на становишту опажаја, откривена религија на становишту представе, док се филозофија налази на становишту појма, иако се потврде тог концепта могу наћи посвуда у његовом делу“¹⁵. *Феноменологија духа* се уметношћу бави у контексту уметничке религије¹⁶, јер Хегел излаже комплексно истраживање повести искуства свести, у коме се последња и највиша станица искуства свести, *апсолутно знање*, појављује као моћ свести да саму себе рефлектује, доспевајући до филозофије. У *Естетици* долази до подударности система уметности и њене историје, јер три форме уметности одговарају трима епохама уметности, док у *Пропедеутици* постоје две форме уметности - *античка* и *модерна*. Античку форму уметности карактерише пластичност и *објективност*, док модерну форму карактерише романтичност и *субјективност*. У *Науци логике* Хегел наглашава да је истина и бит битка појам, али никако појам као апстракција, већ – као и дух – оно апсолутно конкретно¹⁷. Због тога напредовање ка појмовном мишљењу није никакво узлетање према апстракцији, већ напротив – разумевање да је филозофија *најудаљенија* управо од апстрактног мишљења. У оквиру процеса напредовања апсолутног духа ка појмовном мишљењу јавља се и разматрање позиције коју уметност ту може да има.

Хегелова филозофија уметности је прва естетика која свој предмет налази у сâмом развоју уметности, а свој кључ у повесно-дијалектичкој методи, која обезбеђује објашњења различитих форми тог развоја. То представља систематско конституисање уметничких идеала у складу са њиховом спољашњом реалношћу. Предлог за стварање новог термина - *калистике* - показао се неуспешним, јер би

¹⁴ Јауковић, С. „Лепота и њена лица - Мирко Зуроџац“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол 54. бр. 3, 2006., стр. 695.

¹⁵ Гадамер, Х. - Г. *Хегелова дијалектика*, Плато, Београд, 2003., стр. 231.

¹⁶ Гадамер ово сматра показатељем да се Хегел не држи сопствене појмовне схематизације.

¹⁷ Хегел, Г. В. Ф. *Наука логике*, I, БИГЗ, Београд, 1976., стр. 151.

калистика требало да испитује лепо уопште, а Хегел сматра да је интерес филозофског испитивања лепог једино *уметнички лепо*. Због ових проблема, задржава се термин *естетика*, највише због тога јер је „претежно индиферентан“ и већ је „прешао у обичан говор, тако да се може као назив и задржати. Прави пак *израз* за нашу науку јесте „филозофија уметности“, или још одређеније „филозофија лепе уметности“.¹⁸ Сврха ове филозофије уметности не лежи у тражењу *рецепата* за уметнике, него у тежњи да се разјасни шта је уопште лепо и како се оно у постојећим уметничким делима показује, па према томе – таква филозофија уметности нема претензију да било чему прописује *правила*. Мишљење чини унутрашњу, суштинску природу духа - а уметност и њена дела су духовне природе, без обзира на то што им је приказивање нужно везано за *чулни израз*. Уметност је, тако, знатно ближа духу од недуховне природе - јер у уметности дух има посла са самим собом. Ипак, уметничка дела *нису* појам, него тек *развој* појма, који се отуђује у чулно. Дух себе сазнаје не само у властитој форми - мишљењу, него и у оном *другоме* – у свом испољавању у чулност, чијим сазнањем се поновно враћа себи. Задатак уметности је да доведе *до* свести највише интересе духа. Због тога уметност не може бити самовољна разноврсност неконтролисане маште и не може лутати кроз фантазију, јер је њена духовна подлога, њен аутентични извор, обезбедила чврсто утемељену мрежу, без обзира на неисцрпност и разноврсност форми и садржаја коју она има. Уметност произилази из апсолутне идеје и циљ јој је чулно приказивање апсолутног. Садржај уметности је идеја, а њена је форма чулни лик. Идеја и чулни лик су разлике које уметност треба да доведе у јединство и да успостави измирену целину. Садржај, с једне стране, зато мора бити погодан за чулно приказивање, а са друге стране не може да буде апстракција - „све што је истинско, како у природи тако и у духу, у себи је конкретно и опште, без обзира на посебност у себи“¹⁹. Продуктивни живот је оно што уметност чини *повесном*, јер ту није у питању набрајање створених уметничких дела кроз историју.

¹⁸ Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, I, стр. 41.

¹⁹ Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, I, стр. 97.

Уметност „може имати властиту историју, дакле, није просто трајање умјетничког стваралаштва, него временити процес односа између идеје и грађе умјетничког“²⁰. Циљ уметности не може да буде формално подражавање постојећег, јер то подражавање ствара *техничка*, а не *уметничка* дела. Уопште, питање о циљу уметности треба строго одвојити од питања о *користи* уметности. Едукација, катарза, усавршавање, тежња за потврђивањем и сличне тежње често се срећу при испитивању настанка уметничких дела, али оне се не тичу уметничког дела *као таквог*, односно, не одређују његов појам. Циљ уметности је да открије истину, и то кроз чулно приказивање оног духовног: „када јављање Апсолута узима чулну форму, тада настаје идеал уметнички лепог, који се историјски јавља у три основна вида“²¹. Та три вида, или три главне форме уметности су тако истовремено и раздобља уметности, која се се могу разврстати на симболичку, класичну и романтичку форму: „симболична уметност *тражи* оно савршено јединство унутрашњег значења и спољашњег облика, које класична уметност *налази* у приказивању супстанцијалне индивидуалности за наше чулно опажање, а које романтична уметност *превазилази* у својој превасходној духовности“²².

При разматрању посебних форми уметности, треба поменути Адорново схватање, по коме „једина дела која данас вреде, то су она која више нису дела“²³. Његова је теза да у грађанском друштву не може постојати ни једна музика осим грађанске, што произилази из тезе да је у „лажном поретку и пропаст уметности лажна“²⁴. Ако уметничка дела пропадају у времену, то није због тога што им је усађена пролазност, већ је пре последица њихове осуђености на дијалог са светом, који се константно мења. Адорно, дакле, у уметности види нужну пролазност, али не пролазност која је дата, него ону која је *последица* дијалога који уметност нужно

мора водити са светом, а свет је тај који пролази кроз константне промене - „значајна дела исијавају увек нове слојеве, старе, хладе се, умиру“²⁵. Гадамер покушава да конструише Хегелов могући став, о ономе о чему - због евидентне временске епохе - Хегел није ни могао сâм да се изјасни - „када би се Хегел данас срео са последицама које је произвела рефлексивна форма Гетеове поезије, када би се сусрео са поновним откривањем барока и алегорије у нашем веку, када би могао да види и све друге облике модерне уметности и анти-уметности, вероватно би и он запао у грешку да прелаз са поезије на филозофију означи као историјски прелаз“²⁶. Овакав став би био одржив да је Хегел разумео поезију на општеприхваћен, теоријски начин, међутим, он је у поезији видео форме које не припадају само уметности, него и вишим духовним сферама. Хегел Софоклову „Антигону“ види не само као трагедију и поезију, него такође и као сукоб *родовске и државне заједнице*, што *Антигону* чини формом која надилази уметничко изражавање. Хегел види уметност „учитељицом народа“²⁷ у добу Хомера и Хесиода (када је ступањ свести ступањ лепоте) – управо јер је нејасне представе традиције уздигла на на ниво слика и представа и као такве их учврстила. Уметност – према томе, иако није производ мисаоног ума, садржи и оно истинито – јер јој, као и религији, у основи ипак лежи инстинкт умности, како то Хегел назива²⁸.

Религија иступа из коначности на коју је уметност осудила његова чулна грађа и доспева до присутности апсолутне идеје, у облику представе. Због сопствене форме, уметност је, ипак, *ограничена* на одређени садржај. Само одређени круг истине може се приказати грађом уметничког дела. Дакле, да би нешто било истински садржај за уметност - у његовој властитој одредби већ мора постојати могућност да оно пређе у чулно и да у чулном буде адекватно самом себи. Међутим, постоје она подручја која немају ту

20 Перовић, М. *Историја филозофије*, стр. 276.

21 Зуровац, М. *Три лица лепоте*, ЈП Службени гласник, Београд, 2005., стр. 351.

22 Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, 2, БИГЗ, Београд, 1986., стр. 12.

23 Адорно, Т. *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968., стр. 58.

24 Исто, стр. 136.

25 Адорно, Т. *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979., стр. 31.

26 Гадамер, Х. - Г. *Хегелова дијалектика*, стр. 241.

27 Хегел, Г. В. Ф. *Историја филозофије*, 1, БИГЗ, Београд, 1983., стр. 61.

28 Исто, стр. 71.

могућност - дубље обухватање истине представља и ону регију која се не може чулно изразити. Пример за ону истинитост која *може* да се представи у чулном облику јесте приказ грчких богова, док је хришћанска и духовна истина пример за оно што *не може* бити чулно изражено. То значи да постоји потреба коју уметност *више* не може да задовољи. „Сама уметничка производња и њена дела не задовољавају више наше највише потребе; превазишли смо ми оно сазнање у којем бисмо уметничка дела могли као нешто божанско поштовати и молити им се, утисак, који она чине, разумније је врсте, а оно, што он у нама побуђује, захтева извештај још виши пробни камен и даљу потврду“²⁹. Оно што је превладало лепу уметности јесу *мисао* и *рефлексивност*. Уметност не задовољава и више *не може* да задовољи духовне потребе које је некада *једино она* могла задовољити.

Због тога Хегел сматра да *наше време није повољно за уметност*. Ни сам уметник више није у стању да избегне рефлексивност и општу навиком мишљења, па стога суђење о уметности све више улази у уметничко дело - јер је престало бити могуће да се апсолутни дух *силом заустави* на ступњу саморефлексивности, који је почео да се превладава религиозном представом. То је суштина Хегеловог познатог, често проблематизованог и неретко погрешно интерпретираног става да „с обзиром на све то, уметност за нас јесте и, по својој највишој одредби, остаје прошлост“³⁰! То значи да је уметност изгубила пуну и праву истинитост, која је почела да обитава више у представи, дакле - истинитост се се *истргла* према вишој форми саморефлексивности апсолутног духа, која ће моћи дубље да је захвати: „никакав Хомер, Софокле, итд., никакав Данте, Ариосто или Шекспир не могу се јавити у наше доба; оно што је тако величанствено опевано, што је тако слободно казано, то је исказано“³¹. Дакле, чулна грађа и идеја више нису у односу који може да их поднесе као јединство разлика, јер идеја тријумфује у

²⁹ Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, 1, стр. 48.

³⁰ Исто, стр. 49.

³¹ Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, 2, стр. 306.

тој мери да више не захтева чулну подлогу за сопствено оспољење - штавише, не само да је не захтева, него је нужно одбацује. Теза о крају уметности не односи се на *будућност*, у којој уметности неће бити, него на реално неодржив захтев да уметност остане једина форма духа којим он досеже истину. „Још једном ћу нагласити да одељак „Das Ende der romanischen Kunstform (II228 ff), на који се данас многи позивају, ни у ком случају не може да стоји на месту које му је додељено. (...) Па ипак, и даље нас чуди што је упућеност на време Хегеловог суда о уметности била далеко мање заснована на будућности, која је за нас сада већ прошлост, него што је то случај са његовим историјско - филозофским сном о крајњем циљу историје у слободи свих“³², сматра Гадамер.

Хајдегер даје исцрпније објашњење: „у најобухватнијем размишљању о суштини уметности које Запад има - најобухватнијем зато што проистиче из метафизике - то јест у Хегеловим *Предавањима о естетици*, појављују се следеће реченице: „Али ми више немамо апсолутну потребу да неки садржај прикажемо у уметничком облику. Уметност је за нас, по свом највишем одређењу, прошлост“ (*Дела*, X 1, стр. 16). Преко тог става и оног што он садржи не можемо прећи тако што ћемо рећи: од времена када је Хегел последњи пут у зиму 1828-29. на универзитету у Берлину држао предавања о естетици, настала су многа уметничка дела и уметнички правци. Ту могућност Хегел никад није порицао. Али питање остаје: да ли је уметност још суштински и нужан начин на који се дешава истина пресудна за наше историјско тубивствовање, или уметност то више није? Ако, међутим, она то више није, онда остаје питање зашто је то тако. Одлука о Хегеловом ставу још није донесена; јер иза тог става стоји западно мишљење почев од Грка, које одговара истини бивствујућег што се већ десило. Одлука о том ставу донеће се, ако се донесе, на основу те истине бивствујућег. Дотад Хегелов став остаје да важи“³³. Крај уметности значи победу мишљења над њом - крај историје значи победу мишљења над њом - а мишљење није ту да

³² Гадамер, *Хегелова дијалектика*, стр. 240.

³³ Хајдегер, М. *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 58.

разори фактицитет њиховог постојања, него да их освести, па према томе и стоји појам *краја*, будући да заиста јесте *крај* неосвештеним ступњевима у саморефлексији духа. Хегел је уметност - у периоду када је владала духовном регијом - сматрао битном за досезање знања које апсолутни дух стиче о себи самом, а ранг који је она добила у његовом филозофског систему јасно изражава колико су површне интерпретације које Хегела терете за анти-уметнички приступ. Он, дакле, ни у једном тренутку не негира могућност да се уметност све више развија и усавршава, али тврди да њена форма не представља више највишу потребу духа. Хегелова естетика указује на уметност у савршенству властите садржине – која постаје прошлост³⁴ оног тренутка када достигне сопствено испуњење, без недостатака и без нових тежњи. А филозофија као појмовно мишљење мора се бавити тим предметом. Хегелов филозофски систем не само да није анти-уметнички, већ напротив – враћа уметности дигнитет који је почела да губи губљењем властитих граница и претендовањем на корпус који није могла да изнесе. Утврђивањем *онога што је уметности адекватно* омогућава се несметан развој уметности, која би била у складу сама са собом, а истовремено се први пут суштински отвара могућност естетике као појмовне науке о уметности и уметнички лепом. Таква филозофска наука би имала снажну образовну функцију, коју без властите појмовности не би била у стању да спроведе.

Истина је *доступна* форми коју отвара чулно сазнање, али не може бити *досегнута* чулним сазнањем. Према томе, Хегел никако није најављивао одумирање уметности, као ни човекове потребе за њом. Оно што је на крају је потреба *једино за њом*. Данко Грлић управо у Хегеловој тези о *крају уметности* види могућност *естетике као филозофије коју ваља озбиљно проучавати*, како и гласи један поднаслов његове „Естетике“³⁵. Теза о *крају уметности* је, како је већ наглашено, имала бројне приговоре и мноштво погрешних

34 Уп. са Хајдегеровим разумевањем појма прошлости: „прошлост значи ту: нестати и ући у оно што је било“ - Хајдегер, М. „Превладавање метафизике“, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999., стр. 53.

35 Грлић, Д. *Естетика*, Напријед, Загреб, 1979.

интерпретација, од којих су многе покушале да као аргумент *против* истакну чињеницу да уметност није престала да постоји – или да лицитирају са „правим датумима“ смрти уметности: „почетни датум краја уметности нису прве године 19. него прве године 1. века post Christum natum. Дакле, крај уметности не јавља се после, већ, штавише – и то је јасно – пре ере естетске уметности“³⁶. Уместо тога, било би далеко упутније расветлити смисао уметности, пре свега у односу на уметничко дело, јер би се у том случају многе недоумице одмах отклониле. Осим непосредног уживања, уметност побуђује и суд који мисаоно испитује садржај и средство приказивања уметничког дела. „Зато је *наука* о уметности у наше доба наша много већа потреба, него у временима у којима је уметност сама собом као уметност потпуно задовољавала“³⁷. Дакле - уметност *позива* на мисаоно посматрање сопственог појма, али не више у циљу подстицања уметничког стварања, него *научног* сазнања о томе шта она јесте. То никако није аргумент против Хегелове тезе, јер његов став никако није неко површно предвиђање престанка уметничког стваралаштва, већ се битно односи на крај уметности као највише потребе духа. „Дух само дотле ради на предметима докле се у њима још налази нешто тајно, нешто нејасно. Докле год је градиво још идентично са нама, ствар тако стоји. Али ако је уметност она суштинска схватања света, која се налазе у њеноме појму, као и ону садржајну област која тим схватањима света припада, учинила јасним са свих страна, она се тада ослободила те садржине“³⁸. Ипак, погрешне интерпретације су несмањеном снагом инсистирале, и још увек инсистирају, да „бране“ уметност од Хегелових „суморних прогноза“: „када је Хегел већ уметност унео у сферу апсолутног духа, у друштву са филозофијом и религијом, како она може да се одржи поред тих својих моћних и освајачких другарица, нарочито поред филозофије која у Хегелову систему стоји на врху целог духовног развоја? (...) Као што је тенденција Хегелова у основи антирелигиозна и рационалистичка,

36 Марквард, О. „Уметност као компензација свог краја“, у: *Поља*, 270-271, 1981., стр. 336.

37 Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, 1, стр. 49.

38 Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, 2, стр. 303.

тако исто је и *антиуметничка*³⁹. Овај Крочеов став одражава приступ који у интерпретацији Хегеловог филозофског система превиђа суштину дијалектичког процеса, јер тај процес никада није резултирао⁴⁰ *пророчким* тезама о одумирању превладаних ступњева самокретања духа. Да се не ради о значајном пропусту, било би немогуће да се Хегелу припише *антиуметнички* или фаталистичко-видовњачки приступ, какав Кроче покушава да имплементира у смисао Хегелове тезе о крају уметности⁴¹. Подручје апсолутног духа није никакав „готови монолит, него је унутрашње антитетичко-синтетичко кретање духовних форми, ток и процес обједињавања субјективног и објективног духовног елемента. Када се то јединство појављује у облику опажања, његов је реалитет *умјетност*; ако је у облику осјећања и представа, онда је његова опстојност религија, а уколико се јавља у појмовном мишљењу, у чистом појму, онда је то филозофија“⁴².

Ово, ипак, води до питања да ли се онда уметности данас препушта неко уско подручје забаве? „Није она, дакле, ни просто подражавање природе, ни животни украс ни луксуз, нити некакво манифестовање природности, нити буђење људских осјећања (која треба да воде до неког вишег усхићења), а онда ни тзв. васпитно средство. Све то уметност, заправо, може бити, али њезина *бит* није у томе“⁴³. Уметност може да буде и подражавање природе, и украс, и луксуз и забава, и манифестација природности и буђење осећања и васпитно средство – може све то да буде, али то није њена бит! Она *може* да се посматра *и* као нешто сувишно, али *раскош духа*, коју она садржи, по Хегеловом ставу ипак доноси „више користи него штете“⁴⁴. Њен смисао није да буде играчка која је ту због пријатности или користи, већ да буде присуство апсолута у чулној појави – па за њено испитивање није довољна нека критика уметничких дела,

39 Кроче, Б. *Естетика*, Космос, Београд, 1934., стр. 391.

40 Нити је могао да резултира.

41 Прим. М.Р.

42 Перовић, М. *Историја филозофије*, стр. 275 – 276.

43 Исто, стр. 48.

44 Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, 1, стр. 43.

или њена пука историја, већ њено мисаоно захватање. А чињеница да јој се у епохи - у којој она није централни медијум откривања стварности – ускраћује шанса да на то и даље претендује, не значи да се она препушта ефемерним циљевима – напротив, ако се усагласи са сопственим могућностима, уметност постаје слободна и у својим најразличитијим циљевима и у властитим средствима. То је начин на који Хегел поставља уметност у највишу регију духа – на чијем је врху филозофија као мисаоно разматрање предмета (*denkende Betrachtung der Gegenstände*). Естетика је једина адекватна форма тог мисаоног разматрања.

Свака димензија естетике, осим мисаоне, је нешто што и за Хартмана мора бити напуштено - „естетика је једна врста сазнања, с правом тенденцијом да постане наука“⁴⁵. У „Основним цртама једне метафизике спознаје“⁴⁶, Хартман тврди да сазнање нема везе са стварањем или произвођењем, него са захватањем онога што постоји независно од њега. То би значило следеће - ако се *естетика препушта мислиоцима*, уједно се и *уметност враћа уметницима*. Хартман види сопствено одређење уметнички лепог као објективације као новум који омогућава да се *природно лепо* ипак сматра лепим, али да се тек *уметнички лепо* сматра објективацијом – што *може* бити новина у односу према Канту, али у односу према Хегелу заправо и не доноси нешто битно другачије – будући да ни Хегел не одузима природно лепом привилегију да се назива лепим, већ тај проблем превладава појмом идеала као оног уметнички лепог, које је људско дело. И Хегел разуме уметнички лепо као једну форму остварења духа, које мора имати предност над природно лепим – јер природно лепо није производ људског духа. Чак је то разлог због којег Хегел своје учење ипак зове естетиком, а не калистиком – јер би се калистика морала бавити и природно лепим. Према Хартману Хегел, ипак, заостаје на одређивању лепог као чулног појављивања идеје, не увиђајући да је смисао у сâмом *односу* појављивања, па сматра Хегелову естетику

45 Хартман, Н. *Естетика*, Дерета, Београд, 2004., стр. 43.

46 Хартман, Н. *Основне црте једне метафизике спознаје*, Напријед. Загреб, 1976., стр. 10.

садржинском, а тврди и да су и Хегел и Шелинг „блиско сродни старим мајсторима схоластике, ма колико у појединостима заступали супротна становишта“, јер долазе „до јединствене слике света, само то више никако није слика реалног света“⁴⁷. Оно што је, ипак, уочљиво је Хегелов утицај на Хартманову естетичку концепцију - тезом да се естетика не пише ни за творца ни за посматрача лепог, него искључиво за мислиоца Хартман открива да су могућности естетике много уже него њене амбиције – а све што прелази оквире њених правих могућности мора водити у разочарање, управо због несклада са властитим тежњама - „естетика, са своје стране, такође није продужетак уметности“, већ „настоји да разоткрије тајну која у уметностима свакако остаје сачувана“⁴⁸. Хартман сматра да естетика у погледу свог предмета нужно отказује: „Естетика се не пише ни за творца ни за посматрача лепог, већ једино и искључиво за мислиоца – и мора разочарати све оне који од ње очекују нешто другачије“⁴⁹. Естетичка рефлексија је данас у „пуном развоју“ – она се „шири и обраћа уметницима“⁵⁰ – такав закључак се да извести и из Хартманове филозофије.

Закључак

Право питање се, дакле, тиче перспективе естетике у добу у којем је уметност, као највиша форма духа, нешто што треба препустити прошлости. Смисао Хегелове тезе о крају уметности састоји се, дакле, у разумевању да уметност више не може бити једини, битни и централни духовни начин односа човека према себи и према свету, што је била у Антици, па је *као такво* средиште свеукупне

47 Хартман, Н. *Нови путеви онтологије*, БИГЗ, 1973., стр. 47.

48 Хартман, Н. *Естетика*, Дерета, Београд, 2004., стр. 46.

49 Eine Aesthetik schreibt man weder für den Schöpfer, noch für den Betrachter des Schönen, sondern ausschliesslich für den Denker, dem das Tun und die Handlung beider zum Rätsel wird.

50 Зуровац, М. „Естетика Николаја Хартмана“, Предговор у: Хартман, Н. *Естетика*, Дерета, Београд, 2004., стр. 9.

духовности морамо оставити иза себе. Међутим, затварање тих врата овде омогућава отварање бројних других – чулно сазнање, као начин тумачења свеукупне стварности, мора бити превладан представом, и коначно појмом – али појам ће изнова и на другачији начин да третира читав уметнички корпус, који ће се несметано развијати. Неумитност кретања ка појмовном мишљењу не оставља простор за уметнички *метод* приступа свету, него отвара и нови проблем – сагледавање проблема саме *појмовности*. Таква проблематика сродна је мисаоним тешкоћама са којима се суочава свака епоха која покушава да проникне у дух епохе који је различите структуре од њеног. Ту тешкоћу разуме Хајдегер, увиђајући ћорсокак у који залази европска мисао која, кључем латинизираних термина, покушава да откључа браву на вратим античке епохе. Међутим, Хајдегер осветљава само један сегмент те проблематике, будући да акценат ставља на немогућност *превођења искуства једне повесне епохе у другу*, а праве последице су далеко опасније и не могу се предупредити враћањем изворним старогрчким терминима, већ се мора укључити и могућност да врата античке епохе више неће моћи да буду отворена, чак ни властитим кључем. То је могућност са којом не може да се помири ни Хајдегер, ни бројни Хегелови критичари – јер Хегел не тежи да се „измести“ у антички дух, већ да властиту епоху увери да јој је неопходно суочавање са властитом духовно-повесном ситуацијом, која не може инсистирати на покушајима да се сопственом времену приступа механизмима епохе која припада прошлости. Стварност Хегелове властите епохе је да се истина више не може обухватити путем уметности, већ се мора тражити појмовно. *Уметност, која - као апсолутна форма духа – за нас мора остати прошлост*, представља тезу која носи са собом два закључка: први – да, будући да мора остати прошлост, то значи да *некада јесте била апсолутна форма духа*; и други, да је *могућа* другачија апсолутна форма духа. Дакле – тек што се утврдило да је уметност некада заиста била свеукупан и аутономан приступ свету и човеку у целини, мора се прихватити и неминовност да она то више није и не може да буде. Овим Хегеловим ставом, који показује којим путем је могуће кренути, по први пут се дешава да се „Минервина

сова“ угледа у току јутра, јер је до тада летела у сутон – а отпор којим је Хегелова концепција дочекана показује да најтеже и најризицијне није говорити о прошлости или о будућности, најнезахвалнији подухват је указивање на садашњост, о којој епоха увек мисли да има најпоузданије знање.

Уметност више није духовни облик који открива истину и којим дух долази до себе. Самопревазилажење апсолутног духа у његовом доласку до знања о себи је нужно дијалектичко кретање које значи да Хегелова теза о *крају уметности* није никаква суморна и *песимистичка* прогноза краја потребе за уметничким стваралаштвом, већ је пре израз *оптимистичког* поверења да ће свест модерног човека напредовати ка вишој инстанци - преко представног мишљења, па све до самог *појма!* Парафразирајући Хајдегера: све док се не појави филозофија уметности која ће те--мељније и систематичније поставити уметност на себи адекватну позицију - дотад Хегелов став остаје да важи.

Литература:

- Адорно, Т. *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
 Адорно, Т. *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968
 Гадамер, Х. - Г. *Хегелова дијалектика*, Плато, Београд, 2003.
 Gethmann-Siefert, A. *Einführung in Heges Ästhetik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.
 Грлић, Д. *Естетика*, Напријед, Загреб, 1979.
 Зуровац, М. *Три лица лепоте*, ЈП Службени гласник, Београд, 2005.
 Зуровац, М. „Три лица лепоте“, у: *Положај лепог у естетици*, Естетичко друштво Србије, Мали Немо, Београд, Панчево, 2005.
Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse I (G. W. F. Hegel), §559 u: *Handbuch Deutscher Idealismus*, Verlag J. B. Metzler Stuttgart – Weimar, 2005.
 Јауковић, С. „Лепота и њена лица - Мирко Зуровац“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол 54. бр. 3, 2006.
 Кангрга, М. *Етика или револуција*, „Напријед“, Загреб, 1989.
 Кроче, Б. *Естетика*, Космос, Београд, 1934.
 Марквард, О. „Уметност као компензација свог краја“, у: *Поља*, 270-271, 1981.
 Маркузе, Х., *Хегелова онтологија и теорија повијесности*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1981.
 Oelmueller, W. „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије ументности после Хегела“, у: *Поља*, 292 -293, 1983.,
 Перовић, М. *Историја филозофије*, Одсек за филозофију Филозофског факултета, Нови Сад, 1997.
 Перовић, М. *Практичка филозофија*, Филозофски факултет, Одсек за филозофију, Нови Сад, 2004.
 Хајдегер, М. *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
 Хајдегер, М. *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
 Хартман, Н. *Естетика*, Дерета, Београд, 2004.
 Хегел, Г. В. Ф. *Историја филозофије*, 1, БИГЗ, Београд, 1983
 Хартман, Н. *Нови путеви онтологије*, БИГЗ, 1973.
 Хартман, Н. *Основне црте једне метафизике спознаје*, Напријед, Загреб, 1976.
 Хегел, Г. В. Ф., *Енциклопедија филозофијских знаности*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1987.

Марица Рајковић

Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, Култура, Београд, 1952.

Хегел, Г. В. Ф. *Јенски списи*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1983.

Хегел, Г. В. Ф. *Наука логике*, I, БИГЗ, Београд, 1976.

Хегел, Г. В. Ф. *Основне црте филозофије права*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1964.

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

Marica Rajkovic

THE END OF ART AS THE BEGINNING OF AESTHETICS

Summary

The author's intention is to examine the Hegel's famous thesis concerning *the end of art*, in the context of further destiny of *art*, on the one hand, and future position of *aesthetics*, on the other hand; with reference to Hartmann's thesis that aesthetics is written exclusively for *thinkers*. This intention is actually an attempt to shed light to both ideas of Hegel's thesis and treat them in their most adequate forms. In education, art would lose its autonomy and would become a mean for other purposes, but the aesthetics in education has a far greater role, because aesthetics constitute itself by education, as the only adequate medium of preservation of conceptuality. As a philosophical science, aesthetics has a spiritual dignity that can achieve its purpose only through death of one form of art, which was aspired to be a central medium of all spiritual areas of human existence. Today, the need for a philosophy of art is a necessity, while at the time when art itself satisfied all spiritual needs, such a need couldn't be possible!

Keywords: aesthetics, art, education, Hartmann, Hegel

Зоран Кинђић

ДИДАКТИЧКИ МОМЕНАТ У БРЕХТОВОЈ КОНЦЕПЦИЈИ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Да би показао да дидактички моменат неког уметничког дела не мора да имплицира снижавање његове естетске вредности, аутор приступа разматрању Брехтове концепције уметности. У намери да афирмише значај учења, Брехт је створио дијалектички театар, који уместо уживљавања негује критички став. Гледаоцима Брехт чак ни у тзв. дидактичким комадима не износи готову поуку, коју би они требало само пасивно да усвоје, већ их васпитава да сами критички просуђују. Превладавајући супротност између разума и осећања, учења и забаве, Брехт нас учи радости путовања, сазнавања кроз игру. Управо Брехтова уметничка пракса потврђује да уметност и кад поучава не постаје пуко средство етике, педагогије и политике.

Кључне речи: учење, критика, слобода, разотуђење, уживљавање

У средњем веку уметничка делатност још увек није била одвојена од занатске. Баш као и за филозофију, и за уметност се може рећи да је тада била слушкиња теологије. Њен задатак је био да верницима, поготово оним неуким и неписменим, пренесе морално-религиозни садржај. На сликовит начин она је поучавала, опомињала и подстицала на богоугодан живот. Што се тиче самих уметника, они у таквој функцији уметности нису видели ништа лоше. Напротив, сматрали су не само да је њихов уметнички таленат заправо дат од Бога него и да вршећи дидактички задатак заправо служе Богу. Будући да оно што поседују заправо и није њихово, сасвим је логично било да уметнички дар треба да употребе у славу Бога. Скромно се повинујући теолошким налозима, поштујући

стародревне каноне, трудили су се да допринесу учвршћивању Христовог учења у душама верника.

Тек са ренесансом уметност почиње да стиче аутономију. Уметници доживљавају себе као битно различите од занатлија, као генијалне ствараоце.¹ Постепено се дистанцирајући од своје утилитарне и дидактичке функције, уметност ће у XIX веку формулисати захтев за тзв. чистом уметношћу. За припаднике уметничког покрета чија је лозинка „уметност ради уметности“ лепота је врховна и апсолутна вредност, једина вредност којој се уметник може повиновати. Будући да је уметност проглашена за самосврху, она не сме бити средство ни за морал ни за религију ни за живот. Самим тим и на дидактички моменат уметности гледа се са презрењем.

Упркос томе што је претеран и једностран захтев да уметност буде изнад живота, свакако има истине у тврдњи да је уметност обично на губитку када служи, када је средство за неке друге сврхе. Покушај да се уметничким средствима посредује и популарише нека морална или политичка садржина готово по правилу завршава срозавањем уметности на пуки пропагандни ниво. Идеолошка дела са тезом, баш као и комерцијални производи индустрије културе, с правом се третирају као издаја уметности.

Ипак, иако се на поучност уметности у наше време гледа с неповерењем, дидактички моменат не мора неизбежно да значи

¹ Ипак, за разлику од Микеланђела Буонаротија, који у својим позним годинама одбија да прима наруџбине оних који му се обраћају са *Michelangelo scultore*, „јер га тај епитет сврстава у исти ред са власницима занатских радњи“ (Гилберт, К. Е, Кун, Х, *Историја естетике*, Култура, Београд, Завод за издавање уџбеника, Сарајево, 1969, стр. 143), Леонардо да Винчи не истиче примат уметности над утилитарним проналазаштвом. У молби Лодовику Сфорци, господару Милана, за пријем у службу он је „у девет ставова набројио знања која је стекао на научном пољу и истакао своју склоност према војној инжењерији и себе као проналазача средстава за одбрану и напад. А тек негде у десетом одељку додаје, и то онако узгред, да се може мерити са било којим уметником, у изградњи јавних и приватних зграда, у сликању и у вајању“ (Рицати, М. Л, *Леонардо*, Нолит, Београд, 1979, стр. 15). Наравно, могло би се приговорити да се ради о пукој молби за посао а не о личном ставу. Па ипак, и сама молба сведочи о духу времена, да за потенцијалне мецене уметност још увек није највиша и најплеменитија вештина.

растакање уметничког. Уколико се ради о моменту који је хармонично уткан у форму уметничког дела, који не штрчи и не доминира, уметност не мора бити на губитку. Као аргумент за изнесену тврдњу може нам послужити разматрање Брехтовог стваралаштва. Нема сумње да је Бертолт Брехт оставио значајан траг у савременој уметности, како својим делима тако и концепцијом дијалектичког театра. Стога ће нам управо тумачење његовог схватања уметности послужити као крунски доказ за тезу да дидактички моменат неког уметничког дела не мора да значи и његову дискредитацију.

Рецимо најпре да насупротив оних који настоје да религију надоместе уметношћу, те се сходно томе залажу за уметност ради уметности, Брехт сматра да уметност није изнад живота, да она заправо треба да служи животу. Умеће живљења пуним плућима за Брехта је највиша уметност. О његовом ставу према уметности најбоље сведочи следећа тврдња: „Све умјетности доприносе највећој умјетности, умјетности живљења“ (ДТ 276).² Нема сумње да је идеал немачког уметника свестран, стваралачки живот човека, испуњен радношћу и прожет љубазношћу према другом. Међутим, он се од младих дана суочио са суровом реалношћу, у којој доминирају неправда, себичност и лицемерје. Осећање гађења пред таквим нехуманим светом снажно се испољило у Брехтовој раној, експресионистичкој фази стваралаштва. У његовим песмама мешају се крик очаја, слутња апокалипсе и дух побуне.³ Његове песме и драме су грубе и опоре баш као што је то и реалност. И он, попут других авангардних уметника, ужива у томе да запрепасти и

² Скраћеница ДТ односи се на књигу: Brecht, В, *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд, 1979, а ИП на књигу: Брехт, Б, *Изабране песме*, Нолит, Београд, 1979.

³ Слутња предстојеће катастрофе јасно је испољена у песми *Политичка разматрања*. За разлику од оних који се лежерно препуштају задовољствима грађанског света, плешући, свирајући или љуљушкајући се у чуну, Брехт с нихилистичким призвуком каже:

„Већ неколико година посматрам ја то немо

И сасвима јасно видим како ми то идемо. ...

Само напред, радити тако док још која година прође,

Асирци и Вавилонци су чун возили такође“ (ИП 11).

шокира малограђане. Његови јунаци су асоцијални и бунтовни, с ону страну грађанских друштвених и моралних норми. Но сусрет са Марксовом мишљу довешће до преокрета како у Брехтовом животу тако и његовом стваралаштву. Дотле непрозирни друштвени односи постали су му наједном схватљиви – иза ирационалног, лицемерног и себичног понашања актера на друштвено-политичкој и културној сцени крије се неумољива логика капитала. Преовлађујуће стање отуђења, кој је и сам Брехт у младости болно искусио, није нешто природно, напросто дато, па самим тим није ни непроменљиво. Друштвено-историјска реалност, коју карактерише бездушна експлоатација и потлаченост огромног дела човечанства, може бити трансформисана уколико дође до освешћавања потлачених, уколико они спознају истину о друштвеним односима и својој потенцијалној револуционарној снази.

Сагледавши, захваљујући проучавању Марксовог дела, механизам друштвених догађања, Брехт је осетио како се његовим бићем разлива топлина људскости коју је раније потискивао. Не само што је пожелио да своје сазнање подели са другима него је чврсто одлучио да свој уметнички дар употреби у сврху стварања бољег и праведнијег друштва. Попут Маркса, иако се обраћа првенствено потлаченима, Брехт смера разотуђењу свих људи, без обзира на њихов класни положај. Јер и они који владају су заправо отуђени од ближњих и људскости, будући да робују капиталу и својој друштвеној позицији. Није случајно што су усамљеност и криза смисла толико присутни управо међу вишим друштвеним слојевима. Задатак уметност је, по Брехту, да служи људима, да допринесе ширењу истине, слободе, љубави.

На основу реченог није тешко разумети зашто Брехт након плодног сусрета са Марксовом теоријом и пристајања уз раднички покрет придаје толики значај баш дидактичком моменту уметности. Наиме, он јесвоју уметничку праксу схватао превасходно као обраћање пролетаријату, потенцијалном субјекту револуционарне измене

света.⁴ Да би се од недиференциране масе неких и обесправљених створио револуционарни субјект, потребно је ослободити појединце идеолошке заслепљености, на жив и сликовит начин приближити им Маркову револуционарну мисао. Насупрот индустрији културе, која доприноси формирању конформистичког човека тиме што ствара пасивног конзумента, циљ Брехтове концепције уметности је слободан човек, личност која мисли својом главом. Као што је сагледавање истине о свету и самом себи предуслов ослобођења, тако и слобода не само што поспешује него и омогућава спознају.

Значај учења честа је тема Брехтових дела. Тако он у песми *Похвала учења*, обраћајући се радницима, каже:

„Не устручавај се да питаш, друже!
Не дозволи да те иушта увере,
Провери сам!
Што не знаш сам,
То и не знаш.
Провери рачун,
Ти ћеш га плаћати.
Стави прст на сваки износ,
Питај: откуд овај овде?
Ти мораш преузети вођство“ (ИП 109-110).

Наведени Брехтови стихови упућени радницима сугеришу да се и ставови партијских функционера, па и његова властита ес-тетска гледишта, могу преиспитивати. По Брехту, ако смо заиста заин-

⁴ Иако је, свестан класне подвојености друштва, скептичан према тзв. општељудској димензији уметности, Брехт се наравно не ограничава само на раднике као на своју уметничку публику. Он сматра да свакоме ко је заинтересован за истину и правду, без обзира на његово порекло, друштвено-историјска позиција пролетаријата мора бити блиска. Па чак и идеолошки противници пролетаријата, који не желе да се одрекну своје класне позиције, нису компактна реакционарна маса. Брехт примећује да је филм *Оклопњача Потемкин* снажно деловала и на многе буржује. На кратко они су доспевали „у прави контакт, пун ужитка“ са пролетерима, осетивши се „као дио човјечанства у цјелини, које је овдје снажно и широко рјешавало одређена питања“ (ДТ 236-7).

тересовани за истину и слободу, не сме бити недодирљивих, оних који *a priori* боље знају. Ослањајући се на чувене Марксове речи да и васпитач треба да буде васпитаван, он у духу дијалектике тврди да учење није једносмеран процес, да и онај који поучава може бити поучен. Да се сам Брехт у својој уметничкој пракси придржавао овог дијалектичког става сведоче и згоде из његове сарадње са радницима на припремању неких позоришних комада. Он је приметио да су радници просуђивали његове естетске поставке и уметничке новотарије с обзиром на то колико доприносе приказивању истине о друштвено-историјској реалности. У којој мери је Брехт успевао да сузбије сујетан став уметника и прихвати сугестију оних који наводно мање знају показује следећи пример: „Нећу никада заборавити како ме је погледао један радник када сам му, на његов предлог да се у један збор о Совјетском Савезу још нешто угради („Ту мора још ово унутра - иначе чему ствар“) одговорио да би то разбило умјетничку форму: смјешкао се нагнувши главу у страну. *Читав један тракт естетике срушио је овај учтиви смијешак*“ (ДТ 181).

Када говоримо о дидактичком моменту у Брехтовој концепцији уметности, није на одмет истаћи да се учење ту не схвата као пасивно усвајање неке садржине, већ као процес у којем онај који учи стиче способност и навику критичког просуђивања. Онај који поучава, било теоријски било посредством уметности, никако не би смео да има за циљ стварање пуких истомишљеника, већ би морао да тежи образовању слободних, аутономних личности, које су спремне да критички процене понуђену поуку и доведу у питање како сами себе тако и оног ко их поучава. Жудећи за истинским и темељним преображајем своје уметничке публике, Брехт је схватио да мора пронаћи одговарајућу уметничку форму која би то омогућила. Суочивши се са начелним границама грађанског театра, Брехт ће постепено изградити властиту оригиналну концепцију позоришта – тзв. дијалектички театар.⁵ По немачком ствараоцу, захваљујући

⁵ У почетку га Брехт, у противставу према аристотеловској драматици, назива епским театром. Такође користи назив театар научног раздобља, да би га дистанцирао од грађанског позоришта.

дијалектичком театру позоришна уметност „излази из стадија у којем је помагала да се тумачи свијет и улази у стадиј у којем помаже да се свијет преобрази“ (ДТ 73).

Разлог због којег је традиционално грађанско позориште неподесно за образовање слободних и самосвесних људи Брехт види у томе што оно почива на уживљавању. Као што глумац треба да су живи у лик који глуми, тј. да се поистовети са њим, тако се и од гледаоца очекује да се посредством уживљавања у глумца живи у лик из комада. При том се гледалац пасивно препушта емоцијама, чиме је онемогућен толико потребан критички став. Уместо да буде активан, да непрекидно просуђује и оцењује, он напросто, ношен емоцијама, усваја понуђени садржај.⁶ Такво илузионистичко позориште не само што на кратко хипнотише гледаоце него их и опчињава и зачарава. Реафирмишући значај разума у уметности, Брехт се у просветитељском маниру залаже за рашчаравање уметности. Уместо да буде заведен наводном светошћу уметности, да се пасивно препусти њеној магији, радни човек по творцу дијалектичког театра треба да „сруши сваку чаролију којом га желе зачарати“ (ДТ 284).⁷

⁶ Додатни разлог Брехтовог критичког става према уживљавању треба тражити у чињеници да се на политичкој сцени уживљавање користи ради манипулација масама. Творац дијалектичког позоришта указује на театралност фашистичких манифестација. Не само што су фашисти читав низ „ефеката преузели изравно из театра: рефлекторе и пропратну музику, зборове и изненађења“ (ДТ 104), него се у наступу фашистичких говорника уживљавању придаје највећа важност. Уживљавање треба да од гледалаца ствари јединствену некритичку масу, која ће се несвесно поистоветити са вођом. Срачунато стварајући атмосферу ишчекивања, фашистичка режија наводи гледаоце да забораве на своје појединачне интересе и становишта, и живе се у лик јунака политичке драме. Чим се то постигне, они напуштају сваку могућност критичког процењивања и усвајају интересе и становиште говорника. Фашистички говорник „своје гледаоце удубљује у себе, уплиће их у своје покрете, допушта им да ‘судјелују’ у његовим бригама и тријумфима, и омражава им сваку критику, па и сваки поглед на околину с њиховог властитог становишта“ (ДТ 107). Театрална стратегија фашизма више пажње је посвећивала психолошким ефектима него разложности аргумената. Да су аргументи процењивани хладне главе, никада не би могли да придобију народ за себе.

⁷ Доказ да *Entzauberung* уметности не значи и *Entkunstung* свакако је Брехтова уметничка пракса, која је у великој мери обележила позориште XX века. О уметничкој

Брехт не жели да иде у сусрет навикама и очекивањима позоришне публике, већ се подухвата смелог пројекта образовања самосвесног гледаоца. Да би васпитао како глумце тако и гледаоце за критичко просуђивање, творац дијалектичког театра изналази различита уметничка средства којим се онемогућава претерано уживљавање. Он прекида континуитет радње тиме што уводи сонгове, покретну сцену, пројекције, исписане табле и сл. Ови прекиди не само што онемогућавају претерано уживљавање него и стварају чворишта на којима је гледалац принуђен да процењује и опредељује се. Став који Брехт препоручује и глумцима и гледаоцима је онај посматрача који пуши током неке спортске приредбе. Иако је усредсеђен на оно што гледа, он ипак не дозвољава да му се цигара угаси. Ако би се то догодило, значило би да се претерано уживео у оно што посматра и да је изгубио критичку дистанцу.⁸

Дијалектичка димензија Брехтовог театра јасно се испољава у коришћењу *Verfremdung*-ефекта. Мада није баш лако наћи адекватан превод немачке речи *Verfremdung* (услед чега се V-ефекат код нас преводи на различите начине: као ефекат онеобичавања, зачудности или потуђења), ради се заправо о настојању да се оно што се налази у стању отуђења разотуђи. Смисао V-ефекта је да се догађаји и односи који нам се чине природним и нормалним, и то само зато што смо навикли на њих, захваљујући промењеној перспективи покажу као необични и неприродни, као нешто што није нужно, већ је само реализација једне од постојећих могућности.⁹ Стваралачки

снази Брехтових комада сведоче и Сартрова оцена, изречена у једном интервјуу. На питање „Којим се савременим драматичарима највише дивите?“, француски филозоф и уметник одговара: „Неоспорно највише Брехту, мада он није међу живима и мада се ја не користим његовим техникама нити делим његова уметничка начела“ (Сартр, Ж-П, *Драме / Текстови о позорштву*, Нолит, Београд, 1991, стр. 434).

⁸ На сликовит начин, користећи метафору пушења, Брехт каже да је глумцу дозвољено делимично и краткотрајно уживљавање. Глумац као да на кратко одлаже цигару и поистовећује са ликом који глуми, али тек толико да цигару не нађе угашену када поново заузме критичку дистанцу према глумљеном лику.

⁹ Наведимо Брехтово објашњење смисла властите театарске иновације: „V-ефект се састоји у томе што се ствар на коју треба да се обрати пажња, и коју треба разумјети, од обичне, познате, непосредно присутне, учини нарочитом, упадљивом, неочекиваном.

интерпретирајући Хегелов став да оно што је познато заправо није спознато, Брехт посредством V-ефекта оно што је „природно“ у отуђеном свету још једном отуђује, али сада од властите отуђености и након негације негације доводи нас до сагледавања истине. V-ефекат, којим се у извесној мери шокира гледалац, има функцију да нас ослободи присности са отуђеним светом и укаже нам на могућност новог, хуманијег, разотуђеног света.¹⁰ Ако отуђени односи међу људима, на које смо у толикој мери навикли да нам се чине нормалним, непроменљивим, вечним, нису увек били такви као што су данас, то значи да ни не морају такви остати. Друштвено-историјска реалност је променљива, а од нас, ма колико нам се чинило да смо неважни, зависи каква ће бити.¹¹ Управо то је оно што гледалац, по Брехту, мора запамтити одлазећи са представе. Уметност му мора помоћи да се критички суочи са отуђеним светом.

Брехтово теоријско образлагање властите концепције уметности, у којој дидактички моменат има значајну улогу, побудило је бројне критике. Оне су последица како неразумевања тако и Брехтовог недовољног истицања оног што није довео у питање. Творац дијалектичког театра оптуживан је да хоће да лиши позориште уметничке супстанце, да уметност своди на пуко средство политичке пропаганде, да пренаглашава разум на рачун емоција итд. Иако су ови приговори неоправдани, и сам Брехт је био свестан да је делимично дао повода за њих. Он је наиме у својим теоријским

Оно што је само по себи разумљиво учини се на извјестан начин неразумљивим, али само зато да би се онда учинило још разумљивијим. Да би од познатог нешто могло постати спознато, оно мора изаћи из своје неупадљивости; мора се прекинути навика да дотичну ствар не треба објашњавати“ (ДТ 137).

¹⁰ За разлику од авангардних уметника који су гледаоце шокирали у тој мери да се нису враћали из стања запрепаштености, Брехт жели да шок буде одмерен и отрежњујући, да омогући гледаоцу или читаоцу да се прибере и затим се активно посвети уживању у критичкој рецепцији уметничког дела.

¹¹ Да би што више нагласио променљивост и могућност трансформације, творац дијалектичког театра пред своје гледаоце не износи једнодимензионалне, завршене, окамењене ликове. Његови ликови су отворени. Могло би се рећи да су жива противречја која се развијају управо пред очима публике. Они се конституишу пролазећи кроз конфликтне ситуације, принуђени да се опредељују на чвориштима. Што би рекао Сартр, немају готово суштину, него је стварају властитим изборима.

списима углавном наступао полемички, наглашавајући само оно што теба изменити. Касније ће творац дијалектичког позоришта самокритички приметити: „Често се на име ради обарања противника слаби властита позиција, те радикал ради што већег почетног борбеног учинка својој ствари одузима сваку ширину и ваљаност“.¹² Иако се трудио да разјасни своју концепцију дијалектичког театра, Брехту је на крају преостало да закључи да су управо представе које се изводе најбољи тумач његове концепције уметности. Позивајући се на чувену изреку класика марксизма, Брехт нас подсећа „да се колач афирмира једући“ (ДТ 291).

Мада је Брехтова позоришна пракса најбољи тумач његове концепције уметности, није на одмет одговорити на неке од приговора, ослањајући се управо на његове експлицитно изречене тврдње. Пре свега, Брехтово инсистирање на дидактичком моменту уметности никако не значи да је он уметност свео на пуко средство педагогије, а поготово не политике. Иако је тврдио да уметност није самодовољна, иако је настојао да својим стваралаштвом допринесе освешћавању људи, а поготово радника, била му је страна помисао да уметност треба да буде слушкиња друштва или политике. Супротстављајући се бирократском уплитању у сферу уметности, наглашавао је да уметност има сопствене прописе, да може бити ангажована и револуционарна само ако је слободна и независна, да истинску уметност стварају само слободни људи. Споља наметнуте естетске норме, попут оних које је прокламовао соцреализам, шкоде и уметности и самој револуцији. Полемишући са Лукачем, Брехт истиче да „о литерарним формама треба питати стварност, а не естетику“. Управо зато што је и сам био заинтересован за гносеолошку димензију уметности, творац дијалектичког театра не пропушта да примети: „Истина се може изрећи на много начина, и на много начина прешутјети“ (ДТ 193).

Дискредитовањем настојања да се сакрализује сфера уметности Брехт не пориче да је уметност сфера стваралачког, аутентичног,

¹² Наведено према: Benjamin, W., „Шта је епско казалиште?“, у *Пролог*, Загреб, бр. 35, год. 1978, стр. 52.

истински људског испољавања човека. Напротив, он изричито тврди „да у умјетнику човјек продуцира себе, да је умјетност када човјек продуцира сâм себе“ (ДТ 238). Брехтова заинтересованост за дидактичку димензију позоришне уметности никако не значи његову намеру да глумцу наметне улогу „проповиједника морала који ради ‘умјетничким средствима‘“. Одбацујући такву оптужбу, творац дијалектичког театра недвосмислено примећује: „Глумачка умјетност може бити посматрана само као елементаран људски израз који носи своју сврху у себи самом. Она је ту другачија од умјетности ратовања, која своју сврху не носи у себи“ (ДТ 240). Дакле, Брехтово становиште је да не само позоришна него ниједна друга уметност не сме бити слушкиња и пуко средство за друге сврхе.¹³

Што се тиче приговора да неоправдано уздиже разум а заповставља емоције, творац дијалектичког театра примећује да је оштро супротстављање разума и емоција не само застарело него и непродуктивно. По Брехту, претерано инсистирање на тој супротности у оквиру грађанске концепције уметности последица је кризе самог капиталистичког друштва. Будући да свака класа у успону афирмише разум, верујући да може рационално уредити друштвене односе, неповерење у разум и поплава ирационализма у грађанској уметности за Брехта је знак да грађански свет губи своју виталност, да предстоји успон радничке класе.¹⁴ Без обзира што се Брехтов револуционарни оптимизам показао као неоправдан, његова театарска пракса показала је да заправо нема оштре дихотомије између разума и осећања, да у позоришној представи долази до плодног садејства и усаглашавања разума и емоција. „Само противници модерне драме“, примећује Брехт, слепо верују „да се

¹³ Још као млад песник Брехт је учио благотворно дејство уметности на људе. И тзв. неангажована, чисто лирска дела доприносе да они који их читају постану бољи. Читајући поезију човек постаје тананији и осетљивији, „а то ће се већ некако и некад и негде показати“ (Brecht, B., *Gesammelte Werke*, Band 18, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, стр. 60).

¹⁴ Брехт тврди да је „разум за узлазну класу нешто апсолутно стваралачко, живо, чак препуно живота“, баш као што је „критика нешто сасвим елементарно, бесконачно продуктивно, живот сâм“ (ДТ 67).

модерни театар одриче емоција ако се одриче уживљавања“. Они не виде да је дијалектички театар „само ликвидирао увенули, зас-тарјели, субјективистички свијет осјећаја“ (ДТ 114), а да се није одрекао емоција. Уверен да су за класу у успону разум и емоције „у великој продуктивној супротности“, Брехт истиче: „Нас осјећаји тјерају до крајњег напрезања разума, а разум чисти наше осјећаје“ (ДТ 320).¹⁵

Као што у Брехтовој концепцији театра, па и уметности као такве, нема круте противстављености разума и осећања, тако нема ни непремостиве супротности између дидактичког и забавног момента.¹⁶ Супротност између учења и забављања, која се у капиталистичком свету схвата као непремостива, „није природна нужност, нити је увијек постојала, нити увијек мора постојати“. Сећајући се властитог школовања, Брехт признаје да је учење у постојећем образовном систему не само незанимљиво него и крајње „мучна ствар“ (ДТ 84). Међутим, разлог томе је што се у грађанском друштву знање третира као пука роба, што се оно мукотрпно стиче првенствено зато „да би га се даље продало по што вишој цијени“ (ДТ 275). Будући да се учење сагледава превасходно у димензији корисности, оно је сведено на пуко средство за каријеру и подразумева труд, озбиљност, зној, дисциплину, одрицање од задовољства.¹⁷

¹⁵ О разлозима зашто је толико нагласио димензију разума у позоришној уметности, као и о властитом уметничком искуству које на најбољи начин потврђује усаглашеност разума и емоција, Брехт каже: „Фашизам са својим гротескним наглашавањем емоционалнога, а можда не мање и одређено слабљење рационалног момента у марксистичком науку, потакнули су и мене да снажније нагласим рационално. Али управо најрационалнија форма, *дидактички комад*, доводи до најемоционалнијих дјеловања. Ја бих сам говорио о слабљењу емоционалног дјеловања код великог дијела савремених умјетнина услед њиховог одвајања од разума, и о ренесанси емоционалног дјеловања услед јачања рационалистичких тежњи“ (ДТ 70).

¹⁶ Не само у својим позоришним комадима него и у песмама, причама и афоризмима Брехт је у исти мах духовит и поучан, забаван и критичан. Тај квалитет је и сам Брехт веома ценио код Свифта.

¹⁷ Школа Брехту никако није остала у пријатној успомени. О њој он каже: „Ученик учи све што је потребно за напредовање у животу - а то су управо оне исте ствари које су неопходне жели ли се напредовати у школи: пријевара, симулирање непостојећег знања, способност да се човјек с неким обрачуна а да не буде кажњен за то, стреловито

Посматрано из грађанске перспективе, дијалектички театар морао би бити „веома неугодан, невесео па и напоран посао“ (ДТ 84). Наупрот таквом предубеђењу, базираном на уверењу да учење не може бити забавно и креативно, да оно по дефиницији није „весело упознавање, већ улијевање у главу“ (ДТ 274), да дидактичност као таква искључује забавност, Брехт каже: „Театар остаје театар и кад је дидактички театар, и уколико је он добар театар, он је забаван“ (ДТ 85). Оповргавајући оптужбу да дидактички моменат уметности подразумева сувопарност и прозаичност, творац дијалектичког театра истиче: „Не тражи се довољно ако се од театра траже само спознаје, слике стварности богате објашњењима. Наш театар мора побуђивати уживање у спознаји, организовати радост у мијењању стварности“ (ДТ 292). Уколико је у театарској комуникацији између редитеља, глумаца и гледалаца „продуктивност ослобођена, може се учење преобразити у забављање а забављање у учење“ (ДТ 275).¹⁸

Као што дидактички моменат уметности није неспојив са забавном димензијом уметности, тако није ни са надахнућем. Уосталом, као што је познато, стваралаштво је изворно и аутономно, те се самим тим не потчињава моралној или педагошкој сврси. Ако се ради о истинском уметничком делу, сама поука као да настаје спонтано, успут. Иако је Брехт свакако имао на уму да би његова уметничка дела требало да имају дидактичку димензију, он није имао готов и детаљно разрађен план како да то постигне. Упркос коришћењу театарске технике онеобичавања, он није робовао правилима, него је допуштао да се из садејства надахнућа, игре и критичког става неприметно успостави поука.

За разлику од схватања уметности као нечег светог и стваралаштва као производа несвесног генија, Брехт је тврдио да на-

прихваћање клишеја, ласкање, осећај за пробитачност, спремност да се изда своје судругове претпостављенима, и тако даље, и тако даље“ (Brecht, В, *Драмски текстови II*, Центар за културну дјелатност, Загреб, 1982, стр. 340).

¹⁸ Док настоји да поучи, уметник у исти мах мора да се и сам добро забавља, да осећа стваралачку радост. Нагласивши да „*ниједан човјек кога његов посао не забавља не може очекивати да ће то било кога другога забављати*“ (ДТ 46), Брехт сугерише да је дидактички моменат уметности најделотворнији управо када је неприметан. Наиме, као што показује пример дече, кроз игру се најбоље учи.

дахнуће није божанске природе.¹⁹ Но иако је сасвим овограно и људско, оно ипак није свима у истој мери својствено, будући да је таленат природни дар. Рашчаравање уметничке сфере и залагање за дидактичност уметности не значи да творац дијалектичког театра оспорава значај надахнућа. Сам Брехт експлицитно каже: „Кад говорим о учењу, ја не поричем талент“ (ДТ 160). Међутим, уметнички таленат не обезбеђује привилеговану позицију. Брехт није сматрао да поседује истину који други треба напросто да набубају. Била му је страна позиција неприкосновеног генија, чије творевине уживају статус недодирљиве светиње. Задовољавао се тиме да уметничким средствима организује оне који ће заједнички да траже истину. Његов драмски текст био је тек предлог који се уобличавао посредством комуникације писца, редитеља, глумца, сценографа, аутора музике и гледалаца. Да би се остварила успешна представа, свако је морао да да оно најбоље од себе, савлађујући при том уметничку сујету и властити его. Заједнички подухват није спутавао појединце, већ је свакоме омогућавао да осети пуноћу властите делатности. Попут Сократа који је окупљао људе на тргу да заједнички, кроз дијалог, дођу до истине, Брехт је позоришну сцену доживљавао као простор учења, стремљења ка истини. Али и као забаву и радост у сазнавању, па чак и као процес преображавања отуђеног или делимично отуђеног човека у разотуђеног, племенитог, љубазног човека.²⁰

¹⁹ У просветитељском маниру, „закупљен борбом за раскривање чудеса богова као спеларија“, настојећи да раскине везаност уметности за трансцендентну сферу, Брехт верује да је у стању да демистификује и надахнуће. Он нуди следеће објашњење: „Умјетници су имали надахнућа за која нису знали откуда долазе, и која називаху божанским“ (ДТ 160). Наравно, то што Брехт није имао афинитета за онострани димензију свакако не значи да је она пука илузија. Искусства других уметника говоре сасвим супротно.

²⁰ Валтер Бењамин истиче да зрели Брехт љубазности придаје велики значај. Бењаминова анализа Брехтове песме *Легенда о постанку књиге Таотекинг на Лаоцеовом путу у емиграцију* завршава речима: „Онај ко хоће да победи окрутност не треба да пропусти ниједну прилику да буде љубазан“ (Benjamin, W, „Komentari uz Brechtove pesme“, у: *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 293). И заиста, можда овај свет, ма колико хладан и негостољубив, и даље постоји захваљујући што још увек има оних који зраче љубављу, који испољавају љубазност према ближњима.

За Брехта, баш као и за његове учитеље дијалектичког мишљења, Хегела и Маркса, „ствар није исцрпена у њеном циљу, већ у њеном извршењу“, штавише „голи резултат јесте лешина“. Ако је апстрактни циљ, одвојен од процеса остваривања, „оно опште које је мртво“²¹, тада је важно управо путовање ка њему. Инспириран Лао Цеовом мишљу, уместо да буде опчињен апстрактном утопијом бескласног друштва, ка којој би повео гледаоце и читаоце као на узици, Брехт инсистира управо на идењу путем. И за Брехта је сâм живот заправо пут, на коме се посрће и лута, али и стиче искуство, учи.²² Сходно томе, ни уметност не може бити ништа друго до пут. И они који је стварају и они који реагују на њу морају се одважити на авантуру путовања, прихватити експеримент, мењати се током путовања.²³

Ако бисмо се запитали чему нас заправо учи Брехт, стваралац у чијој концепцији уметности се мотиву учења придаје толики значај, одговор би вероватно гласио: радости путовања. Упркос свег мрака који нас окружује, упркос туробним облацима који су се надвили над човечанством, не треба клонуте, већ ићи, учити, постајати слободнији, самосвеснији, љубазнији, бољи. Сједињујући у себи дух ведрине, опуштениости и љубазности, који подсећа на Лао Цеа, као и заинтересованост за истину и правду, Брехт као да нам поручује: пробуди се, освети се, преобрази се, буди! Упути се ка другима и самом себи. Имај храбрости да се служиш и сопственим умом и сопственим ногама.

²¹ Хегел, Г. В. Ф, *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1979, стр. 2-3.

²² Будући да онај ко не иде утабаном стазом мора каткад и да се спотакне, сасвим је разумљиво што ни Брехт није био имун на грешке. Тако у драми *Мера*, критикујући индивидуалистичку позицију, неопрезно каже: „Појединац има два ока / Партија има тисућу очију“ (Brecht, W, *Драмски текстови II*, стр. 216). Наравно, није тешко приметити да тих хиљаду очију може бити кратковидо или заслепљено идеологијом. Зар управо два чиста, невина дечија ока нису једина била у стању да сагледају истину, као што нам поручује Х. К. Андерсен у причи *Царево ново одело*. До сличног увида, суочивши се са сталинизмом, дошао је касније и Брехт, те зато више није допуштао извођење тог свог комада.

²³ За Брехта су живо искуство и уметнички експеримент били неупоредиво важнији од некаких крутих естетских начела. Он каже да је „о назорима имао исти поглед као и о новцима: мора их се имати за трошење, а не за чување“ (ДТ 50).

Зоран Кинђић

Литература:

- Brecht, Bertolt, *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд, 1979.
Brecht, Bertolt, *Драмски текстови II*, Центар за културну дјелатност, Загреб, 1982.
Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke*, Band 18, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.
Брехт, Бертолт, *Изабране песме*, Нолит, Београд, 1979.
Вејјамин, Валтер, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.
Вејјамин, Валтер, „Шта је епско казалиште?“, у *Пролог*, Загреб, бр. 35, год. 1978.
Гилберт, К. Е, Кун, Х, *Историја естетике*, Култура, Београд, Завод за издавање уџбеника, Сарајево, 1969.
Хегел, Г. В. Ф, *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1979.
Рицати, Марија Лујза, *Леонардо*, Нолит, Београд, 1979.
Сартр, Жан-Пол, *Драме / Текстови о позоришту*, Нолит, Београд, 1991.

Zoran Kindjic

THE DIDACTIC MOMENT IN BRECHT'S CONCEPT OF ART

Summary

To show that the didactic moment in a work of art does not have to imply lowering of its aesthetic value, the author takes into consideration Brecht's concept of art. Intending to assert the importance of learning, Brecht created the dialectical theater which instead of empathy cultivates the critical stance. Brecht does not advance, even in his so called didactic plays, the ready made moral to his spectators which they should only passively appropriate, but edifies them to judge critically for themselves. Overcoming the polarity between sense and sensibility, learning and fun, Brecht teaches us the joy of traveling, learning through play. Precisely Brecht's artistic practice confirms that the art, even when it edifies, does not become mere means of ethics, education and politics.

Keywords: learning, criticism, freedom, disalienation, empathy

Ива Драшкић Вићановић

ЕСТЕТИКА И ОБРАЗОВАЊЕ

Две тенденције у образовању ликовних уметника

Апстракт: Текст представља покушај анализе статуса и третмана ликовног уметника посматрано кроз призму његовог образовања кроз историју. Аутор препознаје две основне тенденције када је образовање ликовних уметника у питању – тенденцију раздвајања ликовних уметника од занатлија и спајања са научницима која кулминира у ренесанси, што собом повлачи све захтевније образовање укључујући и теоријско и тенденцију поновног фузионисања ликовних уметника и занатлија која се јавља у деветнаестом веку као вид реакције на техничку цивилизацију и нехуману поделу рада.

Кључне речи: образовање, наука, уметник, занатлија, теорија

И овогодишња тема Естетичког друштва Србије, као и увек, нуди више могућности за анализу и неколико различитих колосека истраживања. Ја сам се определила да за ову прилику напишем нешто о проблему који ме извесно време интересује, а то је образовање ликовног уметника кроз историју и третман ликовног уметника и разумевање његове улоге и функције посматрано управо кроз призму образовања, које се сматра неопходним, или бар пожељним за уметника.

Опште је познато да античка грчка култура (до епохе хеленизма, треба нагласити) третира ликовног уметника као занатлију. Налази се

и види се сличност између занатске и уметничке продукције, док за њихове међусобне разлике (толико очигледне нама у овом тренутку) не постоји слух. И једно и друго, и занат и уметност, третирају се као *техне* (*techne*), као умење, вештина, произвођење по неким утврђеним правилима. Уколико знаш правила произвођења – успећеш да добијеш и продукт. (То је онај чувени Кантов пример из *Критике моћи суђења* са Колумбовим јајетом „У моме крају обичан човек када му се постави онакво питање какво је поставио Колумбо својим јајетом, каже: то није никаква вештина, *то је само једно знање*, што ће рећи ако се нешто зна, онда се то уме.”)¹

Како обућар и кројач – тако и сликар и вајар. Нама данас ноторна дистинкција између занатлије и уметника по кључу талента, дара, божанског надахнућа или *маније* (*mania*) (како год то звали) у овом тренутку се нити примећује, нити препознаје.

Раме уз раме са оваквим разумевањем ликовних уметности иде и лош социјални третман – сликар и вајар је као и кројач и обућар – *банаусос*, онај који за живот зарађује радом руку, физичким (не умним) напором.

Логична последица оваквог позиционирања уметника у друштву је и непостојање било каквог захтева за образовањем уметника. Наиме, за умеће којим се ликовни уметници баве, није потребна било каква специјална или дуготрајна наобразба. У овом контексту мислим да је занимљива чињеница на коју желим да скренем пажњу да гледајући кроз историју низак социјални статус ликовног уметника повлачи собом и неувиђање потребе за образовањем, односно ниско позициониран друштвени статус, увек је праћен ниско позиционираним процесом образовања.

Свима нама позната промена у разумевању ликовног уметника као богом надахнутог (*entheon*), као оног који је као и песник дотакнут божанским дахом, који као и песник ствара у заносу, под велом маније, релевантна са естетичког аспекта, није се одразила на третман образовања ликовног уметника. Она се одразила на нешто друго – на пораст интересовања за личност уметника, на унеколико мекши

¹ Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975, стр. 188.

социјални третман и на увођење ликовног образовања у процес општег образовања грађанина, али то није подигло ниво образовања самог уметника.

Третман уметника као занатлије претрајаће кроз цео средњи век. Његове одјеке осетиће и ренесанса: Леонардо да Винчи у *Трактату о сликарству* као један од аргумената у прилог својој тези да је сликарство уметност изнад свих осталих и да је, наравно, вредније од вајарства, наводи и аргумент да сликар може да ради не улажући физички напор, лепо обучен и дотеран, док вајар мора физички да се напреже и сав је прљав од посла који обавља.² Стара предрасуда против банаусоса перзистира упорно и жилаво, а њене одјеке можемо осетити и у нама савременој култури.

Али без обзира на ову чињеницу, са аспекта наше садашње теме – положаја и третмана ликовног уметника посматраног кроз призму процеса образовања – епоха ренесансе бележи суштинску промену: први озбиљан и успео покушај отрзања ликовног уметника из заједнице са занатлијом. Борба за бољи социјални статус од статуса занатлије одвијала се кроз покушај сједињавања уметности са науком, односно ренесансни ликовни уметници се не труде да ослободе духовни простор уметности од било каквих утицаја са стране (идеја да се уметност може третирати као духовна делатност *sui generis* није карактеристика ове епохе), већ се, напротив, труде да повежу уметност са науком, тражећи и налазећи заједнички именилац за ове две области људске духовне делатности.

Заједнички именилац ликовне уметности и науке у овом тренутку и уједно аргумент уметницима да треба да буду третирани као научници (да имају дигнитет научника) састоји се, мислим, из два сегмента: први је познавање и примењивање математичке, односно линеарне перспективе коју је открио Филипо Брунелески (*Filippo Brunelleschi*). Други је познавање анатомије, повезано са мукотрпним и у том тренутку светојрдним сецирањем.

Математичка перспектива Филипа Брунелескија подразумева геометријски поступак којим се простор пројектује на једну раван,

² Види: Да Винчи, Леонардо, *Трактат о сликарству*, Култура, Београд, 1953.

при чему сви међусобни односи представљених тела остају мерљиви и израчунљиви. Наше опажање дубине простора заснива се у великој мери управо на линеарној перспективи која бележи привидно смањење димензија објеката уколико њихова удаљеност од посматрача расте (величина је обрнуто пропорционална удаљености, другим речима).

За архитектуру неопходан, овај поступак је нашао примену и у ренесансном сликарству (постао чак и манир раноренесансног сликарства), захваљујући врхунском илузионизму који нуди.

Ренесансни уметници, а и рецепијенти, третирају математичку, односно линеарну перспективу као метод који уважава захтев за објективном истином. Иако, морам у овом тренутку да приметим, имајући у виду Платонове замерке илузионистичкој перспективи, да је заиста питање колико можемо да говоримо о објективности када је реч о перспективи, јер она подразумева перцепцију једног човека, у једном тренутку, из једног угла, што је, према Платоновом мишљењу, потпуно дискредитовање њене претензије на истинитост.

Метод линеарне перспективе у сликарству је први применио пионир раноренесансног сликарства Мазачо (*Masaccio*), а на рељефу пионир раноренесансне скулптуре Донатело (*Donatello*). Мазачо ће почети да примењује и принцип сликања такозваних „одевених актова”, што је такође битна *differentia specifica* која одваја раноренесансно од позноготичког сликарства, чак и од његове велелепне илузионистичке варијанте коју је понудио Ђото (*Giotto*). Мазачо, дакле, па за њим великани раноренесансног сликарства, почиње да слика људско тело као одевени акт – скица је, наиме, редовно акт, анатомска студија акта, па се онда на тај простудирани акт „облачи” одећа која рецепијенту јасно даје до знања да је само омотач за анатомску студију.

И овај метод ће, као и линеарна перспектива, постати један од темељних принципа визуелизације у ренесансном сликарству.

Дакле, ликовни уметник је близак научнику; да би успешно обављао свој посао, потребно му је знање (озбиљно знање), то јест, темељно познавање математике и анатомије. Импликација оваквог

стања ствари у ренесанси била је да је и уметнику потребно озбиљно образовање као и научнику.

Ренесансни уметници су извојевали битку (бар делимично) за социјални статус, покушавајући да се дистанцирају од занатлија и изједначе са научницима, али се њихов процес образовања још увек одвијао у мајсторским радионицама. Идеја о потреби за високим образовањем уметника остала је импликација помака који су направили и заживеће у другој половини шеснаестог века у неком облику уметничких академија које су се појавиле у Италији. У почетку то су незваничне установе које ће у седамнаестом веку бити институционализоване у правом смислу речи. Заједничка карактеристика незваничних академија уметности шеснаестог века и школских институција тог типа у седамнаестом веку је присаједињење теоријског образовног корпуса; односно, уметници се осећају позвани да промишљају и филозофска питања о суштини уметности.

Значајна појава у овом контексту је Краљевска академија сликарства и вајарства, основана половином седамнаестог века у Паризу (1648. године). Под управом Шарла Лебрена (*Charles Lebrun*), фамозног декоратера Луја XIV, на овој академији се инсистира како на практичној, тако и на теоријској настави.

Основни теоријски принцип на коме почива образовни процес ове установе је естетика Николе Пусена (*Nicolas Poussin*). Пусенова естетика, која инсистира на значају цртежа, облика и композиције, занемарујући боју, промовише идеју да сликар треба да прикаже људска дела на логичан и срећен начин, а не онако како се заиста догађају у искуству. Цртеж, форма и композиција обраћају се разуму и разумом се поимају, те само образована публика може вредновати дела ликовне уметности. Очигледна је, наравно, снажна картезијанска интонација Пусенове рефлексije о уметности.

Тиме је, чини се, један смер третирања уметника који пратимо у овом раду – од занатлије ка научнику - заокружен и суштински окончан. Ликовни уметник је добио дигнитет научника; као таквом му је потребно високо образовање. Штавише, потребан му је и теоријски корпус – круна образовања – промишљање суштинских принципа

рада којим се бави. Из свега овога уследила је, логично, још једна последица – плод духа ренесансе такође - уметничку вредност могу оценити и препознати је као вредност само образовани умови. Неуки пук није квалификован да буде арбитар.

Други, обрнути, смер третирања ликовног уметника који показује тенденцију поновног фузионисања уметника и занатлије, започеће као талас реакције с једне стране на у међувремену узнапредовало техничко индустријско заоштравање цивилизације чији смо део и на све оно што је то заоштравање собом донело: прагматично – утилитарно као врхунски аксиолошки критеријум, (антихуману) поделу рада и својеврсно насиље које се нужно врши над људском свешћу у контексту друштвене поделе рада због фаворизовања једног спектра менталних способности на уштрб свих других зарад што бољег *alias* **успешнијег** обављања посла (поменули смо малопре да је практично – утилитарни аксиолошки критеријум постао водећи, те је синоним за добро постало успешно). С друге стране, тенденција ка поновном обједињавању заната и уметности уследила је као покушај ослобађања од академске традиције и од „академизма” у уметности.

Први озбиљан заговорник идеје о обједињавању уметности и заната био је Вилијам Морис (*Morris*), с тим што, треба рећи, Морис нема у виду спуштање уметности на занатски ниво, већ, напротив, уздизање заната на ниво уметности. Он, наине, занату придаје дигнитет уметности, препознајући у њему елементе уметничке продукције. Наине, према Морису, биће човеково је уметничко и артифицијелност еманира из сваког облика индивидуалне продукције која је одређена слободом од спољашње принуде и стеге индустријске производње – болне последице поделе рада. Чувена естетско – социолошка Морисова категорија „радосног рада”, рада у коме се ужива (*joy in labour*) дефинисана је управо одсуством принуде и стеге.

У овом светлу види, дакле, Вилијам Морис суштинску људску потребу поновног сједињавања уметности и заната. Његова естетичка концепција отелотворила се у *Arts and Crafts*, као што ће се и естетичке идеје Валтера Гропијуса отелотворити у Баухаусу, што је наша следећа и последња у овом тексту тема за анализу.

И Валтер Гропијус, као и Вилијам Морис, промовише идеју обједињавања занатства и уметности, иритиран хибрисом такозваног »професионалног уметника«. Гропијус негира и теоријску могућност професионализације уметности: „Нема никакве суштинске разлике између уметника и занатлије... Небеска милост може учинити да у ретким светлим тренуцима, који су независни од његове воље, из дела његових руку несвесно процвета уметност, али рад као темељ обавезан је за сваког уметника.”³

Гропијусово негодовање напредује *crescendo*, попримајући притом и очигледну идеолошку интонацију: „Изградимо дакле, ново племе занатлија без насилног класног одвајања које је у својој охолости желело да подигне зид између занатлије и уметника.”⁴

Нема сумње да је Гропијусова вера у могућност фузионисања заната и уметности на једном вишем нивоу, који одговара човековој суштини, велика и искрена. У процесу отелотворења и институционализације своје естетике, у организацији Баухауса, Гропијус је покушао да изнивелише, штавише, поништи разлике између ангажованих мајстора занатлија и мајстора уметника. Али, занимљиво, јаз једном продубљен, наметао се сам да би се најзад, у пракси самог Баухауса, ипак показао као непремостив. Наине, сам Гропијус је, упркос својој естетичко – политичкој тези о непостојању разлике између занатлије и уметника, у својој школи ипак направио дистинкцију између такозваних „мајстора радионице” – врхунских стручњака заната који су ученике поучавали техничко – занатским принципима обликовања и такозваних „мајстора форме” – врхунских уметника чији је задатак био да руководе оним артифицијелним сегментом образовног процеса студената, то јест да их поучавају естетским принципима обликовања. Настала као нека врста изнудице, ова дистинкција се продубљивала и развијала у – за Гропијуса- нежељеном правцу – ка уздизању мајстора форме изнад мајстора радионице и поновном подхрањивању њиховог хибриса. Дошло је и до нетрпељивости

3 Gropijus, W., *Manifesto of the Bauhaus*, y: Frank Whitford, *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1984, стр. 202.

4 *Ibid.*, стр. 202.

између мајстора радионице с једне и мајстора форме с друге стране. Мајстори форме имали су генерално бољи третман – добијали су могућност да раде изван Баухауса и продају свој радове, што није било дозвољено мајсторима радионице, дакле зарађивали су неупоредиво више. Њихов наставнички рад престајао је преко лета, тако да су имали дугачке летње распусте, што такође није био случај са мајсторима радионице. У самој школи су мајстори форме били неупоредиво утицајнији од мајстора радионице. Кључне одлуке у Баухаусу доносило је тело названо „Савет мајстора”, који се састојао искључиво од мајстора форме. 1921. почињу жалбе мајстора радионице директору и у ствари нека врста побуне због лошијег третмана, који су евидентно имали.⁵ Једно је била Гропијусова визија у његовој глави, нешто сасвим друго његово дело у пракси.

Али да се вратимо визији Валтера Гропијуса, идеји о обједињавању уметности и заната која, према нашем мишљењу, има и озбиљно и занимљиво филозофско утемељење. Наиме, у основи ове идеје стоји Гропијусова теза о потреби превазилажења јаза између уметности и свакодневне стварности. Свет свакодневне стварности одређен витално – прагматичним принципом функционисања (на дневном колосеку), према Гропијусовом мишљењу, лишен је лепоте у потпуности. Са друге стране јаза претрајава уметност, естетизован духовни простор (артифицијелан), али ван живота и ником потребан. Гропијус је сматрао да је суштинска потреба човекова увођење уметности, а са њом и лепоте у срце свакодневне стварности, естетизовање (естетско осмишљавање) свакодневице и самим тим и обједињавање та два духовна простора која су култура и цивилизација раздвојиле.

Мајстор – уметник (назовимо га тако), који има задатак да естетски осмисли свакодневну стварност, није више традиционални охоли уметник који ствара лепа, али ником потребна и некорисна дела, али није ни занатлија који, сав у функцији прагматично – утилитарне димензије стварности, продукује корисне, употребне, витално – функционалне предмете, не претендујући притом на лепоту; он је нова парадигма фузионисаног уметника – занатлије

⁵ *Ibid.*, стр. 30.

чија је продукција уједно и витално потребна и употребљива, али и артифицијелна и естетична.

Гропијусова парадигма уметника – занатлије је врло захтевна када је образовни процес у питању: њему је потребан комплетан образовни корпус, од мануелно – техничког до теоријског. Наша теза да је и код Мориса и код Гропијуса у питању уздизање занатлије на ниво уметника, а не враћање уметника на нижу хијерархијску лествицу, подржана је и чињеницом да не постоји тенденција смањења образовног корпуса, већ, напротив, његовог увећавања.

Једино тако схваћен уметник – занатлија има стваралачку енергију да премости понор између лепе уметности (да је тако назовемо) и свакодневице.

Гропијусова идеја, међутим, као што смо поменули, није опстала ни у оквиру самог Баухауса. Уметник – занатлија се поцепао на значајнијег и више уважаваног мајстора форме и мање значајног и мање уважаваног мајстора радионице. Једном отворен понор између занатлије и уметника није могао бити премोшћен тако лако, ни тако брзо. Гропијусова хумана и естетична утопија није опстала ни у самој институцији која је требало да представља њено оваплоћење.

Литература:

- Gropius, W., *Manifesto of the Bauhaus* u Frank Whitford *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1984, стр. 202.
Да Винчи, Л., *Трактат о сликарству*, Култура, Београд, 1953.
Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975.
Whitford, F., *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1984.
Татаркјевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980.

Ива Драшкић-Вићановић

Iva Draskic Vicanovic

TWO TENDENCIES IN FINE ARTISTS' EDUCATION

Summary

The author's intention in this paper is to present the history and the current state of artist's education. The first part of the text deals with artist's education in ancient Greece, their social status and treatment as craftsmen and artists' tendency to separate themselves from craftsmen. That process culminated in Renaissance when artists recognized themselves as scientists and required high theoretical education.

The second main tendency when artists' education and status is concerned, recognized in this paper, is process of fusion artists and craftsmen which has started in nineteenth century as some kind of reaction to technical civilization and unhuman partition of work.

Keywords: education, science, artist, craftsman, theory

Марко Дамњановић

ПСИХОЛОШКИ СМИСАО ПЛАТОНОВЕ КРИТИКЕ УМЕТНОСТИ

ПОКУШАЈ ДА СЕ САМОСТАЛНИМ ИСТРАЖИВАЊЕМ ПРОНАЂЕ
ОДГОВАРАЈУЋА ПЕРСПЕКТИВА ЗА ТУМАЧЕЊЕ, КАКО КРИТИКЕ
УМЕТНОСТИ, ТАКО И ЦЕЛОКУПНЕ РАСПРАВЕ У ДРЖАВИ

Апстракт: Насупрот данас устаљеном приступању историјско-филозофском наслеђу, главно питање у овој расправи постављамо на другачији начин. Најпре указујемо на битно филозофску потребу за дефинисањем сврхе и перспективе истраживања; у томе се састоји основни предуслов за пуноправно промишљање традиције. Заснивање нашег филозофског истраживања, према томе, не одликује се некаквим сложеним доказивањем, већ простим усмерењем, како у погледу трансисторијске окоснице у вези с образовањем, тако и откривању Платонове изворне намере која омогућава веродостојну контекстуализацију тумачења. Психолошки аспект не представља плодно тло за тај подухват само из разлога што се проблемски готово увек укршта када је у питању рефлексивност о образовању, већ, када су пред нама Платонове дијалози, он у још једном смислу добија суштинску важност.

Кључне речи: образовање, душа, правичност, уметност, Платон, *Држава*

Уводно разматрање

Филозофска потреба за дефинисањем сврхе и перспективе истраживања историјско-филозофског наслеђа као основни предуслов за филозофирање уопште. Када пред себе поставимо задатак да докучимо значење неког вековима удаљеног мисаоног садржаја, филозофско искуство прошлих доба нам некако приповеда о великој битки која се одиграла у прошлим духовима, и коју ми, уколико желимо да будемо достојни тумачи и наследници филозофског генија Запада, најпре морамо да добијемо. Ради се о потреби за темељним *оправдањем приступања* неком старом мисаоном извору, која у данашњем времену, оптерећеном позитивистичко-техничком парадигмом, најчешће бива изостављена као нешто безначајно, застарело и сувише горопадно. Уколико би следили школски приступ, који је сада тако уобичајен, наш би се задатак да протумачимо Платонову критику показао као на длану доступан покушај који није недостојан да у свом варварском полету опустоши сваки у правом смислу духован, љубопитљиви смисао филозофског расправљања. Насупрот томе, средиште наших тежњи, када је реч о самом начину прилаза овом вековима актуелном проблему из *Државе*, састојаће се у покушају осујећења помодног начина сагледавања, који изворну филозофску тежњу за досезањем одговора не сматра достојнијом од каквог савременог музеја у коме се свака поставка налази у прозирним стакленим витринама.

Оно што је потребно како би легитимна сврха нашег филозофског истраживања изашла на видело, јесте смерница која би имала за циљ да покаже *повезаност* између старог дела и садашње повесне позиције из које разматрање полази. Филозофија је током времена, и поред широког спектра нових стремљења, ипак имала неке наслеђене, старе захтеве, који су представљали суштински позив њене научности и научног односа према свету. Ти захтеви су се током времена свакако могли јављати у виду различитих варијација, мада је њихов општи

карактер остао присутан у свакој тежњи коју би доиста могли да окарактеришемо као филозофску. Управо потреба да се временска дистанца у току тумачења оправда и преради, ради разумевања дубљег филозофског позива у самом предмету којим намеравамо да се бавимо, представља онај почетни захтев за приступање проблему од филозофског значаја за савременог мислиоца. Захтев ове врсте несумњиво је нужан када у савременом добу говоримо о естетици и образовању, а притом имамо у плану да се бавимо неким античким текстом. Треба установити, уколико је могуће, *заједничку нит* која представља предуслов за рефлексију ових појмова, која је *независна* од доба у коме се као тумачи налазимо. Тиме тежимо да поставимо почетни проблемски оквир од ког би наше разматрање требало да пође, и превладамо доминантни антикварни однос који има мало тога заједничког са филозофијом*.

Срж превладавања састоји се у истицању гледишта које се слепо не предаје апсолутизовању повесног значења и добне јединствености неке филозофије. Притом треба имати у виду да тај смер посматрања тиме не губи из вида релевантност повесног, већ покушава да пронађе складан однос између особености епохе и оног исконског у филозофској тежњи за одговором. У том смислу треба схватити наш захтев да се у тумачењу Платонове критике уметности приклонимо *једној преспективи* која би требала да оправда истински филозофски позив и значај за данашњу расправу, насупрот непосредном приступању предмету, без легитимног увида у филозофску релевантност истраживања.

Када је реч о образовању, разумевање душе управо представља ону трансисторијску позадину коју тражимо: психолошка перспектива, наиме, представља суштински смисао тог питања. Разумевање природе образовног процеса непосредно је повезано са схватањем људске душе, без обзира на то колико нам се владалачки положај

* Многи проницљиви духови успевали су да примете да се у истраживању увек некако враћамо овом захтеву и признајемо његову превласт. Тако је Вајтхед уочио да читаво потоње искуство филозофског мишљења након Платона у суштинском смислу не поставља нова питања, већ се заправо надовезује и историјски креће у постојаном проблемском континуитету.

повесних околности чинио неумољивим. Дакле, психолошко учење несумњиво представља елемент који у основи детерминише постанак и процес извођења теорије о образовању: оно носи *клицу коначне форме* – коначних контура објашњења *образовног процеса*.

Иако може привидно изгледати да наш приступ нуди мало тога значајног, он се, ако пажљивије размотримо, доиста кохерентно саживљава са захтевом који смо поставили на самом почетку, да разматрање Платонове критике за нас савремене мора бити приређено одређеним слојем мишљења који дати проблем *изнова оживљава*. Психолошки аспект не представља плодно тло за филозофско истраживање само из разлога што се проблемски готово увек укршта када је у питању рефлексивност о образовању, већ, када су пред нама Платонове дијалози, он добија у још једном смислу суштинску важност. Платонову филозофију, наиме, независно од тога да ли се искључиво бавимо образовањем, можемо да протумачимо као *фундаментално вођену психолошким интересом*, који образује својеврстан проблемски круг у структури дискусије у *Држави*: почев од прве књиге, Кефаловом приповешћу о Софокловој исповести у старим данима, где сусрећемо психолошке елементе, до коначне разраде учења о сељењу душе у десетој књизи, путем полумитолошког излагања које треба да испуни цињ потпуног, психолошког заснивања правичности у свеопштем, транскосмичком значењу.

Заснивање нашег филозофског истраживања, насупрот неопсредној, вулгарној интерпретацији антике, не одликује се некаквим сложеним доказивањем, већ *простим усмерењем*, како у погледу трансисторијске окоснице у вези с образовањем, тако и откривању Платонове изворне намере која омогућава веродостојну контекстуализацију тумачења. Ово последње на други начин одражава нашу борбу против данас популарног односа спрам дела из прошлости, сходно ком се она посматрају као целине без тајанствености, као искуство које је током временског слегнућа изграђено на обиљу општепознатих сазнања, која се могу, скупа сакупљена, поставити на покретну траку савремених филозофских симпозијума – међу мноштво елегантних, техноморфних приповести.

Одговарајуће, пуноправно контекстуализовање Платонове расправе у *Држави* путем посматрања кроз психолошку призму као ону исконску мотивацију аутора, омогућава да се спречи раздвојено посматрање различитих Платонових аргумената, уз које изостаје свест о вези која их прожима и стоји у позадини њихове генезе. Тако често наилазимо на тумаче који нису у стању да разјасне улогу и смисао одређених потеза које аутор предузима: то се дешава управо зато што анализу не заснивају на ширем, обухватнијем контексту. Наш приступ се стога мора ослободити свих замагљених расуђивања, тих сакупљачких заноса на обали нама знаних „истина“, управљањем према заснивању анализе као *органске целине*.

Први корак у том смеру састојаће се у стрпљивом анализирању структуре Платоновог излагања; потребно је да покажемо да *психолошка основа* кључних усмерења у току дискусије у *Држави* доиста постоји. Тиме отпочињемо обликовање оквира тумачења који ће омогућити постизање чврсте, хомогене контекстуализације. Преглед делова *Државе* који следи имаће, према томе, улогу некаквог херменеутичког угламера са задатком да осмотри кретање мисли и систематски их баласнира, уместо да неке самовољно истакне и несмотрено пригрли, како бисмо успели да назремо потезе аутора у светлу његовог *изворног теоријског циљања*.

Психолошки интерес као Платонов суштински интерес

Наша тежња да расветлимо Платонове *намере* у погледу истраживања у *Држави*, доприноси да се његова критика уметности сагледа кроз јединствену призму која све елементе дискусије о правичности међусобно припаја и заједнички заснива. Тако се онтолошки аргументи које Платон нашироко развија показују као својеврсни предступњеви за пуноправан легитимитет каснијег и за читаву расправу релевантнијег доказивања. Анализа *Државе* напослетку показује Платона као врсног систематичара расправе, који упркос свом антагонизму према уметничком стваралаштву хеленске

традиције, поседује развијен осећај за ред и склад који му омогућава да на готово уметнички начин артикулише своје мисли и изведе многа префињена нијансирања, зарад општег психолошког тријумфа. Овакав суд о подухвату аутора могућ је само с обзиром на *јасно одређену перспективу* на основу које се тумачи дело као целина.

Ми такву перспективу можемо да понудимо. Без сумње, ради се о озбиљној претензији. Зато ћемо кренути лагано у анализу, како би најпре осмотрили просте чињенице.

Наша теза да Платонова *Држава суштински* представља *психолошко* истраживање, свакако је оцена какву би многи тешко били спремни да прихвате. Уз одређене уступке, њу би већина учењака испрва прихватила са негодовањем. Међутим, ми смо у да-нашњој расправи спремни да идемо и корак даље, тако што тврдимо да *Држава* представља психолошко истраживање управо зато што је њен аутор у току писања био заокупљен сазнањима о психичком која су, према његовом уверењу, за будућу филозофску продукцију била од највише релевантности. У таквим мисаоним околностима, сматрамо, настаје спис о правичности или *Држава*. Дакле, Платонова средишња намера била је да кроз спис који ће написати поучи свет својим важним сазнањима о психичком, посредством широко применљиве категорије правичности која може да обухвати сваку сферу филозофског знања.

Овај став се такође испрва чини тешко прихватљивим, ако због ничег другог, онда због тога што остаје упитно на основу чега се то може засигурно тврдити. Као решење за ову почетну, оправдану сумњичавост, можемо да понудимо одговор који изгледа веома прикладан за одбрану гледишта које заступамо. Наиме, показатељ који би нас могао сасвим убедити да се сва дискусија збиља заснивала на психолошким сазнањима спремним за преписку, не односи се толико на многа пажљиво устројена психолошка усмерења у *Држави*, колико на сам начин Платоновог *излагања мисли*, које у свом препознатљиво стрпљивом, дијалошком кретању, показују обресе своје херменеутичке тајне. Тако кроз фрагменте који представљају спонтаност свакодневног разговора препознајемо праве мотиве

аутора: у узгредим коментарима саговорника и ту и тамо летимчним описима, пре него у конкретним промишљањима и исцрпним анализама душевног.

Колико је снажно Платону стало да покаже у чему се састоји правичност душе и да сходно учењу о метемпсихози такав живот није узалдан, показују већ први пасуси прве књиге. Кефалово природно, пријатељско обраћање Сократу одаје ауторову заокупљеност запажањима у области душевног која од самог почетка кормиларе излагањем: „*Не долазиш често у Пиреј и к нама, Сократе, а требало би. Кад бих имао још довољно снаге да без тегоба долазим у град, не би ти морао да навраћаш овамо, већ бисмо ми долазили теби. Али овако мораћеш чешиће да дођеш. Знај да, уколико више нестају телесне страсти, утолико јача постаје моја жеља и жудња за разговором. Немој, дакле, чинити друкчије, него се налази са овим младићима и долази код нас као код својих пријатеља и теби оданих људи*“¹.

Дакле, на почетку прве књиге појављује се антиципација познатог закључка из четврте књиге, да је разумни део душе супротстављен појудном*. Видимо да је Платон, према томе, од почетка имао психолошки засновану пројекатску замисао.

Међутим, неки скептичан дух могао би приговорити да се овде напросто ради о пуком случају и да је наш закључак исхитрен. Да ли у том смислу претходни фрагмент представља тек усамљено, узгредно помињање иначе несумњиво важног проблема?

Уколико пажљиво пратимо ток излагања који непосредно следи, видећемо да је одговор на ово питање недвосмислено негативан.

¹ Платон, *Држава*, 328 д.

* Као аргумент за сигурно постојање два својства душе, Платон наводи пример са жедним људима који су ипак у стању да обуздају свој нагон; жедни људи, наиме, понекад могу обуздати своју жељу за пићем: из тога следи да у човеку постоји својство које проузрокује нагон, као и друго које га у тим случајевима надвладава. Нагон душа надјачава *промишљањем*; ту способност Платон означава *разумношћу*, док оно нагонско што изазива глад, жеђ, и полни нагон назива *неразумним* делом душе. Касније се уочава и треће својство, *срчаност*, која испрва изгледа блиска појуди, али, на крају дискусија доводи саговорнике до супротног закључка. Уп. Платон, *Држава*, 439 д; 440 б; Деретић, И., *Логос, Платон, Аристотел*, Плато, Београд, 2009., стр. 49 – 65.

Кефал у наставку такође говори о сукобу који постоји у људској души, у пасусу који према својој структури представља прве редове у *Држави* који отпочињу са подробнијим разматрањем. Тачније, реч је о Кефаловом одговору, у виду кратке приповести, на Сократово питање да ли је дубока старост животна тегоба.

Кефалова приповест о жаљењу многих стараца за раскаланим младалачким данима и Софокловом супротном уверењу да у старости наступа мир, ако је пажљиво анализирамо, индиректно говори о путу ослобођења душе из окова порока, и постизању врлине правичности. Тако људске патње, према Кефаловом запажању, долазе једино као последица одсуства врлине, а не због различитог животног доба: „*Јер да је кривица до старости, онда бих ја ради ње морао патити тако исто, а и сви други који су зашли у то доба живота. Ја сам, међутим, наилазио на људе који не осећају тако. А био сам једном и код песника Софокла кад га је неко питао: „О Софокле, како се ти односиш према љубави? Јеси ли још способан да опитиш са женом? Он му је одговорио: „Ћути, човече, радостан сам што сам умакао бесном и свирепом деспоту“².*

Дакле, почетни кораци дискусије у *Држави* доиста образују пут који је проблемски хомогено континуиран. То нам говори да у се у позадини излагања налази *постојано мотвисан циљ*. Међутим, како би успешно отклонили сваку сумњу, биће неопходно да утврдимо да ли се током следећих књига општи проблемски континуитет и даље наставља.

Да смо стварно заинтересовани да истражујемо у чистом истинољубљу, угледајући се на велике духове Запада, доказује то да ни себи нећемо, попут Еуклида, допустити ход краљевским путем. А то сада значи да ћемо се још мало задржати на првој књизи. Јер, уколико је наша теза заиста исправна, онда ни остатак прве књиге не би смео у наставку одступати од свог психолошког усмерења.

Наставак прве књиге, по својој прилици, у том смислу нимало не одступа. Сусрећемо упечатљив наговештај учења о сељењу душе³,

чији ће потпун смисао бити обзнањен у десетој књизи као преостало испуњење плана истраживања. Неупоредиво је релевантнији, међутим, одломак о душевном на самом крају књиге, како због закључног положаја на коме се налази, тако и саме тенденције да се на крају пређе на психолошко испитивање. Сократ изражава ту тенденцију следећим речима: „*Размисли сада, после свега: има ли душа неку намену коју ниједна друга ствар не би могла испунити; као на пример ову: бринути се, управљати, промишљати и све остало томе слично? Можемо ли такву намену приписати ичему другом што није душа, или ћемо пак рећи да је она једино души својствена*“⁴

Што се пак осталих књига *Државе* тиче, пажљиво их читајући можемо да увидимо колико је свака колебљивост у погледу Платоновог мотива неоправдана. Да антиципација једног од постигнућа четврте књиге, на почетку *Државе* није нимало случајна, доказује структура друге и треће књиге која је пребогата упућивањима на психолошка питања. Смерница те врсте је толико много, да би обрада сваке од њих несумњиво угрозила сушту смисленост нашег доказивања.

Али, неке од њих ипак не смемо да заобиђемо. Нарочито не оне које *диктирају ток дискусије*, како у погледу непосредне одлуке да се највећа пажња прида психичком, тако и утицаја који остављају на целокупну расправу у *Држави*. Једна од таквих смерница налази се, у сагласности са нашим предвиђањима, на почетку друге књиге, у виду Глауконовог инсистирања да се расправа искључиво посвети кључном проблему: „*Хтео бих, наиме, да чујем шта су заправо те две ствари, правичност и неправичност, и какав утицај и једна и друга имају на човекову душу: награду коју оне доносе и њихове последице оставићемо засад на миру*“⁵. Подебљане речи, најпре, пружају нови доказ са каквим је намерама Платон отпочео и наставља истраживање, док реч на крају цитиране реченице открива будући план аутора, који он следствено и спроводи, како у четвртој књизи, дефинисањем последица које доноси превласт неког дела душе, тако и у закључној, десетој књизи, разрадом мита о Еру који појашњава

² Платон, *Држава*, 329 б.

³ Платон, *Држава*, 330 д – 331 е.

⁴ Исто, 353 д.

⁵ Исто, 358 б-ц.

последнице врлог и порочног живота, не само у овоземаљским, већ и у транскосмичким размерама.

Поново смо, дакле, у прилици да видимо на делу власт Платонових психолошких намера које диктирају структуру излагања. Штавише, Платон у наставку помно инсистира да се остане у идентичном фокусу. Тако Глаукон недуго затим, у нешто измењеном облику, понавља изречен предлог: „Немој нам, дакле, само речима доказивати да је правичност боља него неправичност, већ покажи какав утицај имају и једна и друга на човека који те особине има и зашто је, према томе, једна од њих врлина а друга порок“⁶. Касније Адеимант такође наставља ову тежњу са подједнако изразитим инсистирањем: „Не ограничавај се, дакле, на то да нам покажеш да је правичност боља од неправичности; омогући нам да увидимо последице и једне и друге, без обзира да ли су оне људима познате или непознате, као и то шта оне производе саме по себи у душама оних у којима бораве, разјасни нам због чега је једна добро а друга зло“⁷.

Већ на основу анализе ових неколико фрагмената, имамо јасан увид колико је густо Држава прожета психолошки мотивисаним деловима; истина, у почетним књигама више поставкама и упућивањима него аргументима, за разлику од познијих, које, природно, више пажње посвећују детаљним извођењима и појмовним артикулацијама, ослањајући се на већ раније постављену проблемску мрежу. У скаду с тим, можемо пуноправно сматрати да се на основу предоченог, додатно доказивање општег психолошког континуитета чини излишним. Усидрени у психолошкој перспективи, можемо у аутентичном светлу да отпочнемо тумачење Платонових гледишта која се односе на естетику и образовање.

Платонова критика традиционалног песништва

Преиспитивање образовног утицаја традиционалног песништва, Платонов Сократ тежи да започне уз брижљиво прилагођен начин истраживања. Он предлаже да најпре испитамо шта је правичност у државној заједници, како би постепеним свођењем структуре државе на простије елементе успели да докучимо шта је правичност у појединачној души⁸. Тако Сократ прво покушава да установи у чему се састоји порекло државе; тај подухват треба да послужи као поуздана схема да се у мислима оснује једна држава, што има за циљ да дискусији напослетку да повода за критичко преиспитивање обичајносне песничке традиције.

После закључка да је за поседовање храбрости нужна *жестина*, што представља, следствено нашим очекивањима, још једну антиципацију решења позније књиге која се искључиво бави структуром душе, Платонов Сократ покушава да расправу наведе на питање у вези са *постизањем жестине* и других тражених особина као што је *мудрост*, која је такође за узорног чувара неопходна*. У средишту тог усмерења налази се проблем васпитања. *Како* да у својој држави, пита се Платон, подигнемо *истински храбре* војнике? Ово питање није толико важно због тога што је државној заједници напосто потребна

⁸ Исто, 369 а.

* Сократ примећује да узоран војник мора у свом карактеру сјединити две супротне особине: питомост и раторборност. Војници морају сходно својој дужности бити питоми према пријатељима, а према непријатељима немилостиви. Суочен са озбиљном тешкоћом, да ли је разумно очекивати да такав балансиран карактер може уопште постојати, Сократ ипак успева да понуди прикладан пример природе која доиста поседује жељене особине. Племенити пси поседују и жестину и питомост, коју називамо мудрољубивом страном њиховог бића: они су према познатим људима питоми, док се према незнанцима понашају сасвим другачије. Пас разликује пријатеља само по томе што га познаје, у чему се, према Платоновом најдубљем уверењу, састоји суштина љубави према знању: у разликовању познатог од непознатог, домаћег од туђинског. Следствено томе, уколико човек хоће да према познаницима буде питом, он мора по природи бити пријатељ мудрости и жељан сазнања. Платон, *Држава*, 375 ц – 376 ц.

⁶ Платон, *Држава*, 367 б.

⁷ Исто, 367 е.

сигурна заштита, колико због широког значења правичности, за чије се испуњење показује нужним поседовање и других врлина, међу којима је и храброст. Она је, заправо, једна од врлина у којој се открива смисао, да тако кажемо, *надврлине*: правичности.

На самом почетку преиспитивања старог, општепознатог, и дефинисања новог образовног програма, учавамо Платонову високо развијену свесност о суштинском значају овог питања. Тако се после одлуке да најпре треба почети са приповедањем митова, открива уверење искусног, предусретљивог психолога: „*Сад знаш да је почетак свуда најважнији, а нарочито код младог и нежног бића. Тада се ствара и дотерује облик, који хоћемо другоме да дамо*“⁹. Митови су најподеснији за најмлађи узраст јер се са њима постиже да деца приме мњења за која мислимо да би морала имати кад порасту. У том смислу треба тумачити Платонов захтев, да од две врсте говора који постоје, истинитих и лажних, прво у васпитању треба применити последње. Митови су *такорећи, сама лаж, али садрже и истину*¹⁰.

Митови несумњиво остављају *најдубљи траг*, јер са њима *отпочињемо* васпитавање младих душа. Као психолог који је веома свестан „воштане“ природе дечијих срца, Платон увиђа нужну потребу да се идеална држава одлучи на један радикалан корак. Наиме, чини се *да најпре морамо надзирати митотворце, и да треба одвојити оно што су добро срочили, а што нису, - одбацити*¹¹. Критеријуми који би руководили овим предлогом, показали би се, по својој прилици, као разарајући за обичајносни свет Хелена. Тако Платон тврди да „*од митова који се данас приповедају мора се највећи део избацити*“¹².

Критика која је уперена према традиционалним митовима, пре свега се односи на стваралаштво Хомера и Хесиода, имајући у виду њихов прожимајуће присан однос у поретку обичајносне хеленске заједнице: како у самом васпитном процесу, тако и у општем културно-

уметничком свету одраслих Хелена, у ком готово у потпуности пребива препознатљиви национални идентитет*. Према Платоновом суду, већ *прву и најважнију причу о најважнијим стварима* приповедач није лепо саставио. Наиме, Хесиод је будућим хеленским нараштајума оставио у наслеђе *Теогонију* која приповеда о Урану, мрзовоњном према својој деци, и осветољубивом титану Крону, који наслеђује безкомпромисно очево властољубље. Сократ вели да такве приче не би требало тако олако причати пред неразумном светином и недораслом децом¹³.

Међутим, шта ћемо учинити, уколико нека прича са непожељним садржајем *носи истину*, на пример, о постанку космоса и богова? Зар смемо заћутати пред људима, и лишити их сазнања о тако високим стварима? Пред овим питањем се нашао и сам Платон, као филозоф који је требао да поучи Хелене новом начину живљења. За грађанина обичајносног поретка, једна од основних дужности била је да усвоји предање очева, или, тачније, научи истину о складно уређеном звезданом небу, и поретку који постоји међу боговима, како би се као слободан грађанин могао достојно укључити у политички живот агоре.

На основу овога увиђамо да се Платон као филозоф са тако иновативним замислима суочавао и са потребом да докаже неистинитост обичајносних схватања, нарочито у области религије, јер би једино тако његов практички пројекат могао прерасти у нову обичајност. Управо из тог разлога у *Држави* сусрећемо сталну тежњу да се дискредитује, доминантна, антропоморфна визура хеленских божанстава. Платону та намера у великој мери полази за руком: ако не у реалном остварењу, фактичком преокрету веровања код Хелена, онда у теоријском, које ће се касније показати као плодна духовна база за стваралаштво хришћанских филозофа.

Можемо да приметимо да је аутор *Државе* поприлично свестан да дискредитација традиционалне религије представља тежак задатак,

9 Платон, *Држава*, 377 б.

10 Исто, 377 а.

11 Платон, *Држава*, 377 ц.

12 Исто, 377 ц – д.

* О смислу уметности у обичајносном животу Хелена: Поповић, У., „Платонова критика уметности из перспективе образовања“, *Архе*, XIII, Нови Сад, 2010., стр. 138.

13 Платон, *Држава*, 378 а.

који захтева убедљиво доказивање, уз последице које тешко можемо да предвидимо. Из тог разлога, као одговор на горе постављено питање, Платон хоће да понуди прост, непосредан начин да се деца ослободе потребе за слушањем старих митова, чак иако евентуално они могу да садрже истинито знање. У том случају би се увео обред иницијације, који би требао да омогући приповедање „непожељне“ истине малом броју слушалаца. Дакле, уколико предања старих садрже и по који заостали ехо истинитог знања, она ипак морају бити подређена психолошким обзирима, како би успели да постигнемо узорно васпитање војника и опште благостање у држави: „Чак и кад би Кронова дела и начин на који је његов син с њим поступао били истинити, требало би о томе ћутати; а кад би се о свему томе ипак морало говорити, то би требало чинити у тајности, пред најмањим могућим бројем слушалаца, од којих ће се претходно захтевати да на жртву принесу не свињу, него неку скупоцену и ретку зверку, не би ли се тим начином што више смањио број слушалаца¹⁴.

Претходни фрагмент нам показује чврсто убеђење Платона да митове старих приликом васпитавања треба избећи по сваку цену, ма колико они могли изгледати у неку руку плодносни. Дакле, уколико се неки садржај, са психолошког аспекта покаже лошим, он мора бити елеминисан, без обзира на остале аспекте. Платон традиционалне митове, сходно томе, назива опасним причама: „Стога ће оне, драги Адеманте, бити забрањене у нашој држави. Такве ствари се не смеју говорити младом човеку, јер би у противном овај могао помислити да не чини ништа необично кад загази у највеће злочине и ако га спадне жеља за осветом за неправде које му је починио његов отац, јер би се у том случају понашао као први и највећи богови¹⁵.

Вероватно би се многи љубитељи античке уметности, читајући ове редове, осећали повређеним, те би смишљали начин да стану у одбрану своје пријатељице. Један од приговора који би им у том смеру био од помоћи, јесте онај Ничеов, према ком Платон није ништа друго до беживотни рационалиста, који испразно спречава уметност

да спонтано заузме себи по природи својствену улогу. Ниче тврди да морамо уништити истину, како не бисмо умрли од ње. Имајући то у виду, да ли садржај уметничког дела треба да посматрамо као сасвим споредан аспект, у односу на прожимајућу лепоту која непобитно јесте њена унутрашња сврха? Није ли уживање у лепоти уметничког дела довољно оправдање, како у оквирима модерне, тако и античке, са полисом саживљене уметности? Или, зар многе сликовите елементе у уметничким делима не треба посматрати као прикладне алегорије, уместо да их тумачимо рационалистички са фиксним значењем, не допуштајући машти слободан лет?

Овакви приговори, према нашем уверењу, не могу се одржати, јер покушавају да избегну проблем на ком Платон непрекидно инсистира. Код Платона, наиме, није реч о томе како ми посматрамо карактер уметничког дела као таквог, да ли исправно разумемо његов језик лепоте или не, већ како се душа понаша приликом реципирања неког садржаја; она га, ако њену природу добро истражимо, неминовно упија, независно од тога на који начин она схвата његову улогу и смисао, и ма колико се она испрва држала критички. Управо се на томе заснива чувена Платонова тврдња да уметност може да поквари и одличне људе¹⁶. Штавише, чак иако би неки критичар Платона одбио да усвоји ово гледиште, прихватајући расуђивање као битног чиниоца који може заштитити душу од лошег утицаја, његово становиште не би било одрживо, јер Платон увиђа да млад човек „не може просудити шта је алегорија, а шта није, већ оно што у то доба старости прими у себе остаје у њему тако чврсто да се више не може избрисати и не може променити. Зато треба настојати да оно што најпре чује буде заиста најлепше од свега што је испевано и да негује код њих врлину¹⁷.

Какав је, дакле, наш закључак на основу предоченог? Шта то тачно недостаје трагичком песништву? Традиционалне приче, како то Платонов Сократ каже, нису лепо измишљене. Одговор на ову загонетну формулацију кореспондира са излагањем у десетој књи-

¹⁴ Платон, *Држава*, 378 а – б.

¹⁵ Исто, 378 б.

¹⁶ Платон, *Држава*, 605 ц – д.

¹⁷ Исто, 378 е.

зи, које испуњава целину нашег разматрања психолошког круга у *Држави*.

Неке приче нису лепо измишљене? Шта то значи? *То је кад песник, говорећи о боговима и херојима какви су, направи рђаво поређење, како кад сликар слика слику која нимало није слична онима које је хтео насликати*¹⁸.

Разматрање положаја и сврхе онтолошке расправе у *Држави*

Управо се на последњој тврдњи заснива *појам подражавања*; она нам узгред открива и како треба да схватимо позицију онтолошке аргументације у *Држави*. Онтолошко доказивање, које у десетој књизи користи исти пример као у претходном фрагменту, за Платона представља покушај утирања пута према циљном психолошком доказивању. Наиме, познату тврдњу да сликар подражава изглед а не стварност, не треба одвојено тумачити, како смо на то навикли, као пуки идеалистички полет у ком онтолошко знање игра пресудну улогу, већ као употребу одговарајућег хеуристичног средства, које треба да истакне у први план аналогни поредак који нам помаже да истинито оценимо трагичко песништво.

Платон је далеко више забринут како да дискредитује песништво, јер је свестан његове пресудне улоге у васпитању. То можемо да приметимо како на *сталном истицању импликација* у погледу трагедија, које проистичу из онтолошког доказивања, тако и знатно већим упливом емоција код саговорника, кад год је реч о лошем људском карактеру у корелацији са делима Хомера и Хесиода. Тако се песник, без имало оклевања, тек што се дошло до првих онтолошких закључака, заједљиво упоређује са *чудотворцем* који је у стању да *имитира све* што пожели путем *сликовитог представљања* у својим песмама¹⁹. У том се смислу подједнако карактеристичним

¹⁸ Исто, 377 е.

¹⁹ Платон, *Држава*, 596 ц.

показује и овај, чини се, унапред припремљен Сократов закључак: „*Онда ће и трагичар, јер је и он подражавалац, и сви остали подражаваоци бити према краљу и истини на трећем месту*“²⁰. Да се онтолошка фаза Платоновог доказивања доиста може пре свега сматрати за хеуристично средство, потврђује следећи одломак у ком оцена трагичког песништва тражи ослонац у Сократовој аналогiji са огледалом: „*То није тешко – рекох – а свуда и брзо се обавља; најбрже, пак ако хоћеш да узмеш огледало и да га свуда носиш: брзо ћеш направити и сунце, и ствари на небу, брзо земљу, брзо самога себе и друге животиње, справе и биљке, као и све што сам малочас поменуо*“*.

Дакле, Платону је понајвише стало да докаже како трагичко песништво само наизглед говори о храбрости, части, и истинској праведности. Дела Хомера и Хесиода варљиво нуде човеку наличје врлине; тај потајни карактер можемо да наслутимо путем аргумената из разних сфера који нам помажу да прозremo природу старих поетских предања. Управо у том смислу треба да тумачимо Платонове напоре да онтолошким средствима појасни шта *заиста* значи *бити*, и стално присутне, брижљиве обзире да мудри Сократ разбуди читаоца и предочи му тек зачете поуке у погледу образовања.

Уколико би се, међутим, критички упитали, зашто наше тумачење треба извести баш на овај начин, поред мноштва могућих начина сагледавања, тада би требали, као и до сада, потражити одговор дружећи се са самим Платоном. Разматрајући *Државу* уз тежњу да се саживимо са његовим изворним замислима, долазимо до закључка да све аргументе ипак морамо самерити сходно кључном

²⁰ Исто, 597 е.

* Да би схватили да се овде заиста алудира на песника, неопходно је да консултујемо изворни текст. Кључно је Сократово питање упућено Глаукону у вези са чудотворним уметником непосредно пре одломка који смо цитирали: „*Реци ми само да ли ти се чини да је постојање оваквог уметника уопште немогуће, или мислиш да он на неки начин може бити творац свега тога, а на неки други начин не може?*“ У изворнику стоји двосмислена реч *poiētes*, која истовремено значи и *творац* и *песник*. На тај начин се постиже алузија која упућује читаоца на сродство између чудотвораца и песника, који, такође имитирајући постојеће, у сликама стварају све што хоће. Платон, *Држава*, 596 д – е.

појму образовања који стоји у непосредној вези са психолошким увидима. Сагласно томе, трагичко песништво представља за Платона примарни предмет критике, искључиво из разлога што поседује моћ да својом заводљивошћу развије неразумни део душе, који нарочито у неповољним животним околностима снажно спутава разборито делање.

Управо редови који се баве овим лошим последицама, садрже читаву лавину напада на обичајносна веровања. Она се у тој критици непоколебљиво сматрају за слепа људска мњења, лишена, у правом смислу, божанске мудрости и знања. Овакве оптужбе би се неупућеном читаоцу можда могле учинити као неоправдане и свирепе, међутим, оне не само да консеквентно произлазе из Платонових психолошких истраживања, већ се у таквом радикалном облику и морају изрећи, ако се има у виду какво су поверење Хелени гајили према Хомеру и Хесиоду. Дела великих трагичара су за Хелене представљала парадигму делања, извориште знања о ратничкој вештини, о управљању државом и религијским питањима: „*О понашању божанских бића и вољи богова човек је учио од великих песника. Кад је Зевс, како прича Хомер, разговарао са Хером, својом господом, или када је Арес ударио Атену, то су били стварни догађаји у објективном свемирском поретку, а не само замах песникове маште*“²¹.

Како је онда могуће, пита се Платон, да ти тобоже истинити говори обилују тако бројним парадоксима, који могу да учине човека само слабијим, а не јачим - како се то обично мисли. Трагичко песништво угушује природну тенденцију човека да поштује логос и закон и надвладава свој бол, развијањем пожудног дела душе који тежи за жаљењем, што доноси нарушавање врлине правичности поремећајем склада у души. Трагичко песништво, сходно томе, представља савезника неразумном делу душе: „...*оно што се у нама таквим начинима раздражује, подложно је разноликом и шароликом подражавању, а паметну и смирену нарав, која је увек самој себи једнака, није лако подражавати, а уколико би се и могла подражавати, не би је могли схватити они који долазе на свечаности*

и они људи који се одасвуд у позориштима прикупљају. Доиста, било би то подражавање нечега што је таквима потпуно туђе“²².

Нема сумње да је на основу досадашњег излагања сасвим јасно конкретно значење Платонових критичких интервенција у погледу утицаја обичајносне мудрости на специфичну природу људске душе, међутим, по својој прилици „унутрашњост“ тих аргумената је прилично нејасна; њихов шири контекст тек је слабашно дотакнут. Истина, говорили смо о психолошки мотивисаној структури *Државе*, покушавајући да кроз кохерентну проблемску призму учимо изврстан мисаони континуитет, али, општи карактер тог прожимајућег значења и даље је магловит, и такав ће остати све док се не изложи оквирни приказ Платоновог филозофског позива и правца усмерења мисли. Другим речима, питања која смо до сада увеличана разматрали, посвећујући им пуну пажњу, напослетку је потребно са висине осмотрити, слободније контекстуализовати: затворити круг тумачења самим контурама проблемског круга у *Држави*.

Закључни преглед:

неколико речи о природи целокупне расправе у Држави

Како треба да посматрамо читаву Платонову истраживачку пустиловину и филозофски позив? Све у свему, сав његов труд се своди на питање: како омогућити постизање праведног живота душе? Платонов циљ, дакле, треба да обзнани како душе учинити боголиким, са том смиреном и паметном нарави, која је непозната светини, изгубљеној у људским заблудама и предрасудама. А то заправо значи да је људима потребно понудити путоказ како би могли да изађу из подземне пећине на слободу, пред неодољиву светлост сведајућег сунца. У испуњењу тог подухвата, Платон је сагласно природи душе, био присиљен да сав фокус усмери према проблему образовања и истражи шта људе чини тако удаљеним од истинитог знања и праведности, како би постојала нада будућих нараштаја у

²¹ Гилберт-Кун, *Историја естетике*, Култура, Београд, 1969., стр. 27.

²² Платон, *Држава*, 604 е.

опште надлетање тих чврсто укорених људских убеђења, и то крилима феникса на којима је био ношен истинољубиви Сократ. Тај глас о бесмртности сусрећемо у оном завршном камену Платоновог сна о боговима међу људима, у миту о Еру, који *употпуњује целину* проблемског круга у *Држави*, приповедањем да праведност у овоме животу није узалудна.

Врлина, према томе, не представља нешто трансцендирајуће божанско, недодатљиво за смртнике, већ прожимајуће космичко добро, чије плодове људи могу да убирају, такорећи, и на небу и на земљи. Због тога је Платону могуће да говори и о наградама за врлину које долазе од људи²³, и о суђењу душама умрлих²⁴. Читава платонистичка мудрост, ипак, изгледа као да није од овога света. Њене поуке налазе се на висинама скривеним од буна људи, далеко од старачких жаљења за блудним данима младости о којима приповеда мудри Кефал.

У томе препознајемо општи филозофски позив *за досезањем* истине и мудрости, који се креће психолошки фундираном стазом, следећи највредније сазнање: истину о природи душе. Јер треба *знати* изабрати *живот*, који се између крајности увек *држи средине*. „*Уистину, то је начин на који човек постаје најсрећнији*“, поучава нас Платон на самом крају *Државе*²⁵. Зар треба онда да туђим емоцијама одгајимо и ојачамо сажалење које неће бити лако да у сопственим стањима сузбијемо, последње је питање које би проницљиви атински психолог, сходно томе, имао да нам упути.

Напослетку видимо да нас ово оквирно скицирање Платоновог филозофског позива изнова подсећа на перспективу посредством које је био формиран приступ читавој проблематици: наиме, на то да је суштински циљ, одређење правичности, нераскидиво повезано са темељним, *психолошки формираним смислом* самог *постигнућа правичности* - хармонизованом структуром људске душе. Дакле, шири приказ Платонових тежњи на крају нас поново наводи на закључак да *потпуност схватања правичности непосредно кореспондира са психолошким учењем*.

²³ Платон, *Држава*, 613 б.

²⁴ Исто, 614 ц.

²⁵ Исто, 619 б.

Литература:

- Гилберт-Кун, *Историја естетике*, Култура, Београд, 1969
 Деретић, И., *Логос, Платон, Аристотел*, Плато, Београд, 2009.
 Платон, *Држава*, Бигз, Београд, 1983.
 Поповић, У., „Платонова критика уметности из перспективе образовања“, *Архе*, XIII, Нови Сад, 2010.
 Tatarkiewicz, W., *History of Aesthetics*, Continuum, New York, 2005.

Marko Damnjanovic

PSYCHOLOGICAL MEANING OF PLATO'S CRITIQUE OF ART

An attempt to find adequate perspective for interpretation Plato's critique of art and whole discussion in *Republic* with standalone study

Summary

The central question of this treatise we established on the different way with opposition from today's usual accessing to philosophy's historical heritage. First we appointed to essentially philosophical demand for defining the purpose and perspective of disquisition; it is the principal precondition of valid reflection of tradition. So foundation of our philosophical disquisition does not distinguish with some complex arguing, but with simple directing toward the issue of over-historical base related to education and toward revelation of Plato's original intention, which makes authentic contextualization of interpretation. The psychological aspect does not represent the productive base only because crossing of with reflection about education, but also essential importance with regard to Plato's dialogues.

Keywords: education, soul, justice, art, Plato, *Republic*

Victor Castellani

**AESTHETE VERSUS LIBERTINE:
IRONIC ANTI-MODELS OF PAIDEIA IN
PETRONIUS' *SATYRICON***

We begin with a quotation from the late English musical-humorist Anna Russell, who in one of her stage routines impersonated president of the Women's Federation for the Propagation of Music and Art: "Our organisation stands for the better things in art, not expecting either reward or enjoyment, because we feel that music is so important in our lives that we should all listen to it *even if we don't like it*" (my emphasis, although it was also stressed in her inimitable enunciation.)

Her satire has real bite. Many educated, middle-class people in our time are aware that they are missing a non-material something, and desire to give at least the appearance of having "it" – perhaps not to be truly "cultured," but rather to be known to be "culturally literate." They do not wish to be thought "philistine," whether or not they even know this derisory descriptor.

How much high culture is promoted, how much is funded, how much high-cultural product is consumed by persons who think of it as a kind of bad-tasting but salubrious medication? For whom it is not even a medicine with perceptible 'honey at the brim of the bitter cup' (such as Lucretius hoped his poetry would add: *DRNI*, 935-942) or with extraneous sweetening mixed in, covering over its bitterness? One guesses: a lot!

I must define some terms.¹

¹ A briefer and truncated form of this paper was given Conference on Aesthetics and Education, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Belgrade, Serbia, December 2010.

An “aesthete,” as applied in my title, is a hyper-cultured person, one who seeks only the finest things according to a standard so elevated that for ordinary mortals it is out of sight. Such a person has no practical goal unless sensory enjoyment of The Beautiful – not in a Platonist way, but in a very physical one, where sensory sensuous and sensual – in German only two words: *Sensorisches* and *Sinnliches* – converge. He can also be (in Webster’s *New World Dictionary* definition), “a person who artificially cultivates artistic sensitivity or makes a cult of art and beauty.”

“Libertine,” on the other hand, I mean in two quite different senses – no pun on “sense” intended. The first is an accusation. From Webster’s again: “a person, esp. a man, who leads an unrestrained, sexually immoral life.” The English “sensualist” could describe him. The other, very different, historically original usage derives from the Latin noun *libertus* and denotes a “freedman,” a “manumitted ex-slave.” This was a social-legal status without moral or cultural denotation. Adjective *libertinus* indicates what belongs or pertains to someone of this kind.

To explore one brilliant author’s insights into cultural ambitions and politics, I adduce Petronius’ fragmentary novel *Satyricon*.² I shall spare the reader other technical problems surrounding the author of the text.³ It is almost certainly from the age of the pleasure-loving and ostentatiously musical Roman emperor Nero. Most of what I treat below comes from its most famous portion, the *Cena Trimalchionis*, “Trimalchio’s Banquet,” although we shall also touch upon episodes before and after.

The first-person narrator of that memorable event, as is of the entire novel, is a freeborn and super-sophisticated person named Encolpius, born into the equestrian order, though surely short of equestrian wealth. This

² Often named *Satyricon*. However, this appears to be a transliterated Greek genitive, which precedes *Libri* in the full title: “Books of Satyric Matters.”

³ The general consensus, presumed in many discussions, is that it was composed during the reign of Nero (d. 68 CE). See C. Vout, “The *Satyricon* and Neronian Culture,” in J. Prag and I. Repath, eds. *Petronius. A Handbook* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), Ch. 6, esp. pp. 101-109. For a recent defense of the alternative hypothesis of dating to the time of Emperor Hadrian (d. 138 CE)

See P. Floubert, “Considérations intempestives sur l’auteur et la date du *Satyricon* sous Hadrien,” in J. Herman and H. Rosén, eds., *Petroniana. Gedenkschrift für Hubert Petersmann*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter: 2003), pp. 109-122.

young man is a self-revealing character for whom the word “decadent” could have been coined, if not already applied to that Gaius Petronius, the novel’s probable author, whom the Roman historian Tacitus describes at *Annals* 16.18-20. “Encolpius” may well be his autobiographical creation, as much confessional as apologetic. In any case, he is at once a true aesthete and a libertine in the pejorative sense given above. Ascyllus, his coeval companion and fellow guest at the banquet, is no different, no better. Elderly Trimalchio, the dinner’s host, on the other hand, is a freedman *nouveau riche* who has ludicrous cultural pretensions and who at the same time thoroughly enjoys himself – and brings joy to his closest friends, mostly ex-slaves like himself. Even as he does so, however, he provokes sarcastic commentary in Encolpius’ narration, and occasionally open, spoken derision by Encolpius, Ascyllus, and their pretty shared catamite named Giton.⁴

Culture and education eventually become the subject of conversation during the hours-long, over-long dinner. Earlier and more often they are the object of demonstration – and, on narrator Encolpius’ part, of condescending critique. Multiple levels of irony seem to be at work here, or maybe we should say at play. Some irony of this irony comes at the expense of Encolpius himself, and perhaps behind him, of the author Petronius.⁵

More definitions are needed.

“Culture” and “education” are not really separable in many people’s view, even though there are others who do not distinguish between education and mere information and/or vocational development, who aspire

⁴ This major feature of the episode has been treated thoroughly and perceptively in M. Plaza, *Laughter and Derision in Petronius’ Satyricon. A Literary Study* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2000), Section 3.2 of which is dedicated to the *Cena Trimalchionis* (pp. 84-164).

⁵ Recent readings of and guides to the work as a whole emphasize the elusiveness of the author and his ironic, though unsteady distance from the narrator-focalizer Encolpius; for example N. Slater, *Reading Petronius* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1990); G. B. Conte, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius’ Satyricon* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1996); and V. Rimell, *Petronius and the Anatomy of Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). G. Schmeling, however, understands Encolpius’ critique of Trimalchio to be less double edged, here not ironically turned against himself: “No one listens: Narrative and Background Noise in the *Satyricon*,” pp. 183-191 of *Petroniana* (n. 3 above), 184-187 on the *Cena Trimalchionis*.

to be informed or trained rather than educated. For them the useful, the practical alone is valuable and has a kind of beauty – like a shining pile of gold coins. They think not of the complementary compound *et dulce et utile* but of an identity: *utile est dulce*. “Culture,” on the other hand, is normally associated with what we may call aesthetic intelligence, whereas “education” has often been understood reductively to be training in social and economic skills.

Let me therefore say something about the concept “culture” as I apply it in this essay. The Greek is *paideia*, which appears in my title. Two Latin approximations are *humanitas* and – Petronius deploys this second one, albeit ironically – *urbanitas*. There’s another word, somewhat rarer elsewhere, but repeated in the *Satyricon*: *lautitia*, “refinement.” In fact, the first mention of Trimalchio describes him as *lautissimus homo*, “a man of greatest refinement.”⁶

Paideia, moreover, describes as much the intellectual process as the product, educating as well as education, the condition of *having been educated*. It also has an essential aesthetic aspect, at least in the minds of the elite.

For the higher-class Greeks *paideia* led to “*kalokagathia*”, the proud state of being “*kaloskagathos*, “beautiful and good” (by a rather simplistic rendering in English). Very much more is actually connoted, for example being “gentle” as in “gentleman,” displaying social and moral worth in addition to “looking good.” For Greeks and Romans alike, attainment of such “culture” involved acculturation through “music” in the broad ancient sense, that is, in everything that the Nine Muses fostered, including (for us) art, music more narrowly understood and its accompanying song and dance, history, science, and, above all, literature of assorted genres.

So what is the process by which Romans acquired it? *Eruditio* (= training of a “raw” or “rude” person)? *Doctrina* (=teaching and rote learning)? *Institutio* (= deliberate habituation)? Petronius will suggest some models.

⁶ The word, from the participial stem of the verb *lavare*, has to do with *washing*; so something like “scrubbed pure, scrubbed clean” is the adjective’s original force. Punning in fact could make Trimalchio merely “a most-washed man” because of the long times he spends at the baths, where Encolpius first encounters him!

Before we turn to his novel, however, we must ask: Where does *aesthetic* value come in? Indeed, a *pair* of questions present themselves here.

One: How is “beauty” such as high cultural intelligence regards as “fine” or “refined” related to *pleasure*? Pleasure as such is ambiguous, of course, a natural but also a dangerous sensation. How, therefore, might “aesthete” relate to “hedonist”? In other words, how close does the aesthete’s “aesthetic” bring him to the bad “libertine,” making him an *amoral* person, heedless of moral judgments, if not an *immoral* one, defying such judgments?

Two: What is the relation of even finest *form* to bad or trivial content? Can we ever find “beautiful” a portrait of Adolf Hitler, “sublime” a still life picture of a hockey puck or a cheeseburger?

These are rhetorical questions. However, they provoke a real one: Must acculturating education cultivate not only taste but interests and, underlying them, values? Are interests (and ultimately pleasures) to be added and subtracted, then exploited, that is *instrumentalized* as means to moral and edifying ends? A child likes honey, so we put honey on the brim of a cup of bitter medicine. (Back to Lucretius!) But are the child’s innocent, natural likings to be corrected, changed to what a master-educator deems them properly to be? Is he or she to “grow up” culturally, to elevate taste from enjoyment of honey to appreciation of (let’s say) a Tokaji Essencia with “nobler” sweetness that thrills a connoisseur? Are tastes to “cleaned up” and “refined”? Or are they to be broadened? So that a bone-dry Montrachet appeals to a grown-up drinker as much as that easier-to-like super-sweet Tokay does, or more?

Let us look at the *Satyricon*.

Professional educators such as Imperial Rome recognized, the “headmasters” and “professors” of the time, occur elsewhere in the novel. Men slyly named Agamemnon and his junior associate Menelaus are teachers of display rhetoric to young men – indeed, to *boys*, to learners too young (Prof. Agamemnon complains) for his discipline, and resistant to his rigorous correction of their tawdry inclinations and of their stylistic mistakes. Nevertheless he cannot refuse their tuition payments! (Their ambitious fathers intend them for precocious careers in law.) A rhetori-

cian, Agamemnon explains, must play mad among madmen. At the very beginning of the first surviving fragment of *Satyricon* (chs. 1-2) Encolpius derides these teachers for the stale techniques and sterile exercises in their school, irrelevant to real life (not practical) and inferior in originality and style (not stirring and beautiful, either).

Much later in his picaresque adventures, after the long Trimalchio episode, Encolpius meets and joins forces with an unsavory poet named Eumolpus who is a *grammaticus*, a teacher of literature as a sort of “college prep.” Most of what he offers, one hopes, is better than his own turgid verse (which, however, must have been great fun for Petronius to contrive, perhaps in Neronian parody). This Eumolpus sexually abuses pupils of both sexes, whose fathers are blind to the atrocity, and he also exploits and finally, spectacularly and grotesquely mocks the greed of the notorious *captatores*, “legacy-grabbers” of Croton. He introduces himself to Encolpius, however, with a diatribe against the greed and moral decline of their times, reflected in the poor pictorial and plastic arts

We may now take look at the satire involved in the show-off ex-slave’s sensational dinner party, a kind of anti-symposium. Just as Plato’s *Symposium* was as much about adult *paideia* as it was about Eros, so this rowdy event shows the thinking behind a mangled acculturation and its results in the Rome of Claudius and Nero, not without erotic elements.

From Encolpius’ and our first sight of Trimalchio at the public baths, he is constantly accompanied by playing musicians. Music seems to be the food of love – self-love, in his case, as well as his desire, like the ladies of Anna Russell’s Federation for the Propagation of Music and Art, to *appear* cultured. Several entertainments at his banquet develop and ridicule this project of his. Everything “musical” that occurs in the broad ancient sense of “music” occurs badly. For example, at one point a performer mixes verses from the sublime Latin national poem, the *Aeneid*, with bits from raunchy Atellane farce (ch. 53).

Such boorish incongruity – as Encolpius thinks and lulls us into thinking with him – extends to visual arts. When the narrator approaches Trimalchio’s mansion he studies its external fresco decoration. This rep-

resents the master’s own mythologized biography, complete with helping divinities, and includes his virtual apotheosis. Encolpius and we learn that similar narrative cycles cover interior walls of the vast house, in the same basic style, illustrating *Iliada et Odysseian ... ac Laenatis gladiatorium munus*, “the *Iliad*, the *Odyssey* **and** the gladiatorial games that Laenas put on” (ch. 39).

The host himself shows his sophistication by offering the tritest possible verses, in sometimes shaky Latin, for his guests’ applause. Commentators have seen a reference here to adulation Nero received for his poetic composition and singing. “Pop” music of the time, from mime, interrupts what appear to have been finer kinds. Either his musicians do not know the difference or else, to their horror, they *do* – but he’s the boss! They may violate their artistic consciences even as the aforementioned rhetoricians do, providing whatever their paymasters require, however distasteful to themselves.

Elegant dance and coarse (and clumsy) acrobatics are confounded, too (chs. 53-54).

Trimalchio furthermore displays his scientific learning, here called *mathematica*, in the form of botched astronomy, which indeed is likewise “music,” the Muse Urania’s province and culmination of the later quadrivium – the seventh of the Seven Liberal Arts). Above all he parades his ludicrously garbled history and mythology. For example, he places Hannibal at the sack of Troy and confuses Cassandra with Clytemnestra! *Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*, he declares; “Even amid our dining one must show knowledge of the higher learning.” Granted, the received Greek myths were flexible and mutable; however, such mutilation of myth as Trimalchio perpetrates, especially in chapters 50, 52, and 59, shows how a little learning can be an uproariously *comical* thing. *Dangerous*, too, to a person whose ignorance deflates his bloated self-image as a man of culture. Petronius doubtless had fun composing all this.

Some of the company are sarcastic when they applaud their host, praising his “*Urbanitas*.” “*Sophōs!*,” they all cheer in Greek, “Wisely done!” Not all are laughing at him up their sleeves, however; many pres-

ent are genuinely impressed. They know no better than their host, or even less than he; and their “bad” taste coincides with his.⁷

Some of what is presented to them may well elevate them culturally, from an even lower base. For the *liberti* who make up most of Trimalchio’s guest list are, like him, self-educated, proud never to have studied under the likes of Agamemnon – or with an Encolpius as schoolmate! They have learned what has been most important to them: survival as slaves, initiative enough to gain freedom (what the Agamemnons and Encolpiuses of the Roman world are born into and take arrogantly for granted) and genuine *enjoyment* of cultural fusion – which to highly educated persons seems clownish *confusion*. Trimalchio’s cronies think his entertainment is great stuff, a mark of their own growing acculturation into Greco-Roman civilization when they see, hear, and admire him and the entertainers he brings on.⁸

A couple of them articulate their own ideologies of education that seem in some respects strikingly modern, practical, and above all anti-elitist. No beauty *without freedom and wealth* exists for *them*, who had painfully lacked both in servitude.

One of them named Echion challenges Agamemnon:

⁷ Their taste, like the versions of myth and history that Trimalchio exhibits, is un-“canonical”; yet it feels right, it *is* right, for them. Sympathetic commentators draw contrasts between them and the properly “cultured” effete libertine aesthetes. See, for examples, Boyce p. 102, for whom “Trimalchio and his fellow freedmen, who possess a freshness and a vitality lacking in the upper classes” and Plaza p. 164, who contrasts a freedmanly “Saturnalian” attitude with the canonical pedantry of the *scolastici*. J. Andraeu, trans. P. Dilley, in *Petronius. A Handbook* (n. 3 above), Ch. 7, “Freedmen in the *Satyrica*,” pp. 123f comments upon the greed for money that *all* characters in the *Satyrica* share despite “the distance between [Encolpius’ and his educated peers’] culture and the manners of the master of the house and his guests.” The freedmen, however, are more candid about it than the dissolute free!

⁸ These friends of his seem all to be Easterners, “Orientals” like him, for whom every bit of this world of culture, including correct Latin grammar, is relatively alien. They have spent long years in Italy – as slaves. Their language and sub-cultures has been carefully studied. E.g., B. Boyce, *The Language of the Freedmen in Petronius’ Cena Trimalchionis* (Leiden: Brill, 1991), Ch. 3 “Language and Characterization of the Freedmen,” pp. 76-102, devoted to eight others, each individualized, and their summation in their friend and host Trimalchio (94-102).

You seem to me to say, Agamemnon, ‘What is that tiresome man babbling about? Because you, who can speak, don’t. [His Latin is bad here !] You’re not of our set, and so you deride the words of poor folks. But we know that literature has made you an air-head [*fatuum*]. What then ? Some day I may persuade you to visit my little country farmhouse. We’ll find something to eat—chicken, eggs. It will be neat, even if this year the weather has reduced all the yield. Find enough to make us full. And my little squirt is growing up to be your pupil. He already divides by four; if he lives you’ll have a little apprentice in him. In his spare time he ‘hits the books.’ He’s gifted and steady, even if he’s obsessed with pet birds. I’ve already killed three finches—and said the cat ate them. [Actually a weasel.] Still he finds other worthless hobbies, and likes a lot to draw. But he has given his heels to the Greeklings and begun a promising study of Latin letters. Even if his teacher is full of himself : he doesn’t stick around, but comes now and then. He knows literature, but doesn’t want to work hard. There’s an alternative, one not so learned, but conscientious, who teaches more than he knows. So he even come on holidays, and is content with whatever you pay him. So I’ve bought the boy some law books, since I want him to get a taste of the law for household use. This subject earns bread. For he’s been smirched enough by literature. If he gets over it, I’ve a plan to teach him some trade, barbering or auctioneering or of course courtroom law, any of which only death could take from him. So I tell him loudly every day, “Primo, believe you me, whatever you study, you study for your benefit. You see lawyer Phileros [another chum and guest of Trimalchio]: If he hadn’t studied, today he couldn’t keep starvation at bay. Just the other day he was a back-breaking carrier of loads for hire. Now he even rivals [local magnate] Norbanus. Literature is a treasure-house, and a trade never dies.” (ch. 46)⁹

⁹ My translation, as later also, but with a deep bow to the three brilliant scholar-translators--themselves just three among many who have ingeniously, often creatively rendered the exceptionally challenging Latin text: William Arrowsmith, J. P. Sullivan, and P. G. Walsh. All are currently still in print. A translation of the *Cena* in public domain may be found at http://ancienthistory.about.com/library/bl/bl_text_satyricon2.htm

This delightful incoherence is an astutely observed specimen of confusion in educational philosophy that has ample parallel today.

The host Trimalchio himself boasts. “Though I do not practice law myself, for household use I’ve learned letters. And please don’t think I disdain higher studies. I have three libraries, one Greek, the other Latin.” [This by the way is what he says, though translators routinely ruin the joke by correcting to “two libraries.”] He evidently does not spend much time with any of his prized books, however.

Another harangue comes from the guest Hermeros, who takes on aesthete Encolpius, Ascyllus, and their epicene friend Giton. Against the latter he fulminates:

And you, too, curly locks, laugh at us? Hey, is it Saturnalia? December already? When did you pay your freedom-fee? What would you expect from a whipping boy, carrion meat? [He continues with a series of further colorful insults.] I’ll see to it that you feel the wrath of Athena [as patroness of schools?], you and the guy who first made you a sex toy. I haven’t studied geometry and the like, literary criticism and senseless claptrap, but I can read stone inscriptions and know the percentage table for metal, weight, and coin. To the point: let’s make a little wager, if you like. Come out here. I set down the stakes. Now you will learn that your father wasted your tuition, even though you know rhetoric, too. [He then proceeds to pose an inane riddle!] (ch. 58)

The grandest, most spectacular work of Trimalchionian art, *public* art, will be his mausoleum, fit not for a mere satrap like Mausolus but for an emperor. This is now only a project, however, and subject still to alterations. (In a spat with his wife Fortunata over his conspicuous affection for a pretty, clever, frugal slave boy who can divide by ten and reads at sight, he orders that her statue be removed from the plan.) Besides winning his surviving compatriots’ benevolence by ordering a grand funeral feast for all the town – and having his funeral feast also eternally memorialized in sculpture – he plans to edify them (ch. 71). However,

where another grand monumental tomb might have mythical decoration, a Gigantomachy, a Labors-of-Hercules, or (increasingly common during the early centuries of what would become the Christian era) a Dionysus cycle, or perhaps a sacrificial procession, *his* will feature the complete fights of his favorite gladiator Petraitēs.¹⁰ The purpose: Let *him* be a glorious lesson to all, in the finest marble by the best artists money could hire – where the “him” could be either Petraitēs, an undefeated champion (we may guess) known also from graffiti at Pompeii, or Trimalchio himself. The ex-slave’s epitaph will famously boast that he left an estate that would be worth, in today’s terms, at least hundreds of millions of Euros, *nec unquam philosophum audivit*, “and he never attended a philosopher’s lectures” (ch. 75).

If Trimalchio had read a philosopher doubtless included in his Greek library, he would have learned something about a triangulation of esthetics, erotics, and paideutics. The larger *Satyrica* presents the non-moral pederasty of Encolpius and Ascyllus among others, in their contentious relationship with the pretty, sassy, and utterly corrupt boy Giton. Trimalchio seems to have had a relationship with the master who eventually freed him for the extraordinary “libertine” career he went on to have. He himself has a favorite (*deliciae*), described as *puer vetulus, lippus, domino Trimalchione deformior* (ch. 28), “getting a little old, blear-eyed, uglier than his master Trimalchio.” We learn later (ch. 44) that his name is Croesus! Trimalchio sparks a spat with his wife Fortunata when he also kisses a comelier one, *puer non inspeciosus* (ch. 74). He explains that *Puerum basiavi frugalissimum, non propter formam, sed quia frugi est: decem partes dicit, librum ab oculo legit, thraecium sibi de diariis fecit, arcisellium de suo paravit et duas trullas. Non est dignus quem in oculis feram?* “I kissed an exceptionally thrifty boy, not because of his looks, but because he is sharp; he can divide by ten, he reads a book at sight, he has gotten a Thracian suit from his allowance, has fashioned a nice little chair and a couple of ladles. Doesn’t he deserve that I keep an eye on him?” (ch. 75).

¹⁰ He also has a set of heavy silver cups with *his* fights, not those of some epic hero, embossed on them, and those of Hermeros as well (ch. 52): Is his irate guest, also named Hermeros, the retired gladiator?

That he nevertheless *preferred* Croesus who was so unprepossessing in appearance may tell us something about both his master and himself. Is *he* the grand freedman's heir apparent, chosen for-- We cannot tell what! He feeds a fat dog and plays "horsey" with his master. His master has many slave boys who, as Encolpius describes them, are much better looking--one whom he has fitted out as young Bacchus or, in Latin, *Liber* and to whom he declares *Dionyse, Liber esto*, "Dionysus, Be Liber," which two words also mean "Be *free*" and who therefore is manumitted then and there as a consequential, generous joke (ch. 41).

I draw near to a conclusion.

Philosophy and "philology," geometry and "mathematics," and above all rhetoric and its basis in study and emulation in "high" literature are all contested here, for their value, practical and hedonic, and for their relation to self-esteem *and* esteem by one's peers.

The very Latin word *litterae* may be the crux. It is applied to everything from letters of the alphabet/s, and ability to read informative texts (for example Hermeros's *litterae lapidariae*) to *belles-lettres*. The latter, of course, are what the *grammatici* purvey and the *rhetorici* ransack and imitate, to achieve "high style." But what these aesthetes know, what they produce, and what they prize differ from what the *libertini* do; while the latter, Trimalchio and his ilk, have, it seems, lives at least as *happy*. They are happy, maybe, in their backwardness; yet that backwardness harms no one, even if it offends supercilious sophisticates. Their tastes are broader, less "refined"; yet they know what they like, like to know more when it isn't shoved into their heads by elite, effete professors, and have innocent joy in their amusements. With stress on the *-muse*! Who needs to teach them $\pi\epsilon\kappa\lambda\iota\ \Upsilon\psi\omicron\upsilon\varsigma$? That is, what do they want or need to learn about some effeminate Greekling aesthete's "sublime"?

We are left with a set of conundrums when esthetics confronts ethics. If we allow that values belonging to *both* are worthy of respect, but that these may conflict, we ought (an ethical thought!) to give precedence to ethics. But where does that leave us at Trimalchio's mansion?

Do we insist that the ex-slave master of the house and others with stories like his must not put the actual fights of the contemporary gladi-

ator Petraites on the same level as the *Iliad* (mythic fights of legendary Diomedes, Ajax, and Achilles!)? That the biography of up-from-slavery tycoon Trimalchio and the *Odyssey* (lives of Odysseus, Penelope, and Telemachus!) should never be mentioned in the same breath, let alone represented by the same decorative project, the same team of artists illustrating them in fresco painting? This is not only a matter of quality of content, high-cultural "classic" versus personal self-promotion, but of relevance. Which are more instructive to the slaves of Trimalchio's household, which are more reassuring to his *liberti* buddies? The narrator-character Encolpius has a ready answer, but I am by no means certain it is also that of Petronius.

Secondly, do we censure one sort of pleasure on the grounds that it is (by our criteria) "ugly" and "uncultured," and prefer another because it flatters our education and cultivation? Again, Encolpius and his creator may part company. Indeed, I propose that the author of the *Satyrica* looks critically at himself and fellow Neronian libertines in his effete circle, and indeed at his supercilious readers, and finds them all wanting in the vigor that the "washed"-yet-culturally-socially "unwashed" characters of the *Cena* episode exhibit.

Никола Танасић

**„УЧИТЕЉ ХЕЛАДЕ“ – О ДОМЕТИМА
ХОМЕРОВОГ ПЕСНИШТВА У ОБРАЗОВАЊУ
КЛАСИЧНЕ АНТИКЕ**

Сажетак: У раду се разматра системска амбивалентност традиционалних филозофских коментатора према Хомеровој поезији, који га истовремено хвале као „највећег Хеленског песника“ и задржавају традиционално критичан став према њему. Рад је подељен на четири главне линије аргументације. Прва (гл. II) нуди преглед класичних Платонових филозофских аргумената против Хомера, заснованих на његовој критици миметичке уметности, означеној као део „древног спора“ (παλαιὰ διαφορά) између поезије и филозофије. У другој (гл. III) се разматра историјски пренос Хомеровог културолошког утицаја на античко друштво, од чисто религијског, преко политичког конституисања античког хеленског „национализма“, па све до постанка средишњом идеолошком матрицом хеленистичког Средоземља. Трећа линија аргументације (гл. IV) бави се садржајем хомеровског светоназора, груписаним око својих космолошких, политичких и етичких уверења. Најзад, у последња (гл. V) покушава својеврсну „филозофску апологију“ Хомера, засновану пре свега на мање познатим Платоновим цитатима и коментарима Хомеровог дела.

Кључне речи: Хомер, Платон, критика песништва, култура, образовање

I. Хомер као непознаница – између романтизације и резигнације

За већину филозофа Хомерови спевови и њихов културолошки значај у класичној епохи, као и својеврсни трансепохални културолошко-етички „култ Хомера“, представљају ону врсту свакодневице, у којој је одређени предмет или мотив толико присутан и толико добро познат, да се о њему, у ствари, изузетно мало зна. Сви се филозофи радо позивају на Хомера, још радије га коментаришу, али се слободно може рећи да га мало њих познаје. Посматрајући класични свет кроз наочаре класичне филозофије, ми у Хомеру најчешће препознајемо само предмет Платонове критике, тако да је наш однос према њему у најбољем случају „из друге руке“. Толико су традиционална места одбацивања Хомера од стране Платона и класичних филозофа устаљена и урезана у филозофске индексе појмова и цитатнике, толико нам се добро примила параболо о Класици као периоду друштвеног прогреса и тријумфа λόγος над μῦθος да се за многе од нас овај песник преображава у својеврсно отелотворење филозофско-моралног *ancien régime*, рудимент родовско-племенског и пред-политичког погледа на свет, па нам се он неретко показује као поредак мишљења скоро једнако погубан као проказана и озлоглашена софистика. Хомеровски идеал човека и врлине разграђује се, обесмишљава и утапа у новом, сократовском идеалу – митска аристократија и херојска ἀρετή уступа место логичко-номички утемељеном полису и грађанској δικαιοσύνη.

И поред огромног поштовања које су слепом песнику исказивале поколења класичних филолога и теоретичара књижевности, филозофи су, што због специфичне перспективе на Стару Грчку, што због урођене склоности према цинизму и демистификовању, наизглед цели свој однос према Хомеру утемељили на два парадигматска места:

πάντα θεοῖσ' ἀνέθηκαν Ὅμηρος θ' Ἡσίδος τε,
ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν,
κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.

*Све су боговима Хомер и Хесиод приписали
што је људима одбојно и срамно
красти, чинити прељубе и варати један другог.¹*

и,

Ὅμηρος ἄξιος ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι
καὶ Ἀρχίλοχος ὁμοίως.

Хомера је најбоље са такмичења избацити и ишибати, и Архилоха исто тако.²

Ова два места увукла су се дубоко у филозофску традицију и у много чему детерминисала филозофски однос према Хомеру од Платона па надаље. Штавише, накнадна историографска традиција, која је рађање филозофске мисли доживљавала искључиво као борбу за животни простор са митопоетском традицијом, у отпору према Хомеру и његовим следбеницима видела је једну од ретких заједничких нити које су повезивале шаролика учењаштва различитих културно-образовних покрета класичне епохе.

Истовремено, нефилозофско класично образовање захтева *апотеозу* Хомера као једног од највећих литерарних генија свих времена, оснивача и утемељитеља грчке културе као такве. Из ове перспективе, хомеровски опус је синониман са античком Хеленском културом, у његовом састављању види се њен извор, у његовим вредностима, врлинама и друштвено-етичким начелима траже се њене парадигме, њихова форма је образац за хеленско литерарно стваралаштво, а њихов садржај образац да друштвено, морално и политичко устројство државе и појединца. Најзад, и сам Хомер сматра се, не без јаког ослоња на традицију, личношћу

¹ DK 21B11, превод Н.Т.

² DK 22B42, превод Н.Т.

утемељујућом хеленски дух и вредности, односно, Платоновим речником, „учитељем Хеладе“. Тако Херодот пише:

Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὀμηρον ... δὲ εἰσὶ οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλήσι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημῆναντες.

*Хомер и Хесиод... су Хеленима први створили приче о настанку богова, дали им имена и објаснили божанске почасти и вештине и, најзад, описали њихове ликове.*³

на шта се очигледно надовезује и Платон када говори о онима ὅταν Ὀμήρου ἐπαινέταις ἐντύχης λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαιδευκεν („који хвале Хомера и говоре да је тај песник васпитао Хеладу“).⁴

Управо између ова два места, Херодотовогу завишеноги похвалног у II књизи *Историје* и Платоновог критичког и подсмешљивог у X књизи *Државе*, отвара се хоризонт за интерпретацију Хомеровог места и улоге у хеленској цивилизацији. При томе, управо наведена два места представљају два пола који су послужили за развој два модела интерпретације његовог песничког опуса. Историјски се показало да су оба модела подједнако примамљива, а филозофи су вековима, од Платона наовамо, упорно инсистирали и на томе да су они међусобно непомирљиви.

II. „Колатерална штета“ - Платоново одбацавање Хомера и древни спор поезије и филозофије

С обзиром на расположиви простор, аргументи против Хомера овде ће, пре свега, бити разматрани у Платоновој редакцији, будући да је Атињанин мање-више сумирао и синтетисао све до тада

³ Hdt. II-53.2, види Херодот, *Историја*, са старогрчког превео Милан Арсенић, Дерета, Београд, 2005. Даље смао стандардна пагинација.

⁴ Resp. 606e1-2, уп. Платон, *Држава*, превели др Албин Вилхар и др Бранко Павловић, БИГЗ, Београд, 2002.

присутне филозофске критике епске поезије. Без сумње, када је реч о Платоновом односу према Хомеру, II, III и X књига његове *Државе* сматрају се за најјачи, а по многима и коначни удар који је хеленска филозофија нанела хеленском песништву. Сва остала критичка места у Платоновим дијалозима уобичајено се сматрају само за аргументативне нити које воде овом, централном критичком чворишту. При томе, има смисла напоменути на самом почетку да у *Држави* и сам Платон недвосмислено ставља на знање да за њега највећи проблем не представља Хомер лично, већ традиција трагичког песништва чији је он „вођа“ (ἡγεμών),⁵ па није контроверзно тврдити да Хомер код Платона страда као утемељитељ трагедије и генерички појам за миметичко песништво уопште.

Погледајмо укратко које су централне Платонове замерке.

а) Критика антропоморфности и иморализма богова – религијски аргумент

Историјски најстарији очувани филозофски аргумент усмерен против Хомера и религије утемељене на његовим спевовима представља већ поменути фрагмент (DK 21B11) једне од његових „ругалица“, у којима он оптужује песника да је боговима приписао „све оно чега се људи стиде и од чега зазиру“. Иако се Хомер, поред тога, појављује само у још једном фрагменту (B10), скоро да је потпуно недвосмислено да је и остала филозофова критика устаљеног виђења божанског усмерена управо против њега. Тако се он исмева физичкој и психичкој антропоморфности богова, избацујући до дана данашњег веома популарну тезу о томе како су „богови из култа обични производ људске маште“ и „идеализована копија људске стварности“, али и нуди алтернативно, експлицитно монистичко схватање божанства као свевидећег и свемогућег бића у темељу целокупне стварности.⁶

⁵ Resp. 598d.

⁶ Уп. DK 21B23-26. Уп. Вернер Јегер, *Теологија раних грчких филозофа*, Службени гласник, Београд, 2007, стр. 39-52, Бранко Павловић, *Пресократска мисао*, ПЛАТΩ, Београд, 1997., стр.117-124.

Ксенофанова критика је након њега толико често употребљавана (и злоупотребљавана) да је постала својеврсно опште место, како критике паганских религија код хришћанских, тако и критике религије уопште код атеистичких мислилаца.⁷ Истовремено, њој можемо захвалити и за унеколико инфантилан однос класичне историографије према хеленском култу, која је, управо захваљујући једној ученој пози и презиру који је филозофска елита, следећи Ксенофана, гајила према традиционалној религији, створила веома популарну идеју да је у питању пре била својеврсна детињарија и симболичка игра утемељена на љубави према литерарној вредности Хомерових и Хесиодових дела, него стварна религија са свим елементима култа које то собом повлачи.

Ову врсту стандардног приговора хомеровској религији можемо наћи у већем броју Платонових дијалога, а они су, свакако, најјасније сумирани у II књизи *Државе*,⁸ где Платон наводи како су „Хесиод, Хомер и други песници“ Хелади у аманет оставили велики број „лажних митова“ (μύθους ψευδεῖς)⁹, који, како он каже, никако не могу одговарати понашању најузвишенијих бића у свемиру. Он наводи примере међусобног инцеста и разврата међу боговима, осветољубовости, заваде и чак тешких повреда и сакаћења.¹⁰ Следећи за Ксенофаном, Платон проширује његове изворне опаске додатним, сократовским аргументима, образлажући зашто богови не могу лагати и варати једни друге и смртнике,¹¹ односно, у још

7 Уп. Г. Ф. Александров, Б. Е. Биховски, М. Б. Митин и П. Ф. Јудин, *Историја филозофије*, Том I – Филозофија античког и феудалног друштва, Култура, Београд, 1948, стр. 65-69.

8 *Resp.* 376e-383c.

9 *Resp.* 377d4-6.

10 *Resp.* 377e-378e.

11 *Resp.* 380d-383c. Платонов аргументи су овде веома блиски елејским, за које се и иначе сматра да се у свом односу према божанском надозвезују на свог земљака из Велике Грчке, Ксенофана. То се, пре свега, односи на неподложност божанства било каквим променама – што је управо супротно њиховој славној превртљивости и подмуклости из Хомерових спева, где је бојке појављивање међу смртницима у људском лику један од основних покретача радње. Упореди фрагменте DK 21B10-16 и 23-26, 28B6-8, као и, на пример *Hom. II. III*, 369-382, XXI, 590-611, XXII, 225-247, као и *Od. XIII*, 219-225.

јачем сократовском смислу, зашто богови не могу бити узрочници зла, већ само добра за смртнике.¹² Природа свих ових аргумената произилази из дубоког онтолошког уверења, како Ксенофана, тако и Платона и осталих, да *природа божанства* почива на потпуно другачијим темељима од оне описане у Хомеровим спевовима и да је *истинско устројство стварности* нешто сасвим другачије оног што говоре епови, те да се самим тим и религијска пракса мора темељно реформисати у складу са тим филозофским сазнањима.

в) Критика иморализма епских хероја – педагошки аргумент

У III књизи *Државе*, Платон иде корак даље, држећи се по свој прилици сократовских смерница, и после онтолошко-религијске расправе о природи божанства, отвара питање етичког система који нуде Хомерови спевови, као и моралног интегритета његових јунака.¹³ У свом темељном педагошком смислу, овај аргумент је потпуно идентичан претходном – ако за младе умове у формирању поражавајуће делује да им се божанства приказују као носиоци морално неприхватљивих радњи, онда то мора да важи и за хероје – утолико пре, што се са херојима знатно лакше идентификовати, него са боговима. Дакле, ако за Хомера можемо рећи да потпуно равнодушно посматра неправду, бол и патњу у свету и приписује их морално амбивалентној природи богова, те ако за италске филозофе можемо тврдити да врше темељну теодикеју и пречишћавају све божанско од свих примеса зла, моралне нискости и негативитета, онда Платонов искорак подразумева *антроподикеју* – аналогно очишћење човека од сопствене искварене и неморалне природе, ако и јесте реч само о парадигмама и идеалима човечности, које би поезија и митови требало да нам пружају.

12 Овде Платон непосредно прозива Хомера, који тврди за Зевса да смртницима „и добро и зло ствара“ (ἀγαθῶν τε κακῶν τε τέττυκται). Уп. *Resp.* 379a-380d, нарочито 379e, као и *Hom. II. XXIV*-532.

13 *Resp.* 386a-390c и 392a-398e

Будући да је епска поезија првенствено предвиђена за образовање ратничке класе у Платоновој *Држави*, њему пре свега сметају модели импулсивног, хировитог и необузданог понашања којима обилују *Илијада* и *Одисеја*, а које Платон сматра апсолутно погубним за исправно (тј. „правично“) функционисање, како појединца, тако и државе.¹⁴ Међутим, још више од тога, Платон критикује „систем вредности“ који Хомер приписује својим јунацима, и управо се на тим местима вероватно најжешће сукобљава са слепим песником. Он тако директно удара на хомеровски витализам и туробну визију живота после смрти из XI певања *Одисеје*,¹⁵ која глорификује лепоте света живих, односно управо оног „видљивог света“ (τὸ ὄρατόν) које ће сам Платон прогласити за „царство сенки“. Хомерова антагонизација живота на земљи са вечним боравиштем душа за Платона је такође педагошки деструктивна, као што је то и незасита, херојска жеђ за животом коју тако песник тако пластично слика на својим јунацима.¹⁶

γ) Критика миметичке уметности – аргумент из Теорије идеја

Најзад, у славној X књизи *Државе* Платон обједињује све до тада познате аргументе против Хомера и интегрише их у своју зрелу Теорију идеја, дајући им сасвим нову онтолошко-метафизичку позадину.¹⁷ Хомер, не само да није свестан праве природе богова и стварности, већ су његова дела, и дела његових настављача, на-

¹⁴ Уп. 388a, 389e-390e и 395c-396e.

¹⁵ Позната је расправа о апокрифности епизоде силаска у Хад у оквиру хомеровског корпуса, утолико што се мрачна слика Царства Сенки уобичајено приписује религијским утицајима каснијег доба. За ову расправу, међутим, то није од значаја, јер је овде пре свега реч о „класичном Хомеру“, оном са којим је полемисао Платон, а чија дела поседују ону форму у којој су очувана данас. Види Ервин Роде, *Psyche – Култ душе и вера у бесмртност код Грка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1991, стр. 40-49

¹⁶ Уп. *Resp.* 386a-387b и 389e-390e.

¹⁷ *Resp.* 595a-608b.

рочито погубна за сваки покушај да се до истинске природе богова и стварности дође. Будући да су Платонове аргументи против миметичких уметности из X књиге више него добро познати, а представљају и тему за себе, овде ће бити само таксативно наведени.

Најпростији аргумент, близак претходнима, представља Платоново указивање на педагошку штету од подражавања неадекватних узора (педагошки аргумент).¹⁸ Као што је већ речено, млади човек који се формира као личност подложен је деградацији сопственог моралног интегритета ако је суочен са убедљивим приказима нитковлука, емотивне слабости или неправедности, каквим обилују дела епских трагичара и сами Хомерови спевови. Даље, на чисто сазнајном нивоу, миметичка уметничка дела, па самим тим и Хомерова, у контексту зреле Теорије идеја представљају „сенке сенки“ (σκιὰ σκιάς), подражавање подражавања (μίμησις μιμήματος) и оне су стога „далеко од истине“ (πόρρω τῆς ἀληθείας)¹⁹ (епистемолошки аргумент). Аналогно томе, на чисто онтолошкој лествици, поетска дела су „троструко удаљена од бића“ (τρίττα ἀπέχοντα τοῦ ὄντος),²⁰ па самим тим и значајно губе на споственом достојанству и значају (онтолошки аргумент). Најзад, из целине Платонове *Државе* закључујемо о нераскидивој вези трагичког песништва с деструктивним политичким појавама као што су демагогија и тиранија, будући да ова врста митопоетске свести, према Платону, иде руку под руку са управо оним политичким вредностима које су његов град довеле до посрнућа (политичко-педагошки аргумент).²¹

* * *

Закључак свих ових аргумената је познат и суров – у блажем облику, Платон се залаже за строгу цензуру Хомерових спева и њихово „чишћење“ од неприхватљивих елемената,²² а у оном поз-

¹⁸ *Resp.* 603c-605a и 605d-606d.

¹⁹ *Resp.* 603a.

²⁰ *Resp.* 598e-599a.

²¹ *Resp.* 605b-c и 606e ff.

²² Уп. *Resp.* 383a-c 387b, 396c-e, 398a-b.

натијем и бескомпромиснијем, за потпуно одстрањење Хомера и трагичких песника из културе и живота државе.²³ Платон отворено, ако и помало иронично, исказује своје поштовање према Хомеровом литерарном генију, али „тешка срца“ закључује да је његов утицај штетан и погубан и да га стога треба одстранити. Чинећи то, Платон се позива на целокупну традицију „дрвног спора“ (παλαιά τις διαφορά)²⁴ између поезије и филозофије, дајући целој расправи једну детерминистичку и судбинску ноту. Истичући филозофију као темељ духовног устројства појединца и политичког устројства полиса, Платон се позива на својим слушаоцима добро познато ривалство филозофа са трагичарима и настављачима хомеровске традиције и закључује фаталистички да је за успостављање друштвеног система заснованог на филозофији неопходно „konaчно решење“ ове старе кавге.

III. Историја хомеровске културе - од религије до декаденције

Након подсећања на начелне проблеме које је хеленска филозофија имала са Хомером, оличене у Платоновој критици као најорганизованијем, најпромишљенијем и најпринципијелнијем удару на хомеровску традицију, вреди упознати се и са кратком историјом утицаја те традиције на хеленски свет. Ово је нарочито корисно за филозофе који често Хомеру као филозофском проблему приступају негативно, преко Платонове критике, боље упознати са садржајем Платонових примедби него са разлозима због којих је уопште дошло до тога да Платон један сплет епских песама узме за конкурентну филозофску теорију коју треба оповргнути. Овде се не треба заваравати – опсежност и систематичност Платоновог напада недвосмислено указује на то да је Атињанин у *Илијади* и *Одисеји* видео знатно више од пуке забаве за пук и разбибриге за „љубитеље

²³ Resp. 607b-c.

²⁴ Resp. 607b5-6.

лених призора“ (φιλοθέατοι).²⁵ Стога ће се у наредним редовима укратко изнети историјат Хомеровог утицаја на хеленско друштво и еволуција тог утицаја од архајске до александријске епохе.

Можда је најпростији начин да се српском читаоцу укратко опише значај Хомера за хеленску цивилизацију кроз поређење са Његошем, који је у историји српске књижевности и етничког идентитета управо обележио излазак из магловите митолошко-племенске, усмене, гусларске традиције и ступање на европску позорницу култура и цивилизација. При томе се Његош, свакако, може посматрати само као „цитатник“, општеприхваћен и институционализован начин да се у националним оквирима делује учено и образовано,²⁶ и без сумње га многи данас таквим и виде – пре свега једна група људи, која је од негације Његошеве мисли и ишчашења српске културе и историје из његошевске матрице направила свој политички циљ. Али, ако смо спремни да црногорском владики приступимо са дужним стрпљењем и пажњом, лако можемо видети да испод површине „објединитељске улоге“ за српски национални идентитет, Његош поседује психолошке, социолошке, филозофске и метафизичке слојеве, који пре утемељују његов социолошко-политичко-етнолошки значај, него што произилазе из „националног романтизма“ који је владики „дао више значаја него што заслужује.

Имајући то на уму, погледајмо три начелне улоге Хомерових спева које су они играли током три кључна периода античке хеленске цивилизације, улоге које се једна на другу надовезују управо онако, како и епохе произилазе једна из друге, међусобно се надограђујући и превазилазећи.

²⁵ Resp. 476a-b.

²⁶ Позната је етнолошка чињеница да је у племенској Црној Гори краја XIX и почетка XX века „ученост“ била безмало синонимна са знањем *Горског вијенца* напамет, отприлике онако, како се муслимански хафизии славе због знања текста Курана напамет.

а) Архајски период

– Хомер као пророк и гласник богова

У најстаријој, архајској фази, у време пре и око Писистратовог записивања и кодификације *Илијаде* и *Одисеје*, Хомеров значај био је пре свега ралигијске природе, а њему су приписиване пророчке способности. О овоме сведочи читав низ уобичајених мотива, од истицања Хомеровог слепила као традиционалне особине пророка и жреца,²⁷ преко теорије надахнућа Муза, присутне у првим стиховима Илијаде и Одисеје и додатно разрађене у уводу Хесиодове *Теогоније*,²⁸ до читаве традиције рапсодског еснафа хомерида, који је, попут свих других цехова и занатских братства у Хелади, настојао да свог оснивача уздигне до статуса полубожанства. Улога Хомерове поезије у овом периоду одговара уобичајеном схватању које смо могли видети код Херодота – он је својеврсни канонизатор, кодификатор и објединитељ хеленског пантеона, а његови спевови представљају несводиви минимум хеленске религије који не дозвољава да се компликовани грчки систем богова распине. Заиста, када се уђе у богати свет локалних божанстава и митова античке Хеладе и упореде културолошке, политичке, календарске, дијалекатске и идеолошке разлике међу пословично разједињеним, прво краљевствима, а затим полисима, скоро да је невероватно како је тај разуђени, дифузни и бескрајно дивергентни културолошки космос икада могао да прерасте у *цивилизацију*. Штавише, општехеленских обједињујућих културних елемената у том периоду било је прилично мало – поред (децентрализованог и дијалектизованог) хеленског језика (и њему одговарајућег појма „хеленства“ наспрам „варварства“), раштркани грчки народ од Кипра до Јадрана и од Хелеспонта до Сицилије био је обједињен

27 Уп. чланак „Oraculum“ у William Smith, William Wayte, G. E. Marindin, *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, Лондон, 1890, цитирано преко портала „Пројекта Персеј“ Тафтс универзитета (<http://www.perseus.tufts.edu>).

28 Hom. *Il.* I, 1, *Od.* I, 1, Hes. *Th.* 1-115.

скоро искључиво хомеровским пантеоном и религијским обичајима и институцијама који су се на њему заснивали – укључујући Олимпијске игре и Делфијско пророчиште.

Приписивати овако крупно достигнуће (утемељење једне цивилизације) једном песнику није толико контроверзно²⁹, поготово ако се има на уму да је садржај тог дела изворно религијског карактера и да песник поседује за оно време крајње недвосмислен божански ауторитет иза себе. Хомеровско питање на страну,³⁰ не треба уопште занемарити лични гениј састављача *Илијаде* и *Одисеје* када се говори о заснивању хеленске религије и цивилизације, будући да постоје веома убедљиве назнаке да су ови спевови *наменски састављани* да би послужили као стожери пројекта „уједињења Хеладе“. Ово се најлакше може уочити преко анализе саме структуре пантеона, где теоретичари често истичу промишљеност родбинско-хијерархијских веза између Олимпљана, састављених тако да се максимизује компатибилност локалних култова и сузбије њихова међусобна искључивост.³¹ Такође треба обратити пажњу на Хомеров *језик*, који свесно и плански представља хибрид између доминантних дорске и јонске дијалекатске групе, уз читав низ контаминација различитим локалним говорима.³² *Илијада* и *Одисеја*

29 Ово поготово важи ако се сетимо конститутивног значаја народне поезије за савремену српску културу, или романтичарских великана какви су Гете или Пушкин за утемељење савремене немачке, односно руске *цивилизације*. Уп. Фјодор Достојевски, „Беседа о Пушкину“, *Беседе – Избор из светског беседништва*, уредник Вера Поповић, Култура, Београд, 1967, стр. 370-382.

30 Кратко и продуктивно разматрање „хомеровског питања“ може се пронаћи у Х. Д. Ф. Кито, *Грци*, Матица српска, Нови Сад, 1963, стр. 49-73.

31 Уп. *ibid.* стр. 11-30.

32 Види Милош Ђурић, „Језик и стих Хомерових песама“, *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003., стр. 63-64 као и Бојана Шијачки-Маневић, „Дијалекти у грчкој књижевности“, *Грамматика грчког језика*, Плато, Београд, 2001., стр. 14. Иако се може говорити да језичка шароликост говори у прилог тези о хомеровском опусу као пукој колекцији различитих спевова, оваква произвољност у пореклу спевова вероватно би довела до језичке нивелизације и стандардизације, па би се могло очекивати да би Писистратови писари *Илијаду* и *Одисеју* записали у јонско-атичкој варијанти. Чињеница да се Хомеров језик, иако је одударо од свих осталих књижевних стандарда, вековима чувао у свом изворном

су далеко више од „митолошких зборника“, они су систематски састављани *конститутивни митови* хеленског народа, засновани на општехеленском религијском искуству.

Епску поезију у архајско време стога тешко можемо разликовати од званичног култа. Рапсоди овог времена су пре путујући духовници, него „забављачи“, каквим их искаркирано приказује Платон у свом *Ијону*.³³ Хомерова поезија представља „гарант поретка“ – како на космичком (божанском) плану, тако и на плану спољашње и унутрашње хеленске политике. Она представља природан одраз друштвеног поретка аристократски устројених краљевстава архајског периода,³⁴ али истовремено, конституишући олимписки пантеон, учествује у изградњи свехеленске олимпијско-делфијске цивилизације, која ће превазићи појединачне оквире ахејских и јонских краљевстава и постати стожер целокупне медитеранске цивилизације током наредног миленијума.

β) Класични период

- Хомер као кодификатор хеленске „националне“ културе

До надрастања сфере религије и култа (а можда чак и њеног превазилажења) очигледно долази у класично доба процвата полиса. То је доба када је кодификација култа завршена, а општехеленски културни обрасци (пророчишта, игре, светковине) представљају вишевековну традицију.³⁵ Темељне политичке промене у највећем броју хеленских држава (заснивање институције и структуре полиса)

облику, потврђује да су његова дела у Хелади имала више сакрални, него популарни карактер.

³³ *Ion* 530b-531d и 535e.

³⁴ Уп. 7. Вернер Јегер, „Култура и васпитање Хомеровог племства“, *Paideia* - Обликовање грчког човека, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991., стр. 24-33.

³⁵ На почетку V века п.н.е., који се традиционално узима за почетак класичне епохе, Олимпијске игре су представљале традицију старију од два века. Уп. чланак *Olympia* у William Smith, William Wayte, G. E. Marindin, *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, Лондон, 1890, као и Милош Ђурић, „Хеленске игре и њихов значај за телесно и духовно васпитање“, *Културна историја и рани филозофски списи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997., стр. 35-51.

ишчашује Хомера из свакодневне друштвене реалности и смешта га у домен симболичког и апстрактног. Уместо пуког одраза вековима устаљеног аристократско-хијерархијског поретка преисторијске базилеје, Хомерови спевови постају један *нормативан систем морала*, а њихова улога из религијске прелази у педагошку.³⁶

Гледано са друге стране, класична епоха је доба када се показују резултати свих центрипеталних сила које су се појавиле у архајско доба, а наведене заједничке хеленске традиције постају стварним институцијама једне *опитехеленске културе*. На темељима полиса и његових колонија, Олимпијских игара, мистерија и трагедије, рађа се *Хеленство* као цивилизацијска вредност, наспрам које вредносно неутрални појам „инозборца“ (βάρβαρος) убрзано постаје пежоративан и погрдан. Упркос свом пословичном глежењу и међусобним ратовима, хеленско друштво је далеко више уједињено него у знатно „мирнија“ времена старих краљевина, које нису имале ресурса нити амбиција за цивилизацијске покрете и империјалне пројекте. Заставе и симболи нове „хеленске нације“ у време Персијских ратова, као и „несводиви остатак“ током крвавог Пелопонеског („грађанског“) рата биле су управо институције засноване на хомеровској религији, међу њима и сам еснаф рапсода, који је широм Хеладе, Јоније, Италије и колонија ширио причу о „победи Ахајца против варварске тројанске империје“, причу која је у светлу нове просвећености можда изгубила нешто од своје духовне убедљивости, али је добила на политичком значају.³⁷

Нови статус Хомеровог дела симболички се најлакше уочава преко самог чина Писистратовог *записивања*. Баш као што се стари поредак базилеја и аристократија, утемељен да древним и безупитним ἔθνη, растаче и реконституише преко новог, рационално и грађанским консензусом установљеног система νόμιμον, тако се и дивергентна рапсодичка традиција усменог преношења *Илијаде* и

³⁶ Вернер Јегер, „Хомер као васпитач“, *op. cit.*, стр. 34-43.

³⁷ Да се у класично доба у Хомера учитавала тадашња спољнополитичка ситуација виђена као беспштедна борба „европске“ и „азијске“ цивилизације за заслужено првенство сведочи Херодот (Hdt. I, 1-25), као и нешто касније Демостен (Dem. XVIII, 202-203).

Одисеје „замрзава“ и кодификује. Управо то кодификовање сведочи о новој улози Хомера, прво унутар атинског полиса, а затим и целог хеленства коме ће Атина толико векова служити као $\mu\eta\tau\rho\acute{o}\lambda\iota\varsigma$.

γ) Хеленистички период

– Хомер као гласник надмоћи Хеленства над варварима

Са разарањем културе полиса и њеном сменом у лику војне администрације македонског царства, а затим и мањих царевина и краљевина које су га наследиле (Птолемејско и Селеукијско царство, Македонија, Епир и др.), у доба изражене културне експанзије и колонизације, космополитизма и „средоземне глобализације“, Хомер од темеља „националне“ грчке културе постаје међаш „глобалне цивилизације“. Наиме, управо се хеленистичка епоха често посматра као прва историјска „глобализација“, а „Хеленство“ као прва историјска „цивилизованост“ у савременом, помало искључивом и борбено-арогантном духу. Од статуса конститутивног митотворца, преко политичке манипулације у време борбе за опстанак и превласт над надирућом Персијском империјом, у хеленистичко доба Хомер се непосредно срозава до идеолошког оружја оправдавања хеленске надмоћи над варварима.

Нема сумње да у Хомеровском интровертном и богобојажљивом етосу није било превише простора за обесне и мегаломанске идеје „господарења светом“, које су очигледно биле толико популарне у обездуховљеној и материјалистичкој хеленистичко-римској цивилизацији,³⁸ Стога је веома вероватно да је Хомер до статуса апологете завојевачких амбиција хеленистичких империја дошао пре свега захваљујући познатој Александровој опсесији Ахилом, због које се, наводно, није одвајао од *Илијаде*.³⁹ И мада је македонско и касније

³⁸ О димензијама тих апетита веома убедљиво сведочи Плутарх у својим портретима Александра, Помпеја и Цезара, а поготово у анегдоти о незаситим амбицијама епирског краља Пира. Види *Plut. Pyrrh.* XIV, 2-7.

³⁹ Веома лепу класичну критику ове Александрове опсесије дао је Јован Дучић, који је подвлачио да је сва „културна“ и „просветитељска“ делатност Александра сводила искључиво на самогратификацију, самољубљу и охолости. Дучић веома убедљиво ис-

римско позивање на Хомера у много чему често представљало злоупотребу, управо је оно омогућило Хомеру да дефинитивно „искорачи у бесмртност“ и постане један од темеља западне културе. Од генијалног напора да се помире унутрашња религијска трвења међу грчким државицама, хомеровски сплет митова постаје толико *глобално значајан*, да средоземни и светски хегемон Рим има потребу да своје достојанство и значај доказује надовезивањем на тројански корпус митова, крунисан песнички веома успелом Вергилијевом *Енеидом*.⁴⁰ Хомер тако постаје назаобилазна литература целог „цивилизованог света“, радо читана у свим наредним вековима и редовно чувана током свих бројних плина варварства и различитих „мрачних доба“ која су се спуштала на Европу.

IV. Хомер као утемељитељ хеленског погледа на свет

Након разматрања две традиционалне историјске *рецепције* Хомера, филозофске и историографско-културолошке, засноване пре свега на *улози* коју су његови спевови играли у хеленском друштву и култури, неопходно је упознати се и са садржајем који је од песника преузет и инкорпориран у хеленски систем вредности. Тај садржај биће размотрен с обзиром на три значајна и утицајна момента, подједнако слављена у филолошкој и критикована у филозофској традицији коментарисања слепог песника – космолошком, политичком и етичко-психолошком. На овај начин требало би да се створи нешто јаснија слика о песниковом доприносу стварању онога што се обично назива „класични хеленски светоназор“, као и да се на пар примера покаже колико је присуство тог утицаја у хеленској свакодневици било стварно и витално.

тиче да је се однос Александра према *Илијади* „није заснивао на љубави према Хомеру, него на зависти према Ахилу“. Види Јован Дучић, *Градови и химере*, Просвета, Београд, 1969, стр. 176, као и *Plut. Alex.* VIII.

⁴⁰ Уп. Don Fowler, „Virgil (Publius Vergilius Maro)“, *The Oxford Classical Dictionary*, 3.ed. Оксфорд, стр. 1602.

а) Хомеров свемир. Хомеровска метафизика

Када посматрамо устројство свемира код Хомера, на први поглед се намеће Платонов закључак да је у питању *par excellence* пример „миметичке уметности“. Међусобни односи богова пре свега наликују на хераклитовско-кратиловску стварност веч-ног тока, промена и варљивих сенки, опсена и илузија, каквом Платон описује доњи део своје „подељене линије“,⁴¹ односно дно своје „пећине“.⁴² Ако погледамо сцене из *Илијаде* и *Одисеје*, где богови у складу са својим хиром склањају борце из борбе, или се сами појављују у људском лику, да би час касније нестали, те ако имамо у виду епистемичку, психолошку и моралну непостојаност хомеровског света (како на нивоу хероја, тако и на нивоу) Богова, то нас невероватно подсећа управо на платоновску εἰκασία, и тек уз мало наклоњенији приступ према Хомеру може се подићи до наредног нивоа, где царују част (τίμη) и слава/мњење (δόξα).⁴³ Штавише, може се понудити веома убедљива интерпретација Мита о пећини, у складу са којом су људи са дна управо Хомерови хероји, оковани својим страстима и карактерима,⁴⁴ док су носиоци кипова и обмањивачи који праве сенке на зиду – лажни олимписки богови. Оваква интерпретација би истовремено објашњавала и зашто огњиште у пећини није сама истина (нити је „истина о огњишту“ релевантна), па је стога неопходно тражити излаз из саме пећине.

Наравно, инсистирање на недопустивој свадљивости и антропоморфности богова представља управо поменути на почетку филозофску критичку традицију, коју је утемељио Ксенофан, и оно полази од претпоставки које Хомеру нису наклоњене. Ако, међутим Хомеру приступимо без традиционалних филозофских

41 *Resp.* 509d-511e.

42 *Resp.* 514a-517a.

43 Ако би се строго придржавали Платонових смерница, он би вероватно тврдио да свет *саме Илијаде* спада у εἰκασία, док се хеленска моралност и политичка стварност, утемељени на хомеровским вредностима, подводе под чулни свет δόξα.

44 Уп. DK 22B119.

стега, видећемо да устројство његовог свемира уопште не одудара знатно од, рецимо Хераклитовог и Платоновог. Осећајући потребу да објасни патњу, метеж и стално комешање појавног света, као стално психолошко и политичко-друштвено комешање света људи, Хомер им је постулирао божанске принципе који одговарају њиховој природи.⁴⁵ Да би објаснио стални динамизам природе и људског друштва, Хомер је претпоставио да им у основи леже ништа мање динамични принципи. Управо ко што су Платонов демократски и тирански људи робови својих страсти, прохтева и апетита,⁴⁶ тако су и Хомерови јунаци „играчке у рукама размажених богова“. Спор Платона са Хомером овде, дакле, није у томе колико је ваљан Хомеров приказ људске ситуације (он се, у ствари, потпуно поклапа са Платоновим), већ само у томе треба ли такву ситуацију узети за парадигматску, што су, по свој прилици, сматрали Платонов учени саговорници из редова φιλοθεάμονες, а што је сам Платон одлучно одбацивао.

Истовремено, Хомер нам на самом почетку *Илијаде*, као и на великом броју других места, тврди да је структура тог наизглед непостојаног епског свемира утемељена на неумољивој нужности и строгој и, пре свега, правичној „Дивовој вољи“ (Δίος βουλή), чије је извршавање у ствари истински носилац радње у оба спева.⁴⁷ Зевс, који задржава читав низ „неприхватљивих“ особина као што су љубомора, гнев и манипулативност, приказан је ипак у оба спева као неко ко своје одлуке доноси промишљено, често и мимо сопствених жеља и склоности, узимајући у обзир, најпре, незадрживи

45 Уп. DK 22B1, 10, 49a i 53, као и *Hom. Il.* IV, 452-544, V, 711-792, XII, 430-470 итд. 46 Уп. *Resp.* 571a-579e и *Gorg.* 493d-494a.

47 Види *Hom. Il.* I, 1-7, *Od.* 11-95. Када, следећи за Мишом Ђурићем, говоримо о Дивовој „вољи“ (βουλή), под тим не подразумевамо средњевековно-савремени појам *voluntas*, (нем. *wille*, рус. *воля*, ен. *will*, фр. *volonté*), који не постоји као појам у антици, већ о „вољи“ која је сваком краљу или господару неопходна да би могао да донесе одређену одлуку или изда наређење, као и да би та одлука или наређење могли бити испуњени. Без сумње, први појам проистиче из првог и на њему се темељи (историјски, појмовно и етимолошки), а Ђурићевој употреби у прилог говори и једноставна чињеница да је врховни бог хеленског пантеона, да би заиста могао то да буде, морао поседовати *вољу*, знали Грци за тај појам, или не.

жрвањ Нужности (ή Ανάγκη). Хомер ово нарочито упадљиво (и потресно) осликава у сцени, када Зевс на планини Иди *мери*⁴⁸ усуде (Κῆρες) обе војске како би утврдио којој од њих је *суђена* погибија. Ова Нужност код Хомера господари свиме, а олимпски систем богова само је механизам којим се та нужност спроводи у свим сферама стварности. Овде се Хомерово виђење стварности приближава неопитагорейским и платоновским сликама, и скоро да је идентично са великим митом из Платоновог *Федра*.⁴⁹

β) Хомерова заједница.

**Полис као законско замрзавање хомеровске обичајности.
Хомеровска ἀνάγκη и политичка ἐλευθερία**

Док је однос класичних Хелена према хомеровском пантеону прилично познат, једно од спорнијих питања везаних за њихов однос према „учитељу“ свакако јесте на који је начин један класичан полис (попут Атине) у аристократском поретку епова налазио своје темељне друштвене вредности. Уосталом, управо та темељна некомпатибилност преисторијских друштвених односа, заснованих на ἔθῃ, са новом политичком стварношћу, која је званично била утемељена на νόμοι (односно, према филозофима, на λόγος) и представља једну од честих Платонових замерки. Често се истиче да је Хомеров идеал заједнице подразумевао „органску сраслост“, која се заснивала на божанској подршци и увреженом систему обичаја, којима је у темељу лежао племенски поредак и крвно сродство. Нема сумње да се ова „сраслост“ с временом изгубила, и Херодот и Аристотел нам потврђују да је један од значајних аспеката свих познатих политичких реформи пред крај Архајске и почетком класичне епохе почивао на разградњи компромитованих и проблематичних родовских институција и њихова замена новим

48 Ном. II. VIII, 53-77. Самом чињеницом да је у питању *мерење* помоћу ваге искључује опаску о хировитости божанске власти над смртницима, будући да је деловање појединачних богова строго санкционисано Дивовим наређењима, што се код Хомера јасно види на више места. Уп. II. XIII, 345-360, XV, 78-156, XVI, 645-665 итд.

49 Види *Phdr.* 245c-256e.

органима грађанске државе.⁵⁰ На први поглед, суштина устројства полиса заснивала се управо на дисконтинуитету са Хомеровим временом. У питању је, међутим, још једна симплификација и идеализација класичних политичких процеса у Хелади.

Наспрам тога, историјски извори сведоче нам да су сви цивилизовани полиси антике настојали да своју званичну историју надовежу на неки од митова из хомеровског корпуса.⁵¹ У овоме за хеленским градовима нису заостајали чак ни варварски – Македонија и Рим.⁵² Према већини конститутивних митова већине полиса, неко од њихових утемељитеља налазио се под Тројом,⁵³ док су градове оснивали и установљавали уз божанско посредовање и покровитељство. Тај религијски елемент утемељења града задржао се и у оном тренутку, када се законодавна власт са божанства пренела на законодавца, који је божју вољу затим претакао у слово закона. Ови закони су, колико нам је познато, и даље задржавали тесну везу са градским огњиштем (ἑστία) као светилиштем и жртвеником, истовремено утемељујући и бранећи елементе државног култа.⁵⁴ Такође, снажну и сталну везу политичког са митолошким у најнепосреднијем смислу представљале су *трагедије*, које су се организовале о државном (*sic!*) трошку за време религијских (*sic!*) светковина, а њихова основна функција била је управо да се непрестано потврђује веза државног устројства религијским (хомеровско-хесиодовским) устројством свемира. Обавезно присуство грађана на извођењу трагедија служило је као гарант сталне везе конститутивних чинилаца полиса са својим пред-законским коренима.⁵⁵

50 Arist. *Const. Ath.* XXI.

51 Уп. X. Д. Ф. Кито, *op. cit.*, 15-20.

52 Уп. Plut. *Alex.* II.

53 Уп. чувени Хомеров „каталог бродова“ и II певања *Илијаде* (II. II, 484-785).

54 Arist. *Const. Ath.* fr. 6. Уосталом, сама чињеница да се Сократу судило због нарушавања постојећег религијског поретка државе потврђује колико је у зрело класично доба стари култ и даље био актуелан. Уп. Pl. *Eut.* За-с, *Ap.* 18b-с, 23d, 26a-28d.

55 Види Милош Ђурић, „Постанак трагедије. Трагедија као одражај нових социјално-политичких прилика у хеленској градској држави. Њена етичка вредност“, *op. cit.*, стр. 241-248.

Ништа мање занимљиво питање јесте на који су начин класични Хелени мирили свој императив политичке слободе (ἐλευθερία), за који су били спремни да ризикују своје потпуно уништење у Персијским ратовима,⁵⁶ са строго детерминисаним светом хомеровске Нужности (Ἀνάγκη). Чак и ако узмемо у обзир да хеленска грађанска ἐλευθερία није подразумевала слободу у јаком, метафизичком смислу,⁵⁷ и даље остаје питање како се радикално слободарско друштво попут Хелена могло идентификовати са фаталистичким светом *Илијаде* или *Одисеје*.

Одговор на ову дилему лежи у изузетно значајној институцији хеленске политичке стварности, која се често занемарује у романтизовању грчког политичког рационализма. У питању је институција *пророчишта*, што у облику великих саветодавних центара попут оног у Делфима или у Додони, што у облику локалних пророка, свештеника и ојоманта, без којих је политички живот у Хелади био незамислив. Стално хеленско обраћање пророчиштима за савет и консултовање божанских знакова и знамења сведочи о њиховој снажној религијској свести, која је и даље укључивала дубоко уверење у општу детерминисаност и неизбежност тока ствари установљеног вољом богова.⁵⁸ Са друге стране, питање слободе може се заштрићено као строго морална дилема, уз опаску да постоје јасне назнаке да Хомеров фатализам не представља бескомпромисни метафизички детерминизам мегарског или стоичког типа. О томе, пре свега, сведочи лик Ахила, за кога песник небројено пута истиче да је његова судбина (да млад погине под Тројом, али да му име живи довека) била ствар његовог *слободног избора*, будући да су му богови гарантовали и могућност сасвим другачијег животног пута.⁵⁹

⁵⁶ Уп. Hdt. VII, 101-105.

⁵⁷ Уп. Hdt. VII, 104.

⁵⁸ Упечатљив сведок овог хеленског односа према судбини је Херодот, који на више места осликава доношење виталних политичких и војних одлука засновано на божанским знамењима. Он томе нарочито убедљиво сведоче његове анегдоте о „спартанском паљењу Арга“ и бици код Платеје, где обе војске данима нису смеле да нападну једна другу зато што су упорно добијале знамења о повољном исходу ако се буду браниле. Види Hdt. VI, 76-81 и Hdt. IX, 36-41.

⁵⁹ II. IX, 410-417, као и XVIII, 114-121, 324-332.

γ) Хомеров појединац.

Класична херојска етика. Ахил, Леонида, Сократ

Најзначајнији допринос Хомера утемељењу хеленске класике свакако је његов утицај на формирање *херојског етоса*, који се налазио темељу моралног и политичког образовања грађана већине хеленских полиса, омогућујући њихово уједињење у критичним тренуцима позивајући на неке од најславнијих примера хеленске хиперерогације. Овај идеал појединца који постиже више од очекиваног и који је своје делу (ἔργον) предан до смрти представља једну од најславнијих слика и мотива античке културе, и инспирисао је безбројна уметничка дела до данашњег дана. Идеја херојског прегалаштва и хибриса лежи у темељу античке трагедије, али истовремено детерминише читав низ историјских појава, од којих је већ поменут Александар Македонски, који се у свом империјалном узлету отворено руководио овим хомеровским идеалом.

Хомеровски херој је навелико превазилази бајковити појам „царевог сина који убија аждају“. Оно што њега чини *трагичким херојем* јесте његово „егзистенцијално утемељење“ – рефлектован однос према властитој слободи и властитој судбини, чему доприносе сталне интервенције богова, пророка, врачева и сл. Он је свесно делатан и слободно бира свој животни пут,⁶⁰ а истовремено је неко ко боље од осталих *зна* како се одвијају ствари око њега. Херој није захваћен вихором догађаја, он дела то што дела и тако себе конституише као „класје које штрчи“, привлачећи пажњу љубоморних богова и неминовно се осуђујући на смрт.⁶¹

Хомерово схватање херојске ἀρετή као доцнијих μεγαλοψυχία („великодушност“, у ствари „морална величина“) и μεγαλοπρέπεια („изванредност“) омогућила је да се херојски дух пренесе и у друге домене стварности. Тако се Ахил као мета-

⁶⁰ Уп. славну Продикову беседу о „Хераклу на раскршћу“ у Xen. Mem. II, 1.21-34.

⁶¹ Види познату Херодотову анегдоту о самском тиранину Поликрату (Hdt. III, 39-43, 120-125).

физички и митски херој (хероизам му је заснован на божанском пореклу и самосвојној δεινότη – „дивоти“) у време Персијских ратова природно претаче у Леониду као политичког и историјског хероја (хероизам заснован на придржавању закона Спарте, односно на њеној политичкој самосвојности⁶²), а он прелази у Сократа као филозофског и моралног хероја (хероизам заснован на интелектуалној самосвојности и доследности трагању за истином⁶³). Без обзира на различите мотивације и системе вредности (Ахил је саможив, Леонида одан заједници, а Сократ истини), ове три класичне фигуре имају знатно више заједничких елемената од пуког „свесног избора смрти“ и личног интегритета. Леонида представља хероја спартанског, а Сократ атинског начина живота, и обојица су до те мере одани темељним начелима друштвеног живота у својим полисима (Леонида им се само повинује, док Сократ учествује у њиховом преиспитивању, али их не гази), да искорачују из домена „обичних људских могућности“ у домен херојског, па их и традиција третира као такве. При томе, код обојице, као у случају Ахила, они се свесно суочавају са стихијама свог времена (биле оне божанске, ратне или политичке), не доводећи свој ἔργον никад у питање, већ просто „чинећи то што чине“. У том смислу веза између Сократовог δαίμων, који му „само говори шта да не ради“,⁶⁴ и Атине која Ахила вуче за косу⁶⁵ никако не може бити случајна.

V. Филозофски значај неких хомеровских слика. Апологија Платоновим средствима

Враћамо се, најзад, на питање релевантности Хомерових учења за саму филозофију, како бисмо утврдили на који се начин слепи песник може ослободити наведених тешких критика Платона и осталих, а његов значај и утицај по хеленску цивилизацију помирити са отпором који су против њега показивали филозофи. Оно што, међутим, највише може да изненади, јесте то што је „филозофска апологија Хомера“ могућа позивајући се на самог Платона, под условом да смо само спремни да оставимо по страни много цитираних и добро позната места критике Хомера. Штавише, сам Платон у *Држави* признаје да гаји дубоку склоност према Хомеру, коју мора оставити по страни како би своје истраживање довео до стварних резултата,⁶⁶ што далеко више подсећа на пријатељску критику (*amicus Plato*), него на подругљиво и арогантно одбацивање које налазимо код Ксенофана. Најзад, ако узмемо у обзир да Платон у *X* књизи *Државе* очигледно допушта да га понесу негативне емоције према трагичарима, па му се омиче и неколико неутемељених и еристичких жаока,⁶⁷ поштено је рећи да његовој коначној позицији према песнику далеко више одговара његов позив за *цензуром* из II и III књиге, него позив на *изгнанство*, који му се традиционално приписује.

Добар пример за то је његово позно дело *Закони*. У питању је његова зрела и премишљена политичка теорија, у којој је задржао све оне елементе из *Државе* који су се показали идејно и аргументативно одрживим. У том делу, од десетак цитата Хомера, чак осам је узето у позитивном смислу, а неки од њих су чак отворено похвални. Песник се ту третира далеко више у складу са славом коју је уживао у хеленској јавности, а коју му филозофи тако че-

62 Уп. Hdt. VII, 104, 228.

63 Уп. Plat. *Ap.* 21a-23c.

64 *Ap.* 31e-32a, *Theag.* 128d-131a.

65 Hom. *Il.* I, 188-222.

66 *Resp.* 606e-607a.

67 Поготово оно претереано „а ко тебе хвали? Зар ће бити некога ко ће те поменути?“ (σὲ δὲ τίς [αἰτιᾶται]; ἔξει τινὰ εἰπεῖν;) у *Resp.* 599e.

сто негирају. Платон у *Законима* третира Хомера као поуздан извор и као мудраца чије је мишљење пожељно саслушати, отворено га називајући „дивним песником“ (ὁ ποιητὴς ὑμῖν οὗτος γεγονέναι χαρτίεις) који је „надмоћан у односу на друге песнике“ (κρατεῖν τῶν τοιούτων ποιητῶν), који има „лепа“ (ἀστεῖα) учења која „потврђују“ (συμμαρτυρεῖ) његова.⁶⁸ На другом месту он отворено назива Хомера „најмудријим међу нашим песницима“ (σοφώτατος ἤμῖν τῶν ποιητῶν).⁶⁹ Даље ћемо укратко сумирати низ филозофских позајмљеница, поштапања и инспирација Хомером која можемо наћи, како код Платона, тако и у осталој филозофској традицији.

α) Хомерова психологија (Платон) и учење о карактеру (Хераклит)

Међу најомиљенијим примерима из Хомера на које се Платон на више места позива јесу његови убедљиви прикази унутрашњег борбе и напете неодлучности његових јунака, у кључним тренуцима темелних избора и налета срџбе и гнева. Два најпознатија места јесу напади гнева, какав Ахил има када га Агамемнон јавно понизи пред осталим краљевима, а Одисеј када се ушуња у своју кући и види срамоту коју чине просци његове жене.⁷⁰ Када разрађује своју психолошку теорију, која почива на тези да се људски дух дели на три међусобно супротстављена аспекта,⁷¹ Платон све остале облике унутрашњег конфликта осликава примерима из стварности, али сукоб разумског и срчаног дела душе има потребу управо да илуструје овим примерима из Хомера, јасно подвлачећи да је баш то најпластичнији пример.⁷²

Занимљиво је да се Платон, нешто раније у *Држави*, када критикује Хомера, позива *управо на исту сцену* из *Одисеје* када

⁶⁸ Leg. 680c-d.

⁶⁹ Leg. 776e.

⁷⁰ Hom. Il. I, 188-189, Od. XX, 9-24, Pl. Resp. 441b-c.

⁷¹ Resp. 436a-441c, Phdr. 246a-256e.

⁷² Resp. 441b-c.

илуструје „понашање које не приличи једном епском хероју“, и које би, стога, требало уклонити из поезије узорне државе.⁷³ Будући да се ове две тематске целине наслањају једна на другу, очигледно је да на овом месту Атињанин Хомеру одаје признање за веома верно и пластично приказан психолошки феномен, који је највећем броју његових савременика остао скривен, али сматра да је уврштавање таквих сцена у педагошки систем државе штетно по младиће, који се на поезији васпитавају. Будући да храбри ратници Платонове државе не би смели себи да дозволе такве тренутке духовне слабости, Платон сматра да је штетно излагати их таквим „негативним парадигмама“. Филозоф на овом месту, у ствари, одаје признање песнику, а оно што је непожељно у његовој држави јесте описани феномен, а не начин на који је феномен описан.

Наравно, остаје отворено питање да ли је суочавање са овом врстом психолошког конфликта у уметности заиста штетно, што нас враћа на питање Платонове критике μίμησις. Пошто ће се то питање размотрити мало касније, овде довољно рећи да, из чисто епистемолошке перспективе, врхунска (миметичка) уметност пружа увид у психолошке феномене који реално постоје, и на тај начин омогућава, или бар олакшава, њихово разумевање. Најбољи пример тога су романи Достојевског, чији је аутор познат управо као истанчани сликар дубина људске душе и „највећи психолог међу писцима“.⁷⁴ У најмању руку, овде се може рећи да Платон допушта *епистемолошки* значај Хомеровој поезији (што је чак врло контроверзно из перспективе самог Платоновог дела).

Истовремено, Хомерова психологија може се узети као одлична илустрација за славни психолошки фрагмент још једног његовог бескомпромисног критичара, Хераклита, који тврди да је „карактер човеку усуд“ (ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων).⁷⁵ Ово славно место стоји у потпуном сагласју са највећим хеленским трагичким

⁷³ Resp. 390d.

⁷⁴ Уп. Пётр Кропоткин, „Идеалы и действительность в русской литературе“, изда-то у *Анархия, её действительность, её идеал: сочинения*, ЭКСМО, Москва, 2004, стр. 424-434.

⁷⁵ DK 22B119.

остварењима, а Хомеровом поезијом поготово. Сама идеја трагичког ὕβρις и херојских τιμῆ и ἀρετή, као и већ поменути хомеровски детерминизам, иду у прилог Хераклитовој идеји да је управо сама природа (трагичког) хероја таква, да му „не оставља избор“ и нагони га да тежи самоостварењу, или да пропадне покушавајући.⁷⁶ Да то не важи само за хероје потврђује и славно Одисејево обраћање просцима, који су њему нанели увреду, самим тим што су „били то што јесу“, без обзира што „нису знали“ да је он жив.⁷⁷

β) Надмоћ митолошког над логичким.

О значају институције конститутивног мита

Хомера у Платоновом опусу такође рехабилитује Атињанинов дубоко амбивалентан однос према митолошком. Упркос томе што он у *Држави* проглашава коначни тријумф логоса у оној παλαιὰ διαφορά, и наизглед „потпуно одбацивање песништва“ из нове учености и новог образовања, његово непрекидно и упорно посезање за митолошким језиком и поетским, сликовитим изражавањем тај „тријумф“ подрива. Не само то, након што је дефинитивно „раскрстио са песништвом и подражавањем“ у Х књизи државе, Платон даље наставља излагање (и то на кључном месту) једним веома разгранатим *митом*, са мноштвом елемената позајмљеним из епске поезије.⁷⁸ Већ поменуто Платоново често позивање на самог Хомера као на ауторитет који ће његовим речима дати додатну снагу такође додатно разводњава његов наизглед бескомпромисни став, а његова позитивна учења о значају мита за државно образовање његов тријумфалистички закључак скоро да потпуно анулирају.

⁷⁶ Истина на вољу, Хераклитов фрагмент треба посматрати пре свега као критику Хомеровске слике, која претпоставља усуд (δαίμων) као нешто појединцу *стољашње*, што на њега делује извана. Наспрам тога, Хераклит, као јонски физичар, инсистира на унутрашњем устројству душе као јединој стварној детерминанти људског деловања и понашања. Ипак, сам механизам условљавања остаје исти, разлика је само у његовој метафизичкој интерпретацији.

⁷⁷ Hom. *Od.* XXII, 35-41.

⁷⁸ *Resp.* 614a-621d.

Овде се треба подсетити да је део Платонових оптужби против Хомера потпуно неоснован. Супротно ономе што Платон подругљиво износи у Х књизи, Хомер је, као што смо видели, и поштован, и цењен, и изучаван, а на њега се радо позивају чак и аутори образовани и учени у најјачем смислу, попут самог Атињанина. Истовремено, опаска о томе да Хомер „није постао законодавац ниједне државе“⁷⁹ није на месту, првенствено из разлога што у Хомерово време појава законодавца (попут Ликурга или Солона)⁸⁰ још увек није ступио на историјску позорницу, а законодавцима нису постали ни Хераклит,⁸¹ Платонов вољени Сократ,⁸² па ни сам Платон. Најзад, Платон на овом месту попушта пред матицом једне строго политичке перспективе на уметност и философију, инсистирајући на држави као једином стварном полигону за отеловљење филозофских идеја. Као што смо видели, време је показало да су Хомерова дела (као, уосталом, и Платонова) далеко превазишла уске оквире које им је нудио класични хеленски полис, и то добрим делом захваљујући свом литерарном генију и митотворачком потенцијалу.

Најзад, Хомерову улогу у друштву додатно рехабилитује и Платоново учење о незаобилазности „Феничанске лажи“,⁸³ која, наспрам високопарних тврдњи из друге половине *Државе*, уз велику дозу политичке и психолошке проницљивости, признаје да се не може „баш сваки аспект“ живота државе утемељити „искључиво на истини“, што нас опет враћа на питање ко су људи који померају сенке на зиду у Платоновој пећини, и каква је њихова улога. Док претходна места реafirмишу значај литерарног и митолошког за процес сазнања и образовања, као и за саму филозофију, „Феничанска лаж“ представља Платонову потврду значаја *конститутивних митова* на нивоу државе и друштва. Сам мит, који Атињанин тамо предлаже, тесно се ослања на Хесиодов мит о пет

⁷⁹ *Resp.* 390b-d.

⁸⁰ Види Милош Ђурић, „Солон“, *op. cit.*, стр. 160-166, такође Hdt. I, 29-34, 65-66.

⁸¹ Уп. DK 22B121, као и A1.

⁸² Pl. *Ap.* 28d ff.

⁸³ *Resp.* 414c-415e.

људских покољења из *Послова и дана*,⁸⁴ а на теоретском нивоу у потпуности реafirмише улогу коју су Хомерова поезија и трагички песниници играли у атинском друштву његовог времена, иако опет (делимично) одбацује њихов садржај.

γ) Критика критике подражавања и Аристотелова теорија катарзе. Хомер и велика класична уметност

Када је у питању најјача критика Хомера као „парадигме миметичке уметности“ из X књиге *Државе*, заобилазећи њене инхерентне проблеме,⁸⁵ најбољи одговор на њу може нам пружити Аристотелова „теорија катарзе“, схваћена у свом класичном облику. У својој „дефиницији трагедије“ он истиче да ова драмска форма „изазивањем сажаљења и страха доводи до очишћења таквих осећања“ (δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν),⁸⁶ што се традиционално тумачи по психолошком моделу, који предвиђа излагање грађана различитим (према Платону недолечним) афектима у затвореним условима позоришта, како би се они припремили за слична искушења у стварном животу и научили да им одолевају.⁸⁷ Без обзира што је у питању спорно место, класична теорија књижевности у традиционална психологија управо су са овог места усвојиле појам *катарзе* (κάθαρσις) у смислу управо ритуалног *очишћења* од нечега негативног, психолошки нечистог и морално каљајућег. Према овом схватању Аристотела, ефекат свих оних „недопустивих сцена“ из атичке трагедије управо је *супротан* оном на коме инсистира Платон. Штавише, ако на Аристотелове речи додамо оно што је Платон већ признао Хомеру као адекватне увиде, видећемо да је код поезије у питању знатно

⁸⁴ Hes. *Op.* 109-201.

⁸⁵ Ту се пре свега мисли на чињеницу да Платон често скаче у закључивању и примерима из једне врсте уметности (сликарства) прави закључке о другој (поезији).

⁸⁶ Arist. *Po.* 1449b24-28.

⁸⁷ Види Милош Ђурић, „Аристотелова *Поетика* као притајена полемика против Платонове идеалистичке теорије уметности“, *op. cit.*, стр. 569-575.

сложенији механизам педагошког условљавања него што се на први поглед може чинити.⁸⁸

Из овакве перспективе, Хомер стаје раме уз раме са великанима светске књижевности, а његови хероји заузимају своје место поред њених великих ликова. Овде је још једном умесно направити паралелу са Достојевским. Ригорозно схваћени Платонов аргументи одбацили би сваку корист књижевних ликова попут Лава Мишкина, Родиона Раскољникова или Ивана Карамазова, будући да су сви они превише увучени у безизлазност своје сопствене људске ситуације да су потпуно онеспособљени да делују етички узорно. Они су, међутим, до те мере верни, не моралном идеалу, него управо тој људској ситуацији, да их наше време с правом сматра не само педагошки корисним, већ управо *филозофски релевантним* у најјачем смислу те речи.⁸⁹ То нас доводи до следеће ставке.

δ) Ахил као свечовек. Одисеј као образац филозофа

Без обзира на то какав однос имали према појму μίμησις, ликови из *Илијаде* и *Одисеје* носе ванвремену, егзистенцијалну тежину – што је управо један од разлога због којих се човечанство овим делима упорно враћало. *Ахил* представља потпуно архетипску личност, бескрајно сложену и истанчану у свим детаљима свог карактера и духа, а његов подвиг у *Илијади* представља отелотворење људског стремљења ка вечности, схваћено потпуно исконски и без икакве идеолошке надградње. Утолико што је он ту вечност истински и досегао, Ахил од идеализоване личности постаје отело-

⁸⁸ И док је „аристотелијанска“ примедба заснована на идеји да би Платонов људи, изоловани од „сажаљења и страха“ били неприлагођени за живот у стварном свету, Платонов одговор би могао бити једино да услови живота у узорној држави и не би били налик условима у стварном свету. И мада је Платон ту сасвим у праву, а ова његова перспектива се често заборавља, Аристотелов приступ и даље остаје ближи читаоцима из једноставног разлога што је ближи њиховој стварности и лакши за идентификовање. *Ibid.*

⁸⁹ Види Сергеј Булгаков, „Иван Карамазов у роману „Браћа Карамазови“ као филозофски тип“, *Легенда о великом инквизитору*, ЦИД, Подгорица, 1998, стр. 283-317.

твореном идејом и парадигмом управо у оном смислу у коме тај појам тражи Платон.⁹⁰ Истовремено, у контексту борбе са властитим мраком, срцбом, гневом и нерационалношћу, Ахил је можда чак и парадигматичнији, живљи узор од Платонове садржински испражњене „идеје човека“.⁹¹ Најзад, не треба нипошто заборавити (као што је то, очигледно, учинио Александар Македонски и сви настављачи његовог дела) да Хомер велича Ахила, не зато што је био најефикаснија машина за убијање под тројанским зидинама и што под оружјем био „најстрашнији“ (δεινότερος), већ зато што је био довољно велик човек да савлада сопствени гнев и не допусти себи да његова сопствена срчаност овлада њиме. И док је у случају потезања мача на Агамемнона том његовом самосавладавању посредовала Атина (као обоготворени појам мудрости), Ахил је старцу Пријаму предао синовљево тело само и искључиво на основу властите човечности.⁹²

Ништа мање занимљив није ни *Одисеј*, који је с правом традиционално схваћен као строго филозофска фигура – лукавац, луталица и знатичељник. Хегелов темељни појам „лукавства ума“ инспирисан је Одисејевом епизодом са сиренама, никако без разлога, будући да је у тој ситуацији краљ Итаке показао прворазредну филозофску врлину – спремност да надмудри самога себе, што одговара сократовско-делфијском императиву сталне тежње за самопознањем и самоутемељењем.⁹³ За разлику од Ахила, који је парадигматски трагички херој, који испуњава своју животну улогу док у том испуњавању не сагори, Одисеј је симбол човека који се издиже изнад своје ситуације, заобилази непремостиве препреке и изиграва судбину. Управо зато сусрет живог Одисеја са мртвим

⁹⁰ Без сумње, Платон би инсистирао да се *садржај* те парадигме мора разликовати од оног који нам нуди Хомер.

⁹¹ Гледано из ове перспективе, не може се отети утиску да је Ахил као књижевни пример неупоредиво вернији људској егзистенцијалној ситуацији од, рецимо, Платонове параболe са колима и кочијашем (*Phdr.* 246a-256e).

⁹² Ном. II. XXIV, 468-632, поготово ἤτοι Δαρδανίδης Πρίαμος θάυμαζ' Ἀχιλῆα ὄσσοσ ἔην οἶός τε: θεοῖσι γὰρ ἅντα ἐφείκει (629-630).

⁹³ Paus. X, 24, 1.

Ахилом у Хаду носи дубоку симболику, будући да са Одисејем на сцену ступа нови облик хибриса. Док је Ахил осциони полу-бог који својом изванредношћу изазива богове и самога себе осуђује на пропаст, Одисејево лукавство утемељује нови однос човечанства према боговима и природи – техничку манипулацију и надвладавање нужности разумом.⁹⁴

ε) Хомер као „уземљење у стварности“.

Мит о пећини и силазак у Хад

Можда најубедљивије сведочанство значаја Хомеровог песничког опуса, литерарних ликова и слика за античку филозофију (па посредно и филозофију уопште) представља опет Платонова слика са краја дијалога *Менон*, на месту на коме Сократ укратко описује државника-филозофа, који је у стању да влада и да друге подучи својој вештини, а за којим се у самом дијалогу узалудно трагало. Ево како гласи то место:

εἰ δὲ εἶη, σχεδὸν ἄν τι οὗτος λέγοιτο τοιοῦτος ἐν τοῖς ζώσιν οἶον ἔφη Ὅμηρος ἐν τοῖς τεθνεώσιν τὸν Τειρεσίαν εἶναι, λέγων περὶ αὐτοῦ, ὅτι οἶος πέπνυται τῶν ἐν Αἴδου, τοῖ δὲ σκιαὶ ἀίσσουσι. ταῦτόν ἄν καὶ ἐνθάδε ὁ τοιοῦτος ὥσπερ παρὰ σκιάς ἀληθὲς ἄν πρῶγμα εἶη πρὸς ἀρετήν.

*Кад бисмо таквог човека нашли, могло би се за њега рећи да је међу живима оно што Хомер каже за Тирезију међу мртвима. Само он, вели Хомер, има разум, док су сви остали у царству мртвих сам лепршаве сенке. Јер, баш такав човек овде на земљи био би, у погледу врлине, као реално биће међу сенкама.*⁹⁵

У овој слици, коју Платон нуди на самом крају једног апоријског дијалога прелазног периода, не можемо да не уочимо јасну паралелу између овог цитата из *Одисеје* и доцније разрађене славне

⁹⁴ Уп. Anna Henningsgaard, *Achilles/Odysseus*, интернет издање на адреси <http://annalogue.net/projects/mediawar/hero/achilles.html> (1. септембар 2011.).

⁹⁵ *Men.* 100a-b, превод Албин Вилхар. Платон овде мисли на Ном. *Od.* XI, 51 ff.

Алегорије пећине. О везама Хомеровог света са Платоновим светом сенки и мњења већ је било речи, али на овом месту скоро да је немогуће избећи закључак да се Платон, када је замишљао стање у коме се налазе његови алегоријски људи са дна пећине, послужио управо овом славном сликом из *Одисеје* као инспирацијом. Разлика, наравно, лежи у Платоновом померању сазнајног хоризонта по неопитагорейско-орфичким смерницама, која доводи до преокрета и проглашавања хомеровске смрти за живот (и сазнајно уздицање душе до идеја), а живота за смрт (односно привремено заточеништво у телу, које је „тамница душе“).⁹⁶

Да се Платон приликом уобличавања слике своје Пећине руководио управо имајући у виду Хомерову сцену Одисејевог силаска у Хад, потврђује и његово *непосредно цитирање истог тог места* тик након завршеног излагања Алегорије. Описујући положај филозофа који се вратио у пећину, Платон цитира Ахилеве речи, које овај у Хаду говори Одисеју:

βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητεύεμεν ἄλλω,
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη,
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

*Ја бих радије био себар и служио другом,
који својега нема имања и живи од мраке,
него ли владати мртвима свим што не виде сунце!*⁹⁷

Баш као што би Хомеров Ахил био спреман да се одрекне све своје славе и части у Свету мртвих за било какав, макар и потпуно неугледан живот под сунцем, тако и Платонов филозоф из пећине

⁹⁶ Уп. Вернер Јегер, „Такозване орфичке теогоније“, *Теологија раних грчких филозофа*, *op. cit.*, стр. 53-65.

⁹⁷ Ном. *Od.* 489-491, односно *Resp.* 516d. Занимљиво је да Платон ову исту Хомерову тврдњу оштро критикује у на почетку III књиге *Државе*, залажући се за сасвим другачију религијску интерпретацију смрти. Платон очигледно Хомерове слике окреће наглавачке и придјае им потпуно супротно значење од устаљеног, али их задржава у садржинском смислу као потпуно верне илустрације новог устројства стварности које настоји да утемељи. Види *Resp.* 386a-387b.

презире празне почести које се приписују најбољем „погађачу сенки“. И као што су Хомерове сенке потпуно глуве и неме за стварни свет око себе (и потпуно гоњене необузданом страшћу за минулим животом⁹⁸), тако су Платоновии људи са дна пећине потпуно неспособни да превазиђу своју ситуацију и отргну се од сопственог Царства сенки у коме живе.

На овом месту можемо рећи да Платон користи Хомера као огледало, помоћу кога, попут Персеја, одсеца главу Медузи. Хомерове слике су ту да изврше управо ону миметичку улогу коју на другим местима Платон одбацује – његови спевови су верна слика и копија стварног живота и егзистенцијалног стања у коме пребивају сви људи у свету. Позивајући се на ту слику, Платон омеђава оно против чега се бори и одбацује га у целини, док Хомер страда као систематизатор и приказивач управо тог људског стања. Без обзира на сталне и упорне критике, очигледно је да се Платон обилато користи Хомеровим сликама како би јасно могао да илуструје сопствену слику стварности, макар те слике на крају одбацио попут Витгенштајнових лествица.

VI. Преиспитивање Хомеровог места у историји филозофије и филозофско утемељење његовог конститутивног значаја по Хеладу

Платон јесте највећи критичар Хомера, али је у много чему и његов највећи настављач. Иако суштински веома различити, њихови опуси данас подједнако доприносе схватању стварне величине хеленског духовног генија. Истовремено, нема величанственијег доказа значаја Хомера за хеленско образовање и цивилизацију од разоткривања његовог утицаја на самог Платона. Упркос начелно негативној оцени и неприкривеним несимпатијама код Платона, формативни значај Хомерових епова није у противречности са основним

⁹⁸ Ном. *Od.* XI, 23-50.

начелима Платонове педагогије. Начелно говорећи, дескриптивни садржај Хомерових спева у потпуности одговара Платоновим приказима одређених аспеката стварности, и Платону пре смета њихова погрешна нормативизација, празно и нерелевантно величање код његових савременика, него сам садржај Хомерових дела.

Са друге стране, историјска преданост целокупне хеленске образоване јавности сећању и традицији Хомерових списа доказује њихову незаобилазну улогу у утемељењу појединачног Хелена као човека и као грађанина, а након класичне епохе у образовању и обликовању западне мисли. Као што смо имали прилике да видимо, Хомер се небројено пута показао као „извор“ за филозофску литературу, док су његови литерарни примери и парадигме послужили као инспирација за неке од централних разматрања историје филозофије. Све то повлачи да његов дидактичко-педагошки, али и антрополошко-метафизички значај, далеко превазилази Платонове подсмешљиве афоризме, који су се толико усталили у традиционалној филозофској литератури. Штавише, сама Платонова употреба Хомера, упркос свим критикама, уздиже слепог песника до достојанства и значаја, које сам Атињанин ни по коју цену није хтео да му призна.

Литература:

- Г. Ф. Александров, Б. Е. Биховски, М. Б. Митин и П. Ф. Јудин, *Историја филозофије*, Том I – Филозофија античког и феудалног друштва, Култура, Београд, 1948.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, превод и напомене Милош Ђурић, Дерета, Београд, 2008.
- Аристотел, *Устав атински*, превод и напомене Петар Јевремовић, Плато, Београд, 1997.
- Сергеј Булгаков, „Иван Карамазов у роману „Браћа Карамазови“ као филозофски тип“, *Легенда о великом инквизитору*, ЦИД, Подгорица, 1998.
- Херман Дилс, *Предсократовци*, томови I и II, Напријед, Загреб, 1983.
- Милош Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.
- Милош Ђурић, „Хеленске игре и њихов значај за телесно и духовно васпитање“, *Културна историја и рани филозофски списи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Вернер Јегер, *Paideia - Обликовање грчког човека*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991.
- Вернер Јегер, *Теологија раних грчких филозофа*, Службени гласник, Београд, 2007.
- Х. Д. Ф. Кито, *Грци*, Матица српска, Нови Сад, 1963.
- Пётр Кропоткин, „Идеалы и действительность в русской литературе“, изда-то у *Анархия, её действительность, её идеал: сочинения*, Эксмо, Москва, 2004.
- Бранко Павловић, *Пресократска мисао*, ПЛАТОН, Београд, 1997.
- Платон, *Горгија*, превели Мирјана Драшковић и Албин Вилхар, БИГЗ, Београд, 1975
- Платон, *Дела*, превод, напомене и објашњења Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2002.
- Платон, *Дијалози*, превод Слободана Благојевића, Графос, Београд, 1982.
- Платон, *Држава*, превели др Албин Вилхар и др Бранко Павловић, БИГЗ, Београд, 2002.
- Платон, *Закони*, са старогрчког превео др Албин Вилхар, Дерета, Београд, 2004.

- Плутарх, *Славни ликови антике*, избор из „Упоредних животописа“, превод и напомене Милош Ђурић, Дерета, Београд, 2002.
- Ервин Роде, *Psyche – Култ душе и вера у бесмртност код Грка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1991.
- Херодот, *Историја*, са старогрчког превео Милан Арсенић, Дерета, Београд, 2005.
- Хесиод, *Послови и дани*, превод и напомене Марко Вишић, Драганић, Београд, 2006.
- Хесиод, *Теогонија*, превод и напомене Марко Вишић, Октоих, Подгорица, 2000.
- Хомер, *Илијада*, превео Милош Н. Ђурић, Матица српска, Нови Сад, 1972.
- Хомер, *Одисеја*, превео Милош Н. Ђурић, Матица српска, Нови Сад, 1972.
- Бојана Шијачки-Маневић, „Дијалекти у грчкој књижевности“, *Грамматика грчког језика*, Плато, Београд, 2001
- Demosthenes with an English translation* by C. A. Vince and J. H. Vince, Harvard University Press, Лондон, 1926.
- Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, neunte Auflage herausgegeben von Walther Kranz, Weidmanache Verlagsbuchhandlung, Берлин-Шарлотенбург, 1960.
- Anna Henningsgaard, *Achilles/Odysseus*, интернет издање на адреси <http://annalogue.net/projects/mediawar/hero/achilles.html>, 1. септембар 2011.
- Homer, *The Iliad*, with an English translation by A.T. Murray, in two volumes, Harvard University Press, Кембриџ (МА), 1924.
- Homer, *The Odyssey*, with an English translation by A.T. Murray, in two volumes, Harvard University Press, Кембриџ (МА), 1919.
- Pausanias, *Description of Greece*, with an English translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, in 4 Volumes, Harvard University Press, Кембриџ (МА), 1918.
- Plato, *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press, Оксфорд, 1903.
- Plutarch, *Plutarch's Lives*, with an English translation by Bernadotte Perrin, Harvard University Press., Кембриџ (МА), 1919.
- William Smith, William Wayte, G. E. Marindin, *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, Лондон, 1890.
- Xenophon, *Xenophontis opera omnia*, 2nd edn, Clarendon Press, Оксфорд, 1921 (реизд. 1971).

Nikola Tanasic

„THE TEACHER OF GREECE“ –
ON THE SIGNIFICANCE OF HOMER’S POETRY FOR
THE EDUCATION OF CLASSICAL ANTIQUITY

Summary

The author examines the systematic ambivalence of the traditional philosophical commentators towards Homers poetry, who at the same time praise him for being “the greatest of Greek poets”, maintaining at the same time a traditionally critical stance towards him. The paper contains four major arguments. In the first one (ch. II), it reviews the classical Plato’s philosophical arguments against Homer, revolving around his critique of mimetic arts, seen as a part of an “ancient quarrel” (παλαιὰ διαφορά) between poetry and philosophy. The second one (ch. III) examines the historical shift of Homers cultural impact on ancient society, from a purely religious one, through political constitution of ancient Hellenic “nationalism”, to the central ideological matrix of Hellenistic Mediterranean. The third argument (ch. IV) deals with the contents of Homeric worldview, grouped around its cosmological, political and ethical beliefs. Finally, the last argument (ch. V) attempts a “philosophical apology” of Homer, based mainly on less known Plato’s quotes and comments of Homers work.

Keywords: Homer, Plato, critique of poetry, culture, education

Душан Пајин

ЦЕЛОВИТОСТ И СЛОБОДА ИГРЕ

Утопијске наде, или остаци велике приче

Апстракт: Овде о образовању говоримо у смислу преображаја и позитивног мењања људи (уз помоћ уметности и естетике), развоја сензибилитета и личности у духу хуманистичких вредности, које су биле део различитих култура, од античких времена, до 20. века. Ове идеје су у европској култури посебно артикулисане од 18 века, повезано са идејом општег образовања, али је са заласком модерне – по тумачењу постмодерне - овај пројект само једна од “великих прича” модерне (потврда за то би било и то што је насиље расло, или остало исто, у последња два века).

Идејом и могућношћу образовања и позитивне промене човека кроз уметност и естетско су били заокупљени поједини аутори модерне, од Шилера (крај 18. века), до Маркузеа (друга половина 20. века). Они су сматрали да је тим путем могуће да човек поврати своју целовитост и успостави нерепресивну цивилизацију, у којој ће бити доминантни игра, лакоћа и доброта, уместо дотадашње оскудице и репресије.

Постомодерна ступа на сцену у другој половини 20. века проглашавајући све то за једну од великих прича модерне, а уметност и сама преузима улогу и представе комадања, агресије и насиља, уклапајући се у доминантне парадигме времена.

Кључне речи: образовање, уметност, естетике, целовитост, игра, комадање, агресија, насиље

Пораст насиља у свим сферама – како развијених, тако и мање развијених друштава – током последњих 30 година, указује нам да су идеје (развијане од 18-20. в.) о могућем позитивном утицају уметности и лепог на човека и друштво, остале део једног утопијског пројекта.

Дакле, овде о образовању не говоримо у контексту школског система, него као о једном општијем процесу образовања човека, у смислу преображаја и позитивног мењања људи, развоја сензибилитета и личности у духу хуманистичких вредности, које су биле део различитих култура, од античких времена, до 20. века. Реч је о идеји, или пројекту, образовања људи (уз помоћ уметности и естетике) према једном хуманистичком идеалу људскости, који је у европској култури био посебно артикулисан од 18 века, али је са варијацијама, био познат и у ранијим раздобљима.

По тумачењу постмодерне, овај пројект је само једна од „великих прича“ модерне - потврда за то би било и то што је насиље расло (или остало исто) у последња два века, од како је уведено опште образовање, а естетика постала део општег образовања. Они који су склони насиљу и промовишу га у свим сферама, радо ће потврдити да је то била не само једна од великих прича модерне, него једна од утопијских глупости модерне.

Али, пре него ускочимо у микронатив који нам налаже велика прича постмодерне, прво ћемо се задржати да изложимо макронатив образовања човека кроз уметност и естетско, којим су били заокупљени поједини аутори модерне, од Шилера, до Маркузеа.

УМЕТНОСТ И ЦЕЛОВИТОСТ

Фридрих Шилер (*Schiller*, 1759–1805) је значајан за књижевност романтизма, јер је са Гетеом био и носилац покрета Штурм унт Дранг (*Sturm und Drang*), који је представљао почетак романтизма у Немачкој, мада се претежно (као и Гете) сматра Вајмарским неокласицистом. Шилер се – између 1792-3. – бавио

Кантовом филозофијом уметности, што му је дало подстицај да нешто касније (1794-5.) уобличи и властите идеје о томе, у делу *Писма о естетичком васпитању човека*.

Он схвата историју културе као процес образовања човечанства, историју као учитељицу. На почетку стоји човек који је под влашћу слепе нужности, а затим је савладава користећи свој разум. Међутим, та победа и еманципација имају своју цену, па се током развоја цивилизације људи удаљују од природе, злоупотребљавајући разум. Затим, опет користећи разум, људи (са просвећеношћу) долазе до тога да је добро вратити се природи и постићи неко више јединство, какво је – по Шилеру и другима – постојало у античкој Грчкој.

Заправо, реч је о натурализму античке културе, који није разорила и угушила наука и разум, него хришћанство - јер су у хришћанству природа и тело били легло и извор греха. Али, то Шилер, Русо и други, или не увиђају, или – из тактичких разлога – неће да уђу у могућ сукоб са моћним структурама цркве, па цео проблем своде на развој наука и разума, који су – наводно – отуђили човека од природе и нагонског.

Иначе, романтизам је извршио преурамљивање Адамовог пада из недужности у грех, у свој – културно-историјски – контекст. Стога се каже: инстинктивну уроњеност и стопљеност са природом (тј. недужност, која је, наводно постојала у антици) човек је напустио и преузео неизвесност људских избора и подухвата, у намери да гради своје институције и цивилизацију као људску моћ (тако се удаљио од Бога и природе и пао у грех).

Шилер и други (на свој начин) настоје да ту историју пада интегришу на новим основама у једну смислену драму света. Али, сада не као део новозаветног божанског плана спасења, него као карику једне секуларизоване историје човечанства, у којој рај стоји на почетку и на крају, али као метафора, чија метафоричност често бива заборављена.

Кружна схема пада и повратка у рај је схваћена сада као спирала – повратак у рај је схваћен као реализовање пуних могућности које собом носи човеково слободно и разумно делање. Ако се пређашње

рајско стање заснивало на незнању и несвесној, спонтаној уклопљености у поредак природне нужности и егзистенције, будуће рајско стање ће се заснивати на знању и слободи, на поретку који почива на спонтном остварењу моралног закона похрањеног у човековом срцу, као што се пређашњи рај заснивао на инстинктивној послушности природном поретку, или као што се будући рај (схваћен на хришћански начин) заснивао на очишћењу од греха и вери у Бога, његове законе и откровење.

КОМАДАЊЕ ЧОВЕКА

Пређашњи (хришћански) образац историје човечанства, као очишћења од греха, сада је замењен историјом културе, као процесом образовања човечанства. У том процесу образовања људи прибегавају подели, одвајању и специјализацији који се одвијају у домену знања и духовних вредности: подела на религију, филозофију, науку и уметности. У домену рада подела рада се спроводи да би се усавршили и постигли више домете. Занимљиво је да већ тада – у 18 веку, времену које из наше перспективе изгледа идилично, споро, с претежно руралним амбијентом – бива уочено да у урбаном, такмичарском амбијенту маса радне снаге бива фрагментисана и претворена у додатак машинама.

Адам Фергусон о томе говори 1767., а Шилер се надовезује на његова запажања, као и на запажања Русоа и Хердера.

Они говоре о томе да су појединци постали фрагменти целине и да групе људи развијају само један део својих укупних потенцијала. Подела наука, а потом подела друштва на класе, еснафе и занимања није само спољашња – она је изделила унутарње јединство људске природе. Органско јединство друштва и човека, претворено је у механичку целину беживотних делова, а живот заједнице и човека је постао механички. Ехо тих идеја видећемо и у марксистичкој критици поделе рада и друштва (у 19. в.), као и у Чаплиновом филму „Модерна времена” (у 20. веку).

У свом чувеном исказу из *Писама*, Шилер на свој начин констатује оно што се у романтизму називало „грех раздвајања” – да су закони одвојени од обичаја, радост од рада, средства од циљева, напор од награде. Човек је окован за фрагмент целине и сам човек је постао само фрагмент. Ту свест о размрвљеној људскости, о људима који као да више не деле ништа заједничко (осим датог времена и простора), него су „постварени” (још један важан термин у каснијим теоријама – „реификација”), стопљени са својим засебним друштвеним улогама, професијама и друштвеним статусом, деле многи романтичари. Тако Хелдерлин (*Friedrich Hölderlin*, 1770–1843) каже: Видиш занатлије, а не људе, мислиоце али не људе, свештенике, али не људе, господу и слуге, али не људе – зар то није као на бојишту где су отргнути и разбацани: шаке, руке, ноге и свакакви удови, а крв живота се за то време разлива по песку.

У тој ситуацији дух корисности се наметнуо као једини заједнички именоватељ, па Шилер каже да је дух корисности (реч је о 1795.) постао мерило којим се просуђују сва остала искуства, а своја права настоји да наметне свему осталом, без ограничења.

УЦЕЛОВЉЕЊЕ КРОЗ ВИШУ УМЕТНОСТ

Шилер настоји да фрагментацију и раздвајање разуме као нужну цену напретка, али и као нешто што сада може и треба да буде превладано – уз помоћ уметности. Сама цивилизација је ту рану нанела човеку, јер мада појединци пате због тог мрвљења, није било другог начина да врста, као заједница напредује. Али – додаје он – ако је то била цена напретка у одређеном периоду историје, нама је отворен пут да обновимо тоталитет, целину своје природе, уз помоћ једне више уметности (*eine höhere Kunst*), коју су сама умећа (посебне уметности) расточила. Та виша уметност јесте слободна уметност и имагинација која ствара уметност. Оне су обједињујући чиниоци у свету отуђених и сукобљених фрагмената размрвљене људскости.

Абрамс¹ сматра да је та идеја кључна у романтичарској вери, коју на различите начине изражавају поједини мислиоци и уметници тог времена: Шелинг, Новалис, Блејк, Колриџ, Вордсворт, Шели. Овом списку треба додати и Вагнера (који је ту идеју развијао у оквиру појма целовитог уметничког дела – *Gesamtkunstwerk*), као и Ничеа, који је полагао велике наде у исцелитељску моћ уметности, посебно у игру и занос.

По Шилеру, лепота обједињује „слободу” и „унутрашњу нужност” у хармонији закона; она је средњи члан који повезује форму и садржај и тако превладава (*aufheben*) супротности. Тај појам превладавања преузеће десет година касније Хегел у *Феноменологији духа*, као трећи члан (синтезу) у дијалектици (теза–антитеза), који означава превладање и очување, као надилажење супротности (тезе и антитезе) у синтези.

По Шилеру, историја цивилизације је образовно путовање човечанства (та идеја постаће једно од општих места у модерној филозофији историје). А то путовање прелази и сваки појединац на путу образовања, до зрелости. Будући да су цивилизација и култура сагледане као болно цепање, као унутарњи конфликт, са том представом јавља се и осећање изгнанства, носталгије, које Шилер уклапа у параболу о (блудном) расипном сину. Као у хришћанској и гностичкој традицији, метафора путника који чезне за кућом означава човекову чежњу за рајем, недужношћу и златним добом. Али, прави пут не води назад у природно несвесно, које смо једном напустили. Повратак природи за нас мора бити кретање напред, ка вишем јединству. Шилер каже: „Пут којим ходи уметник је онај исти који човечанство треба да предузме колективно и појединачно. Природа га је држала у свом загрљају, умеће га је поделило на двоје, а кроз Идеал он ће се вратити јединству. Али, пошто је Идеал бесконачност, коју он никад не може да досегне, човек културе не може никад постићи савршенство у својој врсти, као што то може природни човек... Циљ ка коме тежи човек путем културе, међутим, бесконачно је виши од оног који се може досегнути путем природе.

¹ Abrams, M. H., *Natural Supernaturalism*, Norton, New York, 1973, стр. 212

Овај други достиже своје исходиште у коначном, а онај први црпи своју вредност из приближавања бесконачној величини.“²

Шилер, Фихте и Хелдерлин слажу се у томе да је човек крајњи циљ недостизив, а његов пут без краја, јер је тај циљ смештен у бесконачно. Човек тежи ка бесконачном (*Streben nach dem Unendlichen*), а мера човекове величине, по романтизму, јесте баш у тој несразмери, раскораку – између коначности дохватљивог и недохватљивости бесконачног, између ограничених снага појединца и бесконачности његовог стремљења. Адамс³ сматра да је резултат тог начина размишљања био „смештање циља пута у искуство самог путовања.” То је значило да се вредности остварују на путу, у самом стремљењу ка ономе што је недохватљиво.

Занимљиво је да се слично запажање – везано за бесконачност стремљења – може наћи још у 7. в. ст. ере, у Индији: Човек је као море, он је изнад целог света. Шта год да досегне, он тежи преко тога. Ако досегне небески свет, он жели да оде изнад тога. Ако досегне онострани свет, он би желео да оде и изнад њега.⁴

ЕСТЕТИЧКА ДИМЕНЗИЈА И НЕРЕПРЕСИВНА ЦИВИЛИЗАЦИЈА

У свом делу *Ерос и цивилизација*, Маркузе (1965) се осврће на значај Шилера и откриће естетичке димензије – као могућег посредника, медијатора и фактора синтезе: између чулности и ума, човека и природе, нагона и начела ума и етике. Маркузе сматра да естетичка димензија може омогућити враћање права чулности и нагонима и могућност њиховог измирења с умом, тј. афирмацију могућности нерепресивне цивилизације. Он полази од тога да се у чулном сазнајна функција спаја и меша са апетитивном: чула су еротогена, њима управља начело задовољства (Маркузе овде уводи

² Исто, стр. 215

³ Исто, стр. 216

⁴ (Аитареуа Арануака, II, 3: 2-3 - око 7. в. ст. е.).

„естетичко” у контекст психоаналитичког жаргона у коме фигурира и „начело задовољства” и „начело реалности”). У том контексту он Баумгартена и Шилера уводи као корекцију Фројда, који је сматрао да цивилизација почива на потискивању, а естетика (естетичка димензија) би требало да исправи једностраност филозофске и психоаналитичке традиције, које су давале примат уму и потискивању.

„Дисциплина естетике успоставља поредак чулности насупрот поретку ума. (...) Делујући преко подстицаја на игру, естетичка функција би укинула присилу и довела човека и морално и физички до слободе. Она би ускладила осећаје и афекције с идејама ума, лишила законе ума моралне присиле и измирила их с интересом чула”, каже Маркузе, позивајући се на Шилера.⁵

Фројд је сматрао да се у историји сукобљавају начело реалности (друштвени и етички принципи) и начело задовољства (задовољавање сексуалних и агресивних инстинката, чулност), а да цивилизација настаје и одржава се само док постоји потискивање (другог од стране првог). Стога се историја културе исказује као потискивање чулности (апетитивних и еротогених нагона) од стране ума, а историја филозофије као доминација ума и појма над чулима и осећањима. Међутим, у естетици Шилера Маркузе открива „ослободилачки потенцијал”, пошто је дотадашња филозофија заступала начело реалности и у њој није било места захтеву чулности да се ослободи доминације и репресије ума. Зато је чулност нашла уточиште у филозофији уметности.

Битно је да уметност, имагинација и лепота носе и призивају начело задовољства на такав начин да указују на могућност измирења ума и чулности, реалности и задовољства. Постојећа цивилизација је – по Маркузеу – на такав начин пођармила чулност уму, да се чулност сада потврђује само у разорним и дивљачким облицима, пошто „тиранија ума осиромашује и варваризује чулност”.⁶ Измирење може доћи из подстицаја неког трећег члана, а тај је – по Шилеру – импулс игре, чија је сврха лепота, а циљ слобода. Јер, игра

је испољавање егзистенције лишене страха и принуде, оскудице и нужности, испољавање лакоће и лепоте. Човек који слободно располаже својим способностима и могућностима се игра.

На те идеје се надовезује Маркузе – развијајући своју пројекцију „нерепресивне цивилизације” чије време је по њему дошло, јер је савремени развој производње створио реалне услове за то.

„Ослобођен притиска мучних сврха и изведби које условљава оскудица, човек ће бити враћен у слободу... игре. Душевна способност која проводи ту слободу је... имагинација”.⁷

КА НОВОМ НАЧЕЛУ РЕАЛНОСТИ

Тенденције које се супротстављају потискивању „наговештавају историјски карактер начела реалности, границе његове ваљаности и нужде”.⁸

Ниче схвата бит битка као вољу - која је доносилац радости. „Насупрот концепцији битка у смислу Логоса, јавља се концепција битка у а-логичком смислу - воље и радости”. Фројд одређује суштину битка као Ерос – „битак је есенцијално тежња за задовољством”.⁹

Истичући то, Маркузе иде корак даље, указујући да је цивилизација достигла „ступањ производности на којем би се знатно могли смањити друштвени захтеви спрам нагонске енергије, која треба да се потроши на отуђени рад”¹⁰ и замера Фројду што поистовећује начело изведбе (тј. захтеве репресивног друштва) са начелом реалности (пошто та репресија више није реална ни потребна, осим да се одржи друштво у коме рад служи профиту, а не оптималном задовољењу потреба).

Естетичка егзистенција. Теоријски и практични ум, који су обликовали начело изведбе, оптужују естетичку егзистенцију да је

⁷ Исто, стр. 153

⁸ Исто, стр. 91

⁹ Исто, стр. 103

¹⁰ Исто, л08

⁵ Маркузе, Х., *Ерос и цивилизација*, Напријед, Загреб, 1965, стр. 148

⁶ Исто, стр. 152

не-реалистичка, пошто она подразумева истине супротне начелу изведбе. Историја термина естетичко, или естетско, открива унутарњу везу између задовољства, чулности, лепоте, истине, уметности и слободе. Естетичко стоји између чулности и етике.

У естетичкој егзистенцији објект се појављује као слободан битак за себе, јер се кидају све везе између њега и теоријског и практичног ума - успоставља се чиста манифестација његовог постојања, по законима који су сами слободни: они се не натурају и не намећу постизавање специфичних циљева и сврха.¹¹

Природа је објект контемплације, чулност добија натраг своја права, а рад се претвара у игру.¹² Репресивна организација потреба је разрешена и људски квалитети су ангажовани на стварању „уметности живота”.¹³

Значај Маркузеове анализе Фројдових мета-психолошких појмова (као што су начело реалности, потискивање, танатос итд.) је у томе што је Маркузе показао:

(а) да постоји разлика између биолошких и историјских извора људске патње;¹⁴

(б) да потискивање није исто што и вишак-потискивања,

(ц) да јад и беда - који прате цивилизацију од њеног постанка - нису нужно и карактеристике сваког могућег људског друштва.

Осим тога, иако прихвата хипотезу о нагону смрти, Маркузе доказује да дијалектика цивилизације не значи нужно и јачање разорних снага овог нагона. Танатос не представља неки фатум, који за увек затвара човеку пут ка другим људима и самој срећи. Напротив, срећа умирује нагон смрти. Танатос може да прихвати испуњење Ероса - тј. срећу - јер је у крајњој линији његов циљ одсуство бола.

Укратко, Маркузе сматра да је могуће образовати човека за једну нерепресивну цивилизацију (тј. да је могућ човек изван

¹¹ Исто, стр. 146

¹² Исто, стр. 154

¹³ Marcuse, H., *One Dimensional Man*, Beacon, Press Boston, 1964, стр. 230

¹⁴ Маркузе, Х., *Ерос и цивилизација*, стр. 75

психоаналитичког модела и антропологије) и да је нерепресивна цивилизација реална, историјска, а не само утопијска могућност, како је то до тада изгледало. У том образовању важну улогу имају естетска димензија и уметности.

УЛОГА УМЕТНОСТИ

У зборнику Маркузеових текстова, *Естетска димензија* (објављеном 1981), Маркузе узима у обзир промене у уметности у другој половини 20. века. Он је покушао да одреди улогу уметности у односу на друштво, почев од велике побуне у време Првог светског рата (он ту мисли на дадаизам), наомамо, до половине 70-тих г., кад пише ту књигу, наводећи (између осталог) више пута „Living Theatre“, позоришну групу (из Њујорка), која је у то време развијала алтернативни театар (или «живо позориште») као алтернативу старом, мртвом позоришту). Он уочава неке карактеристичне противречности, за које верује да потичу од противречности самог друштва, односно постојеће ситуације, у којој се побуна и негација брзо утапају у етаблираном.

У једном аспекту он истиче да - искупљућа, измирујућа моћ уметности приања чак и уз најрадикалније манифестације неилузионистичке уметности и анти-уметности.¹⁵

С друге стране, он уочава оно што ће се понављати, од времена Дизана (1919), до почетка 21. века - дивљи револт уметности остао је кратак, брзо апсорбован у уметничке галерије... у концертне дворане... и на тржишту и украшавајући отворене просторе и предворја успешних пословних установа. ... самопораз уграђен у саму структуру уметности.¹⁶

С једне стране - данашњи побуњеници против постојеће културе буне се против лепог у тој култури, против њених одвише

¹⁵ Маркузе, Х., *Естетска димензија*, (зборник Маркузеових текстова), Напријед, Загреб/ Школска књига, Загреб, 1981, стр. 152

¹⁶ Исто, стр. 153

сублимираних.... усклађујућих форми... Њихове се ослободилачке тежње појављују као негација традиционалне културе: као методичка десублимација.

С друге стране, тржиште лако апсорбује и обликује бунтовничку музику, књижевност, ликовну уметност – оно их испоручује безопасне... попут све организованијих «хепенинга» (*happening*), попут поп-арт-а коме расте вредност на тржишту...¹⁷

Парадоксалност целе ситуације (како оне везане за уметност и филозофију уметности, тако и оне везане за алтернативну, негаторску културу која би требало да доведе до револуције и ослобођења – у духу Нове левице), види се и на примеру који Маркузе наводи у вези са употребом опсцености као негације.

Употреба опсцености представља облик потиснуте десублимације и благо (иако пренесено) удовољење агресивности. У томе се лако окреће против саме сексуалности. Вербализација гениталног и аналног подручја већ је одомаћена као обред левичарско-радикалног говора („нужна” употреба речи „*fuck*” и „*shit*”), а она није друго до понижење сексуалности.

Ако радикал каже „*fuck Nixon*”, он појмовно повезује најужвишенији облик полног уживања с највишим представником тлачительског „естаблишмента”. А ако употребљава реч „срање” за производе непријатеља, он преузима буржоаско одбацивање аналног еротизма. У том (потпуно несвесном) понижењу сексуалности, радикал као да кажњава властиту немоћ – његов језик губи политичку снагу. Упркос томе што служи као знак распознавања (радикалних неконформиста), та језичка побуна... се служи пуком вербализацијом малограђанских табуа.¹⁸

Да би описао и објаснио процес који је Адорно звао разуметничаване (*Entkünstung*), тј. губљење или напуштање карактеристика које су биле својствене високој уметности, Маркузе говори о десублимацији уметности (односно нове, алтернативне културе)

и о разарању естетске форме,¹⁹ односно о напуштању лепог и укуса (као оног што је било карактеристично за класичну уметност и до чега се долазило сублимацијом и идеалистичким преобликовањем). При томе, он не сматра да је то доказ смрти уметности, или промене у уметности под утицајем нових медија (како је сматрао Валтер Бењамин), него елементарном негацијом, антитезом, која је битан елемент радикалне политике и снага преврата у прелазу,²⁰ ка друштву слободних, у коме ће стваралачка активност бити иманентна сваком појединцу, а не само уметнику у служби повлашћеног слоја и његовог укуса.

АУТЕНТИЧНОСТ И ГЕТОИЗАЦИЈА ИСТИНЕ

Према постмодерни, свет (заправо) нема дубину, у којој би се (наводно) скривала његова суштина. Истина се налази у видљивом и пролазном, па се човек налази у свету који је условљен пролазним, привременим структурама, које нису покренуте, нити вођене неким скривеним, дубоким сврхама, него је у питању само смењивање новотарија у вечном низању производње и потрошње, *trade mark*-а, или означитеља. То би значило да је бесмислено настојање да се човек издвоји из света и историје, са амбицијом да сагледа неку суштину која ће му омогућити да превазиђе, или промени хаос појавног. Постмодерна сматра да је ”метафизика дубине” повезана са ”естетичком дистанцом” карактеристичном за модернизам, тј. са ставом да човек који хоће да схвати суштину ствари мора да се повуче на позицију посматрача. “Модерна постаје постмодерна кад почне да пародира своје претензије, кад обеснажи традиционалну дистинкцију између имагинарног и стварног, могућег и немогућег, између оног што се може мислити и рећи и онога што не може” вели Керни.²¹

¹⁹ Исто, стр. 169

²⁰ Исто, стр. 155

²¹ Kearney, R., *The Wake of Imagination – Toward a Postmodern Culture*, Routledge, London, 2001, стр. 268

Гађење спрам комерцијализације, маркетинга и потрошачког менталитета масовне културе је типично за модернизам, а супротан томе је став постмодернизма. Модернист стање друштвене и егзистенцијалне (психолошке) размрвљености (фрагментације) констатује као отуђење и верује да је могућ повратак из тог стања ка целовитости, док постмодернисти то стање прихватају (не упадајући у метафизичку ”замку” и ”велику причу” о аутентичној егзистенцији, која ће се успоставити након размрвљености у прелазном периоду). У том смислу постмодернизам обнавља један (постмодерни) реализам – реализам у односу на нереалне наде модерне. Пошто за постмодерну нестају субјект и криза (у историји), односно карактер и заплет (у књижевности), нестаје и смисао (како историје, тако и света), односно смисао заплета, а нема више ни јунака (субјекта), ни његове борбе за правду, истину, новог човека и друге мистификације из великих прича модерне.

Отуда и (некадашња) борба да се докучи смисао света постаје бесмислена, јер – нити има света (у традиционалном, есенцијалистичком значењу), него само означитељског подручја датог дискурса – нити има смисла (у традиционалном, метафизичком значењу), него само означавања, релативног у односу на дискурс и медијум поруке. Гетоизација и мрвљење културног простора иду напореда са глобализацијом медија, униформност са неспособношћу узајамног разумевања, а растућа усамљеност и неспособност за непосредну комуникацију, са развојем технологије информација и мобилном комуникацијом.

Харви²² сматра да нас је постмодернизам научио да су разлика и хетерогеност важни и да је све у дискурсу, али није нас научио како да комуницирамо након што смо деконструисали своје дискурсе. Он каже да је постмодернизам миметичан (опонашајући) у односу на растућу гетоизацију, обеснажење и изолацију сиромашног мањинског становништва у гетима градова Велике Британије и САД, што се огледа у слојевима међусобно неповезаних светова–делова у постмодерној књижевности.

22 Harvey, D., *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1989, стр. 113

УМЕТНОСТ И АГРЕСИЈА

Уметничка продукција сада је у изнудици да се такмичи са медијима и отупелом публиком, којој је све досадно, јер ни на шта више не може да се усредсреди, нити да запамти нешто као вредност која може да траје, која се неће потрошити за пар секунди као ТВ или филмски кадар. Као што се ТВ канали боре са досадом, за гледаност, за то да гледаоца задрже да не промени канал, мултимедијални пројекти имитирају ТВ спотове, или атмосферу диско клуба.

Агресија и досетка, које су раније биле карактеристичне за рекламне поруке, сада постају неопходан, саставни део уметничких порука. За нову публику класичне форме уметности представљају сувише слабе дражи, осим уколико нису праћене посебним публицитетом, као «култни догађаји» у којима човек мора да узме учешћа, уколико жели да буде ин (велике интернационалне изложбе итд.).

Као реакција на растућу тупост, настају све жешћи видови анимације и уметничких пројеката. Аутоагресија боди арта (*body-art*) је некад комбинована са агресијом према посматрачима, досеткама које треба публику да покрену и укључе. У целини, уметника и публику изједа очајна досада или летаргија, из које могу да их покрену само најјаче дражи. У ствари, то је мртва трка између публике (која је заиста отупелих чула, блазирана и изморена) и уметника који је у изнудици да привуче пажњу инцидентима (било везаним за његову личност, или сам уметнички рад) и покрене публику на реакцију и суделовање јаким дражима.

У историји уметности пређен је дуг пут од времена које Ниче сматра идеалним - кад су сви учествовали у обреду (за који је он веровао да се може поново обновити у музичкој драми) – преко поделе на извођаче и публику, до аристократско-грађанске одмерености публике, која чак и стидљиво лупкање стопалом о под сматра знаком примитивизма, неуглађеног укуса, понесености и неопростивог одавања осећањима.

Сада се уметник ужасава публике која одмах не реагује, а страх од равнодушности је толико јак да мора моментално бити подељен с публиком у некој врсти егзорцизма, уз употребу најјачих

дражи. Галерије се надмећу са диско-клубовима, а позориште са уличним демонстрацијама и јавним нередима, не би ли привукли пажњу. Мултимедијални пројекти, ликовне сеансе са перформансом итд. комбинују сценске ефекте, шаманистичка чинодејствовања и елементе рок концерта.

Лице природе и лице човека више ништа не говоре човеку - у њима више нема ни фантастичног, ни патетичног, ни узвишеног. Уколико се лице још користи, онда је то лице болести, или вриска: искежено, натечено, грозоморно. Побуђеност и пажња се (још) могу привући гротескним, морбидним, ужасним. Савремени филм је створио жанр универзалног хорора – било како да филм почиње (као љубавни, детективски, авантуристички, историјски) у другој половини се претвара у хорор.

Уметност и публика воде мртву трку – уметност је све агресивнија, публика све више тупа, ослабеле пажње. Онеобичавање, деаутоматизација опажања, еидетско опажање и категорије тајанства и дубине, уступају пред брзим и јаким дражима, а фантастика пред виртуалном реалношћу екрана. Техника се ставља у службу појачавања дражи, чије убрзано смењивање постаје замена за дубину, експресију и имагинацију.

Просветитељи су сматрали да ће опште образовање поспешити развој укуса, код свих људи; стога се они залажу за опште образовање као основну полуку прогреса, у вековима који долазе. Постепено је опште образовање постало једна од основних институција модерних друштава, а у њега је укључено и уметничко образовање (књижевност, музика, ликовна уметност) као додатни фактор развијања укуса и уметничких склоности. После 200. година – ако се постави питање: да ли су те категорије (лепо, узвишено, укус) нашле своје место и афирмацију у уметности, ако не и у животу европских земаља, чији су мислиоци о томе говорили као о завештању које ће бити испуњено (остварено) у времену које долази – видимо да су се њихова очекивања изјаловила. Осим тога, један део савремене уметности се окренуо против ове европске традиције.²³

23 О томе детаљније види у каталогу, Музеј Стедејлијк, 2004. и Пајин, Д., „Шта се догодило са укусом и лепим?“, у: *Положај лепог у естетици*, Естетичко друштво Србије, Београд/Мали Немо, Панчево, 2005, стр. 185-197.

Библиографија:

- Abrams, M. H., *Natural Supernaturalism*, Norton, New York, 1973
 Harvey, D., *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1989
 Kearney, R., *The Wake of Imagination – Toward a Postmodern Culture*, Routledge, London, 2001
 Marcuse, H., *One Dimensional Man*, Beacon, Press Boston, 1964
 Маркузе, Х., *Ерос и цивилизација*, Напријед, Загреб, 1965.
 Маркузе, Х., *Естетска димензија*, (зборник Маркузових текстова), Напријед, Загреб/ Школска књига, Загреб, 1981.
Музеј Стедејлијк Амстердам, на Уићу: избор дела из колекције МСА 1950-2000 (каталог изложбе) - Музеј савремене уметности, Београд, 2004.
 Пајин, Д., „Шта се догодило са укусом и лепим?“, у: *Положај лепог у естетици*, Естетичко друштво Србије, Београд/Мали Немо, Панчево, 2005.
 Шилер, Ф., *О лепом* (садржи „Писма о естетском васпитању човека“), Напријед, Загреб, 1967.

**THE WHOLENESS AND FREEDOM OF THE PLAY:
UTOPIAN HOPES OR THE REMAINS OF THE BIG NARRATIVE**

Summary

In this text we speak about transformation and positive changes in humans (with the help and under the influence of art and aesthetics), of the development of sensibility and personality in the sense of human values, which were part of different cultures, since ancient times, and until the 20th c. These ideas were in the European culture developed in particular since the 18th c., related to the concept of general education, but after the aftermath of modernity – and according to the postmodern theories – this project was just one of those “grand narratives” of modernity (confirmation was found in the fact that violence has grown, or remained the same, during the last two centuries). The idea and possibility of education of humans through art and aesthetics was developed by various authors related to modernity, from Schiller (by the end of 18th c.), up to Marcuse (second half of the 20th c.). They believed that, by these means, humans can recover their integrity and wholeness, and establish a new, non-repressive society, which will not be dominated by scarcity and repression, but by playfulness, overall “take it easy”, and good-will. Postmodernity was developed and became influential in the second half of the 20th c., by declaring all this as one of the “grand narratives” of modernity, and the art itself takes over the role and images of the humans broke into fragments, fighting each other, and serving the dominant paradigms of their times.

Keywords: education, art, aesthetics, integrity, wholeness, playfulness, fragmentation, aggression, violence

Уна Поповић

***BILDUNGSROMAN:*
УМЕТНОСТ КАО ОБРАЗОВАЊЕ**

Апстракт: Основна тема овог рада је деветнаестовековна идеја образовања у Немачкој – *Bildung*, која је повезана са уметношћу, посебно са књижевношћу. Образовни роман, *Bildungsroman*, овде представља главни пример као књижевна форма која треба да образује своје читаоце. *Bildungsroman* се анализира из друштвене и политичке перспективе, те с обзиром на развој буржоаског друштва деветнаестог века. Путем ове анализе аутор показује промену до које је дошло у разумевању и извођењу уметности као средства образовања.

Кључне речи: *Bildung*, *Bildungsroman*, уметност, образовање, човештво

Тема *Bildungsroman*-а се наизглед лако уклапа у темат односа естетике и образовања. Ради се о роману, дакле уметничкој форми, која је суштински везана за појам образовања (*Bildungsroman* је образовни роман), односно о одговору уметника и уметности на тај проблем. Међутим, *Bildungsroman* је не само својим садржајем, већ и у својој форми битно везан за образовање: оно не представља само главну тему и основни мотив овог типа романа, већ управо симболички оквир тог жанра – образовање као процес условљава начине на који се испреда прича и преплиће уметничка грађа. Образовање, заправо, постаје оно што одређује поглед уметника, што фокусира његов начин сагледавања грађе као специфични уметнички допринос аутора.

Bildungsroman је битно везан за Немачку XIX века. Први и парадигматски такав роман је Гетеов *Вилхелм Мајстер*. Овај роман имао је тако снажан утицај на своје време и друштво у њему, да га је немачки романтизам, поред Француске буржоаске револуције и Фихтеове филозофије, издвојио као један од три епохална догађаја тог доба.¹ Као такав, *Вилхелм Мајстер* је убрзо стекао и наследнике, али је веза образовног романа са временом у ком је настао и на чије је дилеме представљао одговор била толико снажна, да се и данас воде дискусије о томе да ли се *Bildungsroman* уопште може узети за одређени књижевни жанр, и то како у погледу дела која превазилазе границе немачког духовно-културног подручја, тако и у погледу дела које настају након XIX века, односно по окончању епохе буржоаског друштва. Ипак, Гетеов *Вилхелм Мајстер* као парадигматски пример *Bildungsroman*-а носи и снажне мотиве универзаног карактера и досега, и тек као такав и може да представља своје време на претходно поменути начин.

Овим радом желимо да истражимо два аспекта *Bildungsroman*-а као носиоца идеје **образовања путем уметности**: најпре, поменута везаност *Bildungsroman*-а за своју епоху може да на особен начин осветли оквире у којима серађа потреба за уметношћу као образовањем, и да можда укаже на границе остварења те идеје. Истовремено, овом перспективом унеколико ће бити осветљено и место образовања као проблема филозофије и културе XIX века уопште. Друго, реагујући на захтеве свог времена и бирајући *Bildungsroman* као свој одговор на њих уметник мора да заузме и специфичан нов став према суштини саме уметности, те повратно и улози уметника у погледу стварања и делања. Сличну идеју налазимо и код Шилера, који управо естетски акт – акт стварања као обликовања – разумева као битно људски чин уопште, као чин, дакле, који најдубље одређује карактер људског бића и начин његовог постојања.² Човек тако суштински постаје онај

¹ Уп. Ман, Т., „Фантазија о Гетеу”, *Есеји II (Одабрана дела)*, Матица српска, Нови Сад, 1980., стр. 225; Ј. Јакобс и М. Краузе, „Немачки образовни роман. Историја жанра од XVIII до XX века”, *Реч*, 60/5, 2000., стр. 387

² Уп. Eagleton, Т., „Schiller and Hegemony”, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishers, 1990, стр. 106, 109

који обликује, односно сам себи постаје примарни предмет обраде: уметник постаје сопствено уметничко дело.³

***Bildung Bildungsroman*-а:**

образовање путем уметности као образовање за човештво

Образовање је кључни појам који жанр *Bildungsroman*-а доводи у блиску везу са филозофским идејама свог доба: од просветитељства на даље, питање самоодређења човека представља имплицитну или експлицитну позадину многих филозофских истраживања. Било да се ради о конкретном антрополошком истраживању, које се онда даље шири у правцу етике, филозофије политике или теорије сазнања, или о метафизичком принципу, који се тек посредно доводи у везу са субјективним нововековним динамизмом самосвести, питање одређења суштине човека, његовог места у свету и ограничења његових могућности увек се унапред интерпретира с обзиром на повратну свест човека о себи самом. Једном утврђено место разума као критеријума процене свеколике истинитости и реалности условљава да се исти прогласи и за последњег судију поводом питања о суштини човека. Просветитељство је, дакле, претпостављало да је управо разум та тражена суштина, заједничка и конститутивна одлика свих људи. Овако постављен одговор указује на фигуру рефлексивне или кружења коју имплицитно садржи: разум потврђује да је он сам и одредбена и просудбена инстанца у човеку, инстанца која проналази и фиксира оно што човек сам јесте.⁴ Просветитељство,

³ Уп. Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека”, *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007., стр. 113, 118-120, 153, 201

⁴ Човек је централно место и централна фигура образовања, он представља материјал таквог обликовања, његов објект, али такође има и улогу његовог циља: тек на основу онога што се поставља као истински људско, у правом смислу човечно, може се претпоставити и начин на који се до тога може доћи. На тај начин целокупан процес образовања постаје у извесном смислу рефлексиван: као материјал обликовања човек фигурира као објект тог деловања, али као његов циљ он постепено прелази и у његов субјект – човек се одређује спрам самог себе, полазећи од самог себе. Зато процес образовања увек има одређени нормативни, парадигматски карактер: окрет према себи

међутим, овим претпоставља још један врло битан мотив: ради се о промени и динамизму, који са модерном епохом смењују античко и средњевековно поимање човека, одређено мноштвом статичних односа и позиција у друштвеној и духовној хијерархији.⁵ На тај начин обезбеђује се могућност да се човекова суштина, његово потпуно остварење као човека, постави као циљ коме треба тежити и који постаје регулативан за свако мишљење о човеку.

Нововековно схватање човека пружа основу и за деветнаестовековну културу и филозофију, особито када је у питању буржоаско друштво у настајању. Нове концепције друштва и државе, засноване на идеји удуживања иднивидуа и њиховој умрежености у заједницу, постављају и нове захтеве за мислиоце тог доба. Један од најважнијих и најтежих је питање како уопште остварити повезаност самосвесних појединаца у јединствену и снажну, хијерехијски устројену заједницу. Управо из овог проблема рађају се битно буржоаске концепције *друштва* и *културе*, као идеје које треба да остваре ту функцију повезивања: заправо, ради се о покушају да се поново успостави стабилна политичка хијерархија и поредак, али сада на новим основама. Она више не може бити непосредно прихваћена на основу традиције или ауторитета, јер су управо те идеје поклекле пред критиком модерног доба и просветитељства. Стога она мора бити заснована на нечему што би било заједничко за све људе, те би на основу тога имало и снагу да их међусобно

самом појединац осећа непосредно, али разумева посредно, увек уз помоћ одређене теорије, идеје, тумачења. Оне, опет, увек са собом носе неки степен општости. Место на ком опште улази у домен самоодношења је онда место на ком се развија идеја образовања, место на ком је могуће на различите начине схватити суштину човека и место на ком се показује одређени јаз у човеку самом.

5 „У контексту све већег раздвајања теолошких, економских, (природно)научних и естетских дискурса, радикализује се и концепт човекове боголикости: човек се уздиже до бога ствараоца као апсолутног узора за субјект. Нововремено модерна индивидуа, у покушају да се докопа „предиката божанског идентитета”, приближава се божанском савршенству *ens perfectissimus*, али не у модусу *perfectio*, већ у модусу *perfectabilité*, у процесу постепеног самоусавршавања („образовања”) и „стварању дела која су дорасла свету” („фикција”, односно „уметност”).” Уп. Нибел, Б., „Аутобиографски комуникациони медији око 1800. године”, *Реч*, 60/5, 2000., стр. 457

повеже. На први поглед је јасно да само оно што се прихвати као суштинско одређење човека може да испуни те захтеве: сама идеја човештва постаје конститутивна за човекову политичку ситуираност. Тако се испоставља да је идеја о човеку као човеку, о човештву, постала кључна како за однос човека према себи самом, тако и за његово одношење према другима. Питање сада остаје како се она заиста разуме и како се у конкретном може остварити: управо овде своје место добија идеја *Bildung*-а.

Образовање схваћено као *Bildung* представља окосницу идеје *Bildungsroman*-а. Оно се битно разликује се од класичног институционалног образовања: није усмерено на стицање вештина или знања која би се даље користила за производњу, оно није ограничено и струковно, већ холистичко – односи се на човека у целини, на његово биће као такво. Тако постављено, оно постаје *основно образовање*, основа сваког струковног или институционалног образовања. *Bildung Bildungsroman*-а приближава уметност филозофији, јер је његово кључно питање оно о *бићу човека*,⁶ односно питање на шта је ово образовање усмерено. Овако отворено питање подразумева и многобројне могуће одговоре, те се тако уметничка пракса приближава теоријској спекулацији. Циљ образовања овде је само назначен: тек треба заузети став о томе шта човек јесте, његова суштина није унапред дата или претпостављена. Утолико се и појам *Bildung*-а појачава у свом значењу: процес образовања постаје рефлексиван, и као процес изграђује сопствени циљ и остварење. Тако *Bildung* постаје истинско образовање, јер његова форма уједно описује и изводи ситуацију у којој се човек као такав увек унапред налази, уколико се односи према себи самом. Тај повратни однос се онда

6 Немачки језик, наиме, поседује богатство израза везаних за образовање које омогућава да се различите образовне могућности схвате и као различити феномени или проблеми. Тако израз *Erziehung* везујемо најпре за васпитање и одгој, док се изрази попут *Unterricht* и *Ausbildung* користе за наставу, подучавање, односно обучавање. Унутар тако постављене мреже израза и значења, *Bildung* се издваја управо као специфичан домен *самообразовања*, усмерен не на усвајање спољашњих садржаја, већ на развој који започиње унутрашњим поривима и одвија се вођен унутрашњим снагама. Управо је начин на који је ова идеја унутрашњег обликовања заживела у немачкој култури издвојила појам *Bildung* као специфично немачки феномен и као непреводив, односно врло тешко преводив израз.

показује као однос који увек подразумева тумачење и разумевање, увек посредованост и активизам.

Овако постављено, образовање *Bildung*-а претпоставља да је човек биће које се може усавршавати у својој бити, које, Сартровим речима, није дато, већ задато, које је модификабилно. Ова нововековна идеја прогреса ослања се на категорију слободе, која, опет у нововековно-просветитељском кључу, повлачи и одговорност за поступке настале из те слободе.⁷ Тако усавршавање човештва у човеку из могућности прелази у обавезу: када је оно једном раскривено као могућност, непосредно се јавља и дужност да се та могућност актуализује, што се очитује у Кантовој формулацији *самоскривљене незрелости*.⁸ Однос према себи, који лежи у основама слободе и одговорности, тако се тумачи као могућност и дужност деловања на самог себе: не више спонтано и непосредно, већ активно и теоријски промишљено. Окрет од непосредности живота, од живота који не би био усмерен сврховитим радом на себи у циљу развијања сопственог човештва, већ вођен тренутним афектима и жељама, подразумева и дистанцирање од те непосредности – поглед усмерен назад онда је посредован сагледавањем и поимањем, тумачењем и разумевањем. Теоријско тако долази у близину оног практичног, а пракса самообразовања показује се као нужно везана за хоризонт теоријског: разум постаје обликован како за сазнање, тако и за делање.

У овом контексту везе идеје *Bildung*-а и образовања за човештво појам *Bildung*-а можемо сагледати и из перспективе њему сличног

⁷ Интересантно је да је крајем XVIII века образовање било директно повезано са слободом, као битном идејом тадашњег друштва. Ова промена је утолико упечатљивија ако уочимо да је у претходним епохама образовање било везано управо за послушност и поштовање одређеног поретка. Уп. Vanderstraeten, R., „The historical triangulation of education, politics and economy”, *Sociology*, 40/1, 2006., стр. 133

⁸ Уп. Кант, И., „Одговор на питање: шта је просвећеност”, *Ум и слобода. Списи из филозофије историје, права и државе*, Идеје, Београд, 1974., стр. 43-46 Кант сматра да човечанство у целини, па и сваки појединац, неће досегнути своју пуну зрелост све док целокупност својих одношења и размишљања не заснују на уму, као суштинској карактеристици човека као таквог. Ова суштинска умност не подразумева да је ум у пуној мери и актуализован, због чега је најпре потребно одредити његов карактер и његова ограничења.

пројекта образовања, подједнако везаног за филозофију и уметност: античке *παιδεία*-е.⁹ *Παιδεία* је на сличан начин била усмерена на развој бића човека ка пуном човештву, али је она ипак била везана за образовање деце, тачније за васпитање. Васпитањем детета усађивале су се норме друштва у ком је оно живело, почев од правила пристojног понашања, до система вредности према којима би требало да организује цео свој живот. Сазревањем дете онда улази у заједницу као онај који зна координате које у њој важе и стога бива потврђен као њен равноправни члан: на тај начин се процес образовања-васпитања довршава и испуњава. Међутим, за разлику од *παιδεία*-е, *Bildung* није образовање деце, већ управо одраслих људи.¹⁰ Оно се поставља као захтев за самообликовањем и самоусавршавањем *након* што је процес васпитања и иницијације у друштво већ завршен. Другим речима, оно указује на нов тип односа појединца према заједници, и повратно према самом себи као делу те заједнице.

Управо овај мотив представља једно од кључних места *Bildungsroman*-а: појединац се налази у свету и друштву, али не пристаје на то да сопствено постојање и идентитет просто уклопи у задате оквире и изгради их унутар њих. Појединац и његово окружење нису у хармонији, већ у односу напетости: ова напетост представља онда окидач за покретање процеса образовања који треба у крајњем да доведе до те хармоније. Тако се намеће идеја да, иако одрастао, човек није у потпуности зрео док се самостално и мисаоно не одреди спрам себе самог, док не успостави самосталан однос према себи - тек на основу тога живот у заједници задобија свој легитимитет.

⁹ Уп. Јегер, В., *Παιδεία*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991. године, стр. 17

¹⁰ Важно је овде приметити разлику између грчког појма *παιδεία* и појма *Bildung*-а. Упркос поменутиим сличностима ове две идеје, важно је приметити да је процес *παιδεία* имао тачно утврђен оквир ка коме је појединац требало да се развија и самери. Тај оквир је био одређен уређењем полиса, као оквир сазревања у политички зрелу и потпуну особу, и његове промене заправо су зависиле од промена тог државног уређења, односно његовог разумевања. Чак је и Платоново разумевање филозофије као *παιδεία*-е делатности био револуционарно за своје време. Насупрот томе, *Bildung* је идеја везана за одређење човека као таквог, а тек потом онда за његов однос према заједници. Овај његов карактер можда најјасније показује феномен *Bildungsroman*-а.

Однос индивидуалног и општег, који маркира образовање, повлачи онда још једну последицу: иако у *Bildungsroman*-у индивидуално постаје тема управо као индивидуално, оно истовремено мора да се сагледава на позадини своје уклопљености у социјално и друштвено – индивидуални развој мора да претендује на то да постави пример, да постане узор, парадигма за сваку другу индивидуу.¹¹ Управо зато што се ради о индивидуи као индивидуи, она мора да рачуна и на друге индивидуалности – категоријално мора да важи за све њих. На тај начин игра слободе и одговорности поново добија на важности: индивидуа је нужно упућена на свет око себе, а брига о сопству посредно постаје и брига за друге.

Bildungsroman као форма изградње сопства

Bildungsroman као форма романа израста из две друге жанровске форме – пикарског романа и аутобиографије. Мотиви авантуристичког лутања и истраживања света у *Bildungsroman*-у постају носећа материја радње: јунак романа се отискује у свет, напушта своју почетну уклопљеност у породичне и друштвене односе и кроз низ авантура упознаје друге пределе и другачије начине живота. Међутим, ова лутања и авантуре у *Bildungsroman*-у добијају додатно значење постајући део образовног процеса. Искуства која Вилхелм Мајстер стиче кроз догађаје кроз које пролази постају обликотворна за његов карактер – доводе у питање већ усвојена мњења и вредности,

¹¹ *Bildung* се дакле може схватити као образовна пракса одраслих људи која са једне стране захтева лично прегнуће и самосвест, али са друге стране појединца одређује и спрам заједнице, и то на два начина. Са једне стране индивидуално се развија у колективу, и његов развој је одређен усвајањем, одбацивањем или критиком друштвених захтева и норми: остварење личног у заједничком подразумева извесну напетост и отпоре. Са друге стране, индивидуална самоизградња не може бити случајна и релативна, већ се њен принцип мора схватити као парадигма која се представља и осталим припадницима друштва, будући да се заснива на критичком промишљању онога што је свим људима као људима заједничко и што их, стога, унапред одређује. Уп. Giacomoni, P., *Paideia as Bildung in Germany in the age of Enlightenment*, <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Mode/ModeGiac.htm>

пружају му прилику да покуша да свој живот организује на различите начине и изграђују његов поглед на свет. Испитујући сопствено биће у различитим улогама које усваја, Вилхелм Мајстер истовремено испитује и своје границе, своје жеље и потребе, да би кроз низ покушаја и промашаја коначно усвојио и одабрао своју позицију. Међутим, овај последњи чин присвајања сопства дешава се путем осврта уназад – управо путем сагледавања пређеног животног пута, освешћивања његовог тока и потврђивања тренутне позиције. Поглед уназад представља везу са аутобиографијом.

Као и пикарски роман, и аутобиографија у *Bildungsroman*-у задобија нову функцију и постаје део образовног процеса. Међутим, основне црте аутобиографије већ указују на одлике образовања *Bildungsroman*-а. Аутобиографија није просто набрајање чињеница и догађаја које је неко проживео: она представља тумачење тог скупа детаља као смислене целине. Аутобиографија не набраја сваки детаљ живота, већ издваја поједине догађаје као особито важне, као носиоце значења који указују на структуру тока живота и индивидуалног развоја. Заправо, ради се о структури *разумевања* тог тока и развоја који субјект – јунак аутобиографије - конституише у осврту на свој живот.

Два су важна момента *Bildungsroman*-а садржана у овако постављеној форми аутобиографије. Најпре, мотив структурирања појединих догађаја сопственог живота, њихов одабир и повезивање, акцентовање једних у односу на друге – све ово упућује на борбу да се у непрегледном мору грађе изнађе нешто опште, што би као структурна основа требало да носи читав тај процес.¹² Другим речима, животни ток субјекта-јунака сагледава се унапред као сврховит, а процењује се с обзиром на позицију са које се сагледава. Потреба да се индивидуални живот у својим садржајима диференцира до

¹² Ако посматрамо развој саме аутобиографије као жанра, можемо пратити њено постепено приближавање облику којим она постаје део образовног романа. Позни XIX век ће се и филозофски окренути ка аутобиографији као форми која непосредно показује да је разумевање фактичког живота увек прожето разумевањем њему припадне структуре. Уп. Ј. Јакобс и М. Краузе, „Немачки образовни роман. Историја жанра од XVIII до XX века”, стр. 383

некакве подлежеће структуре има бар две последице: најпре, она упућује на неке од суштинских карактеристика образовног процеса, који не може да важи само за једну особу. Ако је у питању образовање, онда оно мора да важи за већи број људи, ако не и за сваког човека. Немогуће је замислити образовни процес који би важио искључиво за конкретног појединца: у самој идеји образовања лежи да она представља одређену форму, облик који има опште важење. Будући да се код *Bildungsroman*-а ради о образовању по моделу идеје *Bildung*-а, образовању човека за човештво, онда оно мора имати узорно и моделарно значење, мора важити за све људе.¹³ Структурирање и уношење значења у ток животних догађаја треба да премости јаз између оног фактичког, које важи за појединца – у овом случају за Вилхелма Мајстера – и оног општег које може да важи за *сваког* појединца. Другим речима, потврђује се претходно поменути идеја да самосвесно вођен процес образовања превазилази индивидуу, односно да преузимањем слободе да одређујемо сопствени живот и развој нужно преузимамо одговорност и за друге људе, јер постављамо модел тога како треба живети.¹⁴

Друга последица овог структурирања указује на један од кључних проблема идеје *Bildung*-а онако како је она постављена у идеји *Bildungsroman*-а: ради се о одабиру да се о процесу образовања, који је, како смо видели, увек општег карактера, говори из позиције индивидуе – дакле, из оног конкретног, несводивог и непоновљивог.¹⁵

13 За разлику од тога, образовање усмерено на стицање одређених вештина, струковно образовање, важи за само ограничен број људи – за оне који желе да постану стручњаци. Ипак, чак се и овде ради о општем образовању, јер оно треба да важи за више различитих индивидуа. Општост која је овде у питању нема универзалност образовања за човештво, али се и даље не може свести на обликовање појединца.

14 „Дневник, аутобиографија и образовни роман могу се из социолошке перспективе „трећег лица јединице” означити као друштвене и душевне инкарнације, као документи о нивоу цивилизације и индивидуализовања. Са мењањем стандарда понашања од кода дворског *honnêté* до грађанске „осећајности”, они повезују „индивидуалну функцију израђивања идентитета са „друштвеном” функцијом индивидуализовања тих образаца доживљавања и понашања.” Уп. Нибел, Б., „Аутобиографски комуникациони медији око 1800. године”, стр. 453

15 Најпре, акцентује се индивидуалност појединца: личност се не посматра као

Овде лежи истински допринос *Bildungsroman*-а идеји образовања. Уместо да се идеји човештва приђе са неке *a priori* одређене, унапред прихваћене позиције, која се поставља на општем нивоу, овде се процес образовања диференцира и испитује управо на оном конкретном и појединачном. Другим речима, питање образовања се обрће на главу: више се не ради о томе да се појединац уклопи у задату општу структуру, у облик и форму која унапред важи за све, већ да се испитају могућности да се нешто такво открије и пронађе у самом животу, у самом појединцу. О томе сведочи и почетна поставка романа: јунак управо напушта тако одређене и споља задате облике понашања и живота, и окреће се самом животу, из кога ће постепено диференцирати сопствени карактер и облик свог живота. Тако долазимо и до другог мотива аутобиографије који је од кључног значаја за *Bildungsroman*: форма у којој нам је представљен развој појединца преплиће се са својим садржајем на битан начин – фактички догађаји и искуства овде играју значајну улогу. Сваки од њих је незамењив, јер носи специфичан оквир значења и смерница који битно утиче на разумевање догађаја који им претходе, јер представља једну од станица на путу индивидуалног развоја.

Укореењеност *Bildung*-а *Bildungsroman*-а у фактичком искуству и животу не само да је на први поглед директно супростављена поменутој неопходности да ово образовање буде универзалног карактера, већ представља и својеврстан раскид са нововековним позиционирањем разума као суштинске одлике човека. Наглашавање индивидуалног животног процеса, са свим његовим случајностима, емоцијама, изборима и грешкама, као места од ког се почиње са

припадник одређене класе, нити се тематизује антрополошки, одређујући личност као припадника врсте. Оба ова елемента су присутна, али не и централна. Индивидуалност онда даље условљава да се образовна епопеја конкретизује појединим искуствима, а не одређеним наставним програмом. Управо стога она и може да постане парадигматска за друге индивидуе, јер од њих захтева само исти *принцип* развоја, који не нарушава њихову слободну индивидуалност. Ипак, не треба заборавити да је Гете индивидуални развој увек посматрао у контексту моралности и природе, иако је индивидуу схватао као јединствену. Уп. Sax, В. С., „The ambiguities of action: Goethe and the concept of Bildung”, *Graduate Faculty Philosophy Journal*, 27/2, 2006, стр. 82, 97

разумевањем тога шта човек јесте и шта треба да буде, надопуњује нововековну слику конкретним животним садржајима. Оно што је битно у човеку није више пре свега разум, већ све што он јесте: његова воља, емоције, страсти. Оно опште у човеку сада је схваћено сасвим другачије, као опште у погледу садржаја, а не у погледу важења. Ипак, од ове нововековне идеје један битан мотив и даље остаје веома важан - мотив самосвести у њеном развоју, динамици и кретању, у могућности да човек мисли о себи самом. Међутим, та самосвест и самопроцена сада се односе на индивидуу, која о себи рефлектује као о индивидуи, која процењује свој фактички живот.

Ако употребимо филозофске категорије, овај процес можемо означити као борбу за издвајање оног *индивидуалног као индивидуалног*. На тај начин стварамо појмовну мрежу која може да повеже два мотива о којима смо расправљали, универзално важење образовања за човештво и његову укорененост у фактичком животу. Превазилажење оквира индивидуалног, које се испоставља као нужна последица самосвесног и сврховитог развоја појединца, сада се показује као трансценденција ка опојмљавању тог индивидуалног као таквог, док се фактички садржај онда поима као контигентан, али конститутиван за поимање ове општије структуре којој је основа.

Гете, међутим, овај проблем решава другачије. Његово решење почива на прихватању идеје самосвести као *процеса*: начин на који се комбинује оно индивидуално и оно универзално-опште почива у *понављању процеса* образовања, а не у стварању одређених особина карактера. Не ради се о томе да животни пут Вилхелма Мајстера треба дословно поновити, већ да се као образовни модел прихвати сама та процесуалност. Другим речима, пример Вилхелма Мајстера представља узор којим се треба руководити имајући у виду сопствену позицију и сопствени живот: у питању је процес који је подстакнут напетостима између појединца и његовог окружења, руковођен потребом за њиховом истинском равнотежом, која се опет остварује путем рефлектовања на значење и смисао индивидуалног тока живота. Процес образовања у *Bildungsroman*-у одликује се упадљивим недостатком нормативних захтева, он прати преплитање

фактичких догађаја и њихових значења, а нормативност се појављује тек као став самог субјекта-јунака о њима, који је опет и заснован на њима. Додатно, овај модел образовања није представљен апстрактно и појмовно, већ кроз уметничко књижевну форму романа. Уметност овде преузима филозофске мотиве, али их преобликује и даје им другачију форму и значење. Стога се поставља питање шта битно одређује ово естетско разумевање човека и образовања, као образовање човека путем уметности.

Овде назначени проблем индивидуалног и историјски контингентног своје филозофско место налази у постхегеловској филозофији, посебно оној која је на трагу Шлајермахерове херменеутике. Тако ће Дилтај – који је, између осталог, и осмислио појам *Bildungsroman*-а¹⁶ – своја истраживања посветити покушајима да се појмовно разрачуна са повесним искуством, укључујући ту и анализе аутобиографије и уметничких дела. Једнако тако Кјеркегор постаје зачетником филозофија егзистенције које у свом центру имају проблем човека управо у његовој фактичкој ситуацији, а сам га решава идејом о поступном развоју индивидуе кроз *три животна стадијума*. На сличан начин Ничеова теза о надчовеку сведочи о потреби да се филозофски и мисаоно осветли проблем индивидуалног развоја и општих норми које га одређују. Ипак, чини се да ови филозофски пројекти доста тога дугују уметности и књижевности епохе која им претходи, као и естетичких идеја које их прате.

Естетика и уметност у служби човештва

Модел образовања који нам нуди *Bildungsroman* на специфичан је начин уклопљен у епоху у којој је настао, и рефлектује преплитање различитих утицаја и идеја. Идеја образовања, али и идеја уметности као места за посредовање тог образовања широј јавности, услед чега се ствара буржоаски концепт културе, представљају централно место

¹⁶ Уп. Ј. Јакобс и М. Краузе, „Немачки образовни роман. Историја жанра од XVIII до XX века”, стр. 386-387

изграђивања новог буржоаског друштва. Стога се у том контексту мења и схватање уметности и задатака уметника. Другим речима, поставља се питање кога заправо образује образовни роман?

Најпре, у разматрању *Bildungsroman*-а као уметничког дела епохе не треба занемарити значај успостављања новог грађанског слоја као носиоца њених друштвених, али и културних промена. Иако је немачка филозофија, по Хегеловим речима, била „довршење револуције у мислима”, фактички настанак грађанског индивидуума и његов развој током XIX века битно обележава филозофску мисао тог времена. Формално постављено друштво као скуп атомских елемената, међусобно изједначених по правима и обавезама, али сада и у непосредном односу према држави, упућује и на значај појединца, који се од сада односи према себи управо као према индивидууму.¹⁷ Додатно, друштво сада почиње и да *одређује* само себе као друштво, те се формира у складу са принципом функционалности, уместо старог принципа стратификације. Образовање више није привилегија аристократије и прелази на нижу инстанцу грађанског слоја, али се оно у том процесу и мења, те постаје све више фрагментарно и специјализовано, све више окренуто ка решавању конкретних проблема и организацији живота.¹⁸ Поверење

17 Интересантно је да ова веза апстрактне једнакости у односу на државу и личне индивидуалности почива управо на појму *природе*, тачније природног закона и природних права човека. Овај појам указује на окрет од априорности ка емпирији, на уједињењу људи преко њихових зајдничких карактеристика. Уп. Касирер, Е., *Филозофија просветитељства*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002., стр. 306

18 У том контексту се просветитељски концепт универзалног, на уму заснованог образовања може посматрати као реакција на овакву фрагментацију, односно као потреба да се знања централизују према одређеном принципу. На томе почива и појачан интерес за методологију како наука, тако и филозофије. Грађанство, космополитизам, толеранција, а пре свега *хуманизам* и *универзалност* су елементи који су обележили ову образовну идеју, центрирајући је у домен филозофских расправа и – што је веома важно – естетичких пројеката. Историја тог пројекта, међутим, врло брзо је била испреплетена и измењена још једном друштвено-политичком променом, јачањем националних идеја. Са друге стране, трагови његовог универзализма показују се у чињеници да су и култура и образовање (*Bildung*) били усмерени на друштво у целини, а не само на грађански слој. Уп. Асман, А., „Метаморфозе нововековног појма образовања”, *Реч*, 60/5, 2000., стр. 482-483; Koselleck, R., „On the anthropological and

у ум преноси се на поверење у науку, које још са Беконом престају бити домен интересовања чисто посматрачке, чисто интелектуално заинтересоване свести. Знање може да промени свакодневни живот, у конкретном, да ојача позиције грађанства. Напокон, тако специјализовано и продуктивно знање омогућава и унутрашњу диференцијацију новонасталога грађанског друштва, делећи га на групације према струци.¹⁹

Поред настанка грађанске индивидуе, за нас је овде важан и окрет према култури и политици у којима образовање налази своје важно место. Оно, заправо, обележава начин њиховог разумевања, везујући оба ова појма за аутономно самообликовање. Стога није чудно да је управо Русоов *Емил* прво дело које проблематизује сам феномен образовања, а не више просто неке образовне праксе. Политика очигледно, али не мање и култура, сада представљају домене интересовања и развијања грађанског друштва: култура постаје домен ширења и утврђивања заједничких идеја и новог погледа на свет, у ком се утврђује један нови политичко-друштвени систем. Не више елитна, већ „општа” култура почива и на модернизацији, односно ширењу штампе, већој доступности књига, театрима, али (посебно у Хабзбуршкој монархији реформама Марије Терезије) и на институционализацији образовања.

Нововековно модерно друштво, а особито друштво након Француске револуције и просветитељства, било је суочено са сопственом, како политичком, тако и струковно-економском фрагментарношћу, али истовремено и са захтевом да мноштво разубуђених елемената повеже и конструише у целину. Као што је већ поменуто, домен културе као неинституционализованог непосредног образовања за све представљао је место кохезије и изградње новог друштва. Ипак, реакција на индивидуализацију, струковну специјализацију и губитак традицијом гарантованих матрица идентитета одјекнула је у различитим, махом филозофским, пројектима универзалне

semantic structure of *Bildung*”, *The practice of conceptual history. Timing history, spacing concepts*, Stanford University Press, 2002., стр. 171

19 Уп. Асман, А., „Метаморфозе нововековног појма образовања”, стр. 479-480

човечности, хармонизације бића човека, и помирења човека и друштва. Мислиоци просветитељства су управо и пружили један идеал хуманитета, заснован на уму и слободи, универзалистички и прогресивистички.²⁰ На тај начин осигуран је положај науке и знања, а самим тим и образовања. У даљем развоју грађанског друштва, међутим, образовање задобија централни положај посредовања између грађанске индивидуе и њеног окружења, које се ипак није развијало у складу са просветитељским идеалима. Индивидуа отуђена од стварности у којој се налази и усмерена ка идеалима које би та стварност требало да оствари, нашла се у њој супростављеном положају.

Управо овај положај је почетни положај Гетеовог Вилхелма Мајстера. Тако се испоставља да је образовање *Bildungsroman*-а не само по својој структури, већ и по мотивима аутора усмерено на заједницу, на друштво у целини. Роман је у XIX веку био далеко читанији и познатији од филозофских дела, као што је то и данас, па се утицај идеја које је преносио једноставније и непосредније остваривао.²¹ Као што је поменуто, *Bildungsroman* може се означити као сама књижевна форма тог времена, а његов утицај на друштво се показује кроз многозначности образовања које му је у основи. Наиме, ради се о томе како разумемо *кога*, заправо, овај роман треба да образује. Тривијално је јасно да се образује његов јунак, а ми смо већ закључили да тај процес није *оформљен* просто као приповетка о нечијим авантурама, већ да претендује на постављање једног *модела индивидуалног образовања и равоја*, који би се могао применити на било коју, односно било чију животну ситуацију, постајући на тај начин образовним и за своје читаоце.²² Из тога следи да је, бар

20 „Заиста, основни правац и суштинска тежња филозофије просветитељства ни пошто не иду за тим да живот једино прате и да га ухвате у огледало рефлексије. Она, напротив, верује у изворну спонтаност мисли; она јој не додељује тек накнадни и подражавајући учинак, него снагу и задатак *обликовања* живота.” Уп. Касирер, Е., *Филозофија просветитељства*, стр. 11

21 Уп. Грубачић, С., *Историја немачке културе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 2009., стр. 275

22 „Захтев за програмском индивидуалношћу („Ја сам нешто нарочито!”) у другој

имплицитно, у питању и једна изградња друштва обликовањем његових саставних елемената, односно да се крајњи резултат хармонизације појединца и света управо и огледа у проналажењу оних могућности које обезбеђују право остварење човечности: тако би се и сам свет и друштво, као испрва супростављени поједицу, могли потврдити као фактори његовог обликовања. Ова динамика се додатно компликује идејом да образовни роман такође образује и свог аутора.²³

Најпре, ако аутор образовног романа градећи његов ток истовремено гради и своје, ауторске позиције,²⁴ он се делатно и динамично односи спрам себе *као уметника*. Другим речима, он уметности даје суштински образовни карактер, који почива на њеној обликотворности. Уметност се, тако, потврђује као суштинско место преображаја, које на неки начин превазилази и самог уметника који је

половини XVIII века још увек је неодојиво повезан са егземпларношћу индивидуалног у односу према општем, целини, исто као што и у структурама знања и мишљења у доба просветитељства и индивидуални и друштвени, односно универзалноисторијски процес образовања још увек показује неку квази-закономерну конвергенцију.” Уп. Нибел, Б., „Аутобиографски комуникациони медији око 1800. године”, стр. 456

23 Када је Гете у питању, можемо повући паралелу између *Вертера* и *Вилхелма Мајстера*: у контексту образовања аутора позни роман се може схватити као критика уметника, ствараоца, у односу на то како је била представљена са *Вертером*. Вертерова екстатичка стања, обележена интензивним преплитањем етичког и естетског и уважавањем природно лепог, преко ког Вертер стиче осећај стапања и јединства са свим бићима, ипак га кочи: он није у стању да ствара ни када је понесен заносом, а још мање када није. Његов контакт са друштвеном сфером додатно појачава проблем, и јунак се губи, неспособан да реализује своју индивидуалност. Вертеров однос са светом ограничен је на његову унутрашњост, и он стога остаје само пасивни посматрач, док Вилхелм Мајстер активније ступа у свет и допушта да његово разрастање протиче у знаку игре између унутрашњег и спољашњег, делања и посматрања, активности и пасивности. У питању је, заправо, однос између индивидуалне природе и склоности и активности којима се она даље обликује. Уп. Sax, В. С., „The ambiguities of action: Goethe and the concept of Bildung”, стр. 83-84

24 Ова теза почива на разматрању структуре *Вилхелма Мајстера*, односно разлика у структури и концепцији појединих поглавља, које указују на промену почетне идеје романа. Последња три поглавља су више теоријска и мисаона, посвећена разматрању различитих облика образовања, док су прва поглавља, посвећена Вилхелмовом лутању са позоришним трупама, више колоритна.

ствара, односно која као процес делује и на њега самог. Шилеровим речима, примарни материјал уметничке обраде је сам уметник *као човек*, и тек то његовој делатности даје легитимност да понуди програм за преображај друштва и света: то му даје универзалност. Уметник није, као Бог, стваралац који онтолошки надилази своје стваралаштво, већ је дубоко уроњен у оно што обликује. Стога је нов облик који нуди нужно преобликовање старог, самим тим и њиме условљен и њему супростављен, а ново које нуди упућено је на идејни садржај, на неко ново посматрање и разумевање света, на нов начин постојања. На тај начин формира се током XIX века и појам *уметничке егзистенције*, као и идеја касног XIX века да уметност треба да се супроставља конвенцијама, из које настају разни авангардни правци.

Литература:

- Асман, А., „Метаморфозе нововековног појма образовања”, *Реч*, 60/5, 2000., стр. 479-505
- Bauer, W., „Introduction on Bildung”, *Educational philosophy and theory*, 35/2, 2003, стр. 133-136
- Bleicher, J., „Bildung”, *Theory, culture and society*, 23 (2-3)
- Vanderstraeten, R., „The historical triangulation of education, politics and economy”, *Sociology*, 40/I, 2006., стр. 125-142
- Гадамер, Х. Г., *Истина и метода*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978.
- Gadamer, H. G., „Education is self-education”, *Journal of philosophy of education*, 35/4, 2001, стр. 529-538
- Гете, Ј. В., *Патње младога Вертера/Избор по сродности (Одабрана дела III)*, Рад, Београд, 1982.
- Гете, Ј. В., *Поезија и стварност/Путовање по Италији (Одабраба дела VI)*, Рад, Београд, 1982.
- Гете, Ј. В., *Године учења Вилхелма Мајстера I (Одабрана дела IV)*, Рад, Београд, 1982.
- Гете, Ј. В., *Године учења Вилхелма Мајстера II (Одабрана дела V)*, Рад, Београд, 1982.
- Gethmann-Siefert, A., *Einführung in die Ästhetik*, Vilhelm Fink Verlag, München 1995
- Geuss, R., „Kultur, Bildung, Geist”, *History and theory*, 35/2, 1996, стр. 151-164
- Giacomoni, P., *Paideia as Bildung in Germany in the age of Enlightenment*, www.bu.edu/wcp/Papers/Mode/ModeGiac.htm
- Грубачић, С., *Историја немачке културе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 2009.
- Добријевић, А., „Bildung – појам, концепција, идеал”, *Филозофија и друштво* 2/2007
- Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishers, 1990
- Ј. Јакобс и М. Краузе, „Немачки образовни роман. Историја жанра од XVIII до XX века”, *Реч*, 60/5, 2000.
- Јегер, В., *Паидеиа*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991.
- Кант, И., „Одговор на питање: шта је просвећеност”, *Ум и слобода. Стиси из филозофије историје, права и државе*, Идеје, Београд, 1974.
- Касирер, Е., *Филозофија просветитељства*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2003.

- Koselleck, R., „On the anthropological and semantic structure of *Bildung*”, *The practice of conceptual history. Timing history, spacing concepts*, Stanford University Press, 2002.
- Лукач, Ђ., *Теорија романа*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990.
- Ман, Т., „Фантазија о Гетеу”, *Есеји II (Одабрана дела)*, Матица српска, Нови Сад, 1980.
- Мартини, Ф., *Историја немачке књижевности*, Нолит, Београд, 1971.
- Mortensen, K. P., „The double call: Bildung in a literary perspective”, *The Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 36/3, 2002, стр. 437-456
- Морети, Ф., „Bildungsroman као симболичка форма”, *Реч*, 60/5, 2000., стр. 417-452
- Нибел, Б., „Аутобиографски комуникациони медији око 1800. године”, *Реч*, 60/5, 2000., стр. 453-478
- Sax, V. C., „The ambiguities of action: Goethe and the concept of Bildung”, *Graduate Faculty Philosophy Journal*, 27/2, 2006, стр. 75-108
- Seifert, J., *The idea of paideia*, <http://www.iap.li/oldversion/site/research/Seifert/Paideia.pdf>
- Standish P., Lovlie L., „Introduction: Bildung and the idea of a liberal education”, *Journal of philosophy of education*, 36/3, 2002, стр. 318-340
- Hahn, H. J., *Education and society in Germany*, Berg, Oxford/New York, 1998
- Horlacher, R., „Bildung – a construction of a history of philosophy of education”, *Studies in philosophy and education*, 23, 2004, стр. 409-426
- Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека”, *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007.
- Wulf, C., „Perfecting the individual: Wilhelm von Humboldt’s concept of anthropology, Bildung and mimesis”, *Educational philosophy and theory*, 35/2, 2003, стр. 240-249

Una Popovic

BILDUNGSROMAN: ART AS EDUCATION

Summary

The main theme of this essay is the XIXth century German idea of education – *Bildung*, as incorporated into arts, and especially into literature. The main example here represents the educational novel – *Bildungsroman*, as the literary form which was intended to educate its readers. *Bildungsroman* is analyzed as the main example out of social and political perspectives and out of the perspective of development of the XIXth century bourgeois society. Through this analysis author can show the change in understanding and performing the arts as educational means.

Keywords: *Bildung*, *Bildungsroman*, art, education, humanity

Небојша Грубор

ОБРАЗОВАЊЕ И УМЕТНОСТ КАО ДИМЕНЗИЈЕ ХЕРМЕНЕУТИЧКОГ

Апстракт: Овај рад разматра питање на који начин образовање (*Bildung*) и уметност откривају две основне димензије херменеутичког. Гадамерова анализа хуманистичких појмова: *Bildung, sensus communis*, моћ суђења, укус и анализа уметности, показала је на који начин образовање и уметност чувају смисао за истину која није заробљена правилима методе природних наука. Разоткривање питања о истини у хоризонту који је отворен уметничким делом употпуњен је Гадамеровом анализом и критиком Кантове естетике. Намера овог рада је да покаже да анализа Кантове естетике, насупрот Гадамеровим експлицитним намерама, образује водећи модел за Гадамеров сопствени пројекат филозофске херменеутике.

Кључне речи: образовање, уметност, естетика, херменеутика, И. Кант, Х. Г. Гадамер

Значај филозофске концепције савременог немачког филозофа Х. Г. Гадамера (H. G. Gadamer (1900 - 2002.)) развијене у његовом главном делу под називом *Истина и метода. Основи филозофске херменеутике* (1960)¹ састоји се у открићу феномена херменеутичког. У овом раду желели бисмо да експлицирамо на који начин и у ком смислу појам образовања (*Bildung*), заједно са другим водећим хуманистичким појмовима, какви су појам *sensus communis*, моћи

¹ Гадамер, Х. Г., *Истина и метода. Основи филозофске херменеутике*, прев. С. Новаков, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978.

суђења и укуса, с једне стране, и појам уметности, с друге стране, указују на две димензије феномена херменеутичког. У тексту се не ради о исцрпној анализи Гадамерових ставова о образовању и уметности, већ само о разјашњавању основног правца, којим је кренула Гадамерова мисао разоткривајући посебне облике истине у хуманистичкој традицији и подручју уметности. Гадамерова књига *Истина и метода*, наиме, не упућује, као што би се то у складу са њеним насловом најпре могло помислити, на суштинску и нераскидиву повезаност између досезања истине и примене методског поступка. Напротив, наслов књиге би требало разумети као указивање на истину која постоји поред односно мимо (научне) методе или, чак, насупрот ње, у смислу алтернативе: истина или метода.² Појмови образовања и уметности упућују на две димензије унутар којих се може говорити о истини која није редукована на нововековну, научну методу. Размотримо због тога најпре начелни смисао појма херменеутичког (I), а затим и појмове образовања (II) и уметности (III) као димензије херменеутичког. Како у случају анализе образовања као основног хуманистичког појма, тако и у случају тумачења уметности, Гадамерова аргументација изгледа као понављање филозофског мисаоног пута који је пређен у филозофији од Канта до Хегела. Међутим, Гадамерова критика Кантове филозофије, а пре свега његове естетике, показује се као један слојевит мисаони пројекат. Критика Кантове естетике, односно критика субјективирања естетике путем Кантове критике укуса, Гадамеру омогућава не само да покаже на који начин се до и код Канта испразнио некадашњи општи, морални и сваки други садржај хуманистичких појмова и на који начин се посредством Кантове естетике припрема истинско херменеутички релевантно место за уметност, него и на који начин Кантова естетика треба да послужи као могући спој са хуманистичком традицијом, па чак и као модел филозофске херменеутике.

² Figal, G., „Philosophische Hermeneutik – hermeneutische Philosophie. Ein Problem-aufriß“, у: Figal, G, *Verstehensfragen. Studien zur phänomenologisch-hermeneutischen Philosophie*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2009., стр. 1

I. Смисао херменеутичког

Начелно посматрано смисао херменеутичког састоји се у дечектовању оних типова искуства истине који превазилазе област стриктно методски контролисаног знања. У том смислу Гадамер у *Уводу у Истину и методу* каже следеће: „У овим истраживањима се ради о херменеутичком проблему. Феномен разумијевања и правилног тумачења онога што се разумије није само специјални проблем учења о методи духовних наука ... разумијевање и тумачење текстова није само ствар која се тиче науке, већ очигледно спада у цјелокупно човјеково искуство свијета. Херменеутички феномен првотно уопште и није проблем методе ... У њему се у првом реду уопште не ради о изградњи неке провјерене спознаје која одговара методском идеалу науке – а ипак и овђе је ријеч о спознаји и истини. У току разумијевања предаје не разумијевају се само текстови, већ се стичу погледи и спознају истине. Каква је то спознаја и каква истина? ... Феномен разумијевања прожима не само човјекове односе са свијетом, он и у оквиру науке има самостално важење и опире се покушају да буде претворен у научну методу. Слиједећа истраживања се надовезују на овај отпор, који се у оквиру модерне науке јавља против универзалног захтијева научне методике. Њима је стало да свуда где га сретне истражи искуство истине које превазилази контролно подручје научне методике и да пита за његову сопствену легитимацију. Тако се духовне науке стичу с начинима искуства, који су ван науке: с искуством филозофије, искуством умјетности и са самим искуством повијести. То су све врсте искуства у којима се обзнањује истина, која се не може верификовати методским средствима науке.“³ Полазећи од овог цитата требало би истаћи како херменеутички проблем није само или, барем, није у првом реду, проблем методе духовних наука, премда се и у проблематици посебне и особене методе духовних наука наилази на отпор који феномен разумевања пружа идеалу нововековне научне

³ Гадамер, Х. Г., *Истина и метода*, стр. 21–22

методе. Наиме, поред методских питања духовних наука, начини искуства као што су искуство филозофије, а посебно искуство са грчким и латинским класичним текстовима филозофске литературе, као и класичним текстовима уопште, затим искуство уметности као и искуство повести, представљају оне димензије унутар којих се може детектовати отпор који разумевање, уклопљено у целовито искуство света, пружа покушају редукције истине на оно што се може постићи стриктно методски вођеним поступцима егзактних наука. Релевантно подручје разоткривања феномена херменеутичког за Гадамера, дакле, није само област филозофије и њеног искуства у тумачењу, пре свега, класичних текстова, него и криво методолошко саморазумевање духовних наука, као и искуство повести и искуство уметности.

У том смислу требало би имати у виду неколико идеја Гадамеровог пројекта филозофске херменеутике, које су нарочито подложне кривом тумачењу. Прво, Гадамерова основна теоријска намера се не састоји у покушају да се филозофским средствима утемељи метода духовних наука или нека општа теорија интерпретације. О томе у *Предговору другом издању Истине и методе* каже „Смисао мојих истраживања у сваком случају није у томе да дају неку општу теорију интерпретације и неко учење о разлици њезиних метода, ..., већ да се пронађе оно заједничко свим начинима разумијевања и да се покаже да разумијевање никада није субјективно понашање према неком датом „предмету“, већ да спада у повијест дјеловања, а то значи: у битак онога што се разумијева.“⁴

Друго, подручје методе духовних наука није једино, већ једно од неколико подручја односно димензија детектовања отпора свођењу истине на методику егзактних, позитивних наука. Поред проблематике методе духовних наука, ту је и подручје филозофије, као и проблеми разумевања повести и уметности. То значи да као ни проблематика духовних наука, тако ни сама филозофија нема у односу на рецимо уметност или разумевање повести, неки посебан и повлаштен статус као посебна и одликовна сфера херменеутичког,

већ представља само један од начина досезања истине и сазнања који нису вођени научним методским идеалом. Гадамерова филозофска херменеутика није ограничена нити на методику духовних наука, нити на филозофију, него је поред њих, у најмању руку, окренута и питањима повести, уметности и уопште хуманистичкој традицији.

Најзад, као треће, требало би истаћи да Гадамерова филозофска херменеутика у погледу свог начелног методског држања јесте и остаје филозофско прегнуће, премда израз филозофија и филозофско код Гадамера, нема унапред утврђен смисао, него представља појам који у пуном и правом смислу тек треба да буде досегнут и експлициран. Том смислу сам израз „херменеутика“ и „херменеутичко“ делом помажу, али делом и одмажу у разумевању филозофског значења филозофске херменеутике. Израз „херменеутика“, наиме, не разјашњава без даљњег смисао Гадамеровог филозофског прегнућа. О томе, сам Гадамер, такође у *Предговору другом издању*, истиче: „Зато, да још једном укратко опишем намјеру и захтјев цјелине: очигледно је до неспоразума доводило то што сам прихватио дугом традицијом оптрећени израз херменеутика ... моја је намјера, заправо, била и јесте филозофска: не да се испита шта чинимо, нити шта би требало да чинимо, већ оно што се с нама дешава ван нашег хтијења и чина.“⁵ Трбало би дакле разјаснити оно што се с нама дешава, могли бисмо додати, и у филозофији, али не само у њој, него и у уметности, али и у некој другој сфери људског живота, као што је то процес образовања.

II. Образовање

Образовање представља један од централних појмова у *Истини и методи*. Овај, први међу „водећим хуманистичким појмовима ... означава елемент у којем живе духовне науке 19. вијека, иако оне то спознајно-теоретски не умију да оправдају.“⁶ Гадамер, најпре,

⁴ Исто, стр. 13

⁵ Исто, стр. 10

⁶ Исто, стр. 35

полази од разликовања између појмова културе и образовања. Историја појма показује, како је дошло до промене у значењу речи, тако да образовање од значења „природног образовања“ нечег спољашњег (од удова до планинских венаца), добија значење образовања у смислу обликовања природних склоности и способности.⁷ Међутим, образовање, које је у овом смислу блиско појму културе, још увек не представља појам образовања којим се детектује један посебан начин искуства истине. До преокрета долази у историјско-филозофском прелазу од Канта ка Хегелу.⁸ „Стварање нашег појма, који је настао под утицајем Хердера, довршава се у времену између Канта и Хегела. Кант ријеч образовање још не употребљава у том склопу. Он говори о „култури“ способности (или о „природној склоности“) која је као таква акт слободе дјелатног субјекта. Тако он међу дужностима човјека према себи самом наводи и дужност не допустити да зарђају сопствени таленти, а да при томе уопште не употребљава ријеч „образовање“. Хегел, напротив, већ говори о самообразовању (*Sichbilden*) и образовању кад преузима ову исту Кантову мисао о дужностима.“⁹ образовање, дакле више не значи напросто обликовање природних склоности, него се под „образовањем“ подразумева, Гадамер цитира Вилхелма фон Хумболта, „нешто истовремено више и унутарњије, наиме, на начин мишљења који се из спознаје и осећања целокупног духовног и моралног настојања хармонично излива на осјећај и карактер.“¹⁰ Тек, је, међутим „Хегел ... заправо, најјасније разрадио шта је образовање.“¹¹ Због тога Гадамер првенствено следи и развија Хегелове увиде, премда је, као што ће се показати, спрега основних хуманистичких појмова, па међу њима и појма образовања, постала филозофски јасна тек са Кантовом филозофијом.

Смисао образовања се према Хегелу не састоји у развијању природних склоности, него, насупрот томе у раскиду са оним

7 Исто, стр. 36

8 Исто, стр. 36

9 Исто, стр. 36

10 Исто, стр. 36

11 Исто, стр. 38

што је природно и непосредно. Човек по природи није оно што би требало да буде. Суштина образовања састоји се у напуштању сопствене непосредности и партикуларности и у захтеву да се појединац узвиси до општости. образовање подразумева процес у ком се у страном препознаје оно сопствено, али и способност да се у страном одомаћи. образовање подразумева отуђивање, али и повратак себи. Тај повратак самом себи не значи повратак сопственој непосредности и природности, него повратак ономе што бисмо могли да будемо. Процес напуштања сопствене непосредности и одомаћивања у страном започиње већ са усвајањем језика. Суштина језика, а тиме и суштина почетка процеса образовања човека, према Гадамеровом мишљењу састоји се, поновимо то још једном, не само у отуђењу од природности и непосредности, него преко овог отуђења посредованом повратку себи и урањању у свет који створио човек. образовање је, првенствено посредством усвајања и савлађивања језика, отуђивање од себе и одомаћивање у, најпре страном, људском свету.

Бити образован због тога, не значи само понашати се на одређен начин, него представља један начин постојања који је настао у процесу образовања. Бити образован значи постојати на један начин. Тај начин постојања подразумева отвореност за друго и другачије, подразумева да се поседује опште чуло за меру и одстојање према себи, као и способност сопственог појединачног уздизање до општости. На себе самог и своје приватне циљеве, каже Гадамер, требало би гледати са одстојањем: онако како их други виде.¹² Та општа гледишта нису нека унапред утврђена општа гледишта, нешто што се може доказати и напросто усвојити. Ради се, напротив, о *могућим* општим гледиштима других, то не значи да се са њима морамо одмах сагласити, али разумемо шта значи да се неко нечега придржава и да може да на одређен начин посматра ствари. Ова способност би у том смислу имала карактер чула, имала би карактер непосредног сагледавања на начин на који то чине чула. Наравно не ради се о неком појединачном чулу, као што је чуло вида. Наиме и чуло

12 Исто, стр. 43

вида је опште и обухвата и представља отвореност за одређену сферу ствари. Међутим образована свест превазилази свако природно чуло, образована свест делује у свим правцима. Она као да је неко опште и заједничко цуло. Зато појам *sensus communis*, појам заједничког чула, представља продубљивање појма образовања. Појам *sensus communis* подразумева, међутим, много тога. Између осталог и хуманистички идеал *eloquentiae*, способности да се добро говори. Способности не само да се добро говори у уже реторичком смислу, него да се говори исправно, истинито¹³ – истинито с обзиром на неко становиште са којим се слажемо или као образовани у најмању руку можемо да се сложимо. Овај појам Гадамер такође доводи у везу са грчким изразом *phronesis*, са разборитошћу, а касније и са трећим темељним хуманистичким појмом, појмом *моћи суђења* – која не подразумева само здрав разум, него и нешто више од тога као што то подразумевају енглески изрази *common sens* или француски *bon sens*. Најзад *sensus communis* се доводи у везу са појмом укуса (*Geschmack*).

Међутим, поента Гадамеровог разматрања Кантовог схватања водећих хуманистичких појмова је следећа: код Канта се смисао хуманистичких појмова сужава. Суд укуса поседује само естетски смисао, док се губе његове моралне, практичне и политичке димензије. Укус је сужен на подручје у ком као принцип може да функционише моћ суђења, на подручје естетског, а подручје сазнања и делања остаје резервисано за теоријску односно практичну употребу ума.¹⁴ Кант, дакле, пред појма образовања, анализира и појмове *sensus communis*, моћи суђења и укуса. Сви ови појмови, међутим, нису изабрани као илустрације једног процеса, него напротив указују на једну унутрашњу повесну везу, која се кроз ове појмове разјашњава и продубљује.¹⁵ Величина Кантове филозофије и естетике се састоји у томе што је у њој ова спрега појмова постала

¹³ Исто, стр. 45

¹⁴ Исто, стр. 68

¹⁵ Kerchhecker, A., „Bedeutung der humanistischen Tradition für die Geisteswissenschaften (GW 1, 9-47)“, у: Fial, G. (Hg.), H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Akademie Verlag, Berlin, 2007, стр. 19

очигледна, без обзира на наоко негативну оцену у погледу домета и значаја ових појмова. У том смислу Кантова филозофија за Гадамера није напросто предмет критичког промишљања и полазиште за окретања према Хегелу, него обрнуто, шанса да се повратно успостави веза са хуманистичком традицијом која је изгубила свој пуни смисао и садржај. Гадамер тај прикључак покушава да пронађе у појму уметности и чињеници да управо Кантова филозофија припрема систематско место за филозофију уметности, какву ће касније развити Шелинг и Хегел.

III. Уметност

Смисао Кантовог трансцендентално-филозофског заснивања естетике у *Критици моћи суђења*, Гадамер резимира на следећи начин: „То заснивање“ каже Гадамер „значи прекид једне традиције, али истовремено и увод у један нови развитак: оно је појам укуса ограничило на поље на којем је он својствени принцип моћи суђења могао тражити самосталност и независност – а тиме обратно, појам спознаје је сузио на теоретску и практичну употребу ума. Трансцендентална намјера, која га је водила, испунила се на ограниченом феномену суда о лијепом (и узвишеном) и из центра филозофије избацила општији појма искуства укуса и дјелатности естетске моћи суђења у област права и морала. Значај овога се не може преценити.“¹⁶

Гадамерова оцена улоге Кантовог заснивања естетике, није једнозначно негативна. Јер Кант, с једне стране, означава прекид са хуманистичком традицијом и пражњење садржаја основних хуманистичких појмова, али с друге стране Кант уједно успоставља једну унутрашњу повезаност тих појмова, која није напросто остатак њиховог некадашњег смисла и садржаја, него представља могуће полазиште за један нови филозофски почетак. Међутим, да би се дошло до тог почетка неопходно је да се, најпре, разуме процес

¹⁶ Гадамер, Х. Г., *Истина и метода*, стр. 68

субјективирања естетике који је спроведен од стране Канта, као и да се покаже цена која се на страни хуманистичке традиције плаћа тим субјективирањем, и да се, најзад, на тој основи отвори питање о томе на који је начин искуство уметности повезано са искуством истине која измиче методи егзактних наука. Ради се о томе, да и поред тог што у основи сужава подручје укуса и димензију естетског, Кант с друге стране, указује на аутономну сферу естетског унутар које се, можда и насупрот Кантових намера, отвара простор за једну филозофију уметности и мисаони корак који ће начинити естетика немачког идеализма. Интерпретација Кантове естетике чини на тај начин мост¹⁷ између хуманистичке традиције и Гадамерове сопствене мисли. И то мост с обе стране, како са стране хуманистичке традиције, јер се показује да с Кантом долази до повезивања хуманистичких појмова, премда су они сужени у односу на њихов некадашњи пуни смисао који има и моралне и друге аспекте, док с друге стране Кантово редуковање домена естетског уједно отвара један простор за херменеутичко-естетичко надовезивање не само у смислу немачког идеализма, него и с обзиром на Хајдегерову херменеутичку феноменологију уметности, као и Гадамерову херменеутику уметности.

Обнављање питања о уметности, дакле, полази од резултата Кантове естетике, тај резултат се састоји у аутономизацији сфере естетског која представља нешто поред и независно од сфере истине и доброг. Естетска свест, која је способна да начини естетску диференцију, односно да успостави разлику између чисто естетских и свих других квалитета естетског предмета, а самим тим и уметничког дела, омогућава да се уметничко дело види у његовој чистоћи и отуђености од повесне стварности и збиље. Естетска свест путем естетског разликовања диференцира естетске квалитете дела од свих других квалитета, а уметничко место губи своје место у свету ком припада. То је, према Гадамеровој интерпретацији, могуће само уколико разуме прави смисао Кантовог учења о идеалу лепоте и учења о разликовању слободне и придодате лепоте.

¹⁷ Schmidt, D., „Aesthetics and subjectivity“, у: Figal, G, (Hg.), H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Akademie Verlag, Berlin, 2007, стр. 31

Гадамерова интерпретација Кантове естетике фокусира се на питање идеала лепоте и разлике између слободне и придодате лепоте. Не може, а да се не осети нека врста ироније у ставу којим Гадамер започиње поглавље о утицају Кантове критике укуса на субјективирање естетике, када констатује како је Кант осетио неку врсту духовног изненађења¹⁸ што му се у вези са укусом појавио априорни моменат који превазилази емпиријску општост. Другим речима, за Канта се домен укуса толико сузио, да је и општост укуса у подручју естетике, односно лепог, била изненађење. Кантова критика укуса састоји се управо у томе да покаже како укус није произвољан, односно како укус поседује димензију општег важења. Међутим, опште важење се плаћа високом ценом: у укусу, просуђивању лепоте и естетском искуству нема сазнања истине. Укус нема сазнајни значај¹⁹, а Кантова критика укуса не жели да буде филозофија уметности и за њу нема разлике у третману природно лепог, декоративно лепог и уметнички лепог. За Гадамера, међутим, управо искуство уметности има парадигматски значај, јер темељни аспекти херменеутичког искуства јасно излазе на видело у искуству уметности. Гадамер дели став према ком језгро искуства уметности постаје меродавно за читаво човеково искуство света и узорно за разумевање херменеутичког проблема савремене филозофске херменеутике.

За исправно схватање уметности, сматра Гадамер, фатално²⁰ је Кантово учење о разликовању слободне и пријањајуће лепоте. Укус је, наиме, помућен и ограничен уколико има посла са неслободном лепотом. За укус као моћ просуђивања лепог представља проблем све оно што је повезано са неким појмом: царство поезије, ликовних уметности и архитектуре, а затим и све природне ствари. Права лепота је слободна лепота цвећа и орнамената.

Другу тешкоћу представља Кантово учење о идеалу лепоте. Нормална естетска идеја, која представља само правилност, емпи-

¹⁸ Гадамер, Х. Г., *Истина и метода*, стр. 70

¹⁹ Исто, стр. 71

²⁰ Исто, стр. 72

ријски просек и отеловљује оно што нам не смета на нормалном људском лику, није још увек реализован идеал лепоте – идеал лепоте који само и може да се реализује код људи, мора да буде израз моралности. Идеал лепоте подразумева да човек мора да буде приказан на начин који одговара ономе како самог себе разуме.²¹ Кантова учења, не само о нормалној естетској идеји и о идеалу лепоте, него и учење о естетским идејама и о лепоти као симболу моралности, обезбеђују и припремају место за филозофску артикулацију суштинне уметности.²²

Хегелова филозофија уметности представља начин на који би требало разумети ове елементе Кантове естетике: „По себи, суштина све умјетности је у томе – како је то формулисао Хегел – да она „Човјека доводи пред њега самог“. И остали предмети природе – не само човјеков лик – могу у умјетничком приказу изразити моралне идеје. Сав умјетнички приказ, било крајолика, било мртве природе, па чак и свако одуховљено посматрање природе проузрокује то.“²³ Међутим, сматра Гадамер, уметност у том смислу онда не само може да буде, него јесте облик сазнања, она је истинита с обзиром на једно разумевање света и нас самих, које унапред разоткрива како посматрамо целину. Задатак уметности више није приказ природних идеала, него приказ самоналажења човека у природи и људском повесном свету. Истина коју уметност на овај начин доноси са собом, наравно није истина теоријског сазнања, већ истина која се може разумети само као димензија отпора истини теоријског сазнања, а то значи да је уметност истинска димензија херменеутичког.

Гадамер, међутим, не жели да у потпуности следи Хегелов пут тумачења уметности, ради се наиме о следећем: „Хегел је, наравно, уистину умјетности могао признати само тако што је њу надмашио у појмовном знању филозофије, а повијест погледа на свијет, као и повијест свијета и повијест филозофије конструисао из довршене

самосвијести садашњице ... Наравно, уколико тиме истина појма постаје свемоћна и у себи укида све искуство, Хегелова филозофија истовремено дезавуише пут истине који је спознала у искуству умјетности.“²⁴ Гадамер не следи становиште према ком би уметност и њена истина била субординирана филозофији, због тога су његове анализе ипак концентрисане на Кантову филозофију и естетику, и у томе би требало видети потврду уводних разјашњења смисла херменеутичког. Искуство истине у филозофији није надређено искуству истине у уметности или повести, али није му ни подређено. Основна идеја Гадамерове филозофске херменеутике састоји се у томе да се у облицима искуства и рационалности који се налазе у традицији хуманистичких појмова, какав је појам образовања или, пак, у искуству уметности – разоткрије димензија истине која се не може редуковати на егзактну истину наука – као и да та искуства истине не буду препуштена сама себи. Али и да, с друге стране, филозофија не преузима на себе задатак утемељења таквих искустава и њима инхерентне рационалности. Обрнуто, чини се да Кантова теорија укуса представља један модел тумачења естетског искуства, па чак, и искуства уметности, према ком теоријска мисао не жели да буде надређена том искуству и о њему каже последњу реч, али га с друге стране не оставља без појмовно филозофског осветљења и рефлексije. Управо зато, наизглед парадоксално, прави модел за Гадамерову филозофску хермеутику, посебно у вези са појмом уметности, пре представља Кантова естетика, него Хегелова филозофија уметности. Можда Хегелова филозофија уметности на до сада непревазиђен начин износи на видело садржај истине у уметности, али Кантова естетика једнако тако на непревазиђен начин износи на видело особеност и аутономију естетског искуства, која му тек омогућава да у себи носи посебну опште-саопштиву истину и увид.

21 Исто, стр. 75

22 Исто, стр. 76

23 Исто, стр. 76

24 Исто, стр. 128

IV. Закључно разматрање

У анализи водећих хуманистичких појмова, а пре свега појма образовања, с једне стране, и у анализи појма уметности, с друге стране, показало се да централну референтну тачку анализе представља Кантова филозофија и посебно његова естетика. Гадамер заправо покушава да посредством тумачења Кантове филозофске и уопште историјско-културне улоге и значаја, објасни процес одступања од хуманистичке традиције, али и да омогући да се са том традицијом успостави нов прикључак, који би требало да спроведе његова филозофска херменеутика. У погледу појма образовања, као и других хуманистичких појмова, као што су *sensus communis*, моћ суђења и укус, и који сви представљају разраде једне јединствене повесно-појмовне спреге и повезаности, показује се да је неходно направити мисаони корак од Канта ка Хегелу. Међутим, Гадамер није хегеловац, он не сматра да је образовање као процес у ком се на своју сопствену позицију и гледа очима другог, гарантован неким апсолутним знањем у чијем правцу се креће развој историје и човечанства. Напротив, процес сталног и новог одомаћивања и образовања у оном већ унапред људски датом, представља стални задатак који мора да се без икаквих надповесних гаранција изнова обнавља.

С друге стране, Кантово субјективирање естетике, које представља резултат ширег историјско-естетичког процеса, омогућава да се виде недостаци редуковања подручја естетског на осећај, као и његовог одвајања од знања и истине. Према Гадамеру, трансцендентално заснивање и субјективизовање естетике има своју цену. Та цена је аутономизација, маргинализација укуса и чињеница да он више није релевантан у сфери права и морала. Гадамер, међутим, у напетостима и амбиваленцијама Кантове естетике види могућност да се естетско искуство односно искуство уметности разуме у својој особености и у свом особеном захтеву за истином, који превазилази теоријске оквире егзактне методе природних наука.

Nebojša Grubor

THE EDUCATION AND THE ART AS DIMENSIONS OF THE HERMENEUTICAL

Summary

This essay examines the question how the education (*Bildung*) and the art, disclose two basic dimensions of the hermeneutical. Gadamer's analysis of humanistic notions: *Bildung*, *sensus communis*, judgment, taste, and the analysis of art, showed how *Bildung* and the art preserve a sense of truth, that is not captured by the rules of method of natural sciences. The disclosure of the question of truth in the horizon opened by the work of art is accomplished by Gadamer's analysis and critique of Kant's aesthetics. The aim of this essay is to show that the analysis of Kant's aesthetics, in spite of Gadamer's explicit intentions, forms the leading model for Gadamer's own project of philosophical hermeneutics.

Keywords: education, art, aesthetics, hermeneutics, I. Kant, H. G. Gadamer

Желимир Вукашиновић

**О ЈЕДИНСТВУ ПОСРЕДОВАЊА,
ПРИПОВИЈЕДАЊА И ПЈЕВАЊА
У ВЕСЕЛОЈ НАУЦИ НИЧЕОВОГ ЗАРАТУСТРЕ ¹**

Апстракт: У раду је, постављајући питање о условима и могућности препознавања значаја писања и читања, изложена теза да је лично искуство ојачавања воље у бићу најмјеродавнији показатељ да је смисао образовања откривен у доживљају вриједности посредовања у времену. Приповиједање и пјевање су, посебице уважавајући смисао присуства Ничеовог Заратустре у западној метафизици, овдје тумачени као судбоносни по човјеково опстајање, а весела наука, посредујући диониску мудрост, као пут обнављања и очувавања тога искуства.

Кључне ријечи: посредовање, приповиједање, пјевање, умјетност, весела наука

Полазећи од Ничеовог дјела *Тако је говорио Заратустра*, изложићу један покушај разумијевања образовања као посредовања и препознавања његове вриједности у доживљају смисла приповиједања и пјевања по човјеково опстајање... Овај је покушај интегрисан у одговор на питање о смислу писања и читања. Одговарати на то питање значи, прије свега, *вредновати посредовање*, јер је то

¹ Напомена: Дијелови овога рада су изложени у оквиру јавног предавања под насловом *Заратустра и птице - о гравитацији љубави, небу које није над нама и веселој науци (при)падања* одржаног у Крагујевцу, а у цјелини овај рад је дио истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

вредовање утемељујуће по могућност образовања и разумијевање његова смисла. На смисао говора и писања, а онда и читања, упућује нас бећ Платон у завршном параграфу *Државе*: „И тако је, Глауконе, прича (*mythos*) сачувана и није изгубљена. А она ће и нас сачувати, ако јој будемо веровали, и сигурни у себе пребродићемо Лету, реку заборава, и душу своју нећемо укаљати. Но ако мени будете веровали држаћемо се установљеног: душа је бесмртна и може у себе примити сва зла, једнако као и сва добра; ићи ћемо увек оним путем који води према горе, и увек и свуда ћемо уз помоћ разборитости упражњавати правичност. Тако ћемо и себи самима и боговима бити пријатељи, и у овоземаљском животу добијати награде које правичност заслужује, као што победници у играма иду околу по стадиону прикупљајући их. Тако ћемо ваљано делати и у овоземаљском животу и на оном хиљадугодишњем путу, о којем смо у причи говорили.“² Ничеова *књига за сваког и ни за кога*, тог сам утиска, води откривању значаја писања који се догађа у смислу читања. Читање, у овом случају, потенцира доживљавање, односно носи захтјев за методом која се конситуише унутар присуствујућег свједочења *пута*. Читање тако бива учење из једног начина живљења који се не може редуковати на излагање неког предмета истраживања, него представља језички покушај посредовања: а. егзистенцијалне природе истраживања у времену, б. вриједности искуства као доживљавања и в. смисла свједочења. Дакле, Заратустра, овдје је то витално, није философско дјело које излаже неку метафизичку позицију, него је, у приповједачком свом очувавању, начин живљења којег читањем постајемо свједоци. Тако, свједочећи, читалац учи дјелом, а не спекулацијом, једну неоткривену могућност живљења. Приповиједање треба узети као дјеловање које реконституише идентитет колико обнавља цјелину свијета живота... Сјетимо се Рикерове тезе о јединству приче, лика и праксиса у другом одјељку шесте студије дјела *Сопство као други* под насловом „Наративни идентитет и дијалектика ипситета и истости“: Пол Рикер се позива на Аристотелову *Поетику* акцентирајући значај успостављене корелације између испричане приче

2 Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1993, стр. 325.

(дјеловања) и лика. „Ова корелација изгледа тако тијесна да поприма форму једне субординације. И уистину, у испричаној причи са њеним карактеристикама јединства, унутрашњег рашчлањивања и потпуности које су творевине композиционе операције фабуле, лик кроз читав ток дјеловања има један идентитет који је корелативан идентитету саме приче.“³ Издвојимо и сљедеће запажање: „Губљењу идентитета карактера тако одговара губитак конфигурације приче, а посебно криза закључења приче.“⁴

Полазећи од препознатог смисла приповиједања, историја Запада може бити мишљена као приповједачка структура чији су протагонисти Сократ, Христ и Заратустра. Судбина Запада се, другим ријечима, одвија драматично у метафизичком распону између Платона и Ничеа. Платон и Ниче у својој парадоксалној блискости на различите начине стављају у однос философију и поезију: Платон, наиме, пориче себе као пјесника преко метафизике, а Ниче пориче себе као метафизичара⁵ преко пјесништва. Неоспорно је да однос пјевања и мишљења представља историјско догађање бића у језику, па онда то и јесте философија изван метафизике као појма који је од Аристотела судбоносно одређује. Платон и Ниче философирају (у Платоновом случају) *из* и (у Ничеовом) *ка* суштини поезије. Суштина поезије се, позовимо се на Хајдегеров текст „Чему пјесници?“⁶, успоставља из бездана или из искуства јединства љубави, бола и смрти. Вриједи се на овом мјесту подсетити још једног параграфа из *Државе* који, посебно у заршној реченици, јасно указује на природу и смисао сваког истраживања (односно философије као темеља науке): „Зар онда, бранећи га, нећемо поступити добро ако кажемо да је онај ко је жељан знања (*philomathēs*), природно склон да се бори за *оно што*

3 Рикер, П. *Сопство као други*, Јасен, Никшић, Београд, 2004., стр. 150.

4 Исто, стр. 156.

5 Хајдегер је видио Ничеа као посљедњег метафизичара, у истоме смислу у коме је Заратустра за Ничеа посљедњи човјек. Ничеово мишљење се креће, дакле, у хоризонту метафизике, узимајући вољу, односно бивствујуће као само Бивствовање, у истој мјери у којој и довршава метафизику у виду платонизма, односно западну традицију утемељену у метафизичком идеализму.

6 Види: Хајдегер, М. *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 213-214.

jest (*tò on*), а не да остаје при многим појединим стварима за које се само помишља да јесу? Рећи ћемо да он не остаје при томе, него иде напред, не слабећи свој напор и не одбацујући своју жудњу (*érōs*), све док природу оног, што свака ствар по себи јест, својом душом не схвати и у њој као таквој суделује као у оном што је њој сродно. Постижући тако блискост и здруженост са стварним бићем (*tò ón óntos*), истовремено постиже да се роди ум (*noûs*) и истина, доспева до сазнања, истинског живљења и уздизања, па ће тек тада његов бол престати, никако пре.⁷ Проблем темеља је утолико онтолошки виталан у историјском питању егзистенције. У успостављању суштине поезије људско постојање проналази темељ свог опстајања. Смисао образовања је конституисан у овој потрази. Нико се онда, ма колико то било парадоксално, није приближио Платоновој философији више од Ничеа..., а то ће значити да се нико у времену није приближио суштини хришћанства попут Ничеа. У овој се блискости, а наизглед удаљености, одвија судбина Запада; или: разумијевање природе овог приближавања води разумијевању прикривене суштине историје Запада чији су, истакнуто је, наративни протагонисти Сократ, Христ и Заратустра.

Фармацеутско третирање бола које обиљежава техничку окупираност човјека, а у којој душа постаје медицински феномен, уствари јесте, у основи, последица и мјера очувавања неразумијевања поменуте суштине историје. Писање као говорење, дакле приповиједање, парирамо ли стању овога неразумијевања, налази свој смисао, а то овдје хоћемо и открити, у само-изљечењу човјека, па је Заратустра као последњи човјек и први начовјек конститутивно мјесто приче, (и)сторије, у којој се помаља јединство Истока и Запада и суштина сваке религиозности. Прича не би могла бити конституисана без протагонисте који је неодвојив од судбине субјекта – онога који приповједа и онога који свједочи. Субјект фабулирањем, драматично, по исцрпљености једне тежи увијек другачијој могућности живљења. У истој тежњи Платон, свједочећи Сократов пут, учи о најстварнијем у стварности: о поријеклу бола, природи љу-

⁷ Платон, *Држава*, стр. 181.

бави и правременом начину умирања. Теоријска класификација Платонове онтологије, у смислу академског спорења јаза између свијета идеја и појавног свијета, производи заклоњеност њена учења, па тиме и неразумијевање једног облика старања за душу. Ово је примјер да образованост, уколико се своди на „школованост“, не мора нужно водити разумијевању самог смисла образовања. Данашњи психологизам јесте израз овога неразумијевања у коме душа постаје медицински феномен. Повратак *Заратустри* у истој мјери не може бити само академски мотивисан нити је одржив на популистичкој рецепцији *књиге за сваког и ни за кога...* У основи је овдје ријеч, дакле, о бризи за егзистенцију која води читању као свједочењу једног пута или, причом очуваног, начина живљења. Читање књиге *Тако је говорио Заратустра*, у складу са овдје евидентираним намјером, треба онда отклонити како од натуралистичког романтизма тако и од материјализма (као савременог идеализма). Наиме, ово је читање неодвојиво од препознавања смисла пропадања хуманизма и метафизике којим се открива темељ егзистенцијалног одваживања на опстајање са краја 19. вијека наовамо. *Заратустра* је књига која представља начин овог одваживања и демонстрација да *весела наука* учи диониску мудрост која из песимизма развија своју радост, а људску одлуку на опстајање саопштава животном снагом јединства пјевања и мишљења. Треба напоменути да је израз *весела наука* преузет у референци на Ничеово дјело из 1882. године, *Die fröhliche Wissenschaft*, које је у првој верзији енглеског превода насловљено *The Joyous Wisdom*. Од Кауфмановог превода из 1960. године преузима се наслов *The Gay Science*, а односи се на Ничеов осврт из *Ecce homo* у коме се дотични израз (*gai saber*) односи на умјетност пјесништва. Заратустра, имајмо у виду дакле Ничеово акцентирање диониске мудрости (која је заборављено „својство“ грчке трагедије, утолико и музике), увиђајући да је поријекло песимизма у идеализму, хоће *ништа* када већ дотадашњи човјек хоће све. Нихилизам, може се то овдје препознати, има и разорно и иронично дејство. Смрт Бога и пропаст човјека су двије крајње последице исте, негативне, воље за моћ. Те су последице у сталном свом догађању оспољене

искуством пасивног нихилизма који у 20. вијеку чини судбину Европе. Психологизам се јавља као стратегија превладавања западне, ничеански говорећи, обољеле културе живљења... Обољевање западне културе јесте обољевање човјека које преко само-сажаљења води у конформизам као стратегију офанзивног нуђења коначног рјешења за људску ситуацију. Ова чињеница указује да је књига *Тако је говорио Заратустра* уистину књига за свакога, али и ни за кога... Заиста, Заратустра као да никада није рекао ни једну једину ријеч. Заратустра: свједок патње, заступник живота, заступник круга.

Заратустра, као натчовјек, јесте, за Ничеа, оздрављеник. На његово обољевање, на резигнацију и гађење пред собом и свијетом, а које је окончано потпуним егзистенцијалним колапсом, животиње проговарају (а не Бог), видећи у томе његово оздрављење. Смисао Заратустрине пропасти као човјека, а којој припадају и душа и тијело, јесте учење вјечног враћања и рађање натчовјека који бира да се врати не у нови, бољи или сличан живот, него у овај један исти. Тако је објављен завршетак Заратустрине пропасти. А тај је завршетак овим ријечима обликовао крај трећег дијела књиге *Тако је говорио Заратустра*: „Ако сам икад разапео тиха небеса над собом и сопственим крилима полетео у сопствена неба. Ако сам играјући се пловио по дубоким светлосним даљинама и ако је мојој слободи долазила мудрост птица: - а овако говори мудрост птица: ‘Гле, нема никаквог горе и доле! Бацај се унаоколо, унапред, унатраг, о, ти, лаки! Певај! Не говори више! Зар све речи нису начињене за тешке! Зар лакога не лажу све речи? Не говори више!’“⁸ Највјеродостојнија проповијед Заратустре натчовјека јесте пјесма, јер је Заратустра, из свог пропадања, показао да није жртва него стваралац: расипник свега њему поклоњеног, даривалац. Заратустра, дакле, није само посланик, гласник, нити проповједник. Дарове, илустровати се може Ничеовим преносом истог значења у одјелку „Жртва у меду“, скупљају, а не дијеле, мргодне душе... Онај који себе узима као жртву тражи љубав у виду сажаљења, а посљедица сажаљења јесте конформизам. Другим ријечима, конформизам, у виду сталног напора да се добро

⁸ Ниче, Ф. *Тако је говорио Заратустра*, БИГЗ, Београд, 1992., стр. 303.

акумулира, сама је потврда *пасивног* нихилизма. Учи, наиме, само онај који *дјелује*. Читалац *књиге за сваког и ни за кога* је позван да буде свједок, али не као онај који посматра, теоретише или суди, него као сапутник. Свједок над свједоцима је Бог који је све видио, па и човјека какав јесте. Такав Бог је морао умријети, јер човјек не може поднијети да такав свједок живи. Зато је највећи изазов и вриједност Заратустрина учења о вјечном враћању она љубав у којој човјек може живјети са собом. Највиши заљубљеник јесте онај који себе најдубље презире што и чини његову висину. У суживоту са собом, то хоће испосредовати Ниче путем Заратустре, човјек је нешто што се мора превазићи. По томе је љубав изнад сваког сажаљења, а у њој се крије радост људског постојања. Откривши радост на земљи, натчовјек открива да је пакао „идеал зла“ који је сувишан да би се та радост препознала и потврдила. Зато Заратустра, с оне стране идеала (или наше идеје) добра и зла, учи веселу науку припадања земљи. Обраћајући се вишем човјеку, Заратустра каже: „Чувајте се и научника! Мрзе вас: јер су они неплодни! ...Такви се прсе тиме што не лажу: али немоћ за лагање још ни издалека није љубав према истини. Чувајте се! Слобода од грознице још ни издалека није сазнање! Исхлађеним духовима не верујем. Ко не уме да лаже не зна шта је истина.“⁹ Битни захтјев веселе науке јесте философ-пјесник, онај који диониском мудрошћу открива оживотворујућу снагу лакомислености, лудости, јер бити пјесник (*Nur Narr - Nur Dichter*) за Ничеа значи, апострофирано је и у спису *Дионисови дитирамби*, умјети се поиграти и са најсветијим у себи, пребивати у несвакидашњем и изван моралистички оптерећеног метафизичког поларитета истина/лаж. Платонов метафизички идеализам, начелно сваки облик платонизма се овим ријечима показао превазиђеним чиме је отклоњена несугласица између философије и поезије. Вриједност посредовања се успоставља откривањем смисла пјевања у веселој науци Ничеовог Заратустре. На темељу ове вриједности Ниче се захваљује умјетности, односно њеној доброј вољи за привид, љепоту опажајући и у игри не-истине, показујући, у историјском смислу, да

⁹ Исто, стр. 370.

је воља метафизике за чулним свијетом, за животом, јача од њене воље за истином. У овој се истинољубивости заснива старајућа опредјељеност Заратустрина учења о истини и моралу: битно је питање не како докучити истину и добро по себи, него како сусрет са истином и моралом преживјети или како живјети са истином и моралом? Одговор нуди Заратустра: „И ако нисте успели у нечем великом, зар сте због тога сами – неуспели? А ако сте сами неуспели, зар је због тога неуспео – човек? А ако је човек неуспео: па лепо! Нека! ...Што је виша по врсти, то ствар ређе успева. Ви виши људи овде, зар нисте сви – неуспели? Будите добре воље, зар је то важно! Колико још има тога што је могућно! Научите себи да се смејете као што се треба смејати!“ ... „Дигните срца браћо моја, више, још више! И не заборавите ноге! Дигните и ноге, добри играчи, и још боље: дубите на глави!¹⁰ ...Тако је, бригом за човјека, говорио Заратустра, бригом која не носи страх... - и љубављу која не носи сажаљење... Заратустра (се) зато и игра: „Заратустра играч, ...припреман за лет, ...блажено лакомислени...“¹¹ Нашавши своју лакомисленост, Заратустра је пронашао своју дјетињастост у којој се радује свеколико биће. Свијет живота прилази Заратустри и испуњава га најпотпунијом радошћу. Умјетност је пут ка тој радости, она је, и као игра, полазиште и исходиште учења. Ниче упозорава да метафизика, наука и религија, колико се додворавају доминантним вриједностима, воде егзистенцијалном искуству губљења свијета живота, дакле, воље и радости. Пјевање и игра су суштина умјетности којом се обнавља нарушено јединство са (већ напуштеним) свијетом. Хајдегер је, овдје се то може препознати, на тој основи „градио“ своју тезу о поезији као суштини свих умјетности која води откривању заборављеног смисла Бивствовања. У Заратустриној пјесми се објављују животиње, Сунце, Земља... – она је пут којим несагледиво Бивствовање излази на видјело. Заратустра, онај кога прожима свијет живота, више не може бити напуштен, више не тражи ни сапутника. Заратустриним јутром свиће, по Ничеу, вјечно подне човјечанства: Сунце је у највишој

¹⁰ Исто, стр. 373.

¹¹ Исто, стр. 375.

тачки и сјена је најкраћа. Страх, јер више нема од кога нити од чега, посебно страх од свијета и живота, иманентно смрти, је превазиђен... Повратак свијету живота остаје централна тема 20. вијека: у феноменологији, фундаменталној онтологији, егзистенцијализму... - добрим се дијелом ради о експлицитном или латентном развоју овдје интерпретираних мотива Заратустрина учења... Лично искуство ојачавања воље у бићу је најмјеродавнији показатељ да је смисао обрзовања откривен у доживљају вриједности посредовања у времену. Приповиједање и пјевање су, посебице уважавајући смисао присуства Ничеовог Заратустре у западној метафизици, утолико овдје тумачени као судбоносни по човјеково опстајање, а весела наука, посредујући диониску мудрост, као пут обнављања и очувавања тога искуства.

Желимир Вукашиновић

Литература:

- Хајдегер, М. *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
Ниче, Ф. *Тако је говорио Заратустра*, БИГЗ, Београд, 1992.
Ниче, Ф. *Весела наука*, Графос, Београд, 1984.
Ниче, Ф. *Дионисови дитирамби*, Дерета, Београд, 2005.
Ниче, Ф. *Ессе ното*, Графос, Београд, 1977.
Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1993.
Рикер, П. *Сопство као други*, Јасен, Никшић, Београд, 2004.

Zelimir Vukasinovic

ON THE UNITY OF MEDIATION, STORY-TELLING AND POETRY IN THE JOYOUS WISDOM OF NIETZSCHE'S ZARATHUSTRA

Summary

By initiating a question about recognition of the existential importance of writing and reading, this paper argues that a personal experience of revitalization of will is the most relevant indication that the meaning of education has been recognized through the acknowledgment of the value of effort by which the human experience of living has been mediated in time. Considering the form of Nietzsche's work *Thus Spoke Zarathustra* and the presence of his teaching in Western metaphysics, the story-telling and poetry are interpreted here as foundational for the human historical existence.

Keywords: mediation, story-telling, poetry, art, the joyous wisdom

Александар М. Петровић

ЕСТЕТИКА И ОБРАЗОВАЊЕ У ОСНОВИМА УМЕТНОСТИ

Са неколико сјајних увида великог
руског мислиоца Ивана Иљина

Апстракт: У овом чланку је истраживано порекло положаја уметности у контексту односа између образовања и савремене естетике на примеру философских сагледавања уметности код руског мислиоца Ивана Иљина. Историјски дух хришћанства у присвајању античких естетичких идеја, показивао се као одлучујући по смисао конституције идеја у поимању правог смисла уметности. Модерна и постмодерна методолошка анархија имају свој корен у натурализму и објективистичким тенденцијама, али чисто освештавање претпоставки са којих се креће том произвољевању поставља границе. Науке треба да се врате свом односу према суштини, а уметност онемо што настаје и пропада, да би у чулном сјају појава могла да прикаже ту суштину као своју највишу предметност. Иван Иљин је сматрао да питања тог типа заслужују права тек у временима која надлазе, а ту је неопходност пуног обима њиховог разматрања.

Кључне речи: естетика, образовање, темељи уметности, натурализам и објективизације, историјски дух хришћанства

Премда је симптом времена да је изгубљена присна припадност душевности и стваралаштва, а да се о узору уметничког савршенства и не говори, алармантна је ситуација када више не може да се задржи ни оданост позиву. Естетика је одувек кружила око покушаја назначивања шта би то била лепота, а то је `од старина као и данас` (Аристотелова фраза), једна од најтеже докучивих појава које се поимају. Истина је вишеслојна и сложена у многоструком показивању у говору, а лепота воли да се прикрива у њој, па је зато неопходна припрема и стицање опреме за приближавање које је неће промашивати. За овладавање тим сложеним и узвишеним стварима, отуд је неопходно и поседовање унутрашње душевне силе која ка њима води. То и у уметности подразумева потребу за прибављањем одређене врсте васпитања ума и изградњу оријентације у држању разума. Потребно је одређено пружање разлога за деловање (*habitus rationis*), током којег уметник усваја скуп техничких правила, неопходних за овладавање материјалним и формалним слојем дела, али сем тих правила и њиховим унутрашњим сврхама, тј. духовним слојем уметности. За сваког ко ствара уметничка дела могуће је, па је самим тим он и дужан да проучава ствари и да се достојно образује, како је то мајсторски сагледао и велики Иван Иљин: «От этой обязанности не освобождает никакой талант, никакая гениальность; и различие между талантом и гением состоит здесь только в том, что гений всю жизнь неумолимо учится, сам учится, и творя, и погружаясь с виду в бездействие («лень» Пушкина); а таланту необходимо напоминать об этом, ибо ему всегда грозит самодовольство и мртвое повторение своего собственного трафарета... Напоминать же ему об этом должна художественная критика».¹ Естетске идеје

1 “Од те обавезе не ослобађа кикаква надареност, никаква генијалност; и разлика између надареног и генија овде се састоји само у томе, што геније неутаживо учи читав живот, сам учи и ствара, и када на први поглед ништа не чини (‘лењивост’ Пушкина); а надареном је то потребно напомињати, јер му вазда прети самозадовољство и мртво понављање свог сопственог шаблона... То је дужна да му напомиње уметничка критика.“/Иван Иљин, *Основы художества: О совершенном в искусстве*, Рига: Русское академическое издательство, 1937./ (Сабранные сочинения, Санкт-Петербург, 1996., Т. 6, стр.162)

које углавном сачињавају тај духовни слој што уметничка критика ваља да задржи у својим разматрањима, подразумевају пренос стигматичних момената естетске свести који значе надахнуће и освајање пажње слушалаца или гледалаца, а то свакако није нешто споредно. Поред намере да се за дело заинтересују други, важни су и моменти за које они мотивишу, као и припреме неопходне за потенцијалну мотивациону структуру окренуту учењима којима се напредује у сазнањима. Класично име за испуњавање таквог сазнања је `образовање` (/грч. παιδεία `паидеја` - од παιδεύμα: поука, стега, ред, одгој, а не од: παιδία /`паидиа`/ - детиња игра, шала/), јер се у њему смештају све оне неопходности везане за подуку о задацима и циљевима, о начинима извођења дела, као и о осмишљавању потребе за знањем као таквим уопште.²

Нема лаког приступања лепоти, јер су замене и склизнућа у банално оно што таквом несмотреном приступању увек услеђује. Често се заборавља, да је Декарт као родоначелник модерне филозофије тежио таквој врсти поједностављења, да би се доказало то, да и тако чудне материје као што су уметничке, уз помоћ ауторове методе универзалне науке *modo geometrico*, могу да се тумаче на такав начин, да и оне могу да буду доступне разуму, чак и код најмање образованих људи. Неспорно је да је филозофија након времена ренесанса, с појавом Роцера Бекона и са девизом да је знање моћ (примењиво, успешно патентно и пласирајуће), као и код наведеног Рене Декарта, кренула једним другим путем, па је и данас отворено

2 Још је Хегел истицао како је пут духа заобилазан, али да у себи носи унутрашњу сврху у избављању од отуђивања у другобивствовању (а чему је и посвећена Иљинова дисертација „*Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека*“, Москва, 1918). Историјски процес сазревања схватања ствари упућује отпочетка на то да се крећемо ка самом врху, на успон где се стиче највиша поука, а то је „идеја добра“. Без обзира што и мноштво познаје „ἀγαθὸν ἰδέα“ и „μεῖζιστον μάθημα“, то је како у Хегеловом феноменолошком ставу разумљена ствар, да премда нешто што се зна још увек није и довољно упознато, тако и у Платоновом одређенијем од раније, да такво учење просто нема више никаквог упоришта у души где се све што се сматра вредним своди на задовољство које се одатле извлачи (*Држава*, 505а-б). Образованији људи су склонили од осталих да сматрају како је највише добро и ум нешто што сачињава мударост, а не неку поделу задовољстава на она интензивнија и мање интензивна.

питање колико је тај нови пут био уопште добар, и може ли на то питање и даље да се добије једнозначан одговор. Популаризација науке, тежња за унификацијом и универзалношћу знања, као и величање здравог разума који се окреће ка непосредним економским интересима самовласног субјекта у самосталном стању изабарања универзалне периферности, на одлучујући начин су одредили не само даљи развој друштва, философије и науке, већ и уметности.³ Та натурализујућа црта која иритабилно избија из готово свих творевина људске културе, због чега се тешко и отети хобсовском утиску о природном стању човека повезаном са дивљачким страстима, у личности Ивана Ильина нашла је свог темељног критичара и у домену естетике.

3 Иван Ильин је о уметнику писао максимално захтевно: «Художник не только «про-рекает». Ему дана власть населять человеческие души новыми художественно-духовными медитациями и тем обновлять их, творить в них новое бытие и новую жизнь. И эта власть есть его *служение* и его *радость*. Всякое произведение искусства указывает людям известный *путь*: оно ведет и учит... Чем художественнее произведение, тем больше его покоряющая и заражающая, его ведущая и учительная *власть*» /там, стр. 60-61\ („Уметник не прориче“ једино. *Дато му је овлашћење да људске душе насељава новим уметничко-духовним медитацијама* и да их тиме обнавља, да у њима ствара ново бивствовање и нови живот. И то је овлашћење његово *служење* и његова *радост*. Сваки производ уметности указује људима на очигледан *пут*: он осазнаје и учи... Што је производ уметничкији, с тим је више освојива и зачињућа његова сазнајна и поучавајућа *власт*.“) За разлику од Ильинових стремљења у естетици, данас се почесто истиче неки дизајнерски бег у тзв. „мултикултурализам“, из ког извире сва она бесомучна «културна индустрија», која опет подразумева обавезне разоноде; додуше мање ради тога да би забављала гомилу, а више да би јој ускратила евентуалну жељу да поставља питања (тако рецимо феномен фаворизација источњачких религијских култура постаје уносна политичка мода протурана кроз `естетичарске кључаонице`). Отуда, у недостатку изворнијег духовног захтева, или баш са активном потребом његовог избегавања, до у доглед бива продукован бизнис-програм врвовања климавих у хришћанству, сада већ као непрекидан спектакл, подразумевајући ту телевизијско рекламирање, усмерене и исфилтриране информације са култур-технолошким достигнућима које имају задатак да убеде у другачије вредности само зато што се њихово рекламирање више плаћа. Те импостиране пројекције помодних трендова су довољно многоструки про-јекти снишљени да ускрате духу могућност да се заустави и дође до питања и до закључака који су ван таквих склоности. То новаторско вредновање ствари које води у готово организовано хипокризију, подразумева да су речи са етичким тоналитетом без сваке праве садржине, једна до те мере равнодушна ствар, да јој се свако «лако прилагођава» као `обећаној лакоћи постојања` - «само се приклони и `Ценет` или `Нур` је твој».

По њему је могуће тај либертинизмом заковани „закон економије“ у тужној конкретности престижне борбе за живот, на неки начин трансформисати и уздићи управо на васпитном примеру уметности, где он може да покаже и другачије правце своје примене: „Этот закон «экономии» имеет два значения или как бы два лица: одно обращение творческой душевной глубины самого художника, к художественному предмету, который пленил его душу и привел ее в движение; другое обращено к внемлющему человеку (читателю, зрителю, слушателю), которому художник хочет «показать» свое создание. На этих двух «экономиях» творящий человек может и должен воспитать в себе истинного художника.“⁴

Економија је пре свега `домоводство`, свест о расположивим снагама које се улажу у достизање вредности и достојност човековог бића; она је и свест о располагању енергијама у суочавању са другим и другачијим, али ради лепшег живота, а не ради гомилања новца и утицаја са којим се постиже властита неприкосновеност и зависност другог од ње. То свакако није она нововековна резонска `промућурност здравог разума` по којој су они који напорно уче и раде робови, а они који то презиру господари, који су упућени у `know how`, тј. који знају како да их искористе. Уметност се не крије у заводљивим смицалицама иза којих се мотивационо крије економска добит, него има задатак да пробуди `естетски апетит`, да подстакне љубопитљивост реципијента, како каже Иван Ильин: „да се отуда одазове гетеовски `дух земље`“ /тамо, стр. 174/. Позваност уметника укљученог у економију духовног предмета уметничког дела, његова уверљивост, овлашћује га на буђење такве пажње снагом стваралачке економије и сведеноћу израза у протопаидеутичкој економији. Школа уметности ваља да оживљава управо ту стваралачку економију,

4 «Тај закон `экономије` има два значења или некако два лица: једно је окренуто стваралачкој душевној дубини самог уметника, уметничком предмету који му је пленио душу и ставио је у покрет, а друго је окренуто пажљивом човеку (читаоцу, гледаоцу, слушаоцу), коме уметник хоће `да покаже` своје дело. На те две `экономије` стваралачки човек може и дужан је да васпита у себи истинског уметника.» /Иван Ильин, *Основы художества*: О совершенном в искусстве, Рига: Русское академическое издательство, 1937./ (Собранные сочинения, Санкт-Петербург, 1996., Т. 6, стр.164)

како истиче и Иљин, негујући знања о уметничким врлинама и држањима. Додуше, тачно је да уметност није сводива на сазнања, она проистиче из прелогичног менталитета као и љубав, или врлина пријатељства, али без учешћа сазнања уметност може да се сведе на бесомучна понављања једних те истих варијантних игара са смислом. Решење је у интуитивној синтези, у замисли дела која настаје из моћи имагинације са одговарајућом свешћу о њему. Што је ближи духовној висини уметности, уметник постаје јединственији и непрозирнији, али не због застрањујућег ексцентризма, него због сложености обликовања грађе којом овладава и која такорећи може да га закљони. Ако такав положај уметника процењујемо из хоризонта савремене уметности, која се нашла пред незавидним избором између онемоћалих академских канона и неизграђеног инфантилизма природног дара, перспектива може да нам се учини иреалном, како све чешће доминира тонус присећања на уметност у варварским изразима неке посређене дивљачности. Ипак, то је тек уметност у `потенцијалном виду`, јер права уметност се налази у живом поимању заузетог става.

И врлина ума је такође оно што сачињава његово усавршавање, тако да је ум онда ум када мисли или упућује на мишљење, па таква врлина може дубље да се уреже у човеков карактер неголи природне склоности. Догађа се и да неправилно васпитање пригуши природни дар уместо да га развије до присталог држања. То се збива у случају кад се образовање ограничавало на емпиријску страну уметности и сводило је на утврђивање застарелих поступака и канона. Пошто је уметност врлина практичног ума, њој више одговара образовни однос ученика и мајстора. Стога је обичај да се не поучава у радионици него у учионици, предаје и усваја теорија без праксе, да се објашњава, а не показује и не поправља (а што је била реформа изведена у време `Француске револуције`), подразумевао вредности које су морале да се смање до осредњих, да би могле да послуже као начела на основу којих ће, заправо, моћи да се изврши богаћење грађанске класе. Тако је и атеизам ушао у моду на основу наводне сарадње владајуће Католичанске цркве са

свргнутим аристократским режимом и моралистичким ригоризмом који је дезавуисао понашање свештенства, у тесној повезаности са покретом реформације, такође испуњеним насиљем и читав један век. Њега је пратио етички комодитет у развијању вредности интереса индивидуума у буржоаском окружењу, као и сасечени етнички приступ који је изоставило грађанство у успону, руковођено пословним успесима у премоћавањима моћи, за шта је фабриковање ствари било претпостављено рукотворству и оним рукодељама где би рука природно служила као орган духа.

Додуше, занатско умеће је вазда и било спољашњи услов уметности. Оно јесте неопходно, али све време у себи садржи опасност да се стваралаштво потчини неприкосновеним усвојеним правилима и умешности руку, гушећи са тиме духовне импULSE, будући да прави импулс мора да полази од духа и разума човековог, где почива уметност, ка руци мајстора, да би се делу доделила уметничка форма. Отуда држању разума не може да се не придаје значај, јер је у уметности неопходно васпитање ума током којег уметник усваја барем скуп техничких правила. За велики број уметности потребна је обука мајстора, јер су чиста техника и практични поступци, теоријска и логичка опремљеност које се срећу у неким облицима уметности, као и одређен културни ниво, нужни за њих. Немогуће је немати учитеља или барем узоре, мада се у новије време власт учитеља почесто преокреће у тиранију и доспева до таквих релација, у којима је мајстора тешко разумети. У свакој школи учитељ само помаже развоју унутрашњег начела које већ почива у ученику, да би у том смислу обука деловала у сагласности с природом. Један одређен облик не може исцрпсти бесконачност, а ван уметничког рода увек постоји мноштво других начина остваривања лепоте, као што то естетика у свим временима и истиче. У „*Основи уметности*“, Иван Иљин је виспрено напоменуо како уметност сарађује с природом, као што медицина сарађује са телесном природом, а педагогија са душом. И као што се медицина и педагогија усмеравају на унутрашње начело субјекта и у њему траже средства за достизање свог циља, тако у правилима лепих уметности делује фактор додиривања с

бивствовањем и трансценденталним својствима лепоте. На тај начин се успоставља веза, али и конфликт између безграничности лепоте и материјалне ограничености производа, између формирајућег узрока лепоте, тј. сијања бића и свих трансценденталних одређења, те формирајућег узрока уметности, тј. произвођења насталог производа и његовог бивствовања. Естетско образовање којим се заокружује та претпоставка упућује на застртост ствари, са ретроактивном потребом да се увек поново откривају снагом душевних енергија које значе присутност. Утолико се стваралаштвом именује проналажење нове аналогije лепог, новог начина сијања форме у материји.⁵ То што би се тако поимало као `нешто ново` односило би се више на модалитет, на оно изворно и властито као субјекту својствено тумачење ствари, на име, на врсту виђења с којом се одређује властити положај према предметности под идејним законима лепоте.

Труизам је рећи да је заједнички циљ лепих уметности лепота, а Иван Иљин би без двоумљења истакао како је то оно што је уметничко у уметности, њен дух. Њихов производ не би морао да буде нека материјална ствар која задовољава неке практичне потребе

5 На такву мотивациону структуру психе одлично је указао Аристотел, јер она није нешто што може да буде лако занемарено, ма како се оштро разликује способност расуђивања: «Но ни расуђујућа способност и тзв. ум није покретна сила. Теоријски ум ништа не мисли о ономе шта ваља чинити и ништа не казује о ономе шта ваља да се избегне и за чиме да се иде...Наиме, премда умерени желе и цезну за нечим, не раде оно за чиме их жеља мори, него се покоравају /ἀκολουθοῦσι τὸ νόῳ/ уму. Чини се да то двоје узрокује кретање: или жеља или ум, ако би неко представу узео као мишљење /ἐν τῆς τῆν φαντασίαν τιθεῖν ὡς νόησιν τινός/. Многи се опет, мимо знања, поводе за представама /φαντασίαι/, а код осталог живућег нема мишљења ни просуђивања, него само представа...Оно што жели покреће, а зато и промишљање покреће, јер је његов почетак оно што жели. И кад представа покреће, не покреће без жеље.»/Ар, *О души*, 432б9-433а10/ Очигледно је да је Аристотел представљачко мишљење (типологије замишљања где је маштовитост својство представљачког) држао за нижу врсту мишљења, такорећи за оно мишљење које није сасвим код себе. У њему су иновације од највећег значаја јер им је ускраћен уопштенији хоризонт одредбеног подсетника на предметни положај умсвених разликовања појмова. То не значи да је моћ уобразиље сметња за конституције појмова, јер њихова апстрактност често такође уме да заводи и обмањује у неконтролисано суђењу, па је по питању тематизације и оперативности појмова далеко важнија њихова дубиска перспектива неголи олака вердиктна примена.

(као кад се гради часовник или брод), него пре свега душевне. Интелигибилни циљ уметника при замишљању дела, сам је по себи особито и непоновљиво отелотворење лепоте, како је истицао и позни Бенедето Кроче, а то може да буде и крајњи циљ уметности, мада се он у уметности конкретизује тек делимично, будући да му је потчињено конкретно деловање с обзиром на које се успостављају пристала правила и средства. Зато, за правилан суд о неком циљу, тј. да би се замислило неко дело, није потребан само разум него и правилно усмерена пажња, јер сада отприлике свако суди по својим појединачним циљевима, зависно од расположења и стања у којем се налази. Естетички захват у духовни слој уметности показује да је сама замисао одређена свом укупношћу духовног и чулног света уметника и његовом усмереношћу ка области лепог, а где Иљину помаже и велики Пушкин, када у једном стиху у песми посвећеној Чаадајеву каже: «*учусь удерживать вниманье долгих дум*» /учим се да задржавам пажњу на дугим мислима/ `Из стихотворения Чаадаева` (1821) `Ово учење о одржавању пажње са `дугих мисли` каже много и о уметничкој замисли, која није само преднацрт или почетна скица, већ крајњи облик целога дела као плодотворна динамичка схематика, где не учествује само ум уметника, него и сва његова спољашња и унутрашња чула, где он изражава структуру емоција и оно што сам назива виђењем.⁶ Оно што је изосећано може и да се изрази тако што се поводом тога у глави или уму уметника састави читава идеја без које је слика или замисао која се сачињава школски мртва. Узлет који тврдо установљава светло разума као аналитична и критична постројења у којима се не одсуствује присуствујући (Хераклит), а као

6 Иљин и ту језгровито закључује: «Нобходимо приучать себя сосредоточиватся на существенном, отделять главное от неглавного, постигать одним взглядом сокровенную «пружину» каждого обстояния, его живую душу: говоря вместе с Платоном, - его «идею», говоря вместе с Аристотелем, - его «энтелехию.»» („Неопходно је да се научи усредоточавање на суштинско, да се одвоји важно од неважног, да се једним погледом достигне скривена `опруга` сваког постојања, његова жива душа: говорећи заједно с Платоном, - његова `идеја`, говорећи заједно с Аристотелем, - његова `ентелехија`“) /Иван Иљин, *Основы художества*: О совершенном в искусстве, Рига: Русское академическое издательство, 1937./ (Сабраные сочинения, Санкт-Петербург, 1996., Т. 6, стр.104.)

врховни доживљај духовне трезвености, подразумева самобитност која не замењује интелигибилност замисли са штурошћу овако или онако зацртаваних идеала.

Што је узвишенија замисао, тиме је већи ризик да се средства покажу недовољним, што на примеру недостатка средстава у случају веома високих замисли, указује и на духовну посусталост која се чешће може уочити код уметника ближних нашим данима. Уметност није само душевно-телесна, него пре свега духовна појава, према најдубљим Иљиновим увидима, као одговорно служење и разоткривање проречене тајне и реалности савршенства. Уметничко-естетички критеријум као истинито уметнички и божански није сводив на друге критеријуме, а ни растворив на њихове састојке, јер право надахнуће не подразумева никакве произвољне `уметничке слободе`, него, како истиче Иљин – прозирање виших духовних закономерности и савршености веза. То су они духовни садржаји уметничке предметности који у естетичкој материји чине њен `тајни култ` у дубини срдачног сагледавања, њен извор светлости који напаја органско-симболичку страну животне посвећености позиву, попут духовног сунца, света обасјаног лицем Божијим.⁷ Безбожност има свој значајан удео у оклаштарању разумског држања и духовних врлина уметника савремености,⁸ што је раније

⁷ Иван Иљин, *Основы художества*: О совершенном в искусстве, Рига: Русское академическое издательство, 1937./ (Сабранные сочинения, Санкт-Петербург, 1996., Т. 6, стр.117-145.)

⁸ У збирци философских студија „*Blick in die Ferne: Ein Buch der Einsichten und Hoffnungen*“ /*Поглед у даљину*: Књига разматрања и надања, Минхен, 1957/, Иван Иљин је у деветом огледу: *О уметничком савршенству*, писао: „Уметност наших дана, коју називају `модернистичком`, залутала је и отишла у разврат; око тога се сада слажу сви истински пријатељи уметности, који нису раскинули са здравим, истовремено и духовним и природним укусом. Тога су посебно свесни озбиљни и велики уметници наше епохе. Они знају да далека и прелепа будућност не припада модернизму, тој дегенерисаној лажној уметности, коју су створили, уздигли, прославили и раширили неутемељени људи, који су лишени духа и који су заборавили Бога... Сва та јурњава за новотаријама, за невиђеним, за `необичним` или `вртоглавим` није ништа друго до манифестација духовне пометње и плод немоћне таштине аутора и снобова у публици, који се досађују и траже `узбуђење`... Аутентична духовна дубина има своје посебне законе који не подлежу субјективној самовољи и не могу се заменити никаким

пре био изузетак неголи правило. Уметници ранијих епоха деловали су својим стваралачким актима са љубављу за Бога, изображавали оно што виде у духу пред Богом, и служили Му радосно, бивајући пред Њим одговорни, а Иљин подсећа на речи руског књижевника Николаја Васильевича Гогоља и на његов пророчански приступ: «На колена пред Богом и проси у Него гнева и любви! Гнева – противу того, что губит человека, любви к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам. Найдешь слова, найдутся выражения; огни, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков, если только, подобно им, сделаешь это дело родным и кровным своим делом, если только, подобно им, посыпав пеплом главу, раздравши ризы, рыданьем вымолишь себе у Бога на то силу и так возлюбишь спасение земли своей, как возлюбили они спасение богоизбранного своего народа.»⁹

Духовни предмет уметности Иван Иљин је видео као древни цвет духа, `*антхос ноу*` платоновске философије пригрљене у хришћанству. Срце као главни орган духа у људском организму описао је и св. Григорије Палама у својим *Тријадама* као средишње `тело тела`, као суштину тела која више није ништа само телесно, а што је сјајном мислиоцу Ивану Иљину допустило да га осмисли као теандрички центар праве очовечености и кроз тај поступак, и с обзиром на проблем уметности, успостави естетичку и културну парадигму првог реда: „Тај духовни цвет могао би се означити као „идеја“, али уз услов да се тој идеји не приписује никаква рационалистичка форма: јер се та идеја поима *ирационалним созерцањем срца* које не треба мешати са обичним мишљењем; то јест, ако хоћете, „мисао“, али у смислу *духовне медитације*; то јесте „созерцање“, али созерцање које се не реализује чулним снагама душе већ *срцем*, чији зрак погађа, плени и „узима са собом“. Тај „духовни цвет“ није субјективна измишљотина или чисто лична химера уметника. Она

специјалним изумима или измишљеним `конструкцијама`. “ (Иван Иљин, *Пут ка очигледности*, прев. Р. Божић, Београд: Бримо, 2001., стр. 64-65)

⁹ Види и разраду тог проблема у књизи: Иван Иљин, *Пут ка очигледности*, прев. Р. Божић, Београд: Бримо, 2001., стр. 70-74.

је реалност, духовна суштина. Он би се могао означити као духовни „пра-лик“ или као жив начин постојања, као класично, сваком човеку доступно животно стање. Ово животно стање уметник доживљава, созерцава и оно постаје његов предмет. Он га налази у Богу, у човеку или у природи ствари. Постоје таква првобитна стања која он налази само у Богу – на пример `савршенство`, `несатвореност`, `вечност`, `благодат`, `неисцрпна милост`; или – у Богу и у човеку: `љубав`, `праштање`, `доброта`, `бесмртност`; или само у човеку, на пример: `грех`, `савест`, `молитва`, `борба са страстима`, `искушење`, `мржња`, `простота`, `завист`, `злочин`, `кајање`; или – у Богу, човеку и природи, на пример, `светлост`, `мир`, `стваралаштво`, `страдање`, или – само у природи и у човеку, на пример: `сан`, `жеђ`, `већење`, `цветање`, `прецветавање`, `наслада`...¹⁰

Један од последњих увида Ивана Иљина, везаних не само за уметност, каже да уметник мора да ради с вером и љубављу како би лепо добило сагласност органским улажењем у испуњење те изворне потребе, те како замисао не би потицала само из разума, него још присније, изнутра, из тишине срца као средишта бића. У слеђењу такве линије унутрашњег чула (трајног интелигибилног осећаја), налази се уметничка врлина, као својеврсна чулна осетљивост у додиру с материјом, која у практичној сфери одговара теорији, а у изворној уметности се не остварује само под законима лепоте, него и као сама лепота у изражавању савршенства.

Aleksandar M. Petrovic

AESTHETIC AND THE EDUCATION IN THE GROUNDS OF ART/With some brilliant insights of a big Russian thinker *Ivan Ilyin*/

Summary

In the article is investigated genesis of the position of the art in a context of relationship between education and contemporary aesthetic on the example on considerations of philosophy of art Russian philosopher Ivan Ilyin. Historical spirit of the Christianity in assimilation of antique aesthetic ideas, shows as a main in the constitution of the ideas of the concept of the real sense of the arts. Modern and the postmoderne methodological anarchy have them source in a naturalism and objectivistic tendencies, but that disturbings have a right answer in the pure consciousness who make a boundaries to them. The knowledges must have straight to come back to the substantive points, and the art to those what is generous and leaving, to the road on the sense of shine appearances to be able to show that substance as a highest objectivity of her. Ivan Ilyin thinks that askings of that type have his rights in the times who comes, and there is necessity for his full dimension of considering.

Keywords: Aesthetic, Education, Grounds of the arts, Naturalism and objectivations, Historical spirit of the Christianity

¹⁰ Види и разраду тог проблема у књизи: Иван Иљин, *Пут ка очигледности*, прев. Р. Божић, Београд: Бримо, 2001., стр. 70-74.

II

КУЛТУРА И ОБРАЗОВАЊЕ

Бошко Телебаковић

ПРОБЛЕМ НЕКУЛТУРНЕ КУЛТУРЕ¹

Сажетак: Културна култура омогућује људима да се самоуздигну, али мало људи допире до ње. Када се културна култура уништава да би сви облици живота било оглашени као културни, отвара се простор некултурне културе. Иако се у њој одбацују културни стандарди, трагање за смислом и вредновање, ова култура је изгледа боље прилагођена савременом друштву и постала је преовлађујућа. У њој је у првом плану употреба, а не стваралаштво. Може ли се избећи елитизам културне и баналност некултурне културе? Како одстранити некултуру из уметности и политике?

Кључне речи: културна култура, некултурна култура, вредност, уметност, политика

Човека схватају и као створење које ствара културу, а културу као укупни процес хуманизовања или уже, као збир људских настојања и творевина у одређеном простору и времену. По Кумару, култура обухвата начин размишљања, осећања и деловања.² Човек се суочава с природом која је у додиру с људима промењена. (Дерида је тврдио да "култура претходи природи".) Нехуманизована природа није већини људи занимљива. Култура има два лица: једно окренуто прошлости, друго будућности. Освртање на прошла достигнућа повезује прошлост и садашњост. Када указује на оно што још није

¹ Текст је у оквиру пројекта 179006 који подржава Министарство науке Србије.

² Kumar, K., *From Post-industrial to Postmodern Society: New Theories of Contemporary World*, Blackwell, Oxford, 1995, стр. 120

део стварности, али би могло да постане, култура може да претходи друштву, односно да повеже садашњост с будућношћу.

Човеку се повећава културни пртљаг и чини му се да га све лакше носи. Можда му се тако чини, јер му из тог пртљага више одузимају него додају? Могуће је и да је растојање између културе као замисли и као остварења све већи. Тејлор је 1871, проучавајући "примитивну културу", увео термин "културологија". Антрополози нису, проучавајући човека, могли да заобиђу културу. Социолози су схватили да не могу да разумеју друштво, уколико не узимају у обзир културу као вид друштвене производње живота. И једни и други су се, међутим, углавном ограничили на функционалне елементе културе, односно на њену улогу у стварању особа прилађених друштву. Проучавање културе постало је временом веома разуђено, па га је данас тешко обухватити и "студијама културе". Постоји и филозофски приступ култури у оквиру "филозофије културе". Ту је основни проблем укupan однос културе и друштва, у коме је све већа ерозија културе, а све су ређа и драгоценија настојања да се стваралачка култура угради у људски живот. О култури се много говори и пише, али је питање колико је раскривен њен смисао. Још од првобитне заједнице су друштво и култура нераздвојиви. Има смисла одвојено размишљати о друштву и о политици све док се има на уму да сваки елемент културе има своју функцију у друштву и да га је могуће употребити у политици. Људи су навикли да говоре о објективном постојању друштва, али не и о објективном постојању културе. Отуда Линдова опаска да "култура не маже себи нокте". Можда је истина другачија? Можда увек морају да постоје елементи културе, да би уопште могло да се говори о друштву? Да ли би била тачнија опаска да "друштво не пушта браду"? Тамо где нема културе не може да буде ни друштва. Овом тврдњом се не одређује шта је старије. Култура се ствара и постоји у друштву, али су друштвена структура и друштвени односи елементи културе, односно и само друштво је производ културног развоја. Бурдије је указао на важност културних разлика при сукобљавању друштвених група. У свакој групи постоји оно што је за њу културно прихватљиво, и што се

сматра вреднијим од културно прихватљивог у другим групама. До-дири друштава су и културни контакти и што их је више, културни развој може да буде бржи, али је питање у ком смеру. Неразвијена култура може да искористи културну дифузију, али се дешава и да јача култура апсорбује слабију. Културни контакти могу да прерасту у друштвене сукобе.

Да ли само "културна култура", да употребимо термин Едгара Морена, може да допре до запретеног смисла живота и да указује на могућност ослобођења? Она је у врхунским остварењима то успевала само изузетно, јер је обично остајала далеко од свакодневног живота.³ Чинило јој се да је довољна сама себи, да је свечаност, за разлику од тегобне и тужне свакидашњице. С друге стране је и живот све чешће постајао самодовољан у својој досади и глупости и све удаљенији од морала. Културна култура је неке наводила да се посвете свом духовном самоуздизању (што је по Гетеу и Шилеру њен смисао), али није успевала да буде снага правог преображаја, јер је гро људи остајао далеко од ње, чак и када ју је обожавао као "несхватљиви Пантеон", како је приметио Арто. Њена критичка снага је временом усахнула. Можда њен прави задатак никад није био развој критичности, већ да што чвршће веже појединце за друштво? При томе се превише ослањала на традицију, мада се често показивало да је традиција накнадна конструкција.

Иако култура не може да буде искључиво духовна, када је потпуно "ослобођена" духа није вредна помена. Можда се у културној култури претеривало у наглашавању стваралаштва и квалитета, али то није једини разлог што се дуго говори о њеној кризи. Битније је што је све мање људи окренуто овој култури и што је тешко наћи друштво које је заиста подржава. Она више није у стању да чува изоловане оазе, па "кружоци" њених поклоника све чешће окупљају "последње Мохићанце". Морен је спомињао "културну револуцију", у којој се уништава културна култура да би сви видови људског живота мог-

³ Шекспир је писао за широку публику. Касније га је присвојила образована публика. У првој оперској кући, отвореној у Венецији 1637. године, сретали су се људи свих друштвених слојева. Данас су оперске куће места отмене публике.

ли да постану културни.⁴ Културне револуције, чак и оне које су се позивале на културну културу, досад су пропадале, јер су извођене као политички пројекти унапред осуђени на неуспех. С друге стране, преображај друштва по мери људског није могућ без културе. Изгледа да се такав преображај све мање жели. Данашњи појединац најчешће не стреми стварању и одржавању свог идентитета, већ да буде као други и да пресвлади многе идентитетске љуштуре. Почетком новог века грађанство је сматрало религију великом препреком. Сада су на удару нација, хуманистичке дисциплине и уметност усредсређена око стваралаштва. Људима не заграђују само приступ стваралаштву, већ и пролаз према његовим резултатима. Уметничка дела постају у потрошачкој грозници своје карикатуре. Моцарта данас многи доживљавају као композитора музике за мобилне телефоне. По Андерсу се онај изјашњен за културну културу све чешће легитимише као "варварин". Смита му бука, јер уме да живи у тишини. Зна да цени културе јела и пића, познаје културу стола, али их сматра периферним областима културе. Они који желе смрт културне културе, говоре о култури после ове смрти.

Арнолд је очекивао да култура помогне у усправљању људи и друштва. Ниска култура то не може. Унутрашњи и спољашњи неред могу да буду савладани само високом културом. Ливис је додавао да аутентичну културу увек негује друштвена мањина. По Мекдоналду се популарна култура развила одоздо, масовна је наметнута одозго. Масовна култура је крајње демократична: све меље у свом млину. Њени производи су доступнији од производа високе културе. Кич "рије" по високој култури као кртица по земљи, извлачећи њена богатства, а не враћајући ништа натраг. Академизам је кич елите. Нема ничег вулгарнијег од софистицираног кича.⁵ За Вилијамса, култура је пре свега начин живота. Сви некако живе, односно сви имају неку културу. Бурдије је сматрао да нечија култура зависи од тога којој друштвеној класи припада. Хогарт је наглашавао вредност раднич-

ке културе, насупротив вредносној испражњености масовне културе. Даље утврђивање места у друштву и стила живота одређује се, по Хебдицу, помоћу поткултуре. Питање је у којој мери се већина поткултура доиста противи постојећем.

Културна култура се може оспоравати на разне начине. Војна победа може, како је објашњавао Ниче у есеју "О користи и штети историје за живот", да значи културни пораз. Некад се говори да је демократско право већине да натура своју културу, али то наметање пре спада у "тиранију већине". Поред тога, већина је обично нема и када је врло гласна, на маргини је културне културе иако је свеприсутна. Има и баналних оспоравања. Русоову причу да га је млетачка проститутка испратила речима "Ђането, остави жене и студирај математику" проширују и сматрају да се ту открива главни разлог нечијег бављења културном културом. Уколико физичка немоћ није разлог, тврди се да је посредни болесно стање духа.

У походима против културне културе уобличена је "**некултурна култура**", ослоњена на коришћење животних погодности омогућено техничким изумима. У некултурној култури су одбачени сви стандарди културне културе и уместо вредности нуде се сурогати, јер је једино важно да ли културни производ неком одговара или не. Ипак се све чешће захтева изградња вредносних критеријума, али оних који, попут потражње и цене, могу да наглашавају вредност производа некултурне културе. Каже се да нико није искључен из ове културе, јер свако у њој може да нађе нешто што му одговара. Културни производи постали су роба намењена једнократној потрошњи. Некултурна култура је временом ојачала и постала преовлађујућа. У њој се претерује у потцењивању стваралаштва и наглашавању квантитета. Сматра се да свако има своју причу о себи и оном око себе, да су све приче дозвољене и важне и да ниједна нема предност. У окретању ситницама стиже се до баналног и губи способност допирања до општег и битног. Релативизам служи као изговор да се не хвата у коштац с проблемима. Неке приче су ипак унапред жигосане, нарочито ако потичу из проказаних нација. С друге стране, тежи се одвезивању културе од нације.

4 Морен, Е., *Дух времена*, 2, БИГЗ, Београд, 1979, стр. 112

5 Мекдоналд, Д., „Теорија масовне културе”, у: Ђорђевић, Ј. (прир.), *Студије културе*. Зборник, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 52, 55

Тражено је и теоријско оправдање некултурне културе. Чинило се да она може да разбије разне дискурсе моћи, да уништи монопол симболичког поретка. Одбачена је дуго неприкосновена тврдња да је знање моћ (која је заменила старију тврдњу да је знање врлина). По Фукоу су знање и моћ ипак нераскидиво повезани и једно друго производе. Сваки појединац има бар мало моћи и треба да је употреби да брине о себи, односно да увек ради на себи.⁶ Западна мисао је, по Дерида, уважавала парове супротности, који су увек дозвољавали да нешто буде искључено. Да не би било искључивања, захтевано је деконструисање приступа који се заснива на бинарности. (Бинарност се, међутим, итекако и даље користи. Они које треба покорити, подјармити, уништити увек се приказују као потпуно различити.) У борби против елитне културе, постмодернисти су наглашавали разне облике популарне културе. Џејмсон је уочио постмодернистичку опчињеност кичем, али је могао да дода и шунд.⁷ Одустало се од дубине, целовитости, критичког одстојања. Не трага се више за смислом света. Изражавање је разграђено. Компилација је заменила пародију, "историцизам" поништио историју. Првенство стваралаштва, па чак и произвођења је одбачено. У први план су избили разни видови употребе. Лиотар је сматрао да то није нешто лоше. Олалкиага је била убеђена да је постмодернизам, упркос повезаности с кичем и разним манама, једини могући савремени одговор на успоне и падове модерних идеологија и осећања личне одговорности и личне немоћи.⁸ По Бодријару, неограничена производња спектакла сакрива од људи њихов прави лик и праву слику света. Живот, схваћен као игра, пресељен је у хипер-реалност. Све више времена се проводи у не-местима, попут аеродрома, где много људи пролази или чека, али нико не живи, не производи. У све-привиду привид постаје једина збиља. Зашто Американац да путује у Венецију, кад може да

6 Фуко, М., *Херменеутика субјекта. Предасвања на Колеж де Франс (1981 – 1982. године)*, Светови, Нови Сад, 2003.

7 Џејмсон, Ф., „Постмодернизам или културна логика касног капитализма”, *Трећи програм*, број 64, Радио Београд, 1985.

8 Олалкиага, С., „Пролог за Мегалополис”, у: Ђорђевић, Ј. (прир.), *Студије културе. Зборник*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 529

ужива у вожњи гондолом уз песму гондолијера у пустињском граду-фатаморгани Лас-Вегасу? Лиотар је сматрао да је постмодернистичко уништавање реда уперено против постојећег друштва, док је Хабермас тврдио да то уништавање само прикрива или подстиче тоталитарне облике контроле. Изгледа да нико од њих није погрешно, јер постмодернизам омогућава сваком да у њему пронађе значење које је желео да нађе.

За поборнике некултурне културе све спада у културу, и шетња градом, сурфовање интернетом, набацивање мишића, уживање у храни и пићу, тражење хране у сандуцима за отпатке, сексуално експериментисање, разбијање досаде куповањем, мирнодопско и ратно насилништво, самоубиство. Рекламе продају поглед на свет некултурне културе. Ако нема културних граница, немогуће је тражити разлику културе и нечег другог. Тешко је и унутар културе вршити поређења. Може ли Мона Лиза, пренета на многобројне плакате или на пешкире за плажу, да буде једнака Леонардовој Мона Лизи? Ова производња није на трагу Дишановог приступа уметности. Све може да буде предмет културе, али сва места у култури нису иста. Раблеово приказивање карневалских задовољстава признато је као значајно уметничко дело. Сервантесов “Дон Кихот” је успела пародија безвредних ритерских романа. С друге стране, покушаји “скидања с трона” уметничких ремек-дела обично су неуспешни.

Многе облике некултурне културе су хвалили као ширење културе у народу. Похвале су углавном неоправдане, јер некултурна култура не шири демократски приступ културним вредностима, већ пасиван однос према културним производима, не брине о истини, слободи и отпору према силицима (мада су честе хвале да управо то чини), већ навикава људе на лаж и неслободу. Уз то, затрпавање безвредним обавештењима, на пример на интернету, отежава приступ вредним обавештењима. Фиск је тврдио да се савремена популарна култура ствара као реакција на силе доминације.⁹ Тиме јој је додавао незаслужен ореол. За Фиска је популарно оно што је већини занимљиво или прихватљиво, чиме се оно свело на чест начин

9 Фиск, Ц., *Популарна култура*, КЛИО, Београд, 2001, стр. 56

испољаванја некултурне културе. Мек-Гуиган је критиковао Фиска због занемаривања квалитета културних производа. Фрит је указао на прелаз с позиције "ако је популарно, мора да је лоше" на позицију "ако је популарно, мора да је лоше, осим ако је популарно за праве људе". Повремено исмевање високе културе није претворено у критику друштва и постало снага преображаја.

Важна особина некултурне културе је масовност. Пошто маса преовлађује у савременом свету, ово је култура чији поклоници чине друштвену већину, која је у сталном грчу прилагођавања да не би постала анахрона. Неки облици некултурне културе су показали своје застрашујуће ликове и били критиковани, али тек онда када су пропале политике које су их подржавале. Некултурна култура не помаже у решавању животних проблема, већ у бежању од живота. Она ствара непотребне потребе и затвара могућност задовољења правих потреба. Насилна је према људима који покушавају да јој измакну и настоји да уништи оне који се усуде да јој се отворено супротставе. Да ли некултурна култура обезбеђује приземна, а културна култура племенита задовољства? Многи су, попут Барта, Фукоа и Бахтина, мислили да се помоћу телесног могу избегавати притисци друштва. Тело, међутим, може да буде присутно или одсутно и у високој култури. Вероватно се добија тачније разликовање култура ако се посматрају стратешки приступи култури. У културној култури се често одустаје од смештања естетике лепог у њено језгро, али се не одустаје од одговорности стваралаца. У некултурној култури су њени производи роба, коју и "лепо" може боље да прода, а одговорност се осећа једино према тржишту.

Разумевање сукоба некултурне и културне културе помаже у схватању стања савремене културе. Сукоб се некад погрешно тумачи као генерацијски или политички. У друштву делују разне силе и не може се измислити резултанта која би могла да се сматра узроком укупног друштвеног развоја. Ако се каже да је култура нераздвојива од друштвених збивања и да је део живота, може ли се тврдити и да обухвата све видове свакодневице? Уколико би сви начини живота били обухваћени културом, биле би додате нове тешкоће одређивању

културе, које и иначе није лако. Морало би се говорити и о "културама" берзанских марифетлука, мафије, проституције итд. Некултурна култура, као култура за свакога, може све да обухвати, јер не мора да рачуна посебно с неким појединцем или неком групом. Она не уклања неједнакост међу људима, већ покушава да већину уведе у колотечину у којој је изгубљен осећај да постоји неједнакост. Она је поданичка култура, на коју они којима су потребни поданици итекако рачунају, док културу која није пасивна према политици спречавају. Ни културна ни некултурна култура не могу да буду изоловане од политичке моћи. Док је културна култура стално покушавала да обезбеди независност у односу на моћ и понекад је потврђивала критичношћу, некултурна култура може само да објављује како то исто покушава, али се заваравала, јер јој недостаје критички потенцијал. Она нуди губљење растојања између посленика културе и оних којима су намењени производи културе. По Бенјамину је модерно позориште одређено затрпавањем оркестре, понора који је глумце делио од гледалаца.¹⁰

Култура обликује људе, али и људи обликују културу. За разлику од тетоваже, која се једном уцртава, културне ситуације су променљиве и људи морају да очекују да ће у новим ситуацијама морати да употребе на нов начин елементе културе које су већ прихватили и да ће усвојити и друге. Неки су у стању да се укључе и у културу у којој нису рођени и одрасли. Изгледа да је култура немогућа без свести о историчности вредности. Само онај с изграђеном свешћу о традиционалним вредностима може да се критички односи према њима, врши превредновање и ствара и потврђује нове вредности. Култура постоји више хиљада година, али је њен развој био спор и неравномеран. Неки мисле да је култура везана за животне врхунце, други сматрају да је везана за падове, да је воља за културом супротна од воље за животом. Да ли "убијање" културе почиње већ на њеним врхунцима? Можда је и Леонардо, својим пројектима машина, допринео "убијању" духа ренесансе? Можда интернет трасира пут у нови мрак? Културни стандарди и поред труда многих поли-

¹⁰ Бенјамин, В., *Естетички огледи*, Школска књига, Загреб, 1986, стр. 194

тичара још увек нису универзални. Друштво се не може вредновати на основу културног стандарда који му је стран. По Лиотару, више нема великих прича нити је могуће описати плуралистички универзум. Историја је завршена и почиње ново раздобље. И Фукујама је говорио о крају историје, али не зато што је модерно раздобље завршено, већ зато што је коначно победило, па правог плурализма у свету више нема. Наравно, историја се наставља, јер у њој никад ништа није било коначно, али људи не могу да виде иза ћошка и углавном не покушавају да прозру будућност.

Политика је део културе, али и развој укупне културе зависи од ње. Ниче је упозоравао да се не може тријумфовати у политици, а да се за то не плати у култури.¹¹ Док се он на необичан начин ипак залагао за културну културу, многи су били за некултурну културу. Међу њима је било и великих мислилаца. Шелеру се 1914. чинило да немачка ратна политика и култура морају да наступају јединствено. Томас Ман је у време Првог светског рата сматрао да је немачки милитаризам појавни облик немачког морала. На почетку "Размишљања аполитичног посматрача" је тврдио: "Немство, то је култура, душа, слобода, уметност, али не цивилизација, друштво, право гласа, литература". Тада је одбацивао и демократију као део цивилизације. После боравка у Америци је променио мишљење. Ролан Барт је био убеђен да ниједан културни производ није "невин", односно да сваки има неко идеолошко значење.¹² Има мишљења да је култура дугорочно делотворнија у друштву од политике. Последнице политичких деловања су видљиве. Између културе и друштва постоји напетости, али њихови ефекти нису одмах очљиви. Зар је могуће да је оно невидљиво утицајније од видљивог? Можда култура није довољно отпорна на утицаје политике? Урушавање културе увек значи и кризу друштва. То је јасно у тоталитарним режимима. У СССР-у и у нацистичкој Немачкој преовладала је некултурна култура. Култури је потребна одговарајућа "културна клима".

¹¹ Nietzsche, F., *Sämtliche Werke*, izd. Colli i Montinari, De Gruyter, München/ Berlin, 1967, стр. 6, 106

¹² Барт, Р., *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1971, стр. 264

Прија јој покровитељство без контролисања, вене уз цензуру и наредбе. Било који идеолошки или политички предзнак указује на њено гушење. Чак и "светска култура" ужасава праве културне посленике. Често се спомиње "право на културу", али није сасвим јасно шта би се подразумевало под културом у овом "праву". Међу људима од културе никада није било много људи од акције, али је култура некад снажније утицала на начин живота од политике. При обликовању пројекта нације били су потребни различити напори и култура је била незаобилазна. Нација је пројект који може и да помаже и да омета културни развој, и да учвршћује и да руши културне границе. Помоћу културе су мењане или чуване битне особине неког друштва. Многе земље нису искористиле своје историјске шансе. У њима нису увек доношене неодговарајуће политичке одлуке, али култура није била довољно развијена да обезбеди политици довољну тежину. Култура се мења чак и када не постоји такав утисак, али је питање у ком смеру и којом брзином. Изгледа да се брзина повећава онда када постоје бројнији додири или чак мешање више култура. Не треба се чудити честим променама смера, јер је културни развој увек и критика ранијег стања културе. Како подстаћи развој културе у повољном смеру и како искористити њене добре резултате? Мора ли се стално попуштати и прилагођавати некултурној култури? Сме ли се брига о култури препуштати политичарима? Зар многи од њих не сматрају да је много лакше владати некултурнима него културнима? Зар је мало политичара који су покровитељи кича и који чак прилагођавају своје јавне наступе кичу, јер им се чини да ће тако постати популарнији?

Шта је, међутим, култура? Ерио је, кажу, понудио духовит одговор да је култура оно што остаје кад све друго заборавимо. Да ли је то и признање да не знамо доиста шта је култура? Да ли је чине све културне творевине или се она односи пре свега на стварање културних вредности? Да ли је нешто објективно или субјективно? Да ли се састоји од културних добара или је симболички систем? Ако би била нешто објективно, оно појединачно би било у првом плану. Било би тешко уочити повезаност разних елемената културног склопа и наћи нешто опште. Ако би култура била симболички систем, у

првом плану би било оно опште. Тежња да систем буде непротивречан могла би да води одбацивању делова који не одговарају систему. Објективно би остајало у позадини. Изгледа да одвојени приступи нису ваљани. Култура би вероватно увек морала истовремено да буде посматрана и као збир и као систем.

Већина људи није заинтересована за мењање културних образаца. За разлику од ових "конформиста", који могу бити и фанатични обожаваоци (фанови) некога или нечега, постоје и културни "бунтовници", који не прихватају већину узора. Рут Бенедикт је говорила, на трагу Ничеа, о "аполонском" и "диониском" типу понашања. Можда је у праву био Хојзинга, који је истицао да морају да постоје идеали, да би могло да се тежи уравнотежењу стварности с њима? По њему, постоји и разлика историјске, заокружене културе, на пример културе старе Грчке, и актуелне, незавршене културе, која представља суштину данашњег живота.¹³ Ако је у основи културе стваралаштво, култура би могла да омеђи свој простор и сва објашњења не би излазила из њега или, како је тврдио Вајт, култура би била објашњавана само културом. С друге стране, култура је израз живота у неком друштву, а и некултурна култура га изражава. По Линтону је захваљујући култури могуће постојање друштва у времену.

При одређењу појма култура не би смело да буде превиђано ни одређење с њим повезаног појма цивилизација. И у култури и у цивилизацији се испољава човеков однос према свету. Неки су поједностављено сматрали да се цивилизација односи пре свега на материјалну и техничку страну живота, а култура на духовну страну. Када се смање маштовитост и моралност, култура се суши, а јача цивилизација. По Хојзинги се култура може спасти једино усредсређивањем на подручје духа и моралним оздрављењем. "Велики део збиље коју дневно доживљавамо у ствари не важи као културна вриједност."¹⁴ Култура обухвата и материјалну и духовну културу. Материјалне вредности нису наглашене само у примитивној, већ

и у многим данашњим развијеним културама. Култура не може без сталне тежње напредовања, цивилизација без напора усавршавања. У култури се стално дотичу старо и ново, за цивилизацију је најинтересантнији ниво који може у неком тренутку да буде достигнут. Некад се, међутим, цивилизација одређује као нешто што се мења и на шта се може утицати разумом, а култура као нешто што увек има вредност и што се пре свега "осећа" или промишља. Има и мишљења да цивилизација може да тежи универзалном важењу, а култура се може везивати и за цркву, нацију, државу, партију. Свођење цивилизације на материјални слој културе, као код Алфреда Вебера, није само поједностављено, већ и нетачно. И Плеснер је, међутим, писао да је цивилизација "нешто сасвим банално".¹⁵ Обично се тврди да су дугорочно цивилизацијске и културне везе јаче од политичких. Дуго се сматрало да је култура развијенија кад има више уобличених симбола за продирање ка смислу и вредностима. Има мишљења да је цивилизација више окренута стварности и да обухвата пре свега уређење друштва, идеологију, технику, образовање, некад и "културу". За Маркузеа је цивилизација сфера нужности, култура сфера слободе. За Шпенглера је култура значила успон неке нације, цивилизација њено опадање. По Доносо Кортесу је култура напреднија од цивилизације. За Унамуна је цивилизација материја која садржи елементе културе. По Тојнбију, само "велике културе" представљају и цивилизације. Постоје културе црне Африке, али не и њена цивилизација. И цивилизација и култура дају се злоупотребити. У име "хришћанске цивилизације" десетковано је прастановништво Америке, у име "цивилизације Запада" уништава се све што је од те цивилизације различито. Французи су своја освајања заклањали ширењем "француске цивилизације". Иза немачких "носилаца културе" наступали су царски и СС-истребљивачи некултурних (али и културних ако су означени као непријатељи). (Још је Ниче мислио да Немци "кваре културу и уместо ње потурају образовање".)

¹³ Хојзинга, Ј., *У сјени сутрашњице – криза савремене културе*, Наклада Дубрава, Загреб, 1944, стр. 53, 189

¹⁴ Исто стр. 205, 191

¹⁵ Plessner, H., „Macht und Menschliche Natur“, у: *Gesammelte Schriften*, V, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1981, стр. 28

Увек постоји напетост између културе као појединачног и као колективног трагања за савршенством. Могу ли се човек и људски свет мењати боље истовремено? Одавно више није могућ ренесансни идеал "универзалног човека". Претерало се, међутим, у удаљавању од општег. Томе некад служе приче о поткултурама, културном плурализму, културном релативизму и културној демократији. Тврди се да се култура преселила у поткултуре. Та сеоба свакако није деоба баштине. Поткултуре се најчешће гнушају заоставштине високе културе. Инсистирање на културама разних група правда се потребом активнијег учешћа у култури, али се често изазива ерозија опште културе друштва. Хелер је питала може ли се рационално одлучивати ако су културе умножене до мрвљења.¹⁶ Разарање сагласности у простору културе обично не значи потврђивање стваралаштва, ни "отпор кроз стил"¹⁷, већ начин да се невоље постојећег лакше сваре. Увек је било отпора владајућој култури. Данашња контракултура је ипак пре свега критика и разградња постојећег културног система, а ретко и напор изградње нове културе. Када свако може да се уклопи у неку поткултуру, обично изостаје труд око културног уздицања. Хаксли је у "Контрапункту" упозоравао да је специјализовање према месту човека у друштву постало важније од целог човека и чак заменило целог човека.

Појам култура се употребљава у превише значења, која су некад и потпуно супротстављена.¹⁸ Духовна култура се све ређе сматра језгром културе. Проблем је што мало људи ствара ову културу, а и они који су у стању да је користе представљају друштвену мањину. Наглашавање духовности не би смело да значи занемаривање осетљивости, осећајности и чулности. Духовна култура се исказује као елитна, али елита подразумева и постојање масе. За елитну културу се треба припремати, постати култивисан. Код културе која обухвата укупну свакодневицу има много културних образаца и свако је на неки начин "културан". Манхајм је сматрао да демократији

одговара и демократска култура. Она се може одржати друштвеним вредновањем личности, које је повезано с егзистенцијалном особеношћу с које су скинуте све друштвене маске.¹⁹ Може ли се помоћу појма култура доиста нешто објашњавати или је теорија културе још увек само додаток објашњавајућих теорија, фил на торти? Можда се објашњења избегавају јер би се брзо поставило питање кривице за одређена стања у друштву? Да ли, на пример, треба сматрати да су различита културна окружења узрок што су општи нивои достигнућа оних који унутар њих живе веома неједнаки? Можда су иза разних деловања увек у позадини схватања појединих елемената културе? На друштвене и политичке промене у неком друштву највише утичу схватања смисла, вредности, интереса и потреба грађана. Вредности као што су слобода, једнакост, братство, доброта, лепота, истина, правда су познате, али нема слагања око њиховог одређења ни око тога како им се приближити и оживотворити их. Можда људе углавном увек више интересују њихови тренутни интереси и потребе? Да ли успех неког друштва понајвише зависи од способности људи да брину о смислу, вредностима, интересима и потребама, да допру до оних значења која су им потребна, да би били у стању да преобликују себе и свет? Набројани елементи културе нису никад једини разлог успешности односно неуспешности развоја неког друштва. Нису све културе једнако погодне за друштвене промене. Зашто људи не пружају већи отпор културним затварањима? Веберова претпоставка о вези протестантизма и брзог економског развоја оспорена је високом стопом привредног раста у неким државама у којима су доминантне друге религије или атеизам. Претпоставку о вези науке и развоја је теже оспорити. Каже се да је наука неравномерније распоређена у свету него доходак.²⁰ Можда је најсигурније улагање у будућност неког друштва улагање у науку? Манхајм је говорио о два супротстављена културна идеала, аристо-

16 Хелер, А., „Културни покрети”, *Поља*, број 353-354, 1988, стр. 321

17 Дифрен, М., *Умјетност и политика*, Свјетлост, Сарајево, 1982, стр. 81

18 Телебаковић, Б., *Приступити уметности*, Тресије, Београд, 2009, стр. 7

19 Манхајм, К., *Есеји о социологији културе*, Стварност, Загреб, 1980, стр. 185

20 Сакс, Ц, „Белешке о новој социологији економског развоја”, у: Харисон, Л. Е., Хантингтон, С. П., *Култура је важна. Како вредности уобличавају људски прогрес*, Плато, Београд, 2004, стр. 93

кратском и демократском. Први је "хуманистички, а демократски идеал покушава да га потисне".²¹ Да ли демократија заиста мора да буде везана за некултурну културу? Некад је културна култура потпуно занемарена. Било је времена када су уметници могли да поручују "нека буде уметност макар пропао свет". Данас као да важи "нека буде свет, макар пропала култура". Над-државна моћ засад није много заинтересована за културну културу. Организације попут УНЕСКО-а могу да саветују и помажу, али не и да наређују или да заиста лече "болести културе". Културни споменици под њиховом заштитом су у многим ратовима први страдали. Можда ће се стање променити и културна култура опет имати, као у неким прошлим временима, моћне заштитнике?

Има много културних идентитета, који се користе различито и с мање или више вештине. Да ли је у савременом свету напредовање могуће једино уз уништавање културне разноврсности? Зар та разноврсност није, попут конкуренције у простору економије, често била подстицај напредовања? Културе су се стално сусретале, сукобљавале и прожимале и при томе увећавале своју многоструку суштину. Изгледа да у свету неке поделе постају блеђе, али се јављају нове поделе. Свет је подељенији него раније у погледу моћи, богатства, доступности обавештења и располагања знањем. Ове поделе нису увек паралелне поделама које се односе на развијеност културе. Нека друштва имају сличну друштвену структуру и економску развијеност, али другачији културни идентитет. Многи моћни и богати не предњаче у култури, али натурају своја схватања и онима који су културнији од њих. Данас се често прича о модернизовању. Та прича је, међутим, почела у 5. веку, да би тадашња хришћанска садашњост била означена као модерна у односу на нехришћанску, античку прошлост. Временом је "модерно" мењало значење. Да ли је нешто добро пре свега зато што се раније није јављало? Колико неке нове теорије могу да објасне промене које се догађају у свету? Оном који се не удуби у суштину збивања у свету остаје скривено да глобализовање засад не води једнакости, већ увећању разних врста

неједнакости, укључујући и неједнакост у развијености културе. Ако култура треба да представља својеврстан одговор на друштвене изазове, тај одговор може да буде врло различит. Неки одбачени одговори могу поново да буду употребљени, али из других разлога, и онда се и смисао одговора мења. Да ли је напредовање једног дела културе увек праћено назадовањем неког другог дела? Исти догађај нема исто значење у различитим културама. У српској култури је Гаврило Принцип национални јунак. За оне који чувају аустроугарску баштину Принцип је бараба која се дрзнула да убије царског престолонаследника и његову трудну супругу и изазове светски рат.

Процена неке културе је могућа тек ако се узме у обзир довољно дуг период њеног развоја. Ако је предуг размак између тренутка одређивања циљева и тренутка њиховог остварења, тешко је вршити процене. Циљеви се временом мењају и оно што је остварено није чврсто повезано с првобитним циљевима. Некад изгледа да за културну културу више нема наде, да је постала "пропагандистичка споредна радња", како је споменуо Гелен у писму Адорну²², а некад се чини да наде ипак још има. Да ли треба више insistирати на личној или на заједничкој култури? Ако нема културних појединаца, нема ни културне заједнице. Мада се култура развија само у друштву, њен развој покрећу самосвесни појединци који су у стању да прихвате културне вредности, да се критички односе према њима и учествују у стварању нових вредности. Без сталног преиспитивања, превредновања, нема културног развоја. Потребна је и толерантност према културним разликама. Наглашавање улоге појединца многе ужасава и они с презиrom говоре о елитистичком, недемократском приступу култури. Зар се оно што се нуди уместо "елитизма" сме свести на масовну културу? Масовност улази и у значење Маркузеове "контракултуре". Људско задовољавање потреба и интереса посредовано је културом. У неком друштву појединци лакше задовољавају културне потребе него у другом. Има друштва у којима се неке потребе задовољавају насупрот друштву. Онај који у свом деловању уопште не узима у обзир културу није само некултуран, већ често ни нормалан. На пример,

²¹ Манхајм, К., *Есеји о социологији културе*, стр. 241

²² Лепенис, В., *Култура и политика*, Геопетика, Београд, 2009, стр. 230

оног који при задовољавању сексуалних потреба не узима у обзир културне наслаге, већ прибегава силовању, смештају у већини друштава у затвор или лудницу. Временом се, међутим, и у овој области мењају неки елементи културног приступа.

Институције културе треба да чувају, организују и помажу културно стваралаштво и приступ производима културе. Култура никад није монолитна. Што је стваралаштво у некој групи развијеније и разлике између чланова групе су веће. Микеланђело и Рафаел су припадали малој групи уметника у служби папа, али су различито схватили стваралаштво. Тамо где политичарима одговара производња масе и где грађани тешко моћи да избегну утапање у масу, нема напретка. Људи се могу гонити да живе слично или исто, али не могу бити потпуно натерани. Зато су унапред промашени стереотипи, на пример они конструисани да опишу етнички "карактер".²³ Стереотип о сировим и суровим Балканцима коришћен је као оправдање нехуманих поступака Запада према Балкану. Да би неко издржао да буде другачији, потребна му је храброст. Некад изгледа да је цена превисока, али онај који се не усуди да буде другачији не може да разуме, потврди и побољша своје постојање. Не треба очекивати да ће човек који је на важнијем месту у друштву бити обавезно и културнији. Многи су признати стручњаци, али не и део праве интелигенције. Културна култура се никад не подразумева. Некад су културни људи били препознатљиви као скупљачи књига и уметничких дела. Изгледа да је овакво скупљање превазиђено. Бенјамин је на то одавно указао описујући сељење своје библиотеке. Многе домаће богате библиотеке су наследници преселили на ђубриште.

Да ли је употреба културе увек прикладна? Немцима је, док је горео бомбардовани Дрезден, пуштана музика из "Кавалера с ружом" Рихарда Штрауса. Фонтане је писао да Алзас не могу освојити

²³ На оригиналном снимку обешених 1941. на београдским Теразијама виде се и безбрижни пролазници и људи за кафанским столовима који читају новине, пију пиво, док им је изнад глава велики плакат који позива на трке на хиподрому. У послератне уџбенике историје ушла је "поправљена" фотографија. Слични снимци су прављени и у другим окупираним земљама.

немачки војници већ немачки студенти.²⁴ Да ли се одонда више пута показало да су културни ратови дугорочно најефикасније врсте ратова? Можда Немци нису претеривали само у политици, већ и у наглашавању улоге културе?

За оне који не осећају потребу за културним вредностима уобичајен је термин "не-публика", који вероватно мање указује на некултуру, а више на суноврат културне културе. Може ли се избећи искључивост елитне културе и баналност масовне културе? Морен је сматрао да је могућа "трећа култура", односно култура као начин људског постојања. Може ли та трећа култура заиста да обухвати све видове људског живота? Можда се о трећој култури говори да би се сакрио све већи јаз између елитне културе, чија је публика све малобројнија, и масовне културе, која је све више вредносно испражњена?²⁵ Данас преовлађује некултурна култура, чији је основни вид масовна култура. Она је потиснула некад најраспрострањенију популарну културу, али угрожава и високу културу. По Мекдоналду, масовна култура уништава у свом млину све вредности.²⁶ Њу производе људи заинтересовани само за профит. Овај мислилац се надао да се висока култура још може обновити и спасти. Да ли је добар термин масовна култура? Термин културна индустрија, који је увео Сијес 1795, не указује на све што се збива у простору масовних медија. Морен је указивао да поред масовне и "негована култура" омета приступ смислу.²⁷ У почеку је сматрао да је масовна култура прилагођена грађанском друштву и да у времену "краја идеологије" нуди "идеологију среће". У "цивилизацији афродизијака" се нуде лепе приче о срећи разних "звезда", али те приче немају увек срећан крај.

²⁴ Fontane, T., *Sämtliche Werke*, IV, Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, 1964, стр. 995

²⁵ Разуђеност култура се повећава. Каже се да у породици која заједно гледа телевизију постоје "женско" и "мушко гледање", "гледање одраслих", "гледање деце" итд.

²⁶ MacDonald, D., A., „Theory of Mass Culture”, у: *Mass Culture*, (Rosenberg, B., Manning White, D., eds.), The Free Press, New York, 1965, стр. 62

²⁷ Морен, Е., *Дух времена*, стр. 122

Људи се упућују на себично трагање за срећом. Убеђују их да срећа припада младима, zgodним, одлучним, спремним на ризик (што објашњава постојање култова младости, лепоте, револвера, хазарда). На крају се испоставља да је срећа све удаљенија. Морен је касније уочио да је масовна култура ограничена на садашњост и да неуспешност у освајању среће указује на кризу културе и друштва. Можда је масовна култура облик културе који се најлакше уклапа у потрошачко друштво? У њој се нуде многи стилови живота, али се међу њима мора одабрати један.²⁸ Многи су приклањање масовној култури сматрали попуштањем неразвијеном укусу масе и прилагођавањем онима који нису у стању да се прилагоде друштвеним променама. Неки су, попут Клосковске, указивали на везу масовне културе и све развијенијих средстава масовног комуницирања. Телевизија је, по Молу, попут славине која се може отворити и затворити по вољи. Ваља додати да је оно што излази из те славине за све исто, али толико бљутаво да га многи не употребљавају. Мол је сматрао да масовни медији састављају комадиће културе у мозаик. Може ли се из комадића разбијене целине нешто саставити и говорити о "мозаичкој култури"? По Милсу, индустрија јавног мњења је постала најважнији део културне индустрије.²⁹ Људи више не верују непосредно својим ушима и очима. Једино искуство стичу преко средстава јавног мњења. Није најбитније, по Енценсбергеру, што та средства служе манипулисању, већ ко помоћу њих манипулише.

По Хоркхајмеру и Адорну, културна индустрија је антидемократска. Она шири простор угњетавања из сфере рада у сферу слободног времена и људима одузима индивидуалност. Једино развој критичке свести може да покаже излаз из зачараног круга културне индустрије.³⁰ Адорно се ужасавао културе у којој се сакрива раздвојеност физичког и духовног и избегава изношење истине о свету. Критика културе, доведена до крајности, води укидању појма

култура.³¹ Бенјамин је нашао и добре елементе масовне културе, што је одударало од мишљења већине чланова Института за друштвено истраживање. Указао је на важност репродукције уметничких дела. Она су постала многим приступачна, а уметнички ниво није смањен. "Хорско дело, које је било извођено у некој сали или под ведрим небом, може се слушати у соби."³² Маркузе је културу одређивао као напор да се обезбеде хумане вредности, али и да се отклоне разне претње које се стално надвијају над људским родом.³³ Веровао је да контракултура не мора да буде банална, већ може да се обликује као снажно оружје у борби против друштва које угњетава људе и гуши културу. Радикални покрети се, међутим, могу развити само у маргиналним групама које живе изван уобичајене свакодневице, што им омогућује да дођу до свести о свом окружењу и развију радикалне потребе.³⁴ Диверже је био ближи истини када је тврдио да контракултура и контраморал заправо мењају уље у механизму постојећег поретка и да ће се након тога точкићи овог механизма још брже окретати.³⁵ Контракултура није остала изазов постојећем и удобно се уклопила у њега. Масовна култура је од времена критике франкфуртоваца даље ојачала.

Многа уметничка дела заиста су постала скоро свима доступна. Концерт с врхунским извођачима можете да слушате где хоћете и колико пута хоћете. Можете уз помоћ компјутера да направите и личну галерију слика. Ускоро ће све што је штампано у свету бити свима доступно на интернету. Још "само" да се оспособите да вам култура буде неопходна. Многи се не интересују за оно што се не продаје, не рекламира. Изгледа им да само цена, и то висока, гарантује квалитет. Можда је због те незаинтересованости све мање становника ретких оаза културне културе. Сме ли се човек

31 Адорно, Т., „Критичка култура и друштво”, у: *Филозофско-социолошки есеји о књижевности*, Школска књига, Загреб, 1985, 224

32 Бенјамин, В., *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Нолит, Београд, 1974, стр. 104

33 Маркузе, Х., *Култура и друштво*, БИГЗ, Београд, 1977, стр. 223

34 Маркузе, Х., *Контрареволуција и револт*, Графос, Београд, 1979, стр. 83

35 Диверже, М., *Јанус – два лица Запада*, Глобус, Загреб, 1980, стр. 202

28 Toffler, A., *Шок будућности*, Отокар Кершовани, Ријека, 1975, стр. 246

29 Mills, W. C., *Знање и моћ*, Вук Караџић, Београд, 1966, стр. 107

30 Адорно, Т., Хоркхајмер, М., *Дијалектика просветитељства*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1974, стр. 147, 164

задовољити некултурном културом? Да ли је у праву када себе сматра културним? Разне дипломе нису докази да је неко културан. Само онај који се уздиже изнад уске специјалности и спреман је да целог живота "оштри дух" је заиста култивисан. Човек кадар да уђе и у просторе других култура постаје способнији за процењивање, разумевање и споразумевање. Културна култура може да се развија само уз стално превредновање. Највише је оних који су далеко од ње. Образовање више није привилегија мањине, али се црв некултурне културе увукао и у образовне установе. У њима се омладина одводи од размишљања и усмерава прилагођавању постојећем. При томе се уверава да треба да јој буде довољно што има властиту поткултуру. Универзитет је у благу исхитрених реформи и упућен да покушава да од блата прави колаче.³⁶

По Лечнеру и Болију, светска култура (или како они кажу – култура света) је промовисана првим модерним Олимпијским играма у Атини 1896.³⁷ Многима светска култура личи на све тешњу лудачку кошуљу. Не помаже много што ни глобализовање није јединствено. Можда у данашњем свету многе ствари изгледају људима прече од културе? Најзначајнија производња у савременом друштву је производња потрошача. У Риму је Јувенал прекоревач суграђане због понашања у складу с изреком "хлеба и игара". Ко сада прекоревач суграђане који се слично понашају и сматрају да им је довољна некултурна култура и да у великој врећи ове културе свако може да нађе оно што му одговара? Ко их упозорава да у савременом свету обиља обавештења има премало воље да се допре до смисла и вредности? Ко уверава да мангупи који возе скупа кола и псују у "отменим" клубовима нису најпогоднији за промовисање нове културе? Да ли су људи у стању да схвате да је криза културе и криза човечанства? Колико је спремних да се искобељају из обруча некултурне културе и укључе у стални рат с некултуром? Како одредити шта спада у некултуру, односно ко је некултуран? Људи који пристају на некултурну културу не могу да се надају бољој будућности. За праву културу су, као и

за праву политику, важни интереси за слободу и истину. Ни истина ни слобода нису дате, већ се за њих мора изборити. Кроз ту борбу човек се приближава и смислу свог живота. Где је слобода, ту је и култура. Иако се говори и о "култури господарења", која се испољава и као управљање културном производњом, култура доиста почиње тек као слободно стваралаштво. Нема друштвеног напредовања без стваралачке слободе у области културе и слободе одлучивања у области политике. Некултурна култура је наметнута људима и никог није ослободила, али је многе лажно уверила да су слободни.

³⁶ Немци су у окупираној Пољској затворили универзитете и скоро све средње школе.

³⁷ Лечнер, Ф. Ц., Боли, Ц., *Култура света*, КЛИО, Београд, 2006, стр. 7

Литература:

- Адорно, Т., Хоркхајмер, М., *Дијалектика просветитељства*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1974.
- Адорно, Т., „Критичка култура и друштво”, у: *Филозофско-социолошки есеји о књижевности*, Школска књига, Загреб, 1985.
- Барт, Р., *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1971.
- Бенјамин, В., *Естетички огледи*, Школска књига, Загреб, 1986.
- Бенјамин, В., *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Нолит, Београд, 1974.
- Диверже, М., *Јанус – два лица Запада*, Глобус, Загреб, 1980.
- Дифрен, М., *Умјетност и политика*, Свјетлост, Сарајево, 1982.
- Kumar, K., *From Post-industrial to Postmodern Society: New Theories of Contemporary World*, Blackwell, Oxford, 1995
- Лечнер, Ф. Ц., Боли, Ц., *Култура света*, КЛИО, Београд, 2006.
- Лепенис, В., *Култура и политика*, Геопоетика, Београд, 2009.
- MacDonald, D., A., „Theory of Mass Culture”, у: *Mass Culture*, (Rosenberg, B., Manning White, D., eds.), The Free Press, New York, 1965
- Маркузе, Х., *Култура и друштво*, БИГЗ, Београд, 1977.
- Маркузе, Х., *Контрреволуција и револт*, Графос, Београд, 1979.
- Мекдоналд, Д., „Теорија масовне културе”, у: Ђорђевић, Ј. (прир.), *Студије културе*. Зборник, Службени гласник, Београд, 2008.
- Манхајм, К., *Есеји о социологији културе*, Стварност, Загреб, 1980.
- Mills, W. C., *Знање и моћ*, Вук Караџић, Београд, 1966.
- Морен, Е., *Дух времена*, 2, БИГЗ, Београд, 1979.
- Nietzsche, F., *Sämtliche Werke*, izd. Colli i Montinari, De Gruyter, München/Berlin, 1967
- Олаккиага, С., „Пролог за Мегалополис”, у: Ђорђевић, Ј. (прир.), *Студије културе*. Зборник, Службени гласник, Београд, 2008.
- Plessner, H., „Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus”; „Macht und Menschliche Natur”, у: *Gesammelte Schriften*, V, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1981
- Сакс, Ц., „Белешке о новој социологији економског развоја”, у: Харисон, Ј. Е., Хантингтон, С. П., *Култура је важна. Како вредности уобличавају људски прогрес*, Плато, Београд, 2004.
- Телебаковић, Б., *Приступи уметности*, Тресије, Београд, 2009.
- Toffler, A., *Шок будућности*, Отокар Кершовани, Ријека, 1975.
- Treitschke, H. von, *Politik*, I, Max Cornilius, Leipzig
- Фиск, Ц., *Популарна култура*, КЛИО, Београд, 2001.
- Fontane, T., *Sämtliche Werke*, IV, Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, 1964
- Фуко, М., *Херменеутика субјекта. Предасвања на Колеж де Франс (1981 – 1982. године)*, Светови, Нови Сад, 2003.
- Хелер, А., „Културни покрети”, *Поља*, број 353-354, 1988.
- Хојзинга, Ј., *У сјени сутрашњице – криза сувремене културе*, Наклада Дубрава, Загреб, 1944.
- Џејмсон, Ф., „Постмодернизам или културна логика касног капитализма”, *Трећи програм*, број 64, Радио Београд, 1985; такође у: Ђорђевић, Ј. (прир.), *Студије културе*, Зборник, Службени гласник, Београд, 2008.

Bosko Telebakovic

THE ISSUE OF NON-CULTURAL CULTURE

Summary

Cultural culture enables people to self-upbringing, but just a few of them reach it. When cultural culture is being ruined in order to show that all forms of life are cultural, a space for non-cultural culture is opened. Although cultural standards are rejected in it, as well as sense and evaluation, this culture seems to be better adjusted to the contemporary society and it is prevailing. It places use not creativity fore. Can one avoid the elitism of cultural culture and triviality of non-cultural culture? How can we leave non-culture out of art and politics?

Keywords: cultural culture, non-cultural culture, value, art, politics

Драган Жунић

ТИХИ РАД УКУСА – СМИСАО КРУЖОКА

Апстракт: Аутор испитује следеће проблеме: однос естетскога образовања, укуса, естетске културе и естетичке теорије; смисао и значај естетскога образовања; природа, деловање и значај кружокâ доброга укуса као малих форми „образованог друштва“; место кружокâ у интернет друштвеним мрежама. Његова је теза да естетско образовање, потпомогнуто дијалошким расејавањем естетичких идеја, игра значајну улогу у изградњи естетске културе и, тиме, у процесу конституисања саме друштвености, и да деловање кружокâ путем интернет друштвених мрежа, и у конкуренцији са понудом масовне културе, може бити алтернативно и, чак, субервизивно.

Кључне речи: естетско образовање, укус, естетика, кружоци, друштвене мреже

Моја је тема, као што се већ по наслову да видети, у **шилеровској** инспирацији, а подупрта дубоким уверењем да је још увек не само инспиративна, него и значајна за испитивање садашњег стања естетског образовања односно васпитања и естетске културе, тј. образоања укуса, али и естетичкога образовања.¹

¹ „Естетичким образовањем“, једноставно, називам упознавање са естетичким идејама и теоријама; „естетско образовање“ односно „естетско васпитање“ је образовање односно васпитање укуса, најважнији сегмент „естетске културе“. Али, естетичким образовањем (теорија), којим се уистину не образује укус непосредно, његовом дијалошким методиком и комуникативним деловањем, стварају се оквири, постављају стандарди и критеријуми за неговање укуса, за естетску културу (пракса) и, у начелу, премда у стварности једва, за прикладну културну и просветну политику. Стога се овде тематизовани проблем образовања укуса, естетскога васпитања и естет-

1.1. Полазим од схватања да **укус** није „само укус“, као „луко“ просуђивање тзв. „лепога“, естетскога, уметничкога, већ да је – са својим битним моментима аутономије, не-приватности, опште саопштљивости (тј. општега саопштавања трансценденталних „ексклузивности“), комуникабилности, друштвености, сврховитости, хармонизујућег дејства, са претпоставком слободе и једнакости свих субјеката... конститутивни елемент не само естетски култивисаног појединца, већ савременог човека уопште. Јер, савремена друштвеност се – бар у једној идеалној конструкцији – не може ни замислити без горњих момената. На томе трагу, уназад, укус сматрам, у антрополошкоме смислу, напредним образовним и васпитним сплетом корака у кореографији човекове естетске културе. Естетском културом он, заправо, започиње процес одвајања од анималнога (остајући, при свему томе, чулно-нагонско биће) и одуховљавања, које, пошто је по дефиницији хуманизовање, а не нека трансхумана спиритуализација, свагда мора имати и очувати култивисану чулност, естетску димензију.

1.2. Стога и не прихватам сасвим Гадамерово супротстављајуће разликовање „**укуса**“ и „**естетскога образовања**“ (*Bildung*), које он изводи из оправдане критике „уметности доживљаја“ и „естетике доживљаја“ и апстракције „естетске свести“, почетак чијега отуђивања види управо у шилеровскоме „становишту уметности“ и супротстављању уметничкога привида стварности. Тамо, уместо друштвено укорененога идеала укуса, на сцену ступа од стварности одвојено естетско образовање, сматра Гадамер. „На мјесто истинске моралне и политичке слободе, за коју треба да припреми умјетност, долази образовање једне ‘естетске државе’, једног образованог друштва заинтересованог за умјетност“.² Управо је „идеја естетског образовања (...), онако како је изводимо од Шилера“, допустила уклањање „садржинскога мерила“ и учинила да се укине оно „је-

ске културе не може одвојити од питања естетскога образовања, које, између осталог, представља теоријску проблематизацију првога.

2 Гадамер, Х. Г., *Истина и метода: основи филозофске херменеутике*, ИП Веселин Маслеша, Сарајево, 1980, стр. 112.

динство припадности неког умјетничког дјела његовом свијету. Израз тога је универзално проширење посједа, који за себе узима естетски образована свијест“.³

Гадамерово истицање проблематичности естетскога образовања односно васпитања може бити оправдано због могућности отуђивања апсолутизоване „естетске свести“, која, гледајући на све естетски, представља апстракцију чистог естетског квалитета уметничког дела, издвајајући га и изолујући од његовога религијског, културног, повесног контекста, и од „истинске моралне и политичке слободе“. Уистину, тај правац мишљења, који се доиста изводи из Шилера, завршавао је више пута у многим варијантама естетизма, естетицизма, ларпурларгизма и сл.

Но, ако се естетско образовање схвати управо као образовање укуса – моћи просуђивања естетски транспонованих духовних вредности („истине“ односно смисла, дакле, духовне грађе у естетскоме руху), а однос према делу као рецепција тих садржаја посредством естетскога, онда је супротност (не и разлика) „укуса“ и „естетскога“ отклоњена, а поменута проблематичност естетскога образовања у значајној мери умањена. Уосталом, и сам Гадамер истиче да „естетска свест“, премда делује „с непосредношћу чула“, није неко природом дато чуло, већ – „свест“, односно „чуло“ које се мора духовно образовати.⁴ Најзад, ваља имати на уму сам почетак *Писама*, који, зачудо, и Гадамер помиње, где Шилер управо инсистира да се „на естетичкоме путу“ разрешава „у искуству“ најзначајнији друштвени проблем – проблем „изградње истините политичке слободе“ као „најсавршенијега од свих уметничких дела“.⁵ Кад Шилер напише да се „путем лепоте долази до слободе“, онда ми то данас читамо тако као да се путем стварања и примања естетских и уметничких вредности сачињава један могући модел изградње ваљаних облика друштвености.

3 Исто, стр. 114.

4 Исто, стр. 43.

5 Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у: *О лепом*, Култура, Београд, 1967, стр. 120. Друго писмо.

Значај Шилерове концепције естетскога васпитања, као васпитања укуса, видим у томе што он култивисање човека, прелаз из „физичкога стања“ у „морално стање“, дакле, одуховљавање човека, не види као дифамацију и напуштање проказане, наводно „ниже“ чулности (како то касније чини Хегел, а потом и разни хегелијанци и крипто-хегелијанци), „суб-хумане“ димензије људскога бића, него што култивисаноме, моралноме, образованоме човеку не одузима његову људску, природну, чулну, биолошко-нагонску димензију. Колико год настојао да се приближи својој идеалној одређености, да се ослободи принуде чулнога нагона, човек у стварности постиже само то да глас ума, који би требало да је „његово право сопство“ (*sein wahres Selbst*), доживљава као окове; стога човек не треба, вели Шилер, да буде ни животиња без ума (*ein vernunftloses*), ни умска животиња (*ein vernünftiges Thier*), већ напросто – човек. Али, у стварности, њиме у оба случаја влада материјални принцип, и „човек је, бар према својој крајњој тенденцији, чулно биће (*ein sinnliches Wesen*)“.⁶ Зато и процес његовога моралног уздицања, освајања слободе, форме, духа, започиње већ у његовој чулности, као естетско култивисање путем креативне и трагичке (уметничке) игре. Тај процес, који се одвија у разним сферама човековога живота, и који се може звати образовање укуса, естетско образовање, естетско култивисање, најпуније се извршава у уметности, у делатности активирања, ослобађања и усавршавања креативности, трагичности, рецептивности, просуђивачких моћи, и то захваљујући традицији селекције даровитих, традицији уметничко-занатскога образовања надарених, традицији континуираног деловања јавно постављених, изведених или колекционираних (на овоме или ономе обрасцу укуса) и изложених узора стваралаштва, дакле, посредством оних вредности које је Шилер сместио под појам „лепоте“, а које ми називамо комплексним именом „естетске и уметничке вредности“, чије се бројне појаве и варијанте означавају читавим спектром категорија.

На основу свега тога, ако сматрамо да укус није „само“ укус, следи и да естетско образовање (васпитање) није „само“ естетско

образовање, јер ни естетско није пука чулност, већ је у питању дуги и широки низ различитих форми објективирања естетских идеја, и исти такав низ просуђивачких чинова, потом, низ различитих, одговарајућих форми образовања укуса као моћи просуђивања естетских и уметничких појава духа, „истине“, смисла итд., међу којим формама уметност заузима не неко (онтолошки) издвојено, него само истакнутије место. Естетски култивисан однос према естетским и уметничким појавама иикада не остаје на нивоу пуке чулности (чак се и кич пробија до сентименталности, али не даље), на нивоу естетскога доживљаја као пукога чулног уживања (такав није чак ни суд о пријатном), јер и чисти рад укуса представља јединство свиђања и суђења, задовољства и артикулисања суда (о чијем „логичком“ првенству не постоји сагласност).

Дакле, о естетскоме образовању може се говорити као о образовању путем (образовања) укуса. Путем образовања укуса, а не путем естетике, естетичкога образовања. Али, погрешно би било сматрати, јер напросто не одговара чињеницама, да у томе процесу никакву улогу не играју теоријски, дакле, у другоме медију, вишеструко посредовани, ограничени и нимало естетски и „лепи“ ефекти естетичкога образовања, тј. естетичке комуникације, као размене естетичких идеја и теорија, на пример и преко естетички утемељене критике уметничких дела, аката и процеса.

2. Велики просветитељски идеали образовања и васпитања, па и образовања укуса, задобијали су и своје институционализоване форме, но, нажалост, често бирократизоване, окоштале, а и идеологизоване, па је педагогијски идеал естетскога васпитања (моралнога такође, а, коначно, и физичко-здравственога) скоро повсуда, те и у нас, једноставно компромитован, а велики пројекти, са великим очекивањима, расули су се у – ништа (осим, можда, у случају интелектуалнога и радно-техничкога васпитања).

Нешто од овога краха данас би се доиста могло приписати дежурним „кривцима“: глобализацији, медијској доминацији, па и демократизацији образовања (која нужно иде са извесним сни-

⁶ Исто, стр. 202. Двадесетчетврто писмо.

жавањем критеријума, уз очекивану компензацију проширивањем и подизањем најшире образовне базе). Но, много тога ипак иде на рачун једнога неконзистентнога и неодговорно реформисаног или наводно реформисаног просветног система. Јер, масовно и опште образовање различитих нивоа, од основнога до универзитетскога, морало би бити комплементарно обезбеђено и извесним елитним програмима и институцијама – за најбоље, за оне који, како се колоквијално каже, „вуку“ и научни и научно-технолошки напредак, али и његово паралелно философско, религијско и уметничко осмишљавање. образовање укуса одавно је већ из надлежности школа склизнуло у пресудно утицајну не-надлежност масовне, медијски посредоване културе. А далекосежна дејства масовне културе, без које се свакако не може, морала би бити уравнотежена макар и тихим, али постојаним, деловањем високе културе. То се, нажалост, не догађа, или бар не у мери која је неопходна за складно културно обликовање друштава и заједница, стога што оно мало високе културе, у меркантилно угроженим институционаним посредовањима, упркос изванредним технолошким могућностима, у конкуренцији са понудом популарне културе, не налази више слободне канале ширега деловања.

3. Тако, у грубим цртама, стоји ствар са већином савремених друштава, и са србијанским савременим друштвом, такође. Неко друштво пуне опште образованости и естетске културе, које се лако може замислити, тешко да би се могло пронаћи у стварности. Постоје боље и лошије организовани образовни системи, па се међу првима могу препознати и извесни примери за слеђење (подразумева се, у складу са сопственим културно-историјским особеностима). Но, свакако, увек остаје могућност конструисања једнога идеално-типскога, или утопијскога модела, или **идеала** заједнице који може послужити као нека врста узора.

Један од таквих је Шилеров идеал „**естетске државе**“, засноване на начелима лепотом и игром изграђенога друштвеног карактера, лепотом уједињенога друштва, трансценденталне демократизације

сазнајних и просуђивачких моћи, дакле, сазнања и суђења, естетским привидом гарантоване слободе и једнакости, итд. Таква „држава“ постоји не само као трансцендентално конструисани идеал, већ на изванредан начин постоји и емпиријски, каже Шилер на крају својих *Писама о естетском васпитању човека* (1795): „Према потреби, постоји она у свакој финој души (*in jeder feingestimmten Seele*); у ствари, нашли бисмо је, као и чисту цркву и чисту републику, само у неколико малобројних одабраних кружока (*in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden*) у којима понашање не одређује празно (*geistlose*) подражавање страним обичајима него сопствена лепа природа, у којима човек храбром једноставношћу и мирном невиношћу пролази кроз најзаплетеније односе и нема потребе ни да повређује туђу слободу да би одржао своју, ни да одбацује своје достојанство да би показао љупкост“.⁷

3.1. Мене овде мање занима постојање „естетске државе“ у „свакој финој души“, него она у повести већ искушана институција или анти-институција **кружокâ** (састављених, уистину, од једнога броја онаких „финих душа“)⁸, могућности и смисао деловања кружокâ, као места узорнога естетичкога разговарања, култивисања укуса и изградње високе естетске културе. Преиспитивање идеје кружокâ нужно наилази на читав низ отворених питања: идеја кружокâ између просветитељства-либерализма и конзервативизма; између индивидуализације и институционализације; између демократије и елитизма, између непосреднога, и тиме ограниченога, и

⁷ Исто, стр. 220. Двадесетседмо писмо. „*Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele; der That nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltesten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nöthig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzurwerfen, um Anmuth zu zeigen*“ (Schiller, F. „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen“,

(http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2397&kapitel=5&cHash=20888265d5aesterz5#gb_found, Projekt Gutenberg-DE – SPIEGEL ONLINE, 01. 12. 2010).

⁸ „Фине душе“ су чиста диспозиција многих, која се у кружоцима актуализује, култивише, образује, испуњава вредностима и оспособљава за аутономно просуђивање.

информатичко-технолошки неограниченога комуницирања и укључивања.

3.1.1. Помињање кружокâ скоро увек провоцира приговор о елитизму. Истина је да „кружоци“ могу бити схваћени као елите. Можемо олако рећи да елитизам, по себи, не мора представља неку штету по друштвеност уопште и по ово или оно појединачно друштво. Но, није наодмет додатно прецизирати да елите укуса нису класно-сталешке елите, елите власти, елите капитала. Њихови чланови могу се регрутовати из свих класно-социјалних статуса. У питању је, дакле, тип образовно-културних елита, које су отворене за све,⁹ ненаследне су (мада је регрутовање чланова увек у вези са затеченим стартним позицијама и околностима неједнаких шанси за стицање културнога капитала), нерепресивне, и не делују путем политичке, економске или институционалне моћи и задржавања наслеђених или стечених привилегија и доминације. Укус јесте „друштвено чуло“, *sensus communis*, али је општост која се претпоставља трансцендентална, а не емпиријска, начелна и непринудна.

Ово питање може се поставити и као питање односа трансцендентализма и либерализма, једнакости, равноправности и елитизма, масовне и елитне културе, итд.

Наиме, после вишедеценијских искустава студија културе, сазнања о депривацијским ефектима рада „културнога капитала“, уважавања значаја и вредности различитих типова култура, поткултура, контракултура, било би у најмању руку несмотрено и неразумно *en bloc* одбацивати вредности популарне културе и уметности. Идеја кружокâ могла би бити проглашена „елитистичком“ у смислу дистанцирања од културе, уметности и укуса нижих па и средњих друштвених слојева, односно већине грађана некога друштва. Но, чак и у случају тако неправеднога оптуживања, остаје питање: Како би могло бити неке штете од окупљања малобројних око извесних вредности, ако се већ сматра да нема великих опасности од

⁹ На Другоме програму Радио Београда, који се декларише као „програм културе и уметности“, може се – у одговарајућем програмском сегменту – чути један духовит, прикладан, али и доиста управо програмски индикативан слоган: *Елитизам за све!*

окупљања (свако на то има право!) многобројних око не-вредности, псеудо-вредности или сумњивих вредности? То поготову важи ако кружоци нису затворени, и посебно ако њихови припадници нису заговорници, креатори и носиоци „сопствене“ културне политике као владајуће.¹⁰ Кружоци, не клике и тајна друштва, могу бити отворени узор за добровољно опредељивање, слеђење, укључивање, али и за слично окупљање око других, различитих, па и супротних идеја и вредности.

Друго, замисао одабраних кружока укуса и естетске културе овде је преузета од Шилера, па је, дакле, на трагу про-светитељства, те и класичнога либерализма, најзад – зашто не? – кантовске етике и кантовскога трансцендентализма, који је сасвим у складу са либералним начелима друштвене једнакости и равноправности слободних појединача, рационалности и хуманизма. Трансцендентализам постулира једнакост свих субјеката у погледу општих душевних способности, и не претпоставља им разне друштвене статусе и моћи. Стога, поред слободе и једнакости, афирмише друштвени, а не приватни интерес, комуникабилност, опште добро, итд. Емпиријски се тај трансцендентални идеал може сматрати оствареним, осим у финим душама, такође и у њиховим кружоцима, у којима укус, својим „тихим радом“ (*die stille Arbeit des Geschmacks*),¹¹ стварно постиже образовно-васпитне и оплемењујуће, култивишуће ефекте. Замисао кружокâ није у супротности са либерално-демократским идејама. Елитизам претпоставља одабраност, али трансцендентализам допушта свима који испуњавају минималне трансценденталне услове у погледу основних душевних моћи да буду „одабрани“, слободно и без угрожавања слободе других (наравно, уз испуњавање и конкретних образовних и културних захтева). У случају кружокâ укуса чак се и не ради о одабраности, већ о аутономноме избору естетских образаца од стране слободних

¹⁰ Као што се то, наводно (а жале се сликари), догодило, у својеврсној анти-традиционалистичкој „контра-офанзиви“, са текућим културно-политичким етаблирањем концептуалне уметности и уметности перформанса – некада прогањаних или бар маргинализованих алтернатива.

¹¹ Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 146, Десето писмо.

индивидуа, и о слободи стварања кружокâ, тј. повезивања и комуницирања на претпоставкама слободно изабраних образаца укуса и сродних културних и теоријских преференција.

3.1.2. Како идеја кружокâ стоји између сила **институционализације** и отпора индивидуације и индивидуализације?

Кружоци се, по правилу, не институционализују, али има и мање или више институционализованих кружока. Сама институционализација не би морала бити по себи штетна, уколико не предвиђа непрестиве и несавладиве услове за даљња укључивања заинтересованих.

У једноме мом дијалошком покушају реafirмисања идеје естетске културе и образовања укуса, саговорник ми је упутио приговор (декларисан као либерално-демократски), који би се могао даље протегнути и на идеју одабраних кружока. Наводно, либерално-демократско схватање, за разлику од хуманистичко-просветитељскога идеала образовно-васпитне изградње хармоничне, целовите личности и одговарајућег друштва, предност даје, ефикаснијим, институцијама и нормама. Наравно, образовно-васпитна изградња већ је у доброј мери институционализована, али, јасно видимо да је један део тога рада и садржаја, чак већи део (образовање укуса) измакао школским институцијама и остварује се преко маркетиншко-профитерски безобзирних и образовно-васпитно незаинтересованих медија. Утолико би, уз признање да су институције и норме доиста ефикасније од морала и укуса, и да образовање, бар институционално, није ефикасно колико би се могло пожелети, ваљало додати и следеће. Прво, премда свако образовање претпоставља изврстан степен „канонизације“ образовних садржаја, у области укуса норме, канони, правила нису без извесне сенке, јер могу представљати окове аутономнога, слободнога култивисања; право дејство може се очекивати од узорâ (моралних и естетских, односно уметничких – уметничких дела). Друго, образовање укуса нема висок степен ефикасности, али је незаменљиво, јер другога пута подизања естетске културе – нема. Треће, образовање укуса може се и институционално организовати, али не само на нормама и канонима, већ и на начелима слобо-

де и могућности слободнога избора узорâ и конвенција, најзад – ако се не могу бирати – на могућности прекорачивања и рушења канона. Јер, више је него добро познато да институционализација духовних вредности може бити праћена и едукативним притисцима и принудама (као, на пример, у тоталитарним, партијским и клерикалним друштвима). Естетска култура је, пак, у идеји, једино нерепресивно средство ширења вредности, дакле, не „најлепше“, најпривлачније, већ најпросто једино „давање слободе слободом“.¹²

Кружоци укуса представљају спону између ексклузивизма и масовности, индивидуализма и институционализма, елитизма и демократизације.

3.1.3. Треће питање тиче се могућности и домета **деловања кружокâ**, њихове радијације. Наиме, није довољно да укус делује само у кружоцима, већ би се могло пожелети и њихово култивишуће зрачење у ширем окружењу.

Кружока је вазда било – зато они нису утопијски пројект. Од питагорејско-мистичких, сократско-јавних, академских, перипатетичких (посебно езотерично-акроаматских) заједница, средњовековно-семинарских братстава, преко разних тајних друштава, философских, логичко-емпиристичких односно логичко-позитивистичких кругова (*Wiener Kreis, Berliner Kreis...*), до модер-нистичких, авангардистичко-ексклузивистичких котерија и сенакла (клубова),¹³ па све до постмодернистичко-инклузивистичких група, и разних формалних

12 „Давати слободу слободом (*Freiheit zu geben durch Freiheit*) основни је закон овога царства“, тј. „естетске државе“ (исто, стр. 218 Двадесетседмо писмо). Овде би, поводом тезе о нерепресивности, ваљало изнова, из данашње перспективе, испитати већ скоро заборављену, а шездесетих година 20. века незаобилазну теорију Херберта Маркуза и, посебно, његову варијанту „шилеризма“ (види: Жунић, Д., *Естетички хуманизам*, Градина Ниш, 1988, стр. 136-156).

13 Ренато Пођоли описује нешто отвореније и демократскије облике окупљања авангардиста, као што су атеље, кабаре, кафе, али, и секташке форме следбеника „култа уметности“, односно „свештеника модерне религије, поезије и уметности“: затворене и езотеричне котерије односно клике, „капеле“, сенакли односно друштва и клубови. Додуше, и први и други облици окупљања били су супротстављени традиционалистичким и аристократским салонима „старога режима“ (Пођоли, Р., *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд, 1975, стр. 59-60).

или неформалних образовних, културних, поткултурних и контракултурних групација, секција, радионица... уметничких, књижевних и философских удружења и кругова.¹⁴

Како „кружоци доброга укуса“, не као утопијски већ конкретни микро-друштвени ентитети, делују и како би могли деловати?

Кружоци се слободно формирају на начелу „изборнога сродства“, препознатих афинитета, нису затворени и нарогушени као авангардистичке „секташке“, нетолерантне и агресивне котерије и сенакли. Савремени кружоци не делују, како је већ речно, попут конзервативних елита, путем политичке, економске или институционалне моћи и задржавања наслеђених или стечених привилегија и доминације. Као комплементарни, „корективни“, али не нужно супростављени масовној култури и мас-медијскоме образовању укуса, кружоци би могли деловати, требало би да делују, као узорни, пожељна друштва, да – парадоксално – зрачећи, делују својом привлачном снагом, тежњом „финих душа“ ка њима. Не баш као „непокретни покретач“, него као мале парадигме. Питање је само како да те парадигме не остану скривене потенцијалним следбеницима, непознате и стога недејствене, па и осуђене на одумирање? Поред редовних, или периодичних, али у погледу дифузије неделотворних окупљања „финих душа“, затим, поред не сасвим вероватне могућности школскога институционализовања вредности појединих кружока (што може завршити и у догматизацији и одговарајућој принуди, као у извесним школским „секцијама“), једини у начелу нерепресивни начин ширега зрачења уметничких вредности и одговарајућих естетичких идеја јесте коришћење нових

¹⁴ Данас се, на интернету, могу наћи: философски кружоци *Zadarskoga filozofskog kruga*, кружоци *Udruženja studenata filozofije Filozofskoga fakulteta u Zagrebu*, „*znanstveni kružoci*“ *Islamske zajednice Bosne i Hercegovine*, *halke* односно кружоци за проучавање исламскога права, стари и нови левичарски интелектуални кружоци, православни мисионарски „еванђеоски кружоци“, разни *Kunstzirkeln*, *Art Circles*, разни будистички кружоци, али и „бубњарски кружоци“, „кружоци трудница“, све до параноидних брбљарија о „кружоцима ционизираних јоге“ који, међу осталима, „владају светом“, и профашистичких наклапања о „женским кружоцима“.

информатичких канала.¹⁵ Кружоци тако, као изворно „малобројни“ и „одабрани“, и остајући то, могу постати – опет парадоксално – глобални.

3.2. Тиме се отвара „последње“ питање, у којем се преламају и скоро сва претходна размишљања: Како се идеја кружокâ држи у условима глобалне раширености „друштвених мрежа“ посредованих интернетом? Како, у томе оквиру, кружоци стоје између могућности субверзивнога деловања и масовнога конформизма? Како се кружоци односе према појму и бићу субјекта културнога и друштвенога делања?

Могло би се сматрати да се у кружоцима „доброга укуса“ остварује идеал образовнога друштва, „доброга друштва“, које се не легитимише „рођењем и рангом“ (Гадамер), већ аутономним просуђивачким уздицањем над „ограничености интереса и приватности посебних склоности“.¹⁶ Али, та „образована друштва“ данас се могу неограничено протезати на вишемилионску масу потенцијалних партиципаната. Оптимистички гледано, ова околност је одлична прилика за деловање вредности и критеријума око којих се окупља језгро кружокâ, јединих облика и „модела“ остварене, пуне друштвености. Песимистички, те вредности и мерила могу се неповратно растворити у млакој и загађеној води информатичкога океана. И још песимистичније: информатичке технологије доступне су свима, па и заговорницима псеудо-вредности.

Како користити нове технологије, а остати аутентичан, образован, високозахтеван, критичан и субверзиван? Нове технологије само омогућавају да садржај рада кружокâ (по претпоставци, елитни) буде доступан свима! Неоспорно је да ваља неговати укус, разговарати и препирати се (на цивилизацијским претпоставкама поштовања друкчијих мишљења и саговорника) о идејама, вредностима и мерилима. Проширивање круга саговорника није по себи претња

¹⁵ Сасвим је разумљиво да се овде поставља и питање могуће економске, политичке и тоталитарне злоупотребе по себи етичко-политички индиферентних технолошких средстава.

¹⁶ Гадамер, Х. Г., *Истина и метода*, стр. 63.

меритуму саме ствари. Прво, кружоци не претпостављају нужну сагласност око конкретних вредности, већ око поштовања вредности уопште, па и различитих вредности. Сагласност која се, евентуално, постиже у разговору није подржана друштвеним моћима. А могућност несагласности, дистанцирања кружокâ од етаблираних вредности или псеудо-вредности начелно се може узети као могућност субверзивнога мишљења, па, с обзиром на технологијски отворену и доступну дифузију и учествовање, могућност субверзивнога деловања – јер савременим је, неправедним и нехуманим друштвима, још увек неопходан потенцијал културне субверзије.

Велики субјекти модерне замишљани су као утопијско-револуционарни „јаки“ субјекти. Постмодерна се одриче како „великих нарација“ модерне и одговарајућих пројеката револуционисања света, тако и „јаких“ субјеката тих просветитељско-револуционарних идеја и идеологија умскога конструсања смисла и одговарајућих пројеката трансформације света. Паралелно се одвија и конструкција односно деконструкција субјекта у модерној и постмодерној уметности.¹⁷ Кружоци се могу конституисати у широком распону од „јаких“ или „претенциозних“ субјеката естетичких и трансестетичких програма, до „слабих“ односно „меких“ субјеката дијалогских група различитог опсега и зрачења. Као што данас још увек коезистирају пројекти велике еманципаторске приче и идеологије модерне, с једне, и мале језичко-реторичке игре постмодерне, тако паралелно опстају и њихови различити субјекти или бар њихови појмови.

Својевремено сам о Шилеру писао као о родоначелнику идеје естетичкога хуманизма,¹⁸ искоришћене у изградњи великога мо-

¹⁷ М. Шуваковић је описао трансформацију уметника као субјекта уметности, од модернога ангажованог уметника, преко јакога субјекта високог модернизма, потом, егзистенцијалистичког, одсутног, оперативног, плуралног субјекта, те „меког субјекта постмодерне“, најзад, до новијега одмака како од модернистички конструисаних тако и посмодернистички деконструисаних субјеката у процесима крос-културалнога и крос-идентитетскога преузимања раличитих улога (Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb – Vlees & Beton, Ghent, 2005, стр. 594-598, Subjekt). Поред субјекта-уметника, само се, нажалост, помињу они који би били од посебнога значаја за идеју кружокâ: субјект-критичар, субјект-кустос, субјект-публика.

¹⁸ Жунић, Д., *Естетички хуманизам*, стр. 36-45.

дернистичко-авангардистичкога утопијског, метафоричког, али и идеологијског пројекта естетскога превредновања и преобликовања света (који претпоставља велике субјекте). Неозбиљно би било једнога Шилера читати као „претечу“ постмодернистичких идеја (довољно је враћати се Ничеу као „претечи“). Али, можемо из данашње перспективе обратити пажњу на она места из Шилера која одговарају духу овога модернистичко-постмодернистичкога времена. Тако, савремено читање показује – као што то обично бива са делима великих умова – да се у истоме тексту (*Писма о естетском васпитању човека*), поред велике просветитељске идеје естетске културе, естетскога образовања и утопијске идеје естетке државе (естетички хуманизам), нуди и не-утопијска замисао кружокâ, која би се сасвим прикладно могла тумачити и из постмодернистичке критике пројеката модерне, и из одговарајуће концепције малих, меких и непретенциозних, ненасилних субјеката. Као што би се, коначно, можда могла и оспоравати субјекатска идентификација многих кружока. То би пре свега важило за оне кружоке који се конституишу или дифузионишу посредством великих интернетом посредованих друштвених мрежа.

Посебно је питање како функционишу, како би могли функционисати кружоци у једноме друштву које представља чудну и заморну мешавину предмодернога (патријархално, традиционалистичко, клерикално наслеђе), модернога (индустријски, привредни, политички и законодавни захтеви) и постмодернога (информатички новум)? То је процес који се одвија пред нашим очима, и о чијим досадашњим, претпостављеним и очекиваним ефектима ваља слободно разговарати.

4. Укратко, образовање и васпитање укуса, на узорима традиционалних и нових естетских, транс-естетских, уметничких и транс-уметничких пракси, могуће је реализовати у форми кружокâ истомишљеника и неистомишљеника, различитих обима и „платформи“, у приватним или клупским окупљањима и на интернетским друштвеним мрежама, са надом да дијалози различитих позиција

омогућавају ширење идеја и вредности (кад се већ шире и не-вредности), и да такве идеје могу деловати чак и узнемиравајуће, антидогматски, па и субверзивно – у једној цивилизацији која моћно апсорбује многе видове неслагања, непристајања, немирења, побуне и револта.

Естетичко образовање, као ширење различитих естетичких идеја и теорија, путем дијалога, с обзиром да проблематизује токове и праксе естетскога васпитања и образовања укуса као претпоставке сваке друштвености, није одвојено од тих пракси. Естетичко образовање не подиже ниво укуса, не култивише укус, али је претпоставка сваке озбиљне уметничке критике, и подиже ниво образованости као предуслова за квалификовано сучељавање различитих схватања о укусима, па и самих тих укуса. Јер, о укусима, и о предметима просуђивања се, ипак, разговара. Коначно, не пристајући на мешање компетенција естетичке теорије и праксе уметности, ми не можемо оспорити чињеницу да се већ читав век, у суштински концептуално „фундираној“, или „контаминираној“, модерној и постмодерној уметности (као формама преиспитивања бића и смисла уметности саме), ова два нивоа духовнога делања фактички преплићу и мешају. Дакле, не одустајући од могућности разликовања теорије уметности и уметности саме, још увек можемо сматрати да је боља теорија (и критика) конкретне уметничке праксе него теоријска конструкција неке „пожељне“, „прихватљиве“ или „корисне“ уметности.

Враћајући се Шилеру и Гадамеру, могао бих закључити: да естетско држање није потпуни и пуни начин комуницирања са естетски уобличеним, али не-само-естетским уметничким делима; да естетско образовање, које се изводи на узорима уметности, а ови су предмет просуђивања, дакле укуса, није различито од идеала укуса, већ саставни део његовога уздизања, и његовога „тихог рада“, те да такође има друштвени карактер; најзад, слобода и помирење о којима говори Шилер, и који се очекују од естетскога образовања односно од рада укуса, као и слобода и измирење бића и требања, ипак се постижу у стварности, а не само у привиду и партикуларности неке „естетске државе“, јер и та тако естетичко-антрополошки кон-

струисана „естетска држава“ доиста постоји – у кружоцима, и бар у кружоцима, а ови нису тек свакоме уметнику (слободном, али не „као птица на грани“) припадајућа партикуларна публика као нека његова „заједница“, како иронично примећује Гадамер, већ једна од остварених, не-ексклузивних и не-изолованих, већ комуникативних форми друштвености. Оној ко говори о друштвеној укоренености идеала укуса требало би да има у виду не само појам „друштва“ унутар неких географских граница или граница једне националне државе, већ широки распон конституисања различитих форми друштвености (од једнога пара, преко микро- и макро-група до „националних“ друштава и самога, глобалног, људскога друштва, уопште). На свим овим нивоима друштвености формирају се и делимично, мање или више, преклапају, и једни на друге утичу, различити обрасци укуса. Може ли се оспорити чињеница да кружоци представљају једну фактичку форму збивања друштвености? Коначно, реч о „друштву“ које конституише одређени идеал укуса (а зашто не и идеал естетскога образовања?), могла би застати код највидљивијега, најутицајнијега и можда институционално (идеолошки, политички, економски, професионално, национално...) наметнутога, чак тоталитарнога обрасца укуса, и изгубити из вида доиста потребну различитост коегзистентних и конкурентских образаца укуса у различитим формама друштвености, где кружоци напросто постоје и, напросто – делују.

Литература:

- Гадамер, Х. Г., *Истина и метода: основи филозофске херменеутике*, ИП Веселин Маслеша, Сарајево, 1980.
- Пођоли, Р., *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд, 1975.
- Schiller, F., „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen“, http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2397&kapitel=5&cHash=20888265d5aesterz5#gb_found Projekt Gutenberg-DE – SPIEGEL ONLINE, 01. 12. 2010.
- Schiller, F., „Letters on the Aesthetical Education of Man“, The Project Gutenberg EBook of The Aesthetical Essays, by Frederich Schiller, http://www.gutenberg.org/files/6798/6798-h/6798-h.htm#2H_4_0004, 23. 07. 2011.
- Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у: *О лепом*, Култура, Београд, 1967.
- Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb – Vlees & Be-ton, Ghent, 2005.
- Жунић, Д., *Естетички хуманизам*, Градина, Ниш, 1988.

Dragan Zunic

SILENT LABOUR OF TASTE – MEANING OF SELECT CIRCLES

Summary

The following topics are investigated: the relationship between aesthetic education (cultivation), taste, aesthetic culture and aesthetic theory; the meaning and significance of aesthetic education; the nature, activity and importance of “select circles” of a good taste – little forms of an “educated society”; the position of the circles within internet social networks. The author argues: that aesthetic education, supported by the aesthetic ideas dialogically disseminated, plays a significant role in the construction of an aesthetic culture, and, in that way, in constituting sociability itself; that the impact of circles through internet social networks – as opposed to what mass culture is offering – could be alternative and even subversive.

Keywords: aesthetic education, taste, aesthetics, select circles, social networks

Дивна Вуксановић

О НЕОПХОДНОСТИ ЕСТЕТСКОГ ОБРАЗОВАЊА ЗА НОВЕ МЕДИЈЕ: КРИТИКА РЕПРЕЗЕНТОВАЊА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ НА ДРУШТВЕНОЈ МРЕЖИ ФЕЈСБУК

Апстракт: Естетско образовање и медијска писменост, сагледани у контексту савремене културе, представљају неопходни услов при истраживању и коришћењу нових медија. Карактеристични пример за то је употреба *Facebook*-а у циљу репрезентовања ликовних уметности на овој друштвеној мрежи. Критика дилетантизма, кича и шунда на *Facebook* комуникацијској мрежи управо говори у прилог потреби за естетским образовањем у области корисничког понашања, односно у интерактивној људској пракси у данашњем времену.

Кључне речи: естетско образовање, ликовне уметности, нови медији, Фејсбук

Актуелно образовање у домену естетике, осим стандардних предмета изучавања, односно њихове естетизације, нужно у себе треба да укључи и област медијских истраживања, пошто „естетика“ медија данас битно утиче на многобројне аспекте живота савременог човека. Корисници друштвених мрежа, као што је Фејсбук (*Facebook*), на пример, свакодневно се сусрећу с визуелним материјалима потеклим из сфере ликовних уметности, који у дигитализованој форми циркулишу као средство симболичке размене различитих порука на интернету. Било да је реч о сликарству, скулптури, одређеним архитектносним концептима и решењима,

инсталацијама, перформансима, и сл., оно што се размењује, у основи је, свакако, визуелно обликована порука, и то таква, која интенционално у себи садржи одређене комуникативне аспекте, прилагођене медију посредством кога се размена актуално обавља. Такозвано „визуелно знање“ (*Visual knowledge*), које савременим уметницима / уметницама треба да послужи као мерило и оријентир у кретању кроз виртуелни свет интернета, једним делом је утемељено – иако је у новим медијима представљено на дигитализовани начин – на традиционалним елементима ликовности (на пример, на концепту тела, заснованог на класичној анатомији, стандардним мотивима пејсажа, мртве природе,...), а у функцији репрезентовања природе као такве или субјективног идентитета¹, углавном онако, како га данас медијски експлоатишу тзв. креативне индустрије.

Отуда, с разлогом, поједини теоретичари медија и заговорници идеје медијске писмености – у овом случају Фејсбука – рачунајући на партиципативна својства, али и садејство са креативним индустријама, ове комуникацијске мреже називају и са-креативним (*co-creative*) медијима, позивајући се на аргументацију везану за тзв. дигитални *Storytelling*, односно на оне облике наратива и визуелности који су карактеристични за свет маркетинга с једне, и „партиципативне културе“ нових медија, с друге стране. При том не треба заборавити да је оно чиме оперише *Storytelling*, у својој основи митске и митотворне (митопоетичке) природе, што, у екстремним случајевима, који се могу наћи на овој друштвеној мрежи, прераста у (конзумеристичку) митоманију. Поменути материјали, као, уосталом, и све оно што се пласира у јавност путем друштвених медија, спадају, такође, у категорију тзв. јавних добара, чије је коришћење свима што употребљавају одређену технологију доступно, одно-

¹ Вид. најаву презентације „Pictures of the Body“, Presented by Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA), 5. април 2011, на страници: http://www.phillyguide.com/event/detail/440809633/Pictures_of_the_Body, а у оквиру пројекта „Уметност за ручак“ (*Art-at-Launch*), где се представљају и промовишу аутопортрети, као и други видови аутопрезентације ауторки у контексту стваралаштва из домена савремене уметности.

сно бесплатно.² Међутим, у пракси се овај вид техничке доступности најчешће показује у облику пасивног, некритичког конзумирања најразличитијих, углавном кич и шунд медијских садржаја, асимилуваних од стране просечног реципијента, док се у ретким ситуацијама догађа случај да је корисник вољан и оспособљен да пружи и власти „креативни“ допринос друштвено-мрежном комуницирању.

Дакле, већина корисника Фејсбук мреже потенцијал „партиципативности“, посматран у стваралачком смислу речи, не користи или га, пак, употребљава у аматерском кључу изражавања, односно то чини окрећући се, најчешће, (поетичком) принципу „уради сам“, консултујући приручнике, следећи одређена интернет упутства или употребу већ постојећих, тј. готових програма и апликација на Мрежи. Имајући ово у виду, не треба заборавити и чињеницу да „друштвени медиј“ Фејсбук, осим своје основне функције, што се састоји у повезивању и комуницирању с виртуелним пријатељима у глобалном окружењу, обавља и мисију самопромоције корисника, и то посредством дизајнирања и уређивања различитих профила – како индивидуа, тако и одређених интересних група, институција, организација, агенција, и др.

Основу партиципативне културе, у овом контексту промишљања, генерално можемо сагледати посредством социјалног аспекта деловања нових медија, што, поједностављено речено, у дигиталној сфери значи да „медијски конзументи могу бити и произвођачи“ медијских садржаја, што је најчешће случај са популарним Јутјуб (*You Tube*) сервисом.³ Да ли, међутим, њихова порука, у конкретним случајевима, може бити и ликовне природе (у традиционалном контексту промишљања ликовности), или је, заправо, овде реч о трансформисању те поруке у њен вишремедијски дигитални из-

² Упор. Harold L. Vogel, “Public Good Characteristics”, у: *Entertainment Industry Economics. A Guide for Financial Analysis* (Seventh edition), Cambridge University Press, New York, 2007, стр. 19.

³ Вид. у: Christina L. Spurgeon, Jean E. Burgess, и сар., *Co-creative Media: Theorising Digital Storytelling as a Platform for Researching and Developing Participatory Culture*, Queensland University of Technology, Brisbane, 2009, стр. 276, пе де еф (pdf) верзија на страници: [www.http://eprints.qut.edu.au](http://eprints.qut.edu.au).

раз, односно својеврсну репрезентацију која је увек већ нешто друго. И, коначно, како настаје то друго, како га уопште именовати, а потом и разумети, теоријски анализовати, критиковати и, евентуално, научно објаснити. Иако назван “новим медијем”, интернет је данас, судећи по броју корисника, учесталости употребе, те времену проведеном испред екрана рачунара доиста, у извесном смислу речи, постао медиј масовног комуницирања⁴, мада се, структурално гледано, начини размене комуникацијских порука с корисницима, а у односу на, рецимо, публику ранијих мас-медија, попут филма, радија и телевизије, битно разликује. Интернет, наиме, функционише само условно као медиј масовних комуникација (обраћајући се, у функцији интеракције, сваком кориснику понаособ)⁵ управо у смеру како је то одредио Вирилио, говорећи о појави масовног индивидуализма у савременом добу.⁶

Настао након искустава свих ранијих медија, користећи, при том, електронску рачунарску технологију, као и језик визуелних уметности – најчешће фотографије и филма – а сумирајући у себи, осим претходећих медијских култура, и комуникативну (интерактивну и “друштвену”) праксу, преузету из света маркетиншких комуникација (језик рекламног спота, на пример), интернет, или уже узевши, Фејсбук је сачинио својеврсну микстуру ових језика и прак-

4 О овим процесима види детаљније: William J. Byrnes, “Management and the Arts – The Entertainment Business”, у: *Management and the Arts* (Third Edition), Focal Press, USA, 2003, стр. 1.

5 “The roots of the current system of profit and nonprofit arts businesses were established around the beginning of the twentieth century as advances in technology began to change the way people experienced entertainment. The new technologies created what would later be dubbed the *mass media audience*. People tuned into the radio, went to the movies, and eventually stayed home to watch television, videotapes, and DVDs, or to be entertained by video games or computer software. In the later part of the twentieth century the concept of home entertainment centres built around ever-advancing computer technology allowed people even more entertainment options.” (Исто.) Као једна од тих опција, у наредном развојном периоду, тј. током прве деценије XXI века, у овој функцији јављају се и тзв. “друштвени медији”, а међу њима и данас популарни Фејсбук.

6 Проблематизовање синтагме „масовни индивидуализам“ Вирилио (Virilio) је извео у књизи *City of Panic*. Paul Virilio, “The Democracy of Emotion”, у: *City of Panic*, translated by Julie Rose, Berg, Oxford, New York, 2005, стр. 25-45.

си, максимално поједностављујући, односно прилагођавајући их потребама и укусу просечног корисника у комуникацији, али и ствараоца “ликовних прилога” за потребе интернета. Тако је дошло до екстремног регреса у погледу укупног естетског израза присутног на Мрежи, и то првенствено услед њене (техничке) демократизације, у смислу не само коришћења, него и креирања прилога што ће се наћи у овом простору, а који су већином дело уметника-аматера, или чак оних корисника који немају никаквих уметничких (естетских) претензија, осим оних које су део корпуса “креативног” изражавања и остварења комуникације с Фејсбук “пријатељима”.

Насупрот оним медијима који поруку одашиљу према апстрактној публици као масовном слушаоцу / гледаоцу / примаоцу и конзументу одређене поруке, у случају интернета се информација електронским путем допрема до конкретног индивидуалног корисника, који је, уз то, и делимично, али не сасвим, пријемчив за рецепцију такве поруке. То, практично, значи да је корисник, који индивидуално прима било какву поруку посредством интернета, претходно технолошки, перцептивно и едукативно препарирани за овај вид њене асимилације и, наравно, могуће рецепције, уколико порука није пука информација, већ претендује на изазивање одређеног естетског доживљаја. Но, не треба, при том, заборавити да је одговарајући естетски доживљај корисника тесно повезан с технолошким, односно комуникацијским могућностима условљеним употребом конкретног медија, а, такође, и естетском сензибилисаности и образовањем за пријем код корисника коме је порука (потенцијално) намењена. У погледу преношења ликовних медијских порука путем интернета, увек је реч о изазивању одређеног (визуелног) естетског доживљаја, с тим што, уколико је у питању њихово ситуирање у контекст друштвене мреже као што је Фејсбук, оне повратно задобијају и своју комуникативно-друштвену, а не само естетску димензију. Подразумева се, при том, да је њихова првобитна ликовна природа већ инкорпорирана у медијски обликовану поруку, која потом задобија и свој коначни визуелни идентитет, прилагођен одговарајућој медијској технологији с једне, и захтевима (друштвене) интеракције и естетске, као и сваке друге валоризације на Мрежи, с друге стране.

А како то, у ствари, изгледа у пракси тј. конкретно на Фејсбуку? Пренос технолошким средствима обликованих ликовних порука на овој друштвеној мрежи, поједностављено гледано, своди се на свега неколико могућности што су, бар до сада, биле константно у оптицају, а које се, у начелу, показују у облику једноставних графичких информација (различите словне комбинације или мешавине словних и других знакова), тзв. фотографија на зиду (*wall photos*), репродукција на Фејсбук профили (*profile pictures*) – организованих у форми албума – тј. појединачних или серијских репродукција дела ликовних уметности било познатих или анонимних аутора / ауторки, и, напослетку, различитих врста видео-прилога, најчешће преузетих са Јутјуба (представљених у *slideshow* техници, у виду снимљених спотова, и сл.). Када је реч о клиповима преузетим са Јутјуба, на Фејсбуку су они најчешће присутни у форми презентовања видео-галерија одређене уметничке епохе, стила, групе аутора или појединачног аутора / ауторке, што се подудара са уобичајеном праксом визуелног представљања уметничких монографија. Наравно, већина прилога овог типа, који се, с одговарајућим ауторским или корисничким коментаром, односно без њега, преузимају са а, у основи су мултимедијалног карактера – било да је реч о кратким филмовима, низу фотографија које дигитално репродукују дела ликовних уметника, компјутерски генерисаним новомедијским прилозима, итд, појављујућих, најчешће, уз пратњу одабране музике, титлова, међунатписа, и тсл.

Заједнички именитељ за све врсте преноса ликовних порука јесте чињеница да оне репрезентују свет ликовних уметности у новом медијском контексту појављивања, и то, према нашем уверењу, на врло примитиван, банализован, медијски и културолошки стереотипизирани начин. Такође, ваља нагласити да оне свет ликовности репродукују из друге руке, тј. путем преноса фотографије, филма или наменски режираног видео-клипа, на пример, који се ослања најпре на репродуковани, а затим и на дигитализовани материјал одређеног уметника / уметнице. За Фејсбук је, дакле, ликовни материјал од кога се најчешће полази у обликовању поруке не само изворно уметнич-

ко дело, него његова копија, која се потом репродукује у дигиталном медију. А оно што се добија као коначни производ јесте некаква посебна медијска творевина, прилагођена, углавном, за некритички дефинисану размену, “предвиђену” на Фејсбук друштвеној мрежи.

Хипотезу о томе да је језик савременог видео-спота, и њему одговарајуће екранске културе, а у односу на достигнуте уметничке домете и стандарде филмског језика и његове граматике, у естетском смислу речи, у опадању, још радикалније илуструју материјали које употребљавају корисници друштвених мрежних медија попут Фејсбука, у функцији размене информација о делима ликовних уметности, што се у највећем броју случајева своди на пуки дилетантизам, и (зло)употребу тзв. “прљаве естетике”, коју је, у односу на филмску уметност, превасходно из комерцијалних разлога, у савремено доба промовисао рекламни спот. Парадигматичне примере, наведене у функцији демонстрирања ове естетике, представљају, илустрације ради, поетике видео-спотова телевизијске станице Ем Ти Ви (MTV) на једној, и комерцијални ТВ клипови, попут видео-реклама за Кока Колу (*Coca Cola*), на другој страни.

Према мишљењу телевизијског редитеља и теоретичара филма Драгана Веселиновића, промене што су се догодиле на прелазу из естетике филма у естетику и поетике израде рекламних телевизијских спотова, а које су, по нашем уверењу, условиле даљу ерозију естетског укуса присутног на Фејсбук друштвеној мрежи, могу се дефинисати као оне битне трансформације што су у ранијим временима углавном биле третиране као “техничке грешке”, или су посматране као структурално дискутабилне, односно, показивале су неке очигледне недостатке, а који су, у међувремену, постали препознатљиви за нови комерцијални израз екранске културе. Неке од карактеристичних промена, пренесене су, потом, из домена телевизије у поље деловања нових медија, и то су, примера ради, неоштрина, “прљави” боја, искривљење или деформација слике, декомпозиција кадра, “прљави” резони, негатив, морфинг, итд. Слично, као пратећи феномени на плану рецепције, појављују се и “емоције на граници кича”,

“хипертрофиране емоције”, као и општи недостатак осећања, уз карактеристично одсуство смисла као таквог.⁷

Иако далеко професионалније, стилизованије и концептуално кохерентније сачињене у односу на личне презентације на Фејсбуку, представљања одређених културних институција задужених, преваходно, за прикупљање, очување, дифузију и промовисање дела ликовних уметности, како у реалном, тако и у виртуелном простору, као што су: музеји, галерије, фондације, фестивали, па и виртуелна издања капиталних публикација из области историје уметности, те стваралачки опуси одређених уметничких праваца, група и појединачних уметника/ца, често демонстрирају сличну врсту „техничких“ недостатака, односно дигиталне репродукције, као савршене медијске симплификације оригиналних ликовних материјала. При том је Фејсбук друштвена мрежа само карактеристични пример онога што се поводом дела ликовних уметности по правилу догађа на интернету. Један од свакако најпознатијих покушаја репрезентовања културне баштине ове врсте, иза кога је стала моћна рачунарска компанија Ај Би Ем (IBM), јесте чувена виртуелна презентација Петроградског музеја Ермитаж (*Hermitage*),⁸ редукована на готово механистички схематизовано, „панорамско“ разледање поставки виртуелног музејског лавиринта, уз илустрацију фотографијама најатрактивнијих експоната, и пропратну „кураторску“ дескрипцију основних података везаних за историјат најзначајнијих уметничких дела, као и поставки у целини узевши. Презентација овог музеја је, заправо, дигитално представљање његове спољашњости, у распону од „погледа“ с крова, до дочаравања предметности његових репрезентативних експоната - у начелу, то је представљање саме музејске институције, а не дела ликовних уметности која се у њој излажу.

Уколико се запитамо зашто је тако, и да ли је увек случај да уметност, присутна на интернету, односно виђена у контексту његових друштвених мрежа, бива презентована на основу својих

⁷ Упор. Драган Веселиновић, „Рекламни спот и филмски језик“, рукопис докторске дисертације, Факултет драмских уметности у Београду, Београд, 2010.

⁸ Вид. на страници: www.hermitagemuseum.org

спољашњих момената, као што је на претходном примеру показано - одговор можемо потражити у самом одређењу друштвених медија и њихових генеричких својстава, при чему ћемо се овде послужити анализом тзв. „Теорије дуге“ („The rainbow theory“), односно њеном лапидарном мултимедијалном презентацијом на интернету.⁹ Као и многе друге популарне теорије о (друштвеним) мрежама и њиховој наводној „анђеоској независности“, ова теорија заснована је, заправо, на пи ар (PR) и маркетиншким комуникацијским стратегијама у чијој је позадини, уместо уметничких и хуманих вредности, у ствари – профит. Познато је, наиме, да мноштво агенција, основаних у функцији „одбране лепих уметности“, па тако и дела ликовних уметности, управо на друштвеним мрежама креира велики број тзв. „дигиталних догађаја“ (*digital events*), у смислу презентовања различитих *online* изложбених поставки, праћених уметничком критиком, литерарним запажањима, приказивањем наменских филмова и сл, а у сврху стицања материјалних бенефита, при чему је културолошка мисија ових дела померена из центра интересовања потенцијалних корисника на, мрежним језиком речено, „друштвену“ маргину.

„Теорија дуге“ је, у свом презентном облику, у основи идеја о „крају друштвених медија“ (*end of social media*), како стоји у њеном поднаслову¹⁰ Али ова теорија, поједностављено исказана у слици и речи, иако постистичка по свом карактеру и полазној вредносној оријентацији, не заговара маркетиншку апокалипсу, већ, напротив, утопијску наду у симболичку и реалну добит, која се налази, као у бајци о закопаном ћупу злата, на самом крају дуге. Оперативна дефиниција социјалних медија, коју срећемо у овој презентацији што експлоатише многобројне митове о дуги, често присутне на интернету, налик, рецимо, слогану: „United Colours of Social Media“ („Уједињене боје друштвених медија“), јесте да су „социјални медији хумана конекција између медија.“¹¹ Из овога се може уочити да „социјабилитет“ мреже чини машински, а не људски креативни

⁹ Вид. на страници: <http://www.slideshare.net/nderock/social-media-the-rainbow-theory>.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

потенцијал, односно да компјутерска мрежна технологија, логистички подржана од стране е-маркетинга и представљајући себе посредством одређеног ликовног израза, а постериори репрезентује свет ликовних уметности, као хумани свет деривата нових медија.

Позадинска идеологија ове теорије, која у себи, симболички и реално, инкорпорира одређене елементе ликовности, заснована је на промоцији оних медија, чији је човек посредник. Како се види, темељни вредносни обрт овде је заснован на некој врсти медијске самосвести, подупрте капиталом и фактицитетом технолошког напретка. У ствари, овде је умрежени човек само један од посредника, тј. преносника поруке у ланцу комуникација, при чему је предмет преноса сама дуга (тј. свет привида), а исход размене, бодријаровски исказано, симболички (медијски произведени) вишак вредности, што се, напослетку, своди на исто. За разлику од ранијих комуникационих средстава као што је пошта, *e-mail*, *web*, догађај уживо (*event*), овде је реч о дигитализацији догађаја искључиво у функцији маркетиншке промоције самог медија (те посредно, и брендова који се у њему селективно појављују), а путем људске конекције (*human connection*). Оно што се преноси, као и начин на који се то чини, диктира структура саме медијске технологије, чији је теоријски модел функционисања не више „паукова мрежа“ (*web*), него дуга: њена пракса и коначни производ истовремено.

Међутим, како је „друштвено“ умрежени човек – иако у овим процесима сведен на конекцију – недовољно искоришћен у погледу властитих креативних способности, то му се, посредством употребе исте технологије, потенцијално отвара могућност стваралачке партиципације, и уједно, самопромоције – како себе, тако и својих производа. Позив на „креативно“ учешће у овој маркетиншко-техничестичкој игри циркулације брендова путем коришћења нових социјалних медија, у овом случају је, такође, на известан начин брендирано и гласи: „Make your own United Colours of Social Media“, што је у потпуном нескладу са човековом реалном – онтолошки гледано – позицијом на Мрежи. Корисник је, дакле, конектор, али могуће, и конвертор елемената медијске поруке, односно боја дугиног спек-

тра. Његова улога је слична призми на коју је усмерен светлосни зрак – да прикупи информације, разложи их, а потом их поново синтетиче и пошаље у етар као „самосвојну“ медијску поруку. Другим речима, од корисника се очекује да друштвене мреже употребљавају тако што ће створити свој властити универзум дугиних боја, чиме ће индивидуалну креативност уписати у саму технологију нових медија, користећи је као средство маркетиншких комуникација. А ово надаље значи да на друштвеним мрежама није нужно бити ни професионални уметник, нити пак стручњак за маркетиншке делатности, да би се појединац појавио, односно рекламирао и „огласио“ на некој од њих. Важно је само да се привуче пажња осталих корисника, односно „пријатеља“, у случају Фејсбука, те да се производ, услуга и сам корисник „креативно“ брендирају.

Иако на први поглед изгледа да је овде реч о медијима који нуде оптималне могућности за бесплатну и једноставну рекламу уз употребу властитих ресурса креативности – што потенцира њихову квазидемократску, партиципативну улогу у односу на читаву корисничку популацију друштвених медија – у контексту онога што се најчешће поставља на овим мрежама, с правом се може рећи да је посреди, у великом броју примера – непрофесионализам, како у смислу концепта и стратегије изражавања, тако и у погледу коришћења одређених ликовних елемената (дизајна), и њихове комплетне визуелизације. Наравно, тренд релативизовања граница које су раније биле чврсто постављене између уметника „професионалаца“ и „аматера“¹² овим се, свакако, потврђује, али с једном битном разликом. Наиме, у случајевима мрежног комуницирања по принципу „уради сам“, ес-тетски квалитет (ре)презентације за постављање на одређену друштвену мрежу, најчешће мултимедијално обликоване поруке, није одлучујући, него се кључ успеха сагледава из перспективе тржишног комуницирања, односно унапређења „пословања“. Ако је маркетинг, па и тзв. мрежни маркетинг, повремено био третиран

¹² Види, на пример, у тексту „Encouraging Participation in the Arts“, у: *A Creative Future, The Way Forward for the Arts, Crafts and Media in England*, HMSO, London, 1993, стр. 84–90.

као сфера примењене уметности, овај концепт је почетком XXI века, на друштвеним медијима - захваљујући таласу корисничког дилетантизма што их је заплуснуо, а који се не показује толико у домену техничке, колико у области њихове креативне употребе – по нашем мишљењу, доживео тотални крах. При том треба нагласити да наша критика није уперена против корисника-аутодидакта (јер они на то, свакако, имају право), него на фактицитет одсуства естетске, али и свих других облика културе комуницирања, што се актуално испољавају на мрежама. Додуше, истовремено са овим процесима, спорадично су се појављивале и поједине пи ар агенције, које су стале у заштиту света уметности, али изнова са стајалишта одбране вредности профита, а не аутентичног уметничког израза. Уосталом, шта је ‘аутентичност’, дефинисана у свету савремене уметности, и како би, у ликовном погледу, она требало да изгледа, а с обзиром на контекст њеног појављивања у друштвеним медијима, посебно на Фејсбуку.

Основно питање које нас у вези с овим интересује јесте да ли су друштвени медији, односно Фејсбук, уопште у могућности да, у погледу ликовног израза, својим корисницима пруже аутентичан, *hic et nunc* естетски доживљај, или је потенцијална дигитализација сваког ликовног садржаја, као и његово конкретно постављање на одређени профил, нужно подвргнута и процесу радикалне дезауратизације, чиме би овакви садржаји, трансформацијом у одговарајуће, углавном симплификоване поруке, прилагођене друштвеним медијима, у потпуности изгубили свој уметнички, односно првобитни карактер. На основу здраворазумских запажања, рекло би се да је ово на Мрежи најчешћи случај. У прилог томе засигурно говоре различити тематски видео-записи преузети најчешће са Јутјуба, који „промовишу“ одређене ликовне ствараоце, односно њихова дела, стилове и жанрове или пак поједине уметничке правце, како из епохе класичне, тако и модерне и савремене уметности.

Технички гледано, уколико се изузму решења која се тичу њиховог постављања на конкретни Фејсбук профил, ови записи темеље се или на једноставном низању (некој врсти примитивне

монтаже, као да је реч о „лепљењу“ фото-тапета, често са „ефектом“ претапања једних у друге) дигиталних записа репродукција (дигитално репродуковање фотографских записа, тј. дигитализовање претходно фотографисаних, и, евентуално, стилизованих, оригиналних уметничких дела), или на кратким филмским записима (*ad hoc* сценарија, снимање из руке – швенковање налик „поливању“, генерално узевши – лоше кадрирање и неодговарајући звук, односно неадекватно одабрана и коришћена музичка пратња, употребљена као пука илустрација приказаног, те „прљава“ монтажа кадрова унутар прилога), што се углавном своди на, занатски гледано, неукост у сваком погледу. Чини се да се ова врста анахронизма у изразу, који је уједно и техничке и естетске природе, најједноставније постиже употребом програма за монтажу што се могу пронаћи на интернету, а који корисницима, без много претходног знања и естетске едукације, омогућавају употребу различитих „транзиција“ између кадрова („листање“, „ирис бленда“, „push“-еви, итд), у функцији коначног – „пребогато“ и „атрактивног“ кич и шунд израза, постигнутог пренатрпаошћу искоришћених ефеката.

Али ова „прљава“ техничка страна репрезентовања дела ликовних уметности на Фејсбук друштвеној мрежи није једини показатељ опадања ликовне, односно визуелне културе у покушају њеног презентовања на тренутно најфреквентнијем друштвеном медију данашњице. Осим наведених показатеља техничке и занатске необразованости већине корисника у погледу креирања садржаја који би требало да представљају свет ликовних уметности на Мрежи, те нужног „енткунстунга“ (*Entkunstung*) [Адорно] и „губитка ауратичности“ (Бењамин) уметничких вредности њиховим транспоновањем у други медиј репрезентације, корисничка популација, у начелу, стварајући често из аматерских побуда, нема ни адекватно ликовно образовање, нити у довољној мери однегован естетски укус, како би се на пожељан, односно култивисан и софистициран начин укључила у мисију промовисања вредности из ове сфере људске делатности.

На примеру демонстрирања технике фотошопа (*photoshop*), и њеног коришћења у сврху настанка, сензибилисања потенцијалне

публике и, потом, рецепције одређеног дела од стране корисника Фејсбука, може се антиципирати даља употреба овог медија (фотошоп) у функцији приказивања ликовног стваралаштва на целокупној Мрежи, па и у простору друштвених медија. Наиме, овакав вид представљања продукције дела визуелних уметности је чест случај на свим фреквентнијим друштвеним мрежама; то је, уједно, и најбаналнији доказ како се технологија једног медија може искористити за генерисање слика које симулирају ликовност, примера ради, „штафелајног сликарства“, на актуелним друштвеним мрежама. Други, далеко успешнији пример употребе ликовних елемената у сврху њихове социјалне циркулације на интернет мрежи јесте коришћење дигитализоване фотографије одређеног дела или серије експоната уметника, при чему је, у овом случају, начин репрезентовања у непосредној вези не толико са самим експонатима, колико са ре-дизајном репродукција истих, често представљених у комбинацији са техником фотошопа.¹³

Наредни тип репрезентовања дела ликовних уметности, што се често среће у корисничкој пракси, а у контексту употребе у оквирима друштвених медија попут Фејсбука, јесте представљање света уметности путем кратких филмова или видео-арта који врло често у себи укрштају различите елементе преузете из фонду историје уметности, а у функцији креирања новог концепта како визуелности, тако и појмовног израза везаног за неки уметнички, естетски, мисаони или друштвени проблем. Занимљив пример, у овом смислу речи, представља кратки анимиран рад под називом „Hegel’s holiday on Caribbean“ (“Хегелов одмор на Карибима”),¹⁴ посвећен тематизовању Хегелове дијалектике посредством коришћења Магритове (*Magritte*) уметности. Овде је, заправо, једно значајно филозофско питање покренуто уз помоћ визуелних елемената Магритове уметности, монтираних тако да евоцирају могућа разрешења токова ди-

јалектичког кретања у медију визуелности, односно у кључу њихове мултимедијалне проблематизације.

Summa summarum, иако овај текст није писан с претензијом да захвати све начине и форме репрезентовања ликовности и ликовних уметности на друштвеним мрежама, могуће је, на основу изнесених увида, закључити да у погледу естетске културе, познавања и употребе језика појединачних уметности, те укупног визуелног идентитета онога што се нуди као (општа) представа ликовних уметности на друштвеним мрежама, и посебно на Фејсбуку, а с обзиром на питање квалитета, тренутно узевши, естетска вредност приказаног пада далеко испод ранијих начина репрезентовања света ликовних уметности (музеји, галерије, штампани каталози, монографије, кратки филмови, видео радови, и др.), ако се из овог контекста изузму ретки примери одређених креативних покушаја што професионалних уметника и уметничких група, што медијски компетентних корисника, те талентованих појединаца аматера. При том као да убрзано технолошко усавршавање ових медија, које се више креће у смеру фаворизовања интерактивности и „друштвености“ конзумеристичког типа, него креативности и потраге за аутентичном изражајношћу, коинцидира са њиховом застарелошћу у погледу општеприсутног израза онога што је на мрежи представљено, чак и када су у питању ликовне, односно визуелне уметности и тзв. мултимедија. То, наравно, говори у прилог остварењу новог вида мрежне друштвености која, злоупотребљавајући домен репрезентовања ликовне и сваке друге културне баштине, тежи ка „демократизацији укуса“ у тој мери да се он редукује на стандарде технике и технологије с једне, и кич и шунд потрошње, с друге стране. Стога можемо констатовати да су популарне друштвене мреже данас један од основних генератора неукуса реалности у којој живимо, иза чега се крију фундаментална питања опстанка естетских, као и свих осталих хуманих вредности.

¹³ Упор., рецимо, са једним у низу репрезентативних примера за ову врсту представљања дела савремене ликовне сцене на: www.youtube.com – Arbiza sculptures.

¹⁴ Види на: www.youtube.com – “Hegel’s holiday on Caribbean”, produced and edited Acid Eater, Pilze graphic works, 02/2008.

Библиографија са вебграфијом:

- Byrnes J. W., "Management and the Arts – The Entertainment Business", u: *Management and the Arts* (Third Edition), Focal Press, USA, 2003.
- „Encouraging Participation in the Arts“, u: *A Creative Future*, The Way Forward for the Arts, Crafts and Media in England, HMSO, London, 1993.
- „Pictures of the Body“, Presented by Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA), 5. april 2011, na stranici: www.phillyguide.com/event/detail/440809633/Pictures_of_the_Body.
- Spurgeon L. Ch., Burgess E. J., i sar., *Co-creative Media: Theorising Digital Storytelling as a Platform for Researching and Developing Participatory Culture*, Queensland University of Technology, Brisbane, 2009.
- Веселиновић Д., „Рекламни спот и филмски језик“, рукопис докторске дисертације, Факултет драмских уметности у Београду, Београд, 2010.
- Virilio P., "The Democracy of Emotion", u: *City of Panic*, translated by Julie Rose, Berg, Oxford, New York, 2005.
- Vogel L. H., "Public Good Characteristics", u: *Entertainment Industry Economics, A Guide for Financial Analysis* (Seventh edition), Cambridge University Press, New York, 2007.
- Вуксановић Д., *Филозофија медија: Онтологија, естетика, критика*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ – Чигоја, Београд, 2007.

www.hermitagemuseum.org.

[www.http://eprints.qut.edu.au](http://eprints.qut.edu.au).

www.slideshare.net/nderock/social-media-the-rainbow-theory.

www.youtube.com – "Hegel's holiday on Caribbean", produced and edited Acid Eater, Pilze graphic works, 02/2008.

www.youtube.com – Arbiza sculptures.

Divna Vuksanovic

THE NECESSITY OF AESTHETIC EDUCATION FOR THE NEW MEDIA: CRITICS OF REPRESENTATION OF FINE ARTS ON THE SOCIAL NETWORK FACEBOOK

Summary

Aesthetic education and media literacy, viewed in the context of contemporary culture, are necessary condition for the researching and using of new media. A typical example is the use of Facebook in order to fine arts representation on this social network. Criticism of diletantism, kitsch and trash on communication network called Facebook just speaks for the need for aesthetic education in the field user behavior, and interactive human practices nowadays.

Keywords: easthetic education, fine arts, new media, Facebook

Драган Таловић

**РАЗУМЕВАЊЕ ВАСПИТНО-ЕДУКАТИВНЕ
ФУНКЦИЈЕ УМЕТНОСТИ У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ
УМЕТНИЧКОЈ ТЕОРИЈИ У ПЕРИОДУ
ОД 1945. ДО 1952. ГОДИНЕ**

Апстракт: У раном послератном периоду, захваљујући снажном совјетском културном утицају, у југословенској уметничкој теорији постојало је уверење да своју „напредну функцију“ уметност и књижевност могу да остваре једино прихватањем метода социјалистичког реализма. Од уметника је очекивано како да својим делима прикажу „заносну стварност стваралачког рада“, тако и да ту стварност обликују у њеном „полету, ведрини и борбеном оптимизму“. Основни циљ био је борба за стварање социјалистичког друштва, те је и уметност, стављена у ову функцију, имала циљ не само да понуди приказ ове борбе, већ и да „идеолошки обликује“ човека, да га упозна са тековинама „напредне мисли“, те на тај начин припреми за ново друштво. Од аутора је захтевано да створе представу о идеалу, било да га приказују непосредно, или да негативно оцењују оно што се том идеалу супротставља. Захваљујући успостављеној културној политици, те утицају официјелне уметничке теорије и критике, остваривање васпитно-едукативне функције уметности, на којем је у теорији социјалистичког реализма инсистирано, заправо је значило стављање уметности у функцију ширења партијске идеологије.

Кључне речи: васпитна функција уметности, политизација естетског, социјалистички реализам, теорија уметности, уметност

Успостављање нових друштвено-политичких односа у Југославији након Другог светског рата, оснажило је утемељење концепције идеолошки ангазоване уметности и уметничке теорије, изражене уочи рата, а затим настављене током ослободилачке борбе. Започевши радикалну друштвену реформу, југословенске власти створиле су нове оквири развоју уметничке теорије и праксе у земљи. Спровођена културна политика, уметничка критика и теорија, биле су сагледаване у оквирима укупног рада на успостављању новог друштва. Међу приоритетним задацима, које је Партија поставила унутар планиране културне политике, били су и развој културног стваралаштва у духу марксизма-лењинизма, као и стављање културних институција и културне продукције у службу агитације и пропаганде. Остварење ових задатака било је поверено апарату за агитацију и пропаганду, који је у ту сврху Партија учврстила већ током марта 1945. године.¹ Сам процес формулисања културне политике КПЈ, ослањао се на постојећа искуства деловања у међуратном и ратном периоду, као и на усвајање искустава која су долазила из Совјетског Савеза.

У раном послератном периоду, захваљујући снажном совјетском културном утицају, у југословенској уметничкој теорији постојало је уверење да своју „напредну функцију“ уметност и књижевност могу да остваре једино прихватањем метода социјалистичког реализма. На тај начин, југословенска уметност и књижевност укључивана је у шири социјалистичко-револуционарни фронт, предвођен совјетском уметничком теоријом. Од уметника је очекивано не само да својим делима прикажу „заносну стварност стваралачког рада“, већ и да ту стварност обликују у њеном „полету, ведрини и борбеном оптимизму“.

Прихватање совјетског културног утицаја у раном послератном периоду усмерило је разумевање социјалистичког реализма у његовој

¹ Димић, Љ., *Агитпроп култура. Агитпроповска фаза културне политике у Србији 1945 – 1952*, Рад, Београд, 1988, стр. 30.

ждановљевској формулацији, као уметности садашњице надахнуте визијом будућности. Прихвативши став да је марксизам разрешио механизме друштвене законитости, идеолози социјалистичког реализма претпоставили су транспарентност будућности човечанства. Отуда се и сваки приказ будућности, изражен у соц-реалистичком маниру, није схватао као пројектовање одређене визије, предсказивање или као поступак уметничке фикције, већ као разоткривање истине која се са садашњости протеже на будућност. Совјетски идеолози социјалистичког реализма од књижевника и уметника захтевали су да у својим делима обраде романсирану стварност. Ова „револуционарна романтика“, кроз приказивање живота радника и њихове борбе, према Ждановљевим речима, требало је да повеже „практични рад“ са хероизмом и „грандиозним перспективама“.² Према оваквом приступу, совјетска књижевност требало је да буде усмерена на стварање хероја и приказивање будућности. Овако створену слику будућности требало је схватити као реалност, јер, по Ждановљевим речима „[...] наша будућност се већ данас припрема планским и свесним радом“.³ Да би књижевник могао да одговори овако постављеним захтевима, и да би био у стању да превлада „заостајање свести за економским развојем“, он треба да буде, наставља Жданов, окренут сталном раду на сопственом изграђивању и идеолошком образовању у духу социјализма.⁴ Једино овим радом, уметник би себи обезбедио могућност да преображава свест својих читалаца, односно, да постане инжењер људских душа.

Како не би био окарактерисан као државна уметност, социјалистички реализам, у Совјетском Савезу и земљама „народне демократије“, није био интерпретиран као посебан уметнички правац, већ као метод који произлази из новог погледа на свет. Социјалистички поглед на свет, у тумачењу идеолога социјалистичког реализма, отклања „историјски неизбежну противуречност“ из-

² Жданов, А., „Говор на првом конгресу совјетских писаца“, у: Петровић, С., *Марксизам и књижевност*, I, Просвета, Београд, 1983, стр. 180.

³ Исто, стр. 180.

⁴ Исто, стр. 181.

међу субјективног односа писца према историјском процесу, и објективног тока историјског процеса, који је, по овом тумачењу, био карактеристичан за књижевност прошлих епоха.⁵ На тај начин, идући даље, отклања се размимоилажење између субјективних уметникових интереса и тока историјског процеса. Овакво тумачење, у условима партијског одређења „тока историјског процеса“, заправо је проглашавало отворену доминацију идеолошког програма над оним што је одређивано као „сфера личног интереса“. Овакав поступак био је подржан схватањем о дуалитету прогресивних и регресивних снага, при чему је реализам виђен као израз прогресивних снага. Самим тим је и социјалистички реализам постао неодвојив од социјалистичког друштва, односно од борбе за социјалистичко друштво. Истовремено, прихватање, односно неприхватање социјалистичког реализма, захваљујући схватању о дуалитету прогресивних и регресивних снага, значило је позиционирање аутора за или против социјалистичке перспективе, односно манифестацију одређеног политичког става. У практичном смислу, то је, у условима једнопартијског система власти, значило обавезу прихватања „метода“ социјалистичког реализма, јер би сваки друкчији поступак могао да буде протумачен као неусвајање социјалистичког погледа на свет.

Изграђен на реалистичкој традицији, социјалистички реализам је прихватио реалистички идеал „објективног приказивања савремене друштвене стварности“, али истовремено, могућност остварења овог идеала налазио је искључиво у сопственом „методу“. „Социјалистички метод“ схватан је као објективистички, тј. онај који зарања у стварност и разоткрива је, износећи истину, пре свега уопштено, кроз реализацију типичног. Отуда се откривање типичног, на којем су идеолози социјалистичког реализма посебно инсистирали, може схватити као изношење резултата уметничке анализе и опсервације на коју су уметници, у периоду социјалистичког реализма, били позвани. Међутим, социјалистички реализам истовремено је требало да буде и моралистичан, поучан, приступачан и партијан. Управо по овом последњем, социјалистички реализам се и суштин-

ски разликовао од деветнаестовековног реализма. Тиме што је постао партијан, социјалистички реализам је своју тежњу ка истини морао ускладити са захтевима које је поставила Партија. То, даље, значи да је и оно типично требало да буде усклађено са идеологијом коју је Партија заступала. Тиме је „метод“ социјалистичког реализма подразумевао кретање од закључка према његовом образложењу, али не ради његовог критичког разматрања, него ради тражења оправдања постављеном идеалу. На тај начин је стварност, коју је социјалистички реализам требало да открије, била замењивана фикцијом коју је прокламовала Партија, а „метод“ социјалистичког реализма поистовећиван са поступком илустровања политички креиране слике стварности.

Следећи Стаљинова схватања, уметник је у социјалистичком реализму виђен као „инжињер људских душа“. Андреј Жданов, на Првом конгресу совјетских писаца, као услов остварења овакве позиције уметника наводи њихово познавање живота, јер како објашњава, једино упознајући живот, уметници отварају себи могућност да га реално прикажу. По Ждановљевом схватању, то не подразумева приказивање живота као објективне стварности, већ управо као стварности у њеном револуционарном развоју.⁶ Ово уметничко представљање, даље, требало је да буде повезано са задатком идеолошког преображаја и васпитања „радних људи“ у духу социјализма. Књижевност заснована на овако дефинисаном „методу“ социјалистичког реализма, требало је да буде тенденциозна књижевност чија је тенденција усмерена ослобађању радника „јарма капиталистичког поробљавања“.⁷ Њена тенденциозност оправдана је не само овим мотивом, већ и схватањем да у периоду класне борбе није могућа неполитична, надкласна књижевност.

На теоријско-естетском плану, пред уметност социјалистичког реализма постављен је низ критеријума којима је нови „метод“ био одређен. Првенствени захтев који је постављан, био је да социјалистичка уметност заузме позицију у класној борби, и да директно

⁵ Тимофејев, Л., *Теорија књижевности*, Просвета, Београд, 1950, стр. 356.

⁶ Жданов, А., „Говор на првом конгресу совјетских писаца“, стр. 179.

⁷ Исто, стр. 180.

или индиректно у њој учествује. То је, заправо, значило директно потчињавање уметности утилитарним циљевима, и њено стављање у службу дневно-политичких захтева.

У Статуту Савеза совјетских писаца, социјалистички реализам схваћен је као социјално-дидактичка књижевност, где је пред ауторе постављен захтев да истинитост и историјску конкретност повежу са циљевима идејног преображаја и васпитања радника. Централни комитет инсистирао је на томе да се „императиви социјалистичког реализма“ ускладе са „императивом истине“, где се као критеријум истине постављала „перспектива реалног историјског кретања друштва ка социјализму и комунизму“.⁸ Реч је о комплексној слици стварности, којом је требало заменити сваки критички приказ постојеће ситуације.

Како би учествовала у изградњи социјалистичког друштва, уметност је требало да постане васпитна. У том смислу је од аутора захтевано да створе представу о идеалу, било да га приказују непосредно, или да негативно оцењују оно што се том идеалу супротставља. Пре свега, ово је подразумевало изградњу позитивног јунака. При том, позитивни јунак, у складу са методом социјалистичког реализма, није смео да буде стављен у ситуацију у којој не би могао да реализује своје потенцијале, нити се пак смео поставити на погрешно стајалиште, или на било који начин довести у заблуду. Он је требало да тежи „социјалистичком идеалу“, односно, идеалу који је прописала Партија. Оваквим поступком социјалистичко друштво приказивано је као друштво отворених могућности, које не спутава остваривање људских потенцијала, док, с друге стране, социјалистички идеал, пројектован на позитивног јунака, ничим није смео да доведе у сумњу „чистоћу“ и исправност партијске идеологије.

Захваљујући идеолошкој усмераваној културној политици у послератној Југославији, уметничка и књижевна критика, стављене су у службу вулгарног марксистичког прагматизма. Иако је овај догматски период послератне критике трајао свега неколико годи-

⁸ Кирпотин, В., „Уочи Првог конгреса“, у: Лукић, С., *Руска књижевност у социјализму*, Нолит, Београд, 1971, стр. 180.

на, он је поставио оквире приступа критици и њеном разумевању, који ће се у знатно мањем интензитету продужити и на наредни период. У учвршћивању оваквих ставова, посебну улогу је одиграо Радован Зоговић. Зоговић, али и остали југословенски теоретичари су, у условима подређивања уметничке критике дневно-политичким захтевима, и императиву партијске „подобности“, наметали југословенској критици сужене видике и поједностављена мерила. Од критике је очекивано да идеолошки усмерава развој југословенских уметности, те југословенским уметницима укаже на „правилну перспективу“ њихвог развоја. Схваћени као врховни арбитражи уметности, југословенски критичари настојали су да понуде разумевање и вредновање уметности са идеолошког становишта. У том смислу је и уметничка критика, готово у потпуности била окренута проналажењу идејно-уметничке тенденције и поруке дела, те откривању његове васпитне функције.

Прихвативши уверење да је управо Партија та која у новом социјалистичком друштву „надахњује“ уметнике и пружа им помоћ у „правилном“ усвајању културног наслеђа, југословенска критика је партијност схватала као битну одлику уметности и књижевности. У тексту „Партија и књижевност“ (1948), Јован Поповић поставља партијност као основну одлику тзв. „напредне“ књижевности, односно као ону категорију која књижевнике заправо чини народним књижевницима.⁹ По његовом уверењу, управо је Партија та која надахњује књижевнике у новом југословенском друштву, која пружа „помоћ“ у идејном усмеравању књижевног живота и у „правилном усвајању“ културног наслеђа. Ослањајући се на Лењина, Јован Поповић партијност одређује као „[...] богаћење и јачање књижевног стваралаштва, она оспособљава књижевнике да истинито и видовито тумаче стварност, да окрилаћени напредном науком, дубоко појме и уметнички савршено изразе стварност, да црпе снагу из народа и васпитавају народ за социјализам, граде истинске хероје из живота и стварају хероје у животу - да буду народни и општечовечански упра-

⁹ Поповић, Ј., „Партија и књижевност“, *Књижевне новине*, бр. 20, год. I, 29. јун 1948, стр. 1.

во зато што су партијни“.¹⁰ Партијност је схваћена као битна одлика књижевности и уметности у социјалистичком друштву, јер, како наставља Поповић, једино социјалистичка партијна књижевност, „[...] изражава историјски пут радничке класе на челу радног народа и истинито указује на сутрашњицу“.¹¹ У том смислу, и Ервин Шинко износи уверење да, усвојити категорију партијности, значи прихватити позицију сагледавања историјске стварности са гледишта револуционарног пролетаријата.¹²

Стварање „социјалистичке културе и уметности“ виђено је као неодвојиво од партијског деловања. Неопходност спровођења „борбе“ за нову, „социјалистичку“ културу, под окриљем Партије, образлагано је уверењем да је уметност у буржоаском друштву (која је често одређивана као „декадентна“, „формалистичка“, „реакционарна“) форма буржоаске идеологије, те је, као таква, усмерена против интереса „радног човечанства“ и социјалистичке револуције. Отуда је и идејно усмеравање уметничког стваралаштва у социјалистичком друштву било схватано као неопходан услов његовог несметаног развоја. Уметност је својом идеолошком позицијом требало да отвори перспективу социјалистичке изградње и да се супротстави оним утицајима који су, како је веровано, путем наметања буржоаске идеологије, уметност претварали у средство „заглуљивања“, „обмане“ и „тровања радничке класе“.

У утемељењу теорије социјалистичког реализма у Југославији, посебну улогу одиграо је Први конгрес књижевника Југославије, 1946. године.¹³ Том приликом основан је Савез књижевника Југославије као „врховни форум и регулатор књижевног и књижарског живота“. Оснивање Савеза књижевника Југославије, Иво Андрић у свом реферату објашњава као узимање учешћа књижевника у процесу опште државне обнове и давање доприноса изградњи „народне

државе“.¹⁴ У овом смеру, од нарочитог је значаја реферат „Осврт на наше књижевне прилике и задатке“ (1946), Радована Зоговића, којим су, у извесном смислу, одређени оквири књижевног деловања у ослобођеној земљи. Указујући на перспективу развоја југословенских књижевности, Зоговић износи захтев да књижевност „уметнички широко и живо“ одрази савремену југословенску историју. У том смислу, Зоговић од оних аутора који нису искусили „велике и преломне догађаје“, ослободилачку борбу и период изградње, захтева да „пажљиво истраже тај материјал“. Коначни резултат оваквог уметничког приступа, било би сливање „[...] историјски и национално битног, типичног, новог, херојског - у живе, конкретне уметничке слике“, чиме би се „[...] типично, класно, групно, професионално, лично из хиљада људи [...]“ преточило у „[...] синтетизирани ликови, нове живе људе, хероје и ниткове“.¹⁵ Без оваквог приступа, уметност би, по Зоговићевим речима, тешко остварила своју васпитну улогу. Ову улогу уметности, Зоговић разуме у правцу показивања, путем уметности, људима „[...] какви треба да буду и какви не смеју бити“.¹⁶

Нова перспектива уметничког развоја, у раном послератном периоду, тражена је у совјетском искуству. У тексту „Одгој младих Писаца у СССР“ (1947), Марин Франичевић истиче да се као основни задатак совјетским писцима намеће приказивање моралног и политичког јединства совјетских народа. Поред овога, он указује и на наглашени значај приказивања ратних успеха, приказ снаге совјетског уређења, приказ новог совјетског човека као човека стаљинске епохе, градитеља социјалистичког друштва и творца историје.¹⁷ Постављање ових задатака, Франичевић изједначава са задатком приказивања савремене стварности.

¹⁴ Андрић, И., „О статуту Савеза књижевника“, *Наша књижевност*, бр. 12. год. I, децембар 1946, стр. 506.

¹⁵ Зоговић, Р., „Осврт на наше књижевне прилике и задатке“, Реферат на Првом конгресу књижевника Југославије у Београду, *Република*, бр. 11 - 12, год. II, студени-просинач 1946, стр. 869 - 870.

¹⁶ Исто, стр. 870.

¹⁷ Франичевић, М., „Одгој младих писаца у СССР“, *Република*, бр. 5, год. III, свибањ 1947, стр. 332.

¹⁰ Исто, стр. 1.

¹¹ Исто, стр. 1.

¹² Шинко, Е., „Културна баштина и социјалистички реализам“, у: *Књижевне студије*, Накладни завод Хрватске, Загреб, 1949, стр. 116 - 117.

¹³ Конгрес је одржан 17. и 18. новембра 1946. године у великој дворани Коларчевог народног универзитета у Београду.

Истицање задатака, постављених пред совјетске књижевнике, и њихова афирмативна оцена, имали су циљ да створе оквире унутар којих би била сагледана и усмерења наметнута југословенским ауторима. Ставови изнете у овом тексту, Франичевић разрађује у есеју „О неким негативним појавама у нашој савременој књижевности“, објављеном исте године. Он на овом месту истиче да напредна књижевност, с обзиром на то да је дала свој допринос победи Револуције, сада би требало да заузме активну улогу и у изградњи новог друштва. Да би то остварила, ова књижевност не би требало само да уметнички одражава стварност, већ и да на развој те стварности утиче.

Ослањајући се на Стаљинова схватања, Франичевић прихвата став да се значај књижевности, у условима успостављања нових друштвено-политичких односа, огледа управо у остваривању њене васпитне функције. Међутим, сагледавајући развој савремених југословенских књижевности, Франичевић закључује да је у југословенским књижевностима на овом плану учињено врло мало помака. За узроке овоме, наводи још увек снажан утицај „декадентних“ и формалистичких приступа књижевном стварању, неповезаност аутора с борбом „народних маса“, њихово непознавање основних теоријских поставки, итд.¹⁸ Из оваквих односа, наводи даље, произлази и недостатак идеолошке борбе, те и негативни утицај књижевности. Франичевић своју позицију гради на уверењу да је уметност нужно оружје политичке борбе, те је, у том смислу, или у служби прогреса, или у служби реакције.¹⁹ Став о неизоставној тенденциозности књижевности, Франичевић преузима од Лењина, те следећи већ разрађена теоријска схватања, наглашава да је ова тенденциозност код „доброг писца“ увек нужно „прогресивна“.²⁰

Прелазећи у свом тексту на анализу поетског стварања Весне Парун, Франичевић прихвата уверење да задатак критике јесте да усмерава ауторе у правцу „правилне“ тенденције. „Пропуст“ који

је учињен са Весном Парун, и неусмеравање младе ауторке, само је један у низу случајева где су млади аутори остављени да без помоћи критике траже свој пут, чиме су, како сматра, дозвољене могућности њиховог идеолошког „застрањивања“.²¹ Као главне узроке недовољне примене идеологије социјалистичког реализма у хрватској књижевности, Франичевић истиче слабу повезаност писца с борбом народних маса, непознавање књижевне теорије, оптерећеност декадентним рецидивима и безидејност. Младим ауторима, како напомиње, треба указати на „напредне писце“ од којих би они могли да уче, јер једино тако њихов поетски развој остао би на линији социјалистичког реализма.²² Отуда Франичевић управо и наглашава став да је задатак критике да усмерава ауторе у правцу који прописује теорија социјалистичког реализма. Овај став Франичевић понавља и у реферату *Задаци младих писаца у књижевности данашњице*, изнетом на саветовању младих писаца 1948. године. У поднетом реферату, Франичевић напомиње да правилно идејно усмеравање подразумева прихватање дијалектичког материјализма, те, сагласно томе, како истиче, намеће се и уметничко усмерење у духу социјалистичког реализма. Како би се остварио као „народни књижевник“, према Франичевићевом уверењу, млади аутор је требало, пре свега, да прихвати одређени идејни став, који би га сврстао у редове „најнапреднијих снага човечанства“.

Франичевић од књижевности захтева да буде документ стварности, али и да у свом приказу открије оно типично; да покаже лик новог човека; те да оствари васпитну улогу. Од аутора се не очекује само прихватање соцреалистичке тематике и разрада одређених мотива, већ и усвајање соцреалистичке обраде. Овакав захтев, закључује Франичевић, тражи велику упорност и стално усавршавање аутора, али, како истиче „учитељ живота“, „инжињер душа“ не постаје се лако.²³ Да би ово постигао, како у тексту „О помоћи младим писцима“ (1948.) наглашава, млади аутор морао би да покаже пожрт-

18 Исто, стр. 430 - 431.

19 Исто, стр. 431.

20 Исто, стр. 432 - 433.

21 Исто, стр. 437.

22 Исто, стр. 450 - 451.

23 Исто, стр. 349.

вованост у правцу „општенородних тежњи“, упорност у раду и у стицању „правилних погледа на човека и друштво“, као и упорност у усвајању „позитивних“ културних тековина и у изграђивању уметничког дела.²⁴

Како би један аутор успео да „правилно одрази савремену стварност“, према Франичевићевом уверењу, није довољно само да се придржава метода социјалистичког реализма, већ и да ову стварност упозна, а што је, како даље наводи, могуће једино кроз „активни однос према животу“.²⁵ Од младог писца очекивано је да буде информисан о ослободилачкој борби и процесу изградње земље, једнако као и да познаје и прихвата званично идеолошко стајалиште.

Пети конгрес КПЈ, одржан од 21 - 28. јула 1948. године, посебно је снажно утицао на развој уметничке теорије и праксе у Југославији. С једне стране он је интензивирао инсистирање на теорији социјалистичког реализма, док је истовремено представљао и почетак успостављања новог југословенског односа према утицају Совјетског Савеза, те у том смислу и почетак оног процеса унутар којег ће касније бити извршено одбацивање теорије социјалистичког реализма. У овом смеру посебно је значајан реферат Милована Ђиласа, у којем поставља смернице даљем развоју југословенске културе. Износећи извештај о агитационо-пропагандном раду, Ђилас оцењује да се Југославија налази у процесу културног преображаја. Као основне карактеристике овог преображаја, он наводи прелазак „културних добара у руке радних маса“, јачање материјалне базе културног живота и борбу за марксистичко-лењинистичку основу културе и уметности.²⁶ Управо ова идеолошка борба за остваривање марксистичко-лењинистичке основе културе и уметности, представља, по даљем Ђиласовом мишљењу, „најбитнији еле-

24 Франичевић, М., „О помоћи младим писцима“, у: *Писци и проблеми*, Култура, Београд, 1948, стр. 321.

25 Франичевић, М., „Задаци младих писаца у књижевности данашњице“, у: *Писци и проблеми*, Култура, Београд, 1948, стр. 342 - 343.

26 Ђилас, М., „Извештај о агитационо – пропагандном раду“, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије. 21 – 28. јула 1948*, стенографске биљешке, Култура, Београд, 1949, стр. 205.

мент“ почетног стадијума у формирању домаће социјалистичке културе. Ђилас одбацује све оне уметничке приступе у којима се могу препознати утицаји који немају партијску потпору. Под ознаком „буржоаске књижевности и уметности“, овакве приступе Ђилас тумачи као утемељене у оним филозофским схватањима који настају на средњовековној мистици. Инсистирањем на идеолошкој позицији „нове/социјалистичке“ културе, као и на њеном усвајању националних форми, Ђилас поставља чврсте оквире развоју југословенске уметности у смеру социјалистичког реализма. Да је реч о процесу који није само партијски усмераван, већ и инициран, потврђује Ђиласова изјава да је „[...] карактеристика нашег културног преображаја [јесте] што он није нешто 'спонтано', 'самоникло', него углавном, организовани процес, у којему је Комунистичка партија усмеравајућа снага“.²⁷ Како даље објашњава, покретање књижевног и уметничког живота (у духу марксизма-лењинизма), сложен је и дуготрајан процес, те је, у том смислу, Партија радила на окупљању „[...] свих књижевника и умјетника који идејно-политички стоје на становишту тековина Народноослободилачке борбе, настојећи путем идејног утицаја да унесе напредну, социјалистичку идејност у њихово стваралаштво“.²⁸ У том циљу, Ђилас посебно наглашава значај борбе против „декадентних“ тенденција и „идеолошки непријатељских“ схватања у уметности.

У свом реферату, Ђилас нарочито истиче значај развијања „југословенског социјалистичког патриотизма“, који одређује као:

„[...] васпитање наших људи у духу безграничне љубави и вјерности својој домовини, на изворима наших славних револуционарних традиција из прошлости, у духу Народноослободилачке борбе, имајући увек пред очима изградњу социјализма. Нови југословенски патриотизам значи усађивање и продубљивање мржње према империјалистичким поробљивачима, према изазивачима рата. Он значи одгајање маса у духу вјерности и љубави према СССР и према свим демократским и револуционарним покретима у свијету“.²⁹

27 Исто, стр. 205.

28 Исто, стр. 206.

29 Исто, стр. 211.

Може се рећи да је Ђилас својим поставкама одредио програм развоја југословенске уметности. Јер, тиме што је требало да подржи интересе Партије, пред југословенску уметност је постављен и задатак да подстиче развој „југословенског социјалистичког патриотизма“, а то значи да велича тековине ослободилачке борбе, и стане у остварење одређене пропагандне намере инициране партијским и идеолошким циљевима.

Осврћући се на закључке реферата Милована Ђиласа и Александра Ранковића, о потреби подизања „комунистичких културних и књижевних кадрова“, о васпитном и идеолошком утицају уметности, Радован Зоговић својом изјавом наглашава да оваквим ставовима Комунистичка партија Југославије показује чврсто усвајање лењинистичког принципа партијности литературе и уметности.³⁰

Како даље примећује, примена принципа партијности и партијско васпитање културних кадрова, може се у КПЈ пратити тек од 1937. године, односно од оснивања новог ЦК КПЈ с Јосипом Брозом као генералним секретаром.³¹ Тек тада, по Зоговићевом мишљењу, почиње озбиљније улагање у развој културних кадрова и спровођење планиране културне политике. Покрећу се књижевни и уметнички ча-сописи, оснивају издавачка предузећа, осигурава се уплив у низ других редакција. На тај начин, како наставља, Комунистичка партија почиње да остварује своју борбу за марксистичко-лењинистичко схватање уметности, историје уметности и уметничке критике, као и борбу за основне принципе и праксу социјалистичког реализма.³² Ову борбу за васпитање „партијских уметника и литерата“, као и борбу за „правилно“ марксистичко разумевање културног наслеђа и његовог значаја за „нову, социјалистичку културу“, по Зоговићевим речима, ЦК КПЈ наставља и у послератном периоду. На тај начин, Зоговић показује континуирано слеђење утврђене линије у културној политици, која свој ослонац налази у лењинској

30 Зоговић, Р., „Изјава у дискусији по извештајима“ у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије. 21 – 28. јула 1948*, стенографске биљешке, Култура, Београд, 1949, стр. 464 - 465.

31 Исто, стр. 465.

32 Исто, стр. 465.

традицији и идеологији социјалистичког реализма, а коју КПЈ прати још од предратног периода, односно, прецизније, од тренутка ступања Јосипа Броза на место њеног генералног секретара. Слеђење ове линије, по његовим речима, заправо значи „враћање уметности радном народу“, али и изградњу општег односа према уметности и уметничкој традицији.

Борбу за нову „социјалистичку културу и уметност“, Зоговић схвата као партијску активност усмерену против „декаденције, формализма и лажног новаторства“, који долазе из оних редова који шире утицај „буржоаске културе“, и то не само са Запада. Позивајући се на совјетске теоретичаре, Зоговић напомиње да борити се против оваквих утицаја значи борити се против антиреализма, као одрицања значаја „објективне“ стварности, њених закона и могућности њеног познавања; антихуманизма, као „[...] одраза страха реакционарне буржоазije пред неизбежним развојем објективне друштвене стварности, [...]“, односно као тенденција да се човек „[...] прикаже или у виду животиње или да се замени стварју, предметом, при чему предмет постаје индивидуалност, 'главно лице', 'јунак', а жива људска индивидуалност се претвара у предмет, у механику и геометрију“; против ирационализма, схваћеног као приказивања ослобођења личности кроз процес њеног ослобађања од колектива и народа; против песимизма, као „апологије смрти“; национализма, као „апологије 'духа нације'“; и против лажног новаторства, „уназађивања“ уметности у формалном смислу.³³ Неопходност ове борбе, а под окриљем Комунистичке партије, Зоговић образлаже схватањем да је „формалистичка“ уметност (коју још назива „декадентном“ и „реакционарном“), у капиталистичком свету форма буржоаске идеологије, која је у својој основи усмерена против интереса „радног човечанства“. Као таква, она је „[...] средство борбе за спасавање империјализма, за проширивање сфере његовог утицаја“.³⁴ Схваћена као средство заглупљивања, обмане и тровања радничке класе, тзв. „буржоаска уметност“, у Зоговићевим теоријским разрадама, одређена је као

33 Исто, стр. 466 - 467.

34 Исто, стр. 467.

противна интересима социјалистичке борбе, и не само то, већ и као директно супротстављена овој борби.³⁵

И у ликовним уметностима, југословенска критика овог периода била је под снажним утицајем совјетске теорије социјалистичког реализма. Управо инсистирање на примени совјетске теорије и уметничких концепција које нису настајале законито из развоја домаће уметности, поставиће се као ограничавајући фактор у развоју југословенске уметности. Као основни проблем у уметности, често је сагледавана фабула, која је била поистовећивана са садржином дела. Као нови критеријуми јављају се: убедљивост теме, везаност за природу, литерарна експресија, као и дидактичка вредност сужеа.³⁶

У тексту „Питање уметности код нас“ (1946), писаном за Први Конгрес ликовних уметника, Сретен Стојановић износи став да је немање политичке свести одвојило уметнике од народа и потчинило их вољи буржоазије.³⁷ Као резултат оваквог односа, Стојановић види појаву безидејности, беспомоћности, и бесциљности највећег броја уметника.³⁸ Он наглашава да је савремено доба значајно управо „[...] по политичкој борби народа за власт и преузимању економских добара у руке народа. То мора сваки уметник да зна. Он мора да учествује у тој борби, јер је и он део народа, и својим делима да тој борби допринесе“.³⁹ Стојановић чак ово учешће уметника у „борби народа“ одређује као битан критеријум у оцени једног уметничког дела. Међутим, да би ово постигли, уметници, према Стојановићевом веровању, морају поседовати одређену политичку изграђеност. Једино на тај начин, како даље наводи, уметник би могао да се уживи у народне тежње, да се сједини са народом, његовим путевима,

35 Исто, стр. 467.

36 Трифуновић, Л., *Српска ликовна критика: избор*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967, стр. 32.

37 Текст није предат јавности због замерки од којих су најенергичније биле оне које је упутило ЛУБиХ.

38 Стојановић, С., „Питање уметности код нас“, у: *О уметности и уметницима*, Просвета, Београд, 1952, стр. 95.

39 Исто, стр. 96.

и у крајњој линији, да се с њим поистовети.⁴⁰ Само кроз политичку едукацију и ангажовање, како наставља, уметник би успео да се уздигне на ниво народног уметника.⁴¹ У том циљу Стојановић захтева не само потпуну преданост уметника, него и пуну подршку власти, али и читавог народа, као и развијање интересовања за ликовне уметности путем народних организација.⁴² Свој текст Стојановић закључује наглашавањем неопходности разумевања духа времена, те „политичким сједињавањем“ са народом. Остварење оваквог идеала, Стојановић види у сталној политичкој едукацији уметника, у прихватању тематике ослободилачке борбе југословенских народа, као и тема везаних за актуелну југословенску стварност, њен карактер, те карактер борца-радника.⁴³ На формалном плану, он захтева прихватање реализма, али не и натурализма, позивајући југословенске уметнике да се окрену „великим“ узорима из историје уметности.⁴⁴

Нову уметност требало је да створи нови уметник. Међутим, како нове генерације уметника још увек нису изашле са академија и високих школа, као посебан задатак критике постављено је идејно-политичко преваспитавање читаве старије генерације уметника, па и млађих, који су се развијали под њиховим утицајем. Постављање прецизних задатака већ изграђеним уметницима представљало је нарочит проблем послератне критике. Аутори старије генерације често нису били спремни да прихвате новопостављене задатке које су идеолози социјалистичког реализма стављали пред југословенску уметност послератног периода. Отуда је као нарочит задатак критике препознато преваспитавање читаве генерације уметника који су своја схватања изграђивали на друкчијим основама. Ово је спровођено, пре свега, преко састанака удружења и синдикалних организација,

40 Исто, стр. 96.

41 Исто, стр. 96.

42 Исто, стр. 100.

43 Исто, стр. 101.

44 У скулптури, Сретен Стојановић посебно истиче значај Роденовог утицаја. (Стојановић, С., „Роден или обнова скулптуре“, у: *О уметности и уметницима*, Просвета, Београд, 1952).

путем дискусија, саветовања, реферата и јавне критике, преко васпитно-критичких састанака на самој изложби са одговарајућим идеолозима, одласцима на омладинску пругу и радне акције, посетама рањеним борцима и партизанима, али и самим радом у Народном фронту.⁴⁵ Водећу улогу у читавом процесу преузели су некадашњи представници социјалне уметности, који у послератним околностима постају главни носиоци културног живота.

Потреба социјалистичког васпитања младих аутора посебно је наглашена у Реферату о раду са младим писцима (1949), у којем је потреба социјалистичког васпитања младих уметника доведена у везу са општом тенденцијом васпитања омладине у духу социјализма у послератној Југославији.⁴⁶ Овакав захтев схваћен је као део шире тенденције развијања „социјалистичке свести“. Оно што је, изнад свега, од младих аутора очекивано, било је да у својим делима понуде што вернији одраз стварности. Како би ово постигли, од њих је тражено да се „[...] што непосредније укључе у процес социјалистичке изградње и у рад наших друштвених организација“.⁴⁷ У том смислу се у реферату посебно критикује „неискрено“ доживљавање стварности и недовољна „идеолошка зрелост“ појединих аутора. Аутори попут Велеса Перића, који се у реферату наводи, који су писали „на два фронта“- за штампу, и за личне потребе, стављени су на осуђеничку клупу. Осуђени су и аутори (наведен је случај Владе Дијака) који су заговарали бoемски начин живота и сваки облик иступања из модела пожељног друштвеног понашања. Овакви поступци схваћени су као супротни интересима југословенске социјалистичке изградње и настојању Партије да установи нове облике борбе за социјализам.

Инсистирање на васпитној улози уметности, препознато је као један од основних захтева развијаних унутар теорије социјалистичког реализма. Разумевајући уметност као „средство“, које је у стању да утиче на човеков разум и његову вољу, идеолози социјалистичког

реализма долазили су до схватања да овај утицај може бити позитиван или негативан. Идеја о „негативном утицају уметности“ није страна још од Платона, али је у теорији социјалистичког реализма „негативни утицај“, пре свега, подразумевао изношење оних ставова који нису у служби партијских циљева. Основни циљ био је борба за стварање социјалистичког друштва, те је и уметност, стављена у ову функцију, имала циљ не само да понуди приказ ове борбе, већ и да „идеолошки обликује“ човека, да га упозна са тековинама „напредне мисли“, те на тај начин припреми за ново друштво. Отуда васпитни карактер уметности, на којем је у теорији социјалистичког реализма инсистирало, заправо је значајно стављење уметности у функцију ширења партијске идеологије. Како је остварење ових циљева било поверено уметницима, то је нарочита пажња у послератном периоду била посвећивана едукацији самих уметника и њиховом „правилном“ политичком усмеравању, како би на што доследнији и потпунији начин остварили постављене задатке. Разумевању захтева за образовањем и васпитањем путем уметности и за уметности, у партијски усмераваној уметничкој критици, приложено је с партијских позиција, те је и разумевање задатака, који су унутар оваквог захтева постављани, било подређено постављеним политичким циљевима. На тај начин, остваривање васпитно-едукативне функције уметности представљало је још један од механизма ширења партијске идеологије путем уметности, обезбеђен успостављеном културном политиком, те радом официјелне уметничке теорије и критике.

45 Трифуновић, Л., *Српско сликарство 1900 – 1950.*, Нолит, Београд, стр. 252 - 253.

46 „Реферат о раду с младим писцима“, у: Лукић, С. (ур.), *Савремена поезија*, Нолит, Београд, 1966, стр. 32.

47 Исто, стр. 34.

Литература:

- Андрић, Иво, „О статусу Савеза књижевника“, *Наша књижевност*, бр. 12, год. И, децембар 1946.
- Димић, Љубодраг, *Агитпроп култура. Агитпроповска фаза културне политике у Србији 1945 - 1952*, Рад, Београд, 1988.
- Ђилас, Милован, „Извештај о агитационо-пропагандном раду“, у: В конгрес Комунистичке партије Југославије. 21 - 28. јула 1948, *стенографске биљешке*, Култура, Београд, 1949.
- Жданов, Андреј А., „Говор на првом конгресу совјетских писаца“, у: Петровић, Сретен, *Марксизам и књижевност*, И, Просвета, Београд, 1983.
- Зоговић, Радован, „Изјава у дискусији по извештајима“, у: В конгрес Комунистичке партије Југославије. 21 - 28. јула 1948, *стенографске биљешке*, Култура, Београд, 1949.
- Зоговић, Радован, „Осврт на наше књижевне прилике и задатке“, Реферат на Првом конгресу књижевника Југославије у Београду, *Република*, бр. 11 - 12, год. II, студени-просинац 1946.
- Кирпотин, Валериј, „Уочи Првог конгреса“, у: Лукић, Света, *Руска књижевност у социјализму*, Нолит, Београд, 1971.
- Поповић, Јован, „Партија и књижевност“, *Књижевне новине*, бр. 20, год. И, 29. јун 1948.
- „Реферат о раду са младим писцима“, у: Лукић, Света (ур.), *Савремена поезија*, Нолит, Београд, 1966.
- Стојановић, Сретен, „Питање уметности код нас“, у: *О уметности и уметницима*, Просвета, Београд, 1952.
- Тимофејев, Леонид И., *Теорија књижевности*, (превод Латковић, Видо; Свињарски, Кирил), Просвета, Београд, 1950.
- Трифунковић, Лазар, *Српска ликовна критика: избор*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967.
- Трифунковић, Лазар, *Српско сликарство 1900-1950*, Нолит, Београд, 1973.
- Франичевић, Марин, „Задачи младих писаца у књижевности данашњице“, у: *Писци и проблеми*, Култура, Београд, 1948.
- Франичевић, Марин, „О помоћи младим писцима“, у: *Писци и проблеми*, Култура, Београд, 1948.
- Франичевић, Марин, „Одгој младих писаца у СССР“, *Република*, бр. 5, год. III, свибањ 1947.

Шинко, Ервин, „Културна баштина и социјалистички реализам“, у: *Књижевне студије*, Накладни завод Хрватске, Загреб, 1949.

Dragan Calovic

UNDERSTANDING THE EDUCATIONAL FUNCTION OF ART IN YUGOSLAV ART THEORY IN THE PERIOD SINCE 1945 TO 1952

Summary

In the early postwar period, with a strong cultural influence of the Soviet, in Yugoslav art theory there is a belief that “advanced feature” of art and literature can be achieved only by accepting the method of socialist realism. From the artists is expected that their work show “reality of a creative work” and to shape that reality in its “enthusiasm and optimism of combat.” The main aim was the struggle to create a socialist society. The art, put in this position aim to form a “new man”, to brief him on the achievements of “progressive thought” and so prepare him for a new society. The authors were required to create the picture of the ideal, whether it is displayed directly, or to negatively evaluate what is opposed to this ideal. In this way, educational character of art, which is in theory of socialist realism insisted, became mechanism for the spread of ideology through art, provided by the established cultural policy and by the work of the official art theory and criticism.

Keywords: art, art theory, educational function of art, politicization of aesthetics, socialist realism

Горан Рујевић

ОБРАЗОВАЊЕ ВАН УЦБЕНИКА

Сажетак: Школа је први институционализовани систем у коме се деца плански сусрећу са уметничким делима. Ограничења образовног система захтевају да се међу уметничким делима изврши селекција извесног броја дела која су погодна за употребу у школи. Неки од критеријума су естетичност, репрезентативност, прагматичност, провереност и идеолошка подобност. Дела која не испуњавају те критеријуме бивају искључена из школског програма. Међутим, деца лако долазе у сусрет са тим искљученим делима и она често умеју негативно да утичу на став деце према уметности и лепом. Решење видимо у релаксирању строгих критеријума како би се смањила снага утицаја оног искљученог.

Кључне речи: Батлер, принципи искључења, уметничка дела, Фуко, школски програм

УВОД

Јадиковање над катастрофалним стањем школства је вечна тема за салонске разговоре. Вероватно није постојало време у ком се људи нису жалили на неефикасност школа или немотивисаност ђака. О оправданости или неоправданости таквих тврдњи понекад је тешко судити, јер колико год да је добар образовни систем једне државе, несумњиво је да је увек могуће замислити бољи. Наша држава је сада, почетком XXI века, доживела сурово отрежњење. Први резулт-

тати PISA тестова спроведених код нас указали су на заиста алармантно стање у нашим школама, али и друштву уопште. Пред нама су се нашли прилично објективни резултати који су напokon пружили научну позадину оним суморним тврдњама. С времена на време, дневне новине ће актуализовати сличне приче објављујући резултате разних анкета које се спроводе по основним и средњим школама, а које најчешће указују на то да данашња деца не читају књиге, изостају са часова више него икад, или да немају нимало поштовања према својим наставницима. Али све ово поседује још један ниво проблема који је на први поглед тешко уочљив – наиме, за већину људи ће се те приче управо на томе завршити, на једном салонском јадиковању. Многи ће се правдати да није њихов посао да се мешају у школски систем и сву одговорност пребацили на стручњаке (а под тиме превасходно мисле на наставнике) који су и иначе у незавидној позицији. Но, јасно је да се образовање не може свести само на школу, па самим тим ни проблеме образовања не можемо решавати само у школама.

Они који раде у области образовања су у највећем броју случајева свесни проблематичности ситуације у којој се налазимо, тако да стручне анализе овог проблема уопште нису ретке. Оне се, међутим, махом фокусирају на проналажење социо-економских или културолошких узрока овог стања, потом на његово тумачење из перспективе развојне и школске психологије, па чак и на разматрање утицаја савремених технологија (понајвише телевизије и интернета). Овакав широк, интердисциплинарни приступ је оправдан обимношћу самог проблема. Међу овим наукама своје место свакако има и филозофија, тим пре што она може да пружи обједињујућу перспективу свим резултатима до којих су дошле остале науке.

Није било једноставно утврдити прецизан наслов за тему којом ћемо се овде бавити. У центру пажње ће нам бити статус и функција уметничких дела у систему образовања, односно начин на који уметничка дела могу да врше улогу наставног средства. При том ће се у овом споју естетике и образовања већи нагласак ставити на питања из подручја образовања, а то су она која смо до сада си-

гурно већ имали прилике да чујемо: зашто ђаци не читају лектуру, зашто замире култура одлажења у музеје и позоришта, зашто школе само парцијално успевају да пробуде осећај за лепо код деце? Са једне стране, спроводиће се анализа проблема из једне конкретне филозофске позиције, а са друге стране ће се разматрати какве импликације та позиција може имати на превазилажење тих проблема. „Образовање ван уџбеника“ је намерно изабран флексибилан, чак симболички наслов, који као такав представља одраз динамичности ове теме. Наиме, под уџбеником овде не морамо мислити само на конкретну књигу која се користи на часовима матерњег језика, ликовне или музичке културе, већ и на групу књига и дела као што су лектира, или на музичко дело или уметничку слику (у овом смислу, појам уџбеника ће бити ширег обима од појма књиге, али ужег обима од појма наставног средства). Оно што ми овде под уџбеником разумемо може се односити на било које уметничко дело које се користи као средство у настави, а чија је функција усмеравање процеса образовања – они су као каква чворишта или сидришта која теже да одрже процес образовања у правом смеру. Тај процес, пак, иако можда прати ове водиле, сам је увек јединствен – као што не постоје две идентичне генерације ђака, нити два идентична предавања, макар била од истог предавача и о истој теми.

ДИСКУРЗИВНИ КАРАКТЕР ОБРАЗОВАЊА

Није ништа ново рећи да је читав процес образовања један дискурс у фукоовском смислу те речи. Међутим, док ми о другим дискурсима као што су медицина и економија можемо говорити као да су они „говорење о“ некој теми или предмету, дискурс образовања је мало другачији. Иако се и у образовању „говори о“ различитим темама у оквиру различитих школских предмета, улога коју исказне функције врше у дискурсу образовања није да се „говори о“ тим предметима, већ да се „говори у складу“ са тренутно постојећим дискурсима. Оно што овим желимо нагласити је бит-

но раздвајање теорије образовања (педагогије, дидактике и сличних дискурса који „говоре о“ образовању) и самог образовања као праксе. Наиме, образовање као пракса има веома специфичну функцију репродукције и одржавања дискурса. Зато је значај образовања за археолошку методу трострук – прво као дискурс за себе, затим као једна дискурзивна правилност у оквиру ширег дискурса, и најзад као вид контроле тог ширег дискурса. „Шта је образовни систем ако не ритуализовање речи, квалификовање и учвршћивање улога за говорне субјекте, конструисање једне, барем дифузне доктринарне групе, ако не и расподела и присвајање дискурса са његовим моћима и знањима?“¹. Ова тврдња заслужује детаљнију експликацију.

Фуко сматра да сваки дискурс у себи садржи одговарајућа правила, норме и регуле, и они су главни предмет интересовања свих Фукоових анализа дискурса. Производња појединачног дискурса се управо у складу са тим правилностима контролише, селекује, организује и расподељује. Ту нормираност, међутим, нипошто не смемо схватати као просту датост, као нешто што придолази дискурсу по некој његовој скривеној суштини. Много је значајније уочити колико су поступци формирања и контроле дискурса циљани од стране оних који поседују моћ. Најбољи примери тога јесу поступци *искључивања*, којима се у оквиру једног дискурса извесни искази лишавају моћи, најчешће зато што представљају опасност.

Фуко препознаје неколико различитих поступака искључивања. „Најочигледнији и најпознатији је забрана“². Доиста, свима нам изгледа готово интуитивно да није свакоме и у свакој прилици дозвољено да говори о било чему. Најнепосреднији вид забране је табу-тема, односно забрана говора о неком предмету уопште. Ритуал околности говора нешто је суптилнији механизам који контролише оно што ће се говорити тек посредно, контролисањем услова и ситуација у којима је (не)дозвољено о томе говорити. Најзад, постоји и искључиво право субјекта који говори – јер није свако позван/образован/моћан да говори о свакој теми. Данас је образовање

или квалификованост најраспрострањенији вид овакве контроле дискурса, и мора се признати да је изразито ефикасан. Мада, треба имати на уму да његов утицај није у томе што смо ми вољни да верујемо некоме ко је експерт у свом пољу, већ обрнуто – да нећемо веровати ономе чије су квалификације упитне или непостојеће.

Други вид искључивања је подела и одбацивање. Ту се Фуко користи својим омиљеним примером лудила. Речи лудака су некад биле или у потпуности одбациване и обезвређене, или им се пририсивала наднаравна релевантност и пророчност. Како год, речи лудака биле су строго одвојене од говора „нормалних“ људи и у највећој мери одбациване. Ни савремени однос према лудилу не може се сматрати битно другачијим: „Треба само помислити на читав апарат знања којим дешифрујемо говор и читаву мрежу институција која допушта неком - доктору или психоаналитичару – да слуша сваку реч и истовремено допушта пацијенту да изговара своје јадне речи или да их се, у очајању, суздржава. Довољно је само на то помислити како би се посумњало у то да је граница укинута, да је она заправо само другачије повучена: према различитим линијама, путем нових институција и са последицама које нису исте“³.

Супротност између истинитог и лажног је трећи вид искључења. Она је битна, између осталог, и због тога што та подела није ни произвољна ни насилна. Фуко у њој види манифестацију онога што он зове „воља за истином“, и она је заправо оно чему претходна два облика искључења теже. Она има и снажну институционалну подршку, јер педагогија, школство, библиотеке, па чак и научне лабораторије функционишу на томе да уведу знање у друштво, готово да га доделе.

Сем искључења, Фуко препознаје и друге облике контроле дискурса, као што су проређивање говорних субјеката и контролисање случајности. Битно је нагласити да ове структуре, иако репресивне, не морамо схватити као зле јер је за очекивати од сваког дискурса да их поседује. Ако размотримо један ужи дискурс – образовање – увидећемо да он није саморегулисан само прећутно, већ експлицит-

¹ Фуко, М, *Поредок дискурса*, Карпос, Лозница, 2007, стр. 34.

² Исто, стр. 8.

³ Исто, стр. 10-11.

но свесно и намерно. То је управо и функција Министарства за просвету. Сасвим је то и разумљиво, јер ако нешто не желимо да препустимо случају, то је засигурно образовање младих које може да има битног утицаја на њихову (и нашу) будућност.

Обратимо пажњу сада на још ужи моменат – на оно место у образовању где се деца сусрећу са уметношћу, лепим, са уметничким делима. То су понајпре (али не и искључиво) предмети матерњег језика, ликовне и музичке културе. Управо ту постављамо прво питање нашег испитивања. Разумљиво је да се у овим предметима не могу уврстити сва могућа дела (деца су и овако преоптерећена). Нужно је извршити селекцију – одабрати шта ће да уђе у процес образовања а шта ће из њега бити искључено. Дакако, избор не сме бити произвољан, мора бити вођен критеријумима. Наше питање онда гласи: какви се то критеријуми примењују приликом процеса селекције и искључивања?

ПРИНЦИПИ ИСКЉУЧЕЊА

Ми не желимо овом питању прићи из унутрашњости дискурса, већ са једне филозофске дистанце. Списак критеријума које наводимо нипошто не сматрамо исцрпним, јер је њихово међусобно деловање доста сложено. Никада, наиме, немамо дејство само једног критеријума, већ увек њихову синергију која, као што ћемо видети, некад може да доведе до конфликта. Истакнути критеријуми су следећи:

Естетичност – најутицајнији од свих је овај над-критеријум који се с пуним правом зове естетички и у њему очигледно видимо повезаност филозофије и образовања. Овај критеријум од самог почетка одређује да ли неко дело има шансу да се нађе у уџбенику. Он, наиме, прави дистинкцију између уметности и неуметности. Због њега се неки анонимни и алкави графит неће наћи у уџбенику, али зато какав величанствени мурал можда хоће. „Неуметничко се не може бранити, нарочито пред дететом, никаквим другим

вредностима“⁴. Ово је најобухватнији критеријум, али сам по себи никако није довољан.

Репрезентативност – ово је још један од битнијих критеријума. Ако већ не можемо уврстити сва уметничка дела у процес образовања, онда ћемо предност дати онима која могу да заступају друге. Да ли ћемо бити зачуђени тиме што се приликом обраде акционог сликарства највише пажње посвећује делима Џексона Полока? Свакако да не – јер он најбоље испуњава овај критеријум.

Прагматичност – навођење овог критеријума може у извесној мери да унесе забуну. Зар прагматичност у образовању није исто што и репрезентативност? Понекад да, али не нужно. Треба имати на уму да је образовање процес и да оно затиче дете које се развија и мења и у томе му помаже. Прикладност узрасту је најочигледнија примена прагматичког критеријума, али не и једина. Због евидентног преклапања са репрезентативношћу, ова два критеријума биће понекад поље конфликта, што нам најбоље илуструје следећи пример: „[Постоји] традиција да се деца генерацијама васпитавају на најслабијим песмама једног од највећих, ако не и нашег највећег песника за децу Јована Јовановића Змаја. Већ је више пута истицано да се рђава услуга чини и Змају и деци ако им се нуде „бескрвна упесмљења“ на рачун оних песама у којима је Змај велики, оригиналан, свеж и савремен“⁵.

Идеологија – овај критеријум ће можда испрва изазвати негативну реакцију, те стога морамо нагласити да идеологију тумачимо у складу са Алтисеровим схватањем овог појма. По њему, све о чему можемо говорити се може подвести под ову или ону идеологију. Алудирајући на Маркса, Алтисер сматра да, као што свака производња мора да репродукује сопствене услове или пропада, тако и свако друштво и идеологија морају да чине исто. Зато се све може схватити као продукт идеологије – поготово школа,

4 Јовановић, С, „Школска лектира у наставним плановима и програмима за I разред основне школе – иновативни избори, поље наставникове креативности и напрограмашког поступања“, *Норма*, вол. 12, бр. 2-3, 2007, стр. 40.

5 Исто, стр. 41.

која је за Алтисера данас најснажнији државни идеолошки апарат⁶. Који други апарат има приступ деци (чије је мишљење најлакше обликовати) неколико сати дневно, пет дана у недељи? Елем, овде идеологија нема нужно злокобну политичку конотацију, премда је у прошлости било и таквих случајева (овде мислимо конкретну на случајеве изопштавања „неподобних“ уметника/дела). Једноставан пример налазимо у школској лектури: у основним школама се предност увек даје домаћим ауторима, те се однос страних наспрам домаћих дела отприлике креће у односу 30% наспрам 70% у корист домаћих. И ово је сасвим разумљив критеријум, али је и даље идеолошки. И овде је лако увидети да може настати конфликт међу критеријумима. Који ће превагнути, тешко је рећи, јер то у многоме зависи од појединачних околности.

Провереност – ово је један од „споредних“ критеријума, он више помаже у доношењу одлуке него што може да представља самостално мерило. Ми га овде наводимо као куриозитет. Наиме, постоји тенденција да се старија, „проверена“ дела много лакше уврштавају у корпус укључених дела, док према новијим и „сумњивим“ делима постоји извесна резерва, каткад и изравна опозиција. Упоредимо само разне читанке, ниједна не пропушта споменути Хомера, док је одабир савремених дела знатно другачији. Ово је интересантна појава која опет упућује на један други појам који је исто тако важан у савременој филозофији – цитатност. Провереност и поузданост Хомера леже у томе што је увек цитиран и даљим цитирањем се та провереност још више утврђује.

Ово би била тек неколицина најочигледнијих критеријума. Као што смо раније и ракли, доста тога зависи од њихове међусобне игре – понекад се један прелива у други, а понекад се сукобљавају. Какав год да им је међусобни однос, сврха им се поклапа – на основу њих се одређује шта улази у уџбенике, а шта из њих бива искључено. Искључују се пре свега ствари које се не сматрају уметничким делима – кичу и шунду нема места у дечијем образовању. Искључена

⁶ Алтисер, Л, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Карпос, Лозница, 2009, стр. 40.

су многа маргиналана дела која или нису оставила великог трага у историји или од којих постоје бољи примери за тему која се на часу обрађује. Искључено је оно што нема примену у образовању, било зато што је неподобно за децу или зато што само по себи неће постићи ништа. Најзад, бивају искључена и дела која не одговарају владајућој идеологији, или која још нису проверена као уметничка дела.

ПОВРАТАК ИСКЉУЧЕНОГ

Али то што је нешто искључено, не значи и да је нестало. Деца могу спонтано да се сусретну са овим делима. Управо овим долазимо до нашег другог главног питања: Како та искључена дела имају утицај на процес образовања? Ово питање је суштински инспирисано радом Џудит Батлер. Њу је конкретно интерсовало питање искључења у контексту полне идентификације, а ми ћемо размотрити у којој мери се та теорија о односу искљученог и укљученог може применити на поље образовања. За разлику од онога што проучава Џудит Батлер, нема никакве сумње у то да је предмет који ми тренутно проучавамо заиста један конструкт – јер каква то школски програм може бити, а да није конструисан од стране неког (по могућству неког стручњака). Утолико је наш пројекат неупоредиво једноставнији, јер не морамо да улазимо у расправу између конструктивизма и есенцијализма. Међутим, сами начини конструкције који се примењује у креирању школског програма и полној идентификацији нипошто нису исти, те смо дужни управо на том пољу оправдати нашу одлуку да размотримо баш ову теорију.

Нормираност полне идентификације је слична примењивању закона. Поводом тога, Џудит Батлер се позива на Фукоа када каже: „Правосудни закон, регулативни закон, тежи да сузбије, ограничи или забрани неке групе чинова, пракси и субјеката, али у процесу артикулисања и елаборисања те забране, закон пружа *дискурзивну прилику* за отпор самом себи, за ресигнификацију и потенцијално

подривање себе самог. Уопште, по Фукоовом мишљењу, процес означавања који управља правосудним законима премашује своје наводне циљеве; стога, истичући дату праксу у говору, прохибитивни закон ствара прилику за јавно надметање које може нехотично омогућити, преобликовати и умножити управо онај друштвени феномен који жели да сузбије⁷. Нешто раније смо и утврдили најбитније критеријуме по којима се врши конструкција корпуса уметничких дела који се користе у оквиру образовања. Ти критеријуми се од норми разликују по томе што се тим критеријумима бирају прикладна и егземпларна дела, док су норме (понашања) знатно строже и бивају спроведене углавном под претњом казне. Самим тим, оно што је батлеровском нормом искључено, уједно је и сасвим неприхватљиво и забрањено; са друге стране, оно што не испуњава критеријуме за укључење у школски програм не мора нужно бити апсолутно неприхватљиво, већ само „недовољно добро“. Из тога можемо закључити да су ти критеријуми још динамичнији од батлеровских норми (које су и саме већ врло променљиве), те да оно што је у једном моменту једва идентификовано као адекватно за школски програм, већ у следећем може прећи у област искљученог. Очито је да је у овом случају интеракција између оног укљученог и оног искљученог још израженија, што ће рећи да теорија Џудит Батлер може успешно да се примени на наш предмет: „Идентификације никад нису потпуно и коначно довршене; оне се непрестано реконструишу и као такве су подложне превртљивој логици итерабилности. Оне се непрестано преуређују, учвршћују, сасацају, оспоравају, а повремено се од њих и одустаје“⁸.

Овде видимо да до изражаја опет долази феномен цитатности који смо раније спомињали. Уместо о „цитатности“, Џудит Батлер говори о „итерабилности“ и дефинише је овако: „Итерабилност подразумева да „чињење“ није јединствен „чин“ или догађај, већ ритуализована производња, обред који се понавља под присилом и кроз њу... која управља производњом и намеће јој облик, али је – на томе

инсистирам – не предодређује у потпуности“⁹. Овај избор термина сасвим има смисла у оквиру њене теорије, јер она не разматра само језичке чинове, већ перформативност уопште. Ми, међутим, можемо задржати термин „цитатност“. То је чак и пожељно, с обзиром на контекст у ком га користимо – дискусија о школским училима. Елем, само спровођење тих критеријума адекватности је утемељено на њиховом понављању: „Онај ко говори у име закона не рађа закон, нити његов ауторитет, већ га увек изнова „цитира“, консултује и призива закон, и тим призивањем га изнова конституише... Ауторитет тих конвенција почива само на одјецима њихових понављаних инвокација“¹⁰.

Сада можемо прећи на конкретно разматрање нашег другог питања. Да бисмо утврдили какав утицај искључена дела имају на она укључена, погледајмо уметност са којом деца имају највише контакта изван школе. То је музика. На часовима музичке културе деца се пружа увид у најзначајнија дела како светске, тако и домаће музичке баштине. Деца су о Баху, Моцарту и Мокрањцу можда раније чула, али по свој прилици тек сада долазе у конкретнији додир са њима. На часовима уче да певају и свирају многа дела из фолклора. Али са каквом музиком се деца срећу изван школе? То је управо она врста музике која је из образовања искључена. Та музика се често назива и „забавном“ музиком, јер њена сврха није да буде лепа, већ забавна. Интересантан је однос који „забавна“ музика успоставља са оним делима која нису искључена – она добијају супротан епитет; она спадају у „озбиљну музику“. Већ ту наслућујемо шта се одиграва. Док се лаганој, забавној музици приступа у време доколице, озбиљна музика се повезује са школском присилом. Уз забавну музику човек се весели. Озбиљна музика постаје нешто чему се прилази искључиво са академског аспекта. Озбиљна музика је досадна. Који је крајњи резултат свега овога: многа деца ће из школе изаћи са усвојеном аверзијом према „озбиљној“ музици. Ово је у неку руку и парадоксално, с обзиром да је оно што се

7 Батлер, Џ, *Тела која нешто значе*, Самиздат Б92, Београд, 2001, стр. 145.

8 *Исто*, стр. 140.

9 *Исто*, стр. 127.

10 *Исто*, стр. 142.

данас сматра озбиљним (рецимо опере и валцери), раније служило за забаву. Уосталом, само јављање нових бинарности, као што је забавно-озбиљно, још је један индикатор аналогности школских критеријума и батлеровских норми.

Овај феномен свакако постоји и међу другим уметностима, готово у књижевности. Деца се први пут са значајним делима сусрећу кроз школску лектуру. Међутим, данас је постало готово општим местом говорити о катастрофалном стању наставе књижевности код нас. У дневним новинама се редовно појављују нови, поражавајући подаци: деца читају све мање, лектуру заобилазе у широком луку и задовољавају се интерпретацијама, јер је читање лекире постало обавеза. Учинак тога ваљано констатује и Вјекослава Јурдана када каже: „Сада школа, наставни програми, стручњаци, учитељи одређују што и како читати. Штовише, сада се и оцјењује и провјерава учениково „разумијевање“ или „неразумијевање“ прочитаног што често доводи до еродирања ужитка читања“¹¹. Не треба да чуди то што се код деце од раних дана развија отпор према томе. Али треба имати на уму – „Отпор ученика према школи најчешће није усмерен на наставне садржаје, већ на начине и облике њиховог презентовања“¹². Са друге стране, искљученим делима деца приступају слободно.

На кога се најчешће упире прст кривице? Најчешће на избор дела који чине лектуру. Деци те књиге нису занимљиве и опет представљају обавезу. Она би радије читала „Харија Потера“ и „Господара прстенова“, потом дела Дена Брауна и Паула Коелја. И опет се успоставља бинарни однос забавна-озбиљна литература. Састављачи списка лектуре су се сада конкретно нашли у недоумици. Да ли послушати захтеве извана или остати доследан критеријумима који су се до сада примењивали? Интересантно је како је тај проблем решен у другим државама, где је однос према лектури много лабавији. Рецимо, у Француској се примењује по-

сланица: „[Имам] право да читам слободно, имам право да не читам, право да не довршим читање, право да читам поново, право да не читам било што, право на занос, право да читам било гдје и било када, право да читам наглас, право на шутњу о прочитаном“¹³. Лектира у том случају све мање постаје обавеза, а све више забава и уживање. Скоро се и код нас десила реформа лектуре која макар покушава да крене у том правцу. Спискови лектуре су проширени, али не обавезним, већ препорученим и изборним делима. Наставници сада имају нешто већу моћ да наставу прилагоде жељама ученика. Сада је могуће обрађивати не само књижевна дела, већ и дела других формата – рецимо разне научно-популарне књиге или чланке¹⁴. Шта је по среди? Видимо да је у питању слабљење критеријума – многа дела која су до сада била искључена бивају укључена у лектуру. Мисао која води овај поступак јесте та да је децу битно научити редовном читању, јер читање треба бити уживање, а не обавеза. Методе обраде књижевног дела се могу демонстрирати можда још и боље на ономе што су деца сама одабрала и радо прочитала. У овом схватању лектуре чита се ради читања, а не да би се прочитало. Овде се јасно види да је у питању фаворизовање критеријума прагматичности над свим осталим. Не чита се нужно неки велики и познати писац кога су прочитале генерације уназад, можда се не чита оно што је у складу са важећом идеологијом – можда се чак не чита ни књига! Чита се оно што се зна да ће бити прочитано – оно на чему је најпрактичније демонстрирати технике и вештине читања.

Све ово има своју цену. Фаворизовање једног критеријума уједно значи и слабљење свих других. А њихово слабљење значи слабљење контроле над овим дискурсом. Сви такви поступци нужно су субверзини, зато што план и програм више немају ону функцију коју су некад имали и већи део моћи контроле дискурса сада прелази у руке појединачца – наставника и ученика. Не чита се и не обрађује

¹³ Вукчевић, Ј, „Методички модели у настави лектуре у основној школи“, *Норма*, вол. 12, бр. 2-3, 2007, стр. 52.

¹⁴ Правилник о наставном програму за осми разред основног образовања и васпитања“, *Службени гласник РС*, бр. 72/09, 2009, стр. 16. <http://www.mpn.gov.rs/pro-pisi/propis.php?id=212>

се на начин који је прописан, већ то све више зависи од кративности наставника и ученика. Ова субверзивност се код нас још не примећује, јер је добар део лектире и даље обавезан. Али, у системима као што је француски, она је очевидна. Шта ово конкретно значи у настави? Евидентно, нека дела ће се наједном наћи искључена, како би направила места за слободан избор. Код нас се, рецимо, почело са изbacивањем Бранка Ћопића и Ивана Горана Ковачића из лектире за основну школу. Неретко се могу чути резигнирани коментари како се тиме сакасти школска лектира. Да ли ће Хари Потер заиста заменити Николетину Бурсаћа? Да ли ће једног дана, под паролом „читам шта хоћу“, на место „Злочина и казне“ доћи „Да Винчијев код“? Очевидно је да ту од свих критеријума највише слаби репрезентативни, и то је још један пример сукоба репрезентативног и прагматичког критеријума који смо раније навели. Лако је замислити дан када ће деца завршавати гимназије, а да нису прочитали дело за које је Иво Андрић добио Нобелову награду.

Али, запитајмо се, да тај дан можда није већ ту? „Ако дијете, као у осталом и одрасли, не чита књигу с радосћу, прочитано неће допрети до његова срца и у том случају нема темеља за развој читатељских компетенција због којих и постоји школска лектира“¹⁵.

ПЕРСПЕКТИВА ЗА БУДУЋНОСТ

Док критеријум репрезентативности инсистира на читању тачно одређених дела, критеријум прагматичности инсистира на томе да се чита. Запитајмо се онда шта желимо од школе? Да буде пука фабрика која ће производити људе са тачно одређеним фондом прочитане литературе (одслушане класичне музике, виђених слика) али без воље да се чита/слуша/види ишта друго? Или да служи за усмеравање младих људи и слободно развијање њихових способности – неко ће више читати, неко више певати. Не видимо бит-

¹⁵ Јурдана, В, „Како до ужитка у читању основношколске лектире“, *Педагогија*, вол. 65, бр. 3, 2010. стр. 464.

ну разлику ако неко прочита „Странца“ са осамнаест или тридесет или четрдесет година, али свакако постоји разлика ако се то дело чита из интересовања или зато што се мора. Субверзивност више не изгледа толико страшна. Дабоме да предлог да „ригидни нормативизам треба уступити мјесто избору лектире“¹⁶ у којем судјелују ученици, учитељи и родитељи“¹⁷ није до сада нечувен, али сматрамо да смо овом анализом принципа искључења пружили и филозофски момент оправданости оваквог захтева. Треба имати на уму да се овим поступцима не укида подручје искљученог. Оно и даље нужно постоји, само су елементи сада тако организовани да то искључено више није оно што негативно утиче на оно укључено, већ је то искључено сада подручје у ком ће деца (и људи) слободно да се крећу и након завршетка школовања.

Међутим, промене, ма какве да су, често ће изазивати неповерење код многих. Доиста, Светлана Јовановић то лепо изражава: „Управо се бојимо нашег менталитета, однегованог на традицији, на неповерењу према новом, чак у страху од новог, и на разочарању бројних који другачије мисле, али су се уморили од сталног супротстављања“¹⁸. Када и мале промене система изазивају бурне реакције, шта можемо очекивати од крупнијих? Тренутно нисмо у позицији да дефинитивно пресудимо да ли је боље промене уводити благо и постепено или децидирано и одједном. Но, сасвим је сигурно да су промене неопходне и неминовне. Што се тиче оних који сматрају да би такве промене заправо биле корак уназад, њихово појављивање не треба никог да чуди. Они су, наиме, производи тренутног дискурса и отеловљују тенденцију тог дискурса да се одржи. Проблем није само у школском програму, већ у читавом систему у ком се он налази.

¹⁶ Да ли се овај приступ може применити и на ликовну и музичку културу? У извесном смислу, да. Можда чак и више, јер је наставник у овим предметима много мање ограничен планом и програмом него наставник књижевности.

¹⁷ *Исто*, стр. 467.

¹⁸ Јовановић, С, „Школска лектира у наставним плановима и програмима за и разред основне школе – иновативни избори, поље наставникове креативности и напрограмошког поступања“, *Норма*, вол. 12, бр. 2-3, 2007, стр. 48.

Размотримо конкретније примедбу да ће под слободнијим системом ђаци излазити из школа без знања о најбитнијим уметничким делима. Оваква констатација има смисла само уколико верујемо у школу чији је задатак да масовно испоставља унапред одређено знање. Таква школа функционише по „моделу канте“ (да се послужио Поперовим изразом) јер се у њој знање „сипа“ у ученике као што се вода сипа у канту – а то је можда најгори могући начин на који деца могу да се сусретну са уметничким делима, пошто им она бивају силом наметнута уместо да буду слободно доживљена. У таквој школи се најбоље види и моћ читатности. Андрић се у таквом систему усваја као велики књижевник не због својих списатељских способности, већ просто због тога што се о њему учи у школи.

Са друге стране, један слободнији школски систем (сличан оном који се примењује у Француској), свакако би давао могућност ђацима да не прочитају Андрића. Али то не значи да ће се то нужно и догодити. Доиста, због чега толико сумњамо у самог Андрића? Као квалитетан писац, он ће привлачити публику сам од себе, а не зато што је у школском програму. Све и да неки ученик ни не прочита ниједно Андрићево дело за време школовања, уколико је заиста усвојио културу читања и осећај за лепо, неминовно ће се у животу са њим сусрести. Јер, као што постоје различити видови читања, тако постоје и различити видови нечитања. Није исто када неко каже: „Нисам читао Андрића, али хоћу ако ми препоручиш“, и када неко каже: „Нисам читао Андрића и немам намеру то икада да урадим.“ А можда најгоре од свега је рећи: „Ух, давно сам ја читао ону Андрићеву књигу, баш је била дебела, никад краја“, јер и у тој тврдњи се може наслутити да та особа нема намеру опет да чита. Сада морамо сами себе упитати: „Који од ових одговора желимо да чујемо од сопствене деце?“

Но, у свему овоме, добре вести су да се у нашем образовном систему ипак чине помаци у том смеру. На општем плану се то види у споменутих променама које Министарство поступно уводи у виду могућности избора и уџбеника и лектире. Иако мали, ови кораци су ипак значајни. Међутим, још значајнији су помаци које спрово-

де поједини наставници, што Алтисер исправно препознаје када каже: „Извињавам се оним учитељима који, у ужасним условима, покушавају да окрену оно мало оружја, које могу наћи у историји и знању које „поучавају“, против идеологије, система и пракси у којима су заробљени. Они су својеврсни хероји“¹⁹. За очекивати да на њих пада највећи терет решавања проблема са којима се сусреће наше школство, јер до побољшања ситуације можемо доћи само уколико се промена спроведе у конкретној образовној пракси. Поготово морамо одати дужно поштовање оним наставницима који су толико предани свом послу да су већ сада одлучили да се ухвате у коштац са тим проблемима, а резултат тога су многи примери такозване „креативне наставе“. Нажалост, неке ова „креативна настава“ асоцира на циркуску атракцију. Али то нипошто није право значење креативности; напротив, креативност се ту односи примарно на ученика, јер је поента да он својим радом буде аутор сопственог знања. Дабоме, и од наставника се очекује извесна количина креативности у смишљању приступа некој наставној теми. Узмите само за пример једног наставника ликовне културе који је успео да споји и практичну и теоријску наставу: рецимо, уместо да Пикаса обради само као још једну лекцију из историје уметности, он користи специфичан стил овог уметника да изненади и шокира ђаке, а потом их подстиче да сами пронађу информације о овом необичном стилу и због чега се и он сматра уметношћу. Деца неретко сама откривају да Пикасо није сликао само у стилу кубизма, већ има и дела која су реалистичнија, што се често превиди у класичној настави. Доиста, чини нам се да би овакав вид образовања највише помогао развоју осећања за лепо и уметност код деце, јер је, као и сама уметност, слободан.

¹⁹ Алтисер, Ј, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, стр. 46.

Горан Рујевић

Литература:

- Алтисер, Ј, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Карпос, Лозница, 2009.
- Батлер, Џ, *Тела која нешто значе*, Самиздат Б92, Београд, 2001.
- Вукчевић, Ј, „Методички модели у настави лектире у основној школи“, *Норма*, вол. 12, бр. 2-3, 2007.
- Јовановић, С, „Школска лектира у наставним плановима и програмима за I разред основне школе – иновативни избори, поље наставникове креативности и натпрограмошког поступања“, *Норма*, вол. 12, бр. 2-3, 2007.
- Јурдана, В, „Како до ужитка у читању основношколске лектире“, *Педагогија*, вол. 65, бр. 3, 2010.
- Копас-Вукашиновић, Е, „Лектиром до култивисаних емоција“, *Норма*, вол. 12, бр. 2-3, 2007.
- Фуко, М, *Археологија знања*, ПЛАТО, Београд, 1998.
- Фуко, М, *Поредак дискурса*, Карпос, Лозница, 2007.
- „Правилник о наставном програму за осми разред основног образовања и васпитања“, *Службени гласник РС*, бр. 72/09, 2009, <http://www.mpn.gov.rs/propisi/propis.php?id=212>

Goran Rujevic

ADVENIENT EDUCATION

Summary

School is the first institution in which children are purposefully brought into contact with works of art. Only a certain number of these works can be used in schools, and the selection is based on the following criteria: aesthetics, representativity, usefulness, prior validation and ideological adequacy. Works of art that do not meet these criteria are excluded from the programme. However, children easily come into contact with these excluded works, and this oftentimes has a negative impact on children's attitudes towards art. The solution can be the relaxation of these criteria, which leads to decreased influence of the excluded works.

Keywords: Butler, Foucault, exclusion principles, school programme, works of art

Санда Ристић-Стојановић

ЕСТЕТИКА И УМЕТНОСТ У ДАНАШЊЕМ ВРЕМЕНУ

Апстракт: У овом раду указује се на то да је естетика позната само малобројним елитама, да нема значајно место у образовном систему (пример у тексту – у средњим школама изучавају се логика и историја филозофије, најављује се у реформисаној гимназији етика као изборни предмет, естетика се не изучава као предмет.) Питање уметности у данашњем времену везује се за многобројне тенденције- велика присутност тривијалне уметности, рецепција озбиљне уметности је све мања, уметност прате малобројне елите. Због превласти и доминације Новца, Науке, Технике, Медија и Политике и због губитка уметности на значају у данашњем друштву, закључак је да живимо у антиуметничком добу.

Кључне речи: уметност, естетика, антиуметничко доба, крај уметности, проблем интерпретације

I

Говор о Естетици не може се раздвојити од говора о уметности. Начелно се можда можемо сложити да наизглед имамо плуралитет стилова у уметности. Али да ли постоји рецепција свих тих стилова, и где је место уметности у данашњем времену?

Многи савремени естетичари сложили су се да су уметници маргиналици у данашњем времену. То значи да је данас на сцени Антиуметничко доба из чега онда може следити неколико закључака,

од оног да је и Естетика на маргини до Хегеловог става- Естетика се рађа када естетско умире. Хегелова мисао може широко да обухвати неколико битних ставки о данашњој ситуацији уметности и Естетике- уметност данас нема онај значај и утицај који је имала у прошлим временима, врхунска уметност је данас маргинализована (поезија, сликарство, музика), а примат у данашњем времену имају примењене уметности (дизајн, филм, видео радови...). Уметност нема ко да прати- рецепција публике је све мања, све је мање образоване публике која може да прати врхунску уметност и уметност никада неће имати онај значај који је имала у прошлим временима, када су све врсте фантазије, од сна до уметности до религије имале мање идеолошко-политичко-вулгарну инструментализацију него данас.

Као професор на једном часу дала сам задатак ученицима да 20 ставки-вредности, сврстају у 3 групе - 1.важне 2. мање важне 3. индиферентни. Већина ученика је појам лепота сврстала у групу вредности-ставки према којој су индиферентни. После мог објашњења о предмету Естетике, природно лепо, лепо у уметничком делу и идеал лепог, један мањи број ученика је издвојио физичку лепоту (у оквиру појма природно лепо), као нешто према чему делимично нису равнодушни.

Да ли ова размишљања младих људи 2010 године треба да нас изненаде. И колико у времену медијског, идеолошког, политичког хаоса има места не само за Естетику него за упознавање са Естетиком и естетичко образовање. Постоје многе силе-Медији, Новац, Политика, Наука, Идеологија које су можда савладале уметност и потиснуле њене вредности. Зато су се многи правци савремене уметности препустили нихилизму. А тај нихилизам савремене уметности може да нас збуњује, одбија, шокира, делује чудно, настрано, неприродно, проблематично. Перцепција једног дела савремене уметности иде са великом нелагодом, ужасавањем, шокирањем. Одбрана овакве уметности своди се на одбијање да уметност ствара улицане, допадљиве производе, а изазивање негативних емоција правда се- терањем публике на размишљање, тражење нових и но-

вих значења, начина изражавања. Ако узмемо у обзир и то да један део данашњих уметника ствара дела за која је потребна вештина и виртуозност и која је била потребна у неким претходним епохама, ситуација у уметности се додатно компликује јер такви уметници ризикују да буду проглашени регресивнима и конзервативцима а публика жељна побуне и скандала и јефтине забаве окренуће се од овакве уметности и конзумирати уметност масовне културе или примењену уметност.

А на душу тих дела уметности масовне културе и примењене уметности може ићи оптужба да су исувише окупирани савременим тренутком, да стварају дела без смисла, иновације без смисла(а сетимо се Кант је сматрао и да иновације у уметности могу бити бесмислене), да је део савремене уметности- потрошна роба и да се не тежи стварању трајних, вредних и величанствених дела.

Ако је ситуација у уметности конфузна у конфузном друштву и времену, још је конфузнија ситуација публике. Публика је- с једне стране збуњена па уточиште и разрешење може потражити у теорији и у естетичким објашњењима, а можемо да закључимо да је питање колико данас и сама теорија или Естетика може да обухвати и прокоментарише све и свашта што постоји у данашњој уметности. Криза уметности повлачи кризу теоријске мисли. Поставља се данас питање, чему уопште Естетика, када се она данас углавном суочава са тривијалном уметношћу, забавном уметношћу, сурогатима уметности, када је Естетика изгубила свој аутентични предмет, оно што се некада звало озбиљна уметност и узвишена уметност. А криза Естетике се додатно продубљује тиме што је заиста ако се држимо Адорновог писања о различитим типовима рецепције - све мање оних који би могли да се назову експертима, када је у питању познавање било Естетике било уметности. А експерт је онај по Адорну ко може да види, осети и схвати све што је битно у делу. А тај слој експерата бори се за високу уметност и поставља високе и веома разноврсне циљеве.

Ако се даље држимо Адорновог промишљања о рецепцији закључићемо да је данас највише образованих прималаца и ре-

сентимент-потрошача и међу теоретичарима и критичарима и публиком. А њихова мањкава рецепција сеже од мањка сензибилности, способности да се ужива само у деловима дела, до подршке помодним уметницима, обузетости властитим кључним положајима у институцијама и уметничком животу, до верне публике само признатим и познатим ауторима до оних који су заљубљени само у један правац у уметности (док све остале мрзе).

А ова једностраност је често патолошка маска за једну општу мржњу и нетрпељивост према уметности. Сведоци смо и у претходним временима да је Естетика заправо узела замаха онда кад је заправо почела криза уметности, и када су учестала питања: Шта је уметност? Који је њен значај? И да ли нам је уметност потребна? И данас има значајних естетичара који стварају величанствене увиде у ситуацију уметности, али и кад је Естетика у питању такође се поставља питање публике за ту Естетику, утицаја такве Естетике у данашњем времену.

Рецепција Естетике као и рецепција врхунске уметности везана је за малобројне елите, које су медијски маргинализоване. Ситуацију додатно погоршава и положај (ако га уопште има) Естетике у образовном систему. Сведок сам да се у средњим школама и гимназијама изучава Логика и Историја филозофије, спрема се увођење предмета Етика за 2-3 године када се буде реализовала реформа гимназије. Али Естетике као посебног предмета у средњим школама у Србији нема.

II

1. *Оскар Давичо – велики песник.* Оскар Давичо је посебна песничка и уметничка фигура. Песник је снажне метафорике и емоција, човек свестан сопствене људске пролазности. Певао је о свему што уметност може да дохвати: рату, љубави, природи, времену, себи. Његов изворни дар свакако је култивисан његовим изузетним познавањем светске песничке сцене, а то познавање било је

и интуитивно и рационално. Давичо је био и велики иноватор и понашао се као да добро познаје Теорију и историју уметности. А то би значило да је био свестан значаја иновација и оригиналности у уметности. Само онај ко направи помак у уметности, ко створи нешто ново и другачије може се назвати истинским уметником. То је Оскар и био - чудо од песника, јер у уметности треба веровати у чуда, у оно недокучиво. Оскар је био песнички Пикасо и Рене Магрит у исто време.

Када је Оскар држао књижевне вечери, сале су биле пуне. Уз младе песнике које је подржавао, сваки наступ песника се памтио и препричавао. Не мали број људи је знао Оскарове стихове напамет. Рецепција поезије у друштву у коме је Оскар стварао, постојала је. Уметност није била маргинализована као сада.

2. *О “умирању уметности”.* Ово све нас уводи у тему о којој треба проговорити, тему “крај уметности”, “умирање уметности”, “смрт уметности”. Још је Маркс употребио тај израз “крај уметности”, промишљајући да је уметност “реметиљачки фактор” на путу развоја “логике капитала”. А та идеја о смрти уметности рефлектује се на више начина – један од њених видова је закључак – да је веома мала рецепција уметности. Без обзира на постојање великих песника, ко их чита данас? Где је њихова публика ...? Да ли се памте стихови напамет? Да ли уопште постоји публика за поезију? Болно је то питање у овоме времену у коме живимо, оковани Науком, Техником, Политиком, Технологијом, Медијима.

Из теме о крају уметности можемо доћи до појма “смрт публике”, подцртавајући данас управо ситуацију све веће аматеризације уметности која иде од тога да уметничка публика постаје тренутна и непосредна, напабирчена за неки хепенинг или перформанс, негде уснут, онако, до стварања ореола забаве око многих уметничких догађања, до понижавања публике делима која стварају аматери. Најдаље се отишло и до негирања уметничке публике, а шок, понижење које јој често (назови) уметници приређују треба да представља критику њене пасивности, необразованости, несавремене-

ности, ударац и шамар дакле да би се она тргла (та публика) из латаргичности, а екстремни облик контакта са публиком је мучење и иживљавање над публиком, прикривено и сакривено иза разних концепата и теорија. Неки савремени уметници подразумевају и равноправно учешће аматерске публике у довршавању њиховог започетог уметничког дела. За оне који желе да постану песници, спремни су и курсеви писања које за хонораре држе песници сумњивог епигонског усмерења.

3. *Позиција поезије и уметности данас.* Шта је поезија данас? Она је “неактуелна форма”, а у тренутној верзији капитализма она може и слободно да се назове “робом”. А сведоци смо, да се све већи број издавачких кућа окреће “тржишној економији”, све мање издавачких кућа уопште објављује поезију. Дакле закључимо: Великих, даровитих уметника као Оскар Давичо ће бити али коме је једна права, тешка, метафорична поезија потребна у свету где индустрија забаве цвета а ореол уметничког на страницама штампе и медија добијају све више субкултурне појаве и дела из области примењених уметности.

Можемо закључити у Марковом духу да постоји непријатељски настројено потрошачко друштво (са акцентом на индустрији забаве) – према поезији. Оскар Давичо је веровао у идеале хуманизма, веровао је у човека, у људе, у њихове могућности. Свака смрт младог човека у рату њега је тресла, нагонила да пева, да жали, људски, песнички, еруптивно, емотивно. Неки данашњи људи су рекли: он је певао о погинулим скојевцима и партизанима. И идеолошки га одбацили не схватајући дубину и хуманост песникове патње. Постало је све битније данас од човека самог, од његове суштине. Људски живот је обезвређен у ери медијског лудила и рекламирања и распродаје свега и свачега. Не треба наравно погрешити – и стаљинизам и многи облици комунизма нису остварили, праву афирмацију личности, индивидуалности, хуманизма. Тешко је данас правим песницима да се помире са тим да поезија више није важна или да је уклопљена једноставно моделирана према дивљању свих врста релативизама у

данашњем друштву од моралног до вредносног а то правим песницима не погодује.

4. *Естетика и проблем интерпретације.* У време када је Оскар Давичо писао и објављивао, рецензије једва да су биле потребне, довољна је била песма сама. Данас у удружењима писаца има више интерпретатора и критичара него самих уметника. Као да уметност и поезија није довољна. Пишу се текстови и текстови о поезији. Интерпретира се све и свашта. Потребно је наравно дати неки осврт и направити књижевно-теоријски оквир у коме се разматра неко дело. Али размере интерпретације теже да угуше и сруше све пред собом па и саму поезију. Естетика је нешто што често књижевни критичари и интерпретатори не познају, а Естетика нам је у овим временима и те како потребна. Естетика сама указује на проблем интерпретације уметности.

Још је Хегел потпуно осећајући дух времена у коме је живео и радио најавио пораз уметности од стране разума. Данас бавити се Естетиком значи бавити се нечим што није актуелно, што није на крилима данашњег доба. Ипак естетичари можда једини данас могу да анализирају све аспекте и димензије утицаја утилитаризма, прагматизма, медија, културне индустрије, инструментализма и релативизма сваке врсте на саму суштину уметности.

Естетичари су ваљда једино и свесни уз малобројне аутентичне уметнике и песнике да живимо у антиуметничком времену. Не треба наравно упасти у замку па проклињати реалност и реализам, још је Шелинг истицао да је за суштину уметности битно и оно реално и оно идеално. Али оваква тиранија прагматизма, релативизма и инструментализма данас управо деструира ону идеалистичку страну уметности.

У времену глобализма и у данашњим цивилизацијским оквирима догађа се “разарање уметности”, маргинализација уметности, покушај укидања значаја уметности. Некад се то догађа кроз аматеризацију уметности, некад кроз аматеризацију публике, а некад кроз исказивање моћи и надмоћи: Науке, Технике, Технологије,

Медија. Цинично речено све данас може бити важније и значајније од уметности, иако смо свесни да ће уметника и уметности увек бити.

5. *Етика и поезија*. Где је ту Етика у причи о песништву и уметности у данашњем времену. Просечни конзумент потрошачког друштва наравно и не зна шта је Етика, али је врло подозрив према њој и доживљава је као неки рестриктивни фактор који би могао да га ограничи у његовој опијености свим врстама релативизама и слобода. Да није етика повезана са религијом, цензуром, пита се он? Питање укуса он брка са питањима вредности. Уосталом кога занима шта је суштински вредно у уметности. Ако је нешто употребљиво, забавно то је довољно.

Армија сумњивих критичара и интерпретатора пише о поетским делима (ако се тако могу назвати), величајући њихов минимализам, укидање јасних граница са говорним језиком. Онима који су по Адорновим схватањима – експерти у познавању поезије неће промаћи да се ради о величању дела у којима нема истинске уметности. Углавном се ради о инстант делима, склепаним набрзака, без постављања високих уметничких стандарда од стране аутора, невештих аматерских имитација можда великих светских песника као што је Енценсбергер који је иначе велики критичар интерпретације поезије. Делокруг и видокруг тема покрадених од великих светских песника стално се врти критика друштва, иронија, цитати, постмодернизам, историјски бекграундови и флешбекови, библиотекарске игарије и радости, интертекстуалност, породични моменти – једном речи стереотипност у слепом праћењу светских песника.

Литература:

- Хегел, Естетика (1-3), БИГЗ, Београд, 1975
Енценсбергер, Х.М., Огледи, Светови, Нови Сад, 1994
Адорно Т., Естетичка теорија данас, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990
Маркузе, Х., Друштво као уметничко дело у: Neues forum, Wien, 1967

Санда Ристич-Стојанович

ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВО В НАШУ НЫНЕШНЮЮ ЭПОХУ

РЕЗЮМЕ

В настоящей работе акцентируется факт о том, что эстетика в настоящее время широко известна лишь в узких кругах интеллектуальных элит, что в отечественной системе образования ей отведена второстепенная роль (например, в традиционных средних школах в основном изучают логику, историю философии, планируют в систему выборных предметов реформированной гимназии вводить этику, тогда как школьники вообще лишены возможности изучать эстетику). Проблема искусства в нашу нынешнюю эпоху связана со многими тенденциями современного общества – наплывом беспрецедентной дешёвки, «тривиального искусства» на фоне все более и более уменьшающейся рецепции высокого искусства, причем тяга к искусству прочно сохраняется в весьма узком кругу интеллектуальной элиты. Всилу существенного перевеса Денег, Науки, Техники, СМИ и Политики, а также из-за утраты в нашу нынешнюю эпоху чувства общественной значимости искусства, напрашивается вывод о том, что нам выпало жить в антихудожественную эпоху.

Ключевые слова: эстетика, искусство, антихудожественная эпоха, интеллектуальные элиты, образование

ПОДАЦИ О АУТОРИМА

Марица Рајковић (1984.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима: естетика, филозофија уметности, филозофија културе и филозофија технике. Основне и мастер студије филозофије завршила на истом факултету 2007. и 2009. године. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: естетика, филозофија уметности, немачки класични идеализам.

Зоран Кинђић (1961.) је доцент на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Дипломирао (1987.), магистрирао (1993.) и докторирао (2004.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Проблем неидентичног у филозофији Теодора Адорна* (2006.), *Хајдеггера критика антропоцентризма* (2011.).

Ива Драшкић-Вићановић (1965.) је ванредни професор на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје естетику на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности. Предаје историју уметности на Академији уметности БК у Београду. Дипломирала (1987.), магистрирала (1994.) и докторирала (1999.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Естетско чуло* (2002.), *Античка и нововековна калократија* (2006.), *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног* (2011.).

Марко Дамњановић (1987.) је апсолвент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Посеб-

на поља интересовања: филозофија природе, естетика, историја филозофије.

Виктор Кастелани (Victor Castellani) је ванредни професор (Associate Professor) класичних и хуманистичких наука на Универзитету у Денверу (University of Denver, Denver Colorado), на ком предаје од 1971. године и где је тренутно шеф Одсека за језике и књижевност. Дипломирао је старогрчки и латински на Фордам Универзитету у Њујорку (Fordham University, Bronx, New York) 1968. године. На класичним наукама докторирао је 1971. године на Принстон Универзитету (Princeton University, Princeton, New Jersey). Објавио је бројне радове у САД и иностранству посвећене многобројним проблемима антике и књижевности, особито античким еповима, драмама и иконографији.

Никола Танасић (1983.) сарадник Катедре за филозофију на Православном богословском факултету и научни сарадник Института за филозофију. Аутор Нове српске политичке мисли. Дипломирао 2007. године на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: античка филозофија, историја филозофије, филозофија политике и друштвена критика, естетика, уметничка и филмска критика.

Душан Пајин (1942.) је редовни професор у пензији Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду и професор на интердисциплинарним теоријским студијама *Културна политика и менаџмент* Универзитета уметности у Београду. Дипломирао филозофију 1968. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду, а докторирао 1978. године на Филозофском факултету Универзитета у Сарајеву. Објавио је 12 књига и преко 500 радова на српском и енглеском језику.

Уна Поповић (1984.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима:

филозофија средњег века, општа методологија, филозофија духа, филозофска методологија, епистемологија. Дипломирала на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, естетика, филозофија језика.

Небојша Грубор (1971.) је доцент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду, на предметима: естетика, проблеми савремене естетике, Хајдегерово филозофија, херменеутичка естетика, историја естетике. Дипломирао (1997.), магистрирао (2003.) и докторирао (2007.) филозофију на Одсеку за Филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Хајдегерово филозофија уметности. Проблем заснивања* (2005.), *Херменеутичка феноменологија уметности* (2009.).

Желимир Вукашиновић (1970.) је доцент на Филолошком факултету Универзитета у Београду, предаје увод у филозофију. Основне студије филозофије завршио 1996. године на Свинбурн Универзитету у Мелбурну (Swinburne University, Melbourne), где 1998. године завршава и *Honours* студије. Докторирао филозофију на Универзитету Лагроб (La Trobe University, Melbourne) 2003. године. Најзначајније публикације: двокњижје *Композиција философије: Поетика пада и Генеалозија историје будућности* (2006.), *Бивствовање, херменеутика, субјект* (2010.), и две књиге песама *Лирика предаје* (2002.), *Гравитације душе* (2006.).

Александар М. Петровић (1958.) је доцент на Филозофском факултету у Косовској Митровици Универзитета у Приштини, на предметима естетика и античка филозофија. 1982. године дипломирао на Одсецима за филозофију и класичну филологију Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу, 1998. године магистрирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, а 2005. године докторирао на Одсеку за филозофију Фи-

лозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву. Најважније публикације: *Филозофска разматрања о темељима историје мишљења* (1998.), *Археологика ума* (1999.), *Естетика: естетска проблематика у класичној и посткласичној историјској перспективи* (2008.).

Бошко Телебаковић (1948.) је редовни професор на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Дипломирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду 1973. године, магистрирао (1980.) и докторирао (1985.) на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Најважније публикације: *Негација и слобода* (1988.), *Револуција и ултимум* (1990.), *Разум и срећа* (1993.), *Увод у филозофију* (2001, 2004. и 2010.), *Античка филозофија 1* (2002.), *Античка филозофија 2* (2003.), *Филозофија политике* (2004.), *Средњовековна филозофија* (2006.), *Приступу уметности* (2009.), *Сажета историја филозофије 1* (2010.), *Студије о Блоху, Адорну и Маркузеу* (2011.) и *Филозофија политике 1* (2011.).

Драган Жунјић (1952.) је редовни професор на Факултету уметности Универзитета у Нишу, где предаје социологију културе и уметности, филозофију уметности и естетику. Основне, магистарске и докторске (1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промовисан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Ћирило и Методије“ (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра. Објавио је више десетина научних радова из области естетике, социологије културе, социологије уметности, културологије, и следеће ауторске књиге: *Естетички хуманизам* (1988.), *Ликови облика: фрагменти о уметности* (1991.), *Свакидашњи укус: критика моћи свиђања* (1994.), *Социологија уметности* (1995.), *Национализам и књижевност: српска књижевност 1985-1995* (2002.), *Весела естетика* (2004., 2008.), *Причање смисла: књижевност и сазнање* (2010.).

Дивна Вуксановић (1965.) је редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: естетика, теорија културе, интерактивне комуникације, филозофија медија, комуникологија. Дипломирала на Факултету драмских уметности и на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Магистрирала театрологију на Факултету драмских уметности 1993. године, а докторирао 1998. године на Филозофском факултету у домену савремене филозофије и естетике. До сада објавила преко сто научних и стручних радова у домаћој и иностраној периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

Драган Ћаловић (1976.) је доцент на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета у Београду, где предаје теорију медија, теорију уметности и семиологију, те гостујући наставник на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје исламску уметност, исламску архитектуру и арапску калиграфију. Дипломирао је сликарство 1998. и арапски језик и књижевност 2006. године. Магистрирао теорију уметности и медија на интердисциплинарним последипломским студијама на Универзитету уметности у Београду 2005., а на истој групи је и докторирао 2008. године. Најзначајније публикације: *Јосип Броз Тито: студија имица* (2006.), *Увод у теорију медија* (2009., 2010.) и *Увод у теорију модерне и постмодерне уметности* (2011.).

Горан Рујевић (1988.) је апсолвент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Посебна поља интересовања: филозофија природних наука, методологија науке, феминистичка теорија, методика наставе.

Санда Ристић-Стојановић је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Објавила неколико књига поезије: *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.).

УПУТСТВО АУТОРИМА

У зборницима Естетичког друштва Србије објављују се радови који су презентовани на редовним годишњим скуповима Друштва, и везани за теме тих скупова, које представљају и тематске оквире сваког од зборника. У зборницима се објављују искључиво необјављени текстови

Аутори уредништву дају право првог објављивања текста у штампаном и електронском облику. Радове који су објављени у зборницима ЕДС-а аутори могу објавити и у другим публикацијама, уз напомену да су први пут објављени у зборницима Друштва.

Опрема и слагање рукописа:

- рукопис не би требало да прелази обим од 40.000 карактера, укључујући ту и размаке – празна словна места и фусноте
- рукопис треба доставити у електронској форми, ћириличним писмом, у фонту TIMES NEW ROMAN, величина слова 12, проред 1,5, поравнање JUSTIFY.
- уз рукопис треба доставити: име и презиме аутора, назив матичне институције аутора, пун наслов и поднаслов рада (на српском и на страном језику), апстракт на српском и неком страном језику (до 100 речи сваки), кључне речи (пет речи), списак литературе
- списак литературе се наводи на крају текста, по азбучном реду, а начин навођења је исти као и код фуснота
- препоручени начин навођења референци у фуснотама:

1) за књиге: презиме аутора, иницијали имена аутора, назив дела у курсиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980., стр. 34

Естетика и образовање

2) за текст из књиге или чланак из зборника: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, у, наслов дела у курсиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека”, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007., стр. 34

3) за чланак у часопису: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, наслов часописа у курсиву (ITALIC), број часописа, место издања, година издања, број странице
пример: Јауковић, С., „Херменеутика фактицитета као Хајдегерово полазиште”, *Архе*, V, 2009., стр. 34

4) за литературу у електронском облику: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, пун УРЛ и датум
пример: Kraut, R., „Plato”, <http://plato.stanford.edu/entries/plato>, 30.01.2011.

У другом и наредним навођењима истог дела изостављају се издавач, место и година објављивања (пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, стр. 35), а при узастопном цитирању истог дела у фусноти треба да стоји ознака *исто* или *ibid.* и број стране. Фусноте би требало да буду наведене у дну текста, не на крају (FOOTER). Референце се наводе у изворном облику, не преводом се на српски језик.

САДРЖАЈ:

Реч уредника	5
I ФИЛОЗОФСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ	
Марица Рајковић КРАЈ УМЕТНОСТИ КАО ПОЧЕТАК ЕСТЕТИКЕ	15
Зоран Кинђић ДИДАКТИЧКИ МОМЕНАТ У БРЕХТОВОЈ КОНЦЕПЦИЈИ УМЕТНОСТИ	35
Ива Драшкић-Вићановић ЕСТЕТИКА И ОБРАЗОВАЊЕ: ДВЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У ОБРАЗОВАЊУ ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА	51
Марко Дамњановић ПСИХОЛОШКИ СМИСАО ПЛАТОНОВЕ КРИТИКЕ УМЕТНОСТИ	61
Victor Castellani AESTHETE VERSUS LIBERTINE: IRONIC ANTI-MODELS OF PAIDEIA IN PETRONIUS' SATYRICON	83
Никола Танасић „УЧИТЕЉ ХЕЛАДЕ” – О ДОМЕТИМА КЛАСИЧНОГ ПЕСНИШТВА У ОБРАЗОВАЊУ КЛАСИЧНЕ АНТИКЕ	97
Душан Пајин ЦЕЛОВИТОСТ И СЛОБОДА ИГРЕ: УТОПИЈСКЕ НАДЕ, ИЛИ ОСТАЦИ ВЕЛИКЕ ПРИЧЕ	137
Уна Поповић BILDUNGSROMAN: УМЕТНОСТ КАО ОБРАЗОВАЊЕ	155

Небојша Грубор ОБРАЗОВАЊЕ И УМЕТНОСТ КАО ДИМЕНЗИЈЕ ХЕРМЕНЕУТИЧКОГ	177
Желимир Вукашиновић О ЈЕДИНСТВУ ПОСРЕДОВАЊА, ПРИПОВИЈЕДАЊА И ПЛЕВАЊА У ВЕСЕЛОЈ НАУЦИ НИЧЕОВОГ ЗАРАТУСТРЕ	193
Александар М. Петровић ЕСТЕТИКА И ОБРАЗОВАЊЕ У ОСНОВИМА УМЕТНОСТИ	203
II КУЛТУРА И ОБРАЗОВАЊЕ	
Бошко Телебаковић ПРОБЛЕМ НЕКУЛТУРНЕ КУЛТУРЕ	219
Драган Жунић ТИХИ РАД УКУСА – СМИСАО КРУЖОКА	245
Дивна Вуксановић О НЕОПХОДНОСТИ ЕСТЕТСКОГ ОБРАЗОВАЊА ЗА НОВЕ МЕДИЈЕ: КРИТИКА РЕПРЕЗЕНТОВАЊА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ НА ДРУШТВЕНОЈ МРЕЖИ FACEBOOK	263
Драган Ђаловић РАЗУМЕВАЊЕ ВАСПИТНО-ЕДУКАТИВНЕ ФУНКЦИЈЕ УМЕТНОСТИ У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ УМЕТНИЧКОЈ ТЕОРИЈИ У ПЕРИОДУ ОД 1945. ДО 1952. ГОДИНЕ	281
Горан Рујевић ОБРАЗОВАЊЕ ВАН УЏБЕНИКА	303
Санда Ристић-Стојановић ЕСТЕТИКА И УМЕТНОСТ У ДАНАШЊЕМ ВРЕМЕНУ	321
Подаци о ауторима	331
Упутство ауторима	337

ПУБЛИКАЦИЈЕ ЕСТЕТИЧКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

- Акта IX Међународног конгреса за естетику*, I-III том, Дубровник, 1980.
Естетика и свакодневни живот, ур. М. Зуровац, Рад, Београд, 1982.
Стваралаштво и људски свет, ур. М. Дамјановић, ЕДС, Београд, 1983.
The Problem of Creativity, ed. J. Aler and M. Damjanović, EDS, Beograd, 1983.
Уметничко дело данас, ур. Мирко Зуровац, Рад, Београд, 1983.
Стварност у уметничком делу, ур. Мирко Зуровац, ЕДС, Београд, 1984.
Уметност и наука, ур. М. Зуровац и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1985.
Уметност и мит, ур. З. Глушчевић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1987.
Уметност и прогрес, ур. М. Дамњановић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1988.
Естетско и свето, ур. М. Дамњановић, Б. Милијић и Д. Жунић, Градина, Ниш, 1994.
Ниче и модерна естетика, ур. Бранислава Милијић, ЕДС, Београд, 1995.
Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамјановићу, ур. Б. Милијић, Универзитет уметности у Београду и ЕДС, Београд, 1996.
Уметност, природа, техника, ур. М. Зуровац и М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1996.
Естетско задовољство и модерна уметност, ур. М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1997.
Чему уметност?, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 1997.
Српска естетика у XX веку, ур. М. Зуровац, ЕДС, Београд, 2000.
Естетика, уметност, морал, ур. Б. Милијић, ЕДС, Београд, 2002.
Естетско искуство, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 2003.
Естетика и уметничка критика, ур. Д. Вуксановић, ЕДС, Београд, 2004.
Положај лепог у естетици, ур. М. Зуровац и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2005.
Шта је естетика?, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2006.
Теорија уметничког стваралаштва, ур. Н. Грубор и С. Јауковић, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2007.
Уметност у култури, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2008.
Уметност и истина, ур. Н. Грубор и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2009.
Утицај естетике на уметност, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2010.