

**ЕСТЕТИКА У ХУМАНИСТИЧКОМ КЉУЧУ:  
ПРОБЛЕМСКИ ОКВИР**

зборник радова

*Библиотека*  
**ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА**

**ЕСТЕТИКА У ХУМАНИСТИЧКОМ КЉУЧУ:  
ПРОБЛЕМСКИ ОКВИР**  
зборник радова

*Издавач*  
Естетичко друштво Србије  
Риге од Фере 4, Београд

*За издавача*  
др Мирко Зуровац

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

*Штампа*  
  
Ш Т А М П А

Тираж  
250 примерака

ISBN 978-86-81712-01-6

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

УДК 111.852(082.1)

# **ЕСТЕТИКА У ХУМАНИСТИЧКОМ КЉУЧУ: ПРОБЛЕМСКИ ОКВИР**

**зборник радова**

**Естетичко друштво Србије**  
Београд, 2019.



## РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник радова *Естетика у хуманистичком кључу* окупља резултате излагања и дискусија на XXXIX редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан је у просторијама Завода за проучавање културног развитка у Београду, 16. и 17. маја 2019. године.

Овогодишња тема конференције и зборника радова превасходно је посвећена испитивању положаја и улоге хуманистичких наука данас, односно начину на који се унутар тог оквира затиче естетика. Питање које смо желели да поставимо и нагласимо је да ли естетичка питања, проблеми, разматрања и начин мишљења могу провоцирати обнављање значаја хуманистичких наука у савремености. Ово питање провоцирано је убеђењем да савремена цивилизација примат даје природним и техничким наукама, што за последицу има не само умањење улоге и значаја хуманистичких и друштвених наука, већ и питање о начину на који оне данас уопште могу бити значајне за овако организовано и разумљено друштво, образовање и науку. Наше је убеђење, такође, да естетска димензија истински представља алтернативу владајућем светоназору, те да на исти може и деловати, пре свега критички.

Другачије речено, теза постављена темом конференције и зборника имплицира да су естетичка питања и проблеми универзалног карактера, те да и данас битно обликују људску стварност. Наведено за последицу има да су естетичке теме присутне у свим

друштвеним и хуманистичким наукама, те да се оне не могу искључити из научног разматрања људске стварности. Наведено, међутим, поставља проблемски оквир наше теме не само у уже естетички и филозофски, већ и у интердисциплинарни оквир. Слично томе, наша тема не имплицира само различите науке, већ и различите културе, као међусобно несводиве организације симболичког поретка стварности у којима се људи затичу. Отуда је питање начина и облика комуникације између припадника различитих култура овде такође од значаја, а тема је отворена и за интеркултурална испитивања.

Интегративни фактор свих ових различитости у савремености несумњиво представља медијска сфера, те је утолико наша тема усмерена и на питања филозофије медија. Питања медијске културе, медијске димензије, те утицаја медија на обликовање јавног мњења неизоставни су фактор у разматрању савремености: у овом контексту важно је размотрити перспективе развоја хуманистичких наука с обзиром на факторе савремености, могућност да хуманистичке науке осветле смисао и начин функционисања медијске сфере, те, коначно, и начине на које се проблеми и питања хуманистичких наука постављу и представљају у домену медијске стварности. Пошто се утицај савремених медија и информационих технологија остварује управо путем естетског креирања начина њихове употребе од стране корисника, естетичка разматрања истих неопходни су начин разумевања света у коме живимо.

Коначно, тема конференције подразумева и истраживања историјских облика односа естетике и хуманистичких наука, те и развоја тог односа: ова питања би требало да осветле и везе домена естетског и хуманистичког спрам осталих облика разумевања стварности. При томе нарочито циљамо на различите облике разумевања хуманитета и хуманизма, науке и научности, односно њихових међусобних релација. Естетска димензија представља кључ којим желимо да читамо ове традиционалне облике естетског и хуманистичког, као и на њима заснована поимања стварности.

Зборник *Естетика у хуманистичком кључу* организован је у две целине. Прва од њих, која носи наслов *Естетика у хуманис-*

тичком кључу: *проблемски оквир*, обухвата радове који начелно осветљавају проблеме које смо представили као фокусе наше теме. Друга целина, *Естетика у хуманистичком кључу: перспективе*, окупља радове који наведене проблеме ситуирају у појединачне филозофске, односно научне и уметничке контексте.

Зборник започиње радом Драгана Жунића, који представља разраду уводног излагања конференције. Студија професора Жунића испитује оправданост естетичког хуманизма и могућност, односно оправданост естетичког трансхуманизма. Професор Жунић разматра легитимност идеја естетичког хуманизма у оквиру савремености, али и оквире у којима се научно-техничка парадигма исте може или не може довести у везу са естетском димензијом. Разматрања професора Жунића наглашавају антрополошки карактер естетског, али и указују на његов политички потенцијал.

Рад професора Сретена Петровића испитује савремену аналитичку естетику и њено разумевање уметности, које аутор контрастира са Хегеловим утицајем, оствареним у виду тезе о крају уметности. Професор Петровић испитује начин на који је ова теза провоцирала проширење домена појма уметности на нове уметничке праксе, као и начин на који су такве идеје повратно заживеле на тлу европског разумевања и извођења уметности. Рад Богомира Ђукића наглашено интерпретира однос естетике и хуманистичких наука, којима она, по суду аутора, нужно припада. Професор Ђукић разматра фазе историјског развоја хуманистике и естетике, пратећи промену њихових односа, као и њихов положај у савремености.

Прилог Дивне Вуксановић преиспитује однос филозофије, естетике и филозофије медија према хуманистичким вредностима. Ауторка супротставља филозофију медија са једне, те СТЕМ академске дисциплине са друге стране, оцењујући да филозофија медија данас може да дела критички, против капиталистички засноване парадигме валоризовања, односно да буде радикална хуманистика.

Проблемом улоге и положаја естетског у доминантно капиталистичком друштву данашњице бави се и Предраг Јакшић, који у

свом раду испитује да ли постоје универзални модели егзистирања естетског у друштву данас. Аутор наступа критички, те као алтернативе савременом важењу естетског предлаже моделе разговора и несебичне жртве. У истом духу говори и Срђан Мараш, у раду који посебно указује на условљеност естетичке рефлексije процесима комодификације, услед чега она губи истински критички и еманципаторски значај. Алтернативу аутор види у трансформацији естетике ка негативној, утопијској и транскапиталистичкој естетичкој самосвести, чији је задатак да се развија у (транс)хуманистичкој перспективи.

Студија Уне Поповић тему зборника поставља у контекст интеркултуралности, а конкретније интеркултуралне филозофије и естетике. Ауторка настоји да укаже на проблеме и оквире интеркултуралне комуникације, која фаворизује свест о конкретним културним контекстима из којих потичу ставови и вредности, те да исте покаже као отворене за естетичка истраживања.

Први део зборника закључује се радом Драгана Ћаловића, посвећеном уметности двадесетог века, као активног учесника у изградњи бољег и праведнијег друштва. Развој уметничких приступа заснованих на хуманистичким претпоставкама тема је овог рада, у ком се испитују принципи тог развоја и предлаже скица за једну могућу историју хуманистичких тенденција у уметности двадесетог века.

Други део зборника обухвата радове који проблем естетике у хуманистичком кључу интерпретирају на посебним примерима и у микро-анализи. Овај део зборника отвара рад Иве Драшкић Вићановић, посвећен категорији незаинтересованости, која је обележила естетику осамнаестог века. Ауторка указује на категорију незаинтересованости као *differentia specifica* људскости, то јест, као отпор модерним, а пре свега Хобсовим тезама о егоистичном интересу као кључној особини људског бића.

Студија Јадранке Божић заснована је на тези о повезаности филологије са основама знања о смислу људског постојања. Ауторка указује на данашњу кризу филологије, на основу које тврди



могућност критичког односа према класификацијама знања унутар ове науке. Ауторка такође наглашава и потенцијале интердисциплинарног и интеркултурног карактера филологије.

Студија Саше Радовановића усмерава тему зборника ка испитивањима конкретних филозофских позиција. Радовановић се определио за Ничеа, односно за анализу интерпретације естетике као примењене физиологије. Према суду аутора, овде није реч о формирању естетике по узору на природне науке, већ о естетици која естетско поима као органско, односно као једну функцију за-снимања смисла.

Рад Милоша Миладинова фокусира естетичке позиције В. Бењамина, а пре свега његову критику традиционалне естетике и испитивање могућности мишљења уметности спрам савремених феномена. Аутор се фокусира на Бењаминов појам ауре, који поставља као методски појам за разликовање традиционалних и савремених облика искуства. На основу наведеног, аутор тврди да појам ауре отвара могућност нових путева промишљања за друге хуманистичке дисциплине. Слично поступа и Небојша Бановић, који испитује филозофију А. Бадјуа. Намера је аутора да, полазећи од Бадјуових ставова, преиспита положај естетике у одноу на филозофију као хуманистичку „знаност”. Аутор указује на напетост односа уметности и филозофије, као и на потенцијал уметности да се супротстави империјалним тенденцијама и естетским узусима епохе „анималног хуманизма”.

Студија Душана Миленковића тему зборника фокусира на филозофску анализу музике, а спрам Грејсикове тезе да популарна музика може представљати симбол за одређени однос човека према друштву. Аутор у раду показује унутрашње напетости Грејсикове позиције, оличене у неслагању између ставова о слушачком приступу популарној музици и његових теза о вредностима које ова врста музике заступа, чиме се однос естетског и политичког фокусира на питању једног од феномена савремене уметности.

Контекстуализација теме спрам појединих уметности заступљена је и у радовима Милана Радовановића и Милоша Ћи-

пранића, те у конкретном усмерена на ликовне уметности. У својој студији Радовановић испитује естетику византијске иконографије, и то путем анализе њеног основног начела о приказивању нестворене божанске светлости. Аутор настоји да питање иконографије покаже на основи разумевања људске природе у контексту хришћанског учења, те, услед традиционалног супротстављања појма хуманизма перспективама религије, уводи и анализира појам теохуманизма. Милош Ћипранић, пак, у свом прилогу указује на значај геста у теорији теорији и пракси просторних уметности, при чему посебно наглашава улогу кажипрста. Гестуалност, као невербални облик изражавања и комуникације, представљена је као нарочито потентна перспектива поимања људског положаја у стварности и њеног разумевања.

Прилог Владимира Вујошевића посвећен је анализи књижевности, а посебно категорији готског. Аутор повезује категорију готског са хуманистичком у периоду „нове рационалности”, одређене приматом природних наука и проблематизовањем научности хуманистике, те указује на њен специфичан смисао у погледу обликовања знања о прошлости.

Зборник се довршава радом Санде Ристић-Стојановић, посвећеном анализи уметности у веку који живимо. Ауторка се критички осврће на постмодернистичке тенденције у уметности и њеном разумевању, а исте потом контрастира са традиционалним питањима о романтизму у уметности и романтизму као стању духа.

Уредници:

*др Ива Драшкић Вићановић*

*др Небојша Грубор*

*др Уна Поповић*

*др Драган Ђаловић*

*др Марко Новаковић*

*ма Милош Миладинов*

**ЕСТЕТИКА У ХУМАНИСТИЧКОМ КЉУЧУ:  
ПРОБЛЕМСКИ ОКВИР**



Драган Жунић

## ЕСТЕТИЧКИ ХУМАНИЗАМ И ТРАНСХУМАНИЗАМ

**Апстракт:** Аутор испитује актуалност естетичког хуманизма и могућност естетичког трансхуманизма. Након 1) одређивања основних појмова (хуманизам, трансхуманизам, естетско, уметност, естетика), и 2) излагања главних момената критике хуманизма, он образлаже следеће тезе: 3) Естетско и уметност битне су одлике људскога бића, и стога његова антрополошка диференција, па је естетика, као философија естетскога и уметности, нужно – хуманистичка. 4) Хуманизам у себи садржи и метафоричко-утопијску конструкцију аутентичне естетске и уметничке егзистенције човека и његовога друштва, па је, нужно, не само етички већ и естетички. 5) Није могућ некакав естетички трансхуманизам. 6) Естетика трансхуманизма је варијанта технолошког и конзумеристичког естетицизма, па – без метафоре и утопије, без естетских идеја и естетскога наговештавања смисла – може бити само меркантилистичка идеологија, која не подстиче естетску културу. 7) Развој вештачке интелигенције и информатичких технологија није нужно антиестетски и антиуметнички, нити трансхуманистички, то јест, још увек је могућа хумана конвергенција естетскога, уметности и високих технологија, која подстиче и привредни и духовно-естетски раст. 8) Неизграђеност „естетскога обрасца” и владавина „лошега укуса” иду руку под руку са недемократским режимима.

**Кључне речи:** естетички хуманизам, трансхуманизам, утопија, идеологија. „естетски образац”.

0. Уводни положај и функција овога саопштења, у којем се испитује актуалност естетичкога хуманизма и могућност некаквога естетичког трансхуманизма, захтевају да најпре укратко оправдам ту часну и одговорну позицију, а да се у самоме тексту осврнем на важна питања постављена у позивноме образложењу теме научнога скупа.

Што се поменутога оправдања тиче, оно би се могло темељити на чињеницама: да сам своје ране радове, а пре свега докторску дисертацију, посветио теми естетичкога хуманизма; да сам се бавио проблемом угрожености и скрајнутости друштвено-хуманистичких наука и естетике данас (а са њима и угрожености промишљања целине и смисла опстанка), и, између осталог, организовао серију предавања *Зашто нам је потребно хуманистичко образовање?* (у Центру за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, током 2016. године), и округли сто на тему *Зашто нам је потребно друштвено-хуманистичко образовање?* (у Огранку САНУ у Нишу, 2018); да сам сопствена естетичка истраживања увек везивао за одговарајући културални контекст и могућности интеркултуралне комуникације у естетичкоме полилоквијуму; да сам традиционалне естетичке теме, а пре свега проблеме укуса и доживљаја, истраживао бар до прага питања о медијској посредованости и глобалној дифузији естетскога, уметности и културе у савремености.

1. Ко је наурио да се у естетичким лексиконима обавести, за почетак, о основним значењима појма „хуманизам” у „естетичкоме кључу”, остаће кратких рукава. У општефилософским лексиконима, као и онима из области књижевности, ствар је само нешто боља.

Како год, увек је реч најпре о „хуманизму” (и комплементарној „ренесанси”) у културно-историјском смислу, као о културно-историјском покрету од 14. до 16. века, и тај појам свакако улази, као духовна баштина, у садржај и обим општега појма „хуманизма”, дакако са одговарајућим нововековним преломом у значењу. Тако се среће и појам „философског неохуманизма” позног 18. и

19. века (Винкелман, Лесинг, Хердер, Гете, Шилер), са универзалним и трансисторијским идеалом човечности утемељеним на идеји природне и људске правде – појам уздрман искуствима модернога човека. Потом, између два рата, појављује се „трећи хуманизам”, у доброј мери марксистички, иза кога се традиција хуманизма рачва на (а) сартровски егзистенцијализам као хуманизам, са схватањем човека као самоделатнога, самоодговорнога, без-божнога и самоизграђујућега, а ипак интерсубјективнога, и самоизабранога и самотрансцендирајућега бића,<sup>1</sup> и са Камејевим и Мерло-Понтијевим питањем о хуманости средстава у реал-политици, која се пречесто покрива идеалима неохуманизма, те на (б) критичко преиспитивање хуманизма.<sup>2</sup>

Тако је данас, општи појам хуманизма пре свега етички став смештања човека и људских вредности у средиште погледа на свет и узимање човека као полазишта и циља делања и одговарајућих друштвених и политичких прегнућа у корист човека – но, не само у апстракцији људскога бића већ у конкретном оностраности и друштвено-историјских и културалних посебности. Утолико, хуманизам јесте својеврсни, освешћени антропоцентризам, са вером у људску вредност, бар као могућност, и у људске способности сазнавања и делања, али, тиме, можебити, и својеврсни сазнајно-теоријски релативизам. У тај појам улазе и вредности грађанскога хуманизма, као што су, према Лефевру: универзалност, индивидуална слобода, једнакост, достојанство људске личности, право на изражавање,<sup>3</sup> али и свест о капиталистичко-економским ограничењима овога прокламованог сета вредности, па засади марксистичке и сваке друге критике заблуделога и некритичкога хума-

<sup>1</sup> Sartre, J.-P., *Egzistencijalizam je humanizam*, S pogovorm dr Vanje Sutlića, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1964.

<sup>2</sup> Šnel, R., *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Priredio Ralf Šnel, Plato Books, Beograd, 2008: Humanizam.

<sup>3</sup> Lefevr, A., *Markizam i humanističke nauke*, Nolit, Beograd, 1986, str. 257, i dalje.

низма, као и искуство реал-социјалистичке издаје декларативног социјалистичког хуманизма.<sup>4</sup>

2. О осталим релевантним појмовима – на одговарајућем месту у тексту. Овде ћу, у најкраћем, скицирати мотиве критике хуманизма.

2.1. Већ у краткој скици историје појма „хуманизам” наговештени су сигнали заузимања критичке дистанце према овоме појму и на њему заснованом погледу на свет, први рукавци у мишљењу „хуманизма” и, потом, критичке струје, иза којих ће на сцену ступити и – „постхуманизам”. Ради се о растакању традиционалног хуманистичко-антропоцентричког идеала, које производи из искустава живота у модерном друштву, а критички се артикулише у делима Маркса, Ничеа, Фројда, Хајдегера, многих уметника модерне, па потом – у другој ешелону критичара – у делима Адорна и Хоркхајмера, Алтисера, Фукоа, Лакана, Дериде, односно постмодернистичких критичара високе цене расцепа између хуманистичке теорије и нехумане друштвене праксе.<sup>5</sup>

2.2. Укратко, свеколика критика хуманизма је често бивала утемељена на јасном повесном увиду да је овај поглед на човека изграђен на некритичкој вери у „доброту” и општу „ваљаност” људског бића и у несумњиви напредак његове друштвености и његових друштвених творевина. Чињеница човекове несавладане, и несавладиве, биолошко-нагонске димензије, која се може само мање или више култивисати (формама),<sup>6</sup> искуство зла које је човек у стању да чини, и које чини, дакле, сазнање да друштвени опстанак човека – који, како се испоставило, није нужно добар – захтева

<sup>4</sup> О преображају хуманистичког идеала од старе Грчке до философије 20. века, која „једва да мисли и брине о унапређењу човечности”, јер је битно егзистенцијалистичка према декларативно хуманистичка, види: Ђурић, М., *Хуманизам као политички идеал*, Српска књижевна задруга, Београд, 1968, стр. 452.

<sup>5</sup> Šnel, R., *Leksikon savremene kulture: Humanizam*.

<sup>6</sup> Та чињеница као да оправдава еугеничке и био-инжењеријске експерименте, и утемељује наду да је савладавање човекове биолошке природе ипак могуће, ако не културално, онда цивилизацијско-технолошки,



сплет обичајних, моралних и законских норми и институција, да је и под њима једним својим слојем „диваљ” и „животињски”, да је склон изради малих лажи и превара али и великих симболичких система за оправдање себичности, несолидарности, насиља и убијања, дакле, „нељудскости”, свест о ограничености антропоцентричкога становишта итд. – стварају тле за озбиљну критику појма и традиције „хуманизма” као погледа на свет, теорије и идеологије.

Додуше, не бих скривао бојазан да је та критика понегде можда и философски параван за идеологије којима су утемељиване неке нељудске повесне праксе.

Вероватно најснажнији ветар у леђа критици „хуманизма” долази из дела М. Хајдегера, који се питао да ли је уопште нужно враћати (изгубљени) смисао речи „хуманизам” и обнављати „недаћу”, па ипак отворио проблем „хуманизма” као бриге да човек постане човечан, а не не-човечан, „инхуман”, што код њега значи да буде враћен својој бити,<sup>7</sup> а то ће рећи да је у питању „хуманизам” који човечност човека мисли из близине бивствовања – дакле, „хуманизам” код кога није у игри односно у питању човек, већ повесна бит човека, његова ек-систенција, у њеноме долажењу, односно пореклу из истине бивствовања.<sup>8</sup> Тај „хуманизам” значи да је бит човека битна за истину бивствовања, тако да нам – каже сам Хајдегер – ту заправо није ни стало до човека као таквога, те да ми овде мислимо један необични „хуманизам”, па се доброно упиње да докаже како ово супротстављање „хуманизму” због његове темелне метафизичности<sup>9</sup> „не укључује одбрану инхуманог”,<sup>10</sup> већ да отвара друге погледе.<sup>11</sup> Према речима Микела Дифрена, пред

<sup>7</sup> Heidegger, M., *Über den Humanismus*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1975, S. 10.

<sup>8</sup> Ibid., 29.

<sup>9</sup> Ibid., 12.

<sup>10</sup> Ibid., 34.

<sup>11</sup> Велики труд и фасцинантна теоријска грађевина – (само) да се ствари не би назвале правим именом! Хајдегер се пита може ли се мишљење и даље ослобађати

„одстрањивања бивствујућег или стварног”, друга главна особеност Хајдегерове мисли јесте „одузимање свега човеку (...): онда када је питање о човеку подређено питању о бићу о човеку је реч још само као о сведоку и слуги Бића”.<sup>12</sup> То је „хуманизам” Мартина Хајдегера.

Све у свему, са моје тачке гледишта, често оправдана критика хуманистичкога оптимизма, идеализације човека и антрополошке наивности не обара, ео ipso, и саму идеју хуманизма, његове темељне вредности, па ни све изведене хуманистичке „пројекте” (уз свест о томе да су многи хуманистички „пројекти” завршили у паклу концентрационих логора).

Критички и, напросто, трезвени увид у чињеницу да човек није савршено и апсолутно морално биће, већ животиња, премда умна, да има нагоне – биолошки супстрат који не познаје моралне вредности и законе, да може бити себичан и агресиван у њиховоме задовољавању, да није нужно и увек обдарен емпатијом, и крунисан солидарношћу и филантропијом, само нам налаже и захтева да се прокламовани „хуманум” нужно и непрекидно мора хуманизовати, па и – естетски.

Стога, искуство критике хуманизма данас мора бити уграђено у савремени појам хуманизма, онолико нужно колико је данас нужно и не одрећи се овога појма и његове перспективе. Онај ко се опекао на ватри, неће се одрећи ватре као такве, већ ће убудуће са ватром бити пажљив и опрезан.

Поменуто хуманизовање постиже се на начелно генетски предиспонираним јединкама у процесима и праксама социјализације, образовања и васпитања, посредством усађивања или расејавања система вредности, норми и правила. Ове норме (обичајне,

---

тога да мисли бивствовање, које је било прикривено у дугоме заборава, а у садњем се светском тренутку најављује „потресеношћу свега бивствујућега“ (што би се могло односити на „неизговорљивошћу“ прикривено, ради заборава, Зло Првога и Другога светског рата, и то непосредно после овога другога), *ibid*, 38.

<sup>12</sup> Difren, M., *Za čoveka*, Nolit, Beograd, 1973, str. 37.

моралне, правне, техничке...) неизоставно су – у мањем или већем степену – принудне, наметнуте, ако не силом државних органа, а оно јаким притиском мреже друштвених институција.

3. Моја је полазна теза да су естетско и уметност битне одлике људскога бића, и стога његова антрополошка диференција, па је естетика, као философија естетскога и уметности, битно – хуманистичка.

Неомарксистички хуманизам 20. века, друштвенокритички и самокритички, давао је значајно место култури и уметности у пројектима ослобађања и еманциповања човека у људској заједници. Чини ми се да сам и теоријски и оновременим генерацијским искуствима био припремљен да препознам ову теоријску линију као добар мотив даљих естетичких и хуманистичких истраживања.

3.1. Тако сам на почетку свога бављења естетиком – уз нескривену фасцинацију уметношћу и уз личне афинитете – наслутио значај естетскога у читавоме животу, дакле, и изван уметности, да бих најпре докучио смисао емпиријске праксе естетизације и утопијске идеје друштва као естетскога бића и уметничкога дела, а потом постепено разумевао и значај естетскога у антрополошком погледу, као првога искорака једнога чулно-нагонскога бића, које има искуство практичнога и техничкога одржавања живота, ка естетски посредованој духовности, која „потом” (у логичкоме, а не временскоме смислу) запоседа и „више” сфере разумских појмова и умских идеја. То је био мој улазак у царство естетичкога хуманизма, а испитивање развоја ове идеје обавио сам у форми докторске дисертације – по свему судећи на продуженоме таласу идеја „шездесет осме”, бит, хипи и рок-културе, затим, „открића” неомарксистичке критике догматскога марксизма и праксе реал-социјализма, са акцентом на улози културе и уметности у друштвеном преображају, па утолико и на функцији уметничкога критичког и суберзивног ангажмана (уместо дотадашњег агитацијско-пропаганднога служења идеологији), у време накнадне и политички индиректно инструментализоване антисовјетске победе модернизма и следбеника уметничких авангарди у ондашњој Југославији итд.

3.2. Након овога залетања у небо „естетичкога хуманизма”, сусрео сам се са књигама и радовима који су ми могли бити од користи – да су постојали, или да сам знао за оне који су постојали.<sup>13</sup> Но, и без њих, усудио сам се да естетику одредим у ширем смислу, не као философију уметности, већ као „философију људске стваралачке, чулно-духовне, продуктивне и контемплативне праксе која (пракса) обухвата димензије естетског и ‘лепог’, и на узоран и прототипски начин се објективира у уметности”.<sup>14</sup> Од тога одређења нисам суштински ни данас одустао, но сам га само мање или више „дотеривао”, остављајући увек, изричито, могућност да се естетика може засновати и као философија уметности.<sup>15</sup> Разлика је у томе што моја концепција, у овоме *all inclusive* одређењу, директно упућује на антрополошку димензију праксе која је предмет естетике. Хуманистичка димензија није експлиците нотирана, већ би се овде могла подразумевати, али је свакако истакнута у комплементарном одређивању уметности.<sup>16</sup> Тако сам засновао концепцију естетике као „теорије естетске културе” – својеврсне антрополошке естетике, на темељу претпостављене естетичке антропологије,<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Овде ћу поменути само неке: Мена 1984 (изворно: 1968), Хек 1973, Фери 1994 (1990), Шмид 2001 (1998-2000).

<sup>14</sup> Žunić, D., *Sociologija umetnosti*, Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet, Niš, 1995, str. 26.

<sup>15</sup> Žunić, D., *Vesela estetika*, Zograf, Niš, 2004, str. 34; Жунић, Д., *Весела естетика*, Алтера, Београд, 2008, стр. 43).

<sup>16</sup> „Уметност је један вид креативне људске делатности, који обједињава човекове најдубље духовне и чулне моћи, отеловљујући их у оригиналним комуникбилним производима, који – под претпоставком друштвено-историјске аутономије – изазивају у примаоцу сасвим особену врсту доживљаја (састављену од свиђања и суђења), и испуњавају своју највишу сврху обједињавања људскога бића, посредством раскривања његових темељних душевних, друштвених, антрополошких и метафизичких противречја” (Žunić, D., *Sociologija umetnosti*, str. 20/21). Топос „чулне и духовне моћи” касније сам, у више радова, конкретизовао кантовским одређивањем уметности као очулотворења естетских идеја.

<sup>17</sup> Види: Жунић 2007, Жунић 2015, Жунић 2017.

која укључује етичко-хуманистичку димензију естетске и уметничке стваралачке и рецептивне праксе.

Проширивање естетике „изван естетике” предузео је и Волфганг Велш у раду изложеном на XIII Међународном конгресу за естетику, у Лаhtiју, Финска, 1995. Велш би да да право философској естетици да иде изван традиционалнога усредсређења на уметност, тј. да тематизује „естетско” у изворноме смислу и у свим његовим савременим значењима, дакле, и савремене мотиве естетскога живота, медија, естетизације света. Наравно, ни Велш није пропустио да помене философе који су естетику поставили шире од доминантне традиције философије уметности – Шилера (политичка и педагошка димензија естетскога, *Lebenskunst*), Маркузеа (одбрана нове друштвене чулности), Кјеркегора (естетска егзистенција), Ничеа (фундаментализација естетске активности).<sup>18</sup>

3.3. Испоставља се да нам теоријско наслеђе и атеоријски контекст поново отварају питање о хуманистичкој димензији естетскога, уметности, па, тиме, и естетике. Данас су друштвене околности друкчије од оних којима је био омеђен мој животни и теоријски хоризонт, бар у погледу ондашњега оптимизма а данашње скепсе у погледу могућности доиста људскога уређивања друштвенога живота. Но, скепса нагони на преиспитивање већ испитаног, па тиме и оних могућности које су већ деловале као затворене. Између осталог, можемо се запитати зашто би могућност даљега култивисања људскога бића, те и могућност одговарајуће организације друштвености била затворена као једна антрополошка, естетичко-антрополошка, тиме и социјално-философска, естетичко-етичка, естетичко-хуманистичка перспектива?

---

<sup>18</sup> Welsch, W., “Aesthetics Beyond Aesthetics”, *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory, ed. Martti Honkanen, Helsinki 1997, 18/37. file:///F:/EDS/EDS%202016/'Aesthetics%20Beyond%20Aesthetics%20by%20Wolfgang%20Welsch.html, 24.07/2017.

Из кантовско-шилеровске схематске позиције, прихватам да једини вид култивисања људскога бића, његове сирове природе, који није принудан (као што су то, у различитој мери, симболичке форме и норме обичајности, морала и права), јесте рецепција различитих форми естетскога, то јест, просуђивања естетскога, које је први искорак човека из анималнога (посредством елементарнога суда на основу задовољства и незадовољства), и, даље, продукција и рецепција естетскога и уметничкога – дакле, рецепција и креација естетскога и уметничкога као битне човекове особине.

Са ове тачке гледишта не изгледа зачудно закључак да је филозофска дисциплина која промишља ову контемплацију и продукцију – естетика, по дефиницији хуманистичка, и као афирмативна и као критичка.

4. Но, питање је како ствар стоји са друге стране, односно да ли у појму хуманизма има нечега што иде усусрет естетскоме и естетици? Моја је друга претпоставка да „хуманизам” у себи, између осталог, садржи и метафоричко-утопијску конструкцију аутентичне естетске и уметничке егзистенције човека и његовога друштва, па је, утолико, не само етички већ и естетички.

4.1. Естетско се, и самостално и као уметничко естетско, појављује и као способност људскога бића за просуђивање вредности и смисла појединачнога у некоме склопу (форми), и као формално својство некога предмета који се просуђује, и то као: осећај – доживљај – суд – својство предмета, бића, творевине, и може, осим вредности по себи, добити функцију метафоре, утопије и идеологије. То би значило да је естетско, по себи, и нужно – људско, хумано, а у теоријској обради – хуманистичко, уколико није програмом или праксом естетизације учињено не-хуманим. Можда једино у естетскоме суду данас још увек почива изворна могућност избора,<sup>19</sup> утемељена у доживљају, дакле у супстанцији живота, која је спој чулности (задовољства или незадовољства) и духовности?

---

<sup>19</sup> А о значају *избора* себе сама, што је кључ егзистенције, могли бисмо нешто сазнати од Сартра и његовога схватања хуманизма; а пре тога и од Кјеркегора.

Без естетскога човек није заокружен, целовит, него битно прикраћен и стога неспособан за слободно култивисање свога чулно-нагонскога супстрата, па је, заправо, само подложен „принудном“ цивилизовању.

Једна од могућности протезања оне функције, илити „меке моћи“ естетскога, поред различитих форми естетизама или естетизама, јесте и *естетички хуманизам* – метафоричко-утопијска, а потом и идеологијска, визија пожељнога људскога и друштвенога стања конструисаног по моделу естетскога и уметности: естетске и уметничке креације, естетскога и уметничкога предмета и рецепције естетскога и уметности.

Као што сам већ напоменуо, пре четрдесетак година реконструисао сам настанак и развој ове метафоричко-утопијске идејне конструкције – од изворишта у Канта, преко Шилера, до неомарксистичке визије друштва као уметничкога дела Херберта Маркузеа. Скраћени текст моје докторске дисертације *Развој идеје естетичког хуманизма* (израђене под менторством проф. Сретена Петровића и одбрањене на Филозофском факултету Универзитета у Нишу 1984. године) објављен је под насловом *Естетички хуманизам* (Жунић 1988). Разуме се, данас бих ту књигу бар друкчије написао, мада бих волео да могу и боље.

4.2. Испоставило се да је посвудашњом рецесијом не само левих већ и хуманистичких идеја и вредности уопште, дошло и до потпунога „стишавања“ и „заборава“ идеје естетичкога хуманизма. Но, реакције на суштински амузичну неолибералну хегемонију, па и извесно обнављање левога набоја, вероватно ће дати нови замах и метафорички инспиративној, рекао бих, и утопијски регулативној, премда не и идеолошки конститутивној идеји естетске и уметничке друштвене егзистенције.

4.3. Са друге стране, и процес „дехуманизације уметности“, који такође није неко ново збивање, и сам доприноси слабљењу метафоричко-утопијске употребе појма уметности. О томе процесу, тј. о савременој уметности као „уметности човека – уметности без човека“, говорио сам на научноме скупу Српскога филозофског

друштва *Човек у философији, уметности и религији* („Драинчеви сусрети”, Прокупље, 21–22. мај 2015). Расправљајући о „месту човека у човековој, човеком створеној или човеком пренесеној или спроведеној, уметности”, изложио сам и следеће тезе и сазнања: човек ишчезава из свих главних тенденција модерне уметности; но, чињеница је да је 20. век, уз апстракцију, разне типове иконокласицизма, и антимиметизам, изнедрио и програме социјалне уметности, уметничкога ангажмана, уметности као критике друштва, као и разне програме дефинисања човека и човековога света по уметности, естетизме и естетичке хуманизме... Тезу сам доказивао уз помоћ Зедлмајровог описа тежње за чистотом у модерној уметности (1957); Хаузеровог открића симптома кризе савремене уметности (1974), и чувенога рада Хозе Ортега и Гасета *Дехуманизација уметности* (1925), заправо „нове уметности”, где се наводе следеће битне одлике: неразумљивост и непопуларност, одстрањивање људских елемената, тј. дехуманизација, избегавање природних облика, тј. антиреализам и стилизација; антиемоционалност; метафоризација; доминација идеје над стварношћу; својеврсно иконоборство; антитрадиционализам; искључиво уметнички карактер уметничкога дела ове уметности само за уметнике, уметничка активност као игра, аутоироничност, одсуство трансценденције и месијанске улоге. Ортега и Гасет није крио симпатије за нову уметност, а све могуће примедбе на њен рачун сматра вреднима само уколико могу да укажу на неки нови пут уметности, који избегава традиционалне стазе, али и „заобилази дехуманизацију”.

На крају сам закључио да овај мислилац није омануо у погледу процењивања значаја амбиција али ни самих остварења нове уметности свога доба. Свестан да можда нова уметност није, бар до тога часа „створила дела која ће бити вредна пажње”, питао се: „Ко зна каква ће уметничка дела произвести тек рођени стил када буде зашао у доба зрелости?” Није погрешно, створена су заиста значајна дела. Остаје да се види има ли данас онога новог пута који „заобилази дехуманизацију”, или је нова уметност остарила



вртећи се у сопственоме кругу негације, ироније, интелектуализма, иконокластије... – дехуманизације?<sup>20</sup>

Наравно, када је реч о теоријскоме искључивању естетскога из суштине уметности, не може се мимоићи Хајдегер.

Искључивање естетскога (а естетско је, да подсетим, битно људско) из модерне и постмодерне уметности региструје и Хајнрих Клоц у својој књизи *Уметност у 20. веку*, који каже да уметничко дело добија статус концептуалне вербално-реторичке експликације.<sup>21</sup>

Битне одлике дехуманизације и укидање естетскога (неоправдано изједначенога са „лепим” и „допадљивим”) и сâм сам препознао у тзв. „новим уметничким праксама”. Константовао сам да је на делу процес деестетизације уметности, која – и као ангажована, критичка, субверзивна – само номинално остаје уметност, и у закључку навео речи Ђулија Карла Аргана о маргинализацији уметности у свету капиталистичке економије и технологије, који не допушта слободу уметничкоме пројектовању зато што је оно критика произвољности власти, и зато што је – будући да настоји да појасни структуре и облике – вазда „естетски чин”. Арган је констатовао да је у капитализму 20. века појачан „притисак на оне који дјелују на пољу естетских истраживања – да се не баве политиком, да отклоне сваки политички ангажман, чак свако занимање за друштвена питања”. Он је тада мислио на поп-арт, хиперреализам и кич. А ми имамо концептуалну уметност – каткада чак и субверзивну, али без естетскога, дакле, без човека, па зато још увек опомињуће делују његове речи из 1973: „Оно што задаје страх, и што се жели на сваки начин спријечити, јест поновно успостављање намјерно пресјечене везе између *умјетничког* и *естетског*“.<sup>22</sup> А ја сам придодео

<sup>20</sup> Ortega-Gaset, H., „Dehumanizacija umetnosti”, *Savremeniik*, br. 12, Beograd, 1971, str. 425-449.

<sup>21</sup> Клоц, Х., *Уметност у XX веку: модерна – постмодерна – друга модерна*, Светови, Нови Сад, 1995.

<sup>22</sup> Argan, G. C., *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982, str. 263.

да, наравно, задаје страх могућност да поданик-техничар поново постане свестан изгубљене целовитости свога постваренога, де-естетизованог, а естетизјски анестезираног и дехуманизованог бића, и да постави захтев за сопственим интегритетом, који није замислив без естетске димензије и средишње позиције стваралачке уобразиље, а који није могућ у датим и диктираним економским, политичким и културалним околностима. И теоријским.

5. Будући да је „трансхуманизам” на траси описане дехуманизације уметности, културе, остаје ми да видим је ли могућа нека веза естетскога и уметничкога са трансхуманим и трансхуманистичким, као што је могућа, па и нужна, но не увек и стварна (!), са хуманим и хуманистичким.

5.1. Не улазећи у минуциозна и често доктринарна разграничавања „трансхуманизма” и „постхуманизма”,<sup>23</sup> нити у то да ли је „трансхуманизам” обухваћен појмом „постхуманизма”, да ли је „трансхуманизам” прелаз, транзиција – путем технолошкога „унапређивања” човека и његових способности – ка коначном „постхуманизму”, констатујем да имамо посла са имплицитном или експлицитном критиком традиционалнога хуманизма у форми „критичкога постхуманизма” (који одбацује како схватање о човековој изузетности у свету, тако и схватање о његовој праву да читав свет око себе сасвим антропоцентрички подреди својим потребама и циљевима), али и у форми трансхуманистичке уверености у недовољност људских способности и у неопходност њиховога технолошкога појачавања или чак потпунога замењивања човека неком врстом кибернетичкога организма.

5.1. **Постхуманизам** јесте и својеврсно децентрирање човека и заузимање транс-хуманих тачки гледишта (у тзв. еко-критици, студијама животиња, не-феноменолошким „екстра-мунданим” посматрањима...). У сваком случају, постхуманизам би могао бити

---

<sup>23</sup> Интернет странице препуне су релевантних али и непоузданих чланака о „трансхуманизму” и „постхуманизму”, па са тим изворима и литературом треба бити методички опрезан.

не нужно антихуманизам, већ, како се каже, критичко преиспитивање традиционалних појмова „хуманог”, „хуманистичкога”, „људске природе”, „људскога стања”, а утолико и етичко преиспитивање последица централнога положаја човека и људске врсте у људскоме свету и деконструкција тога положаја. Али, оно „постхумано” се одређује и као комплекс радикалних промена људскога бића, могућих а делом и започетих, у не-сасвим-људско или чак не-људско биће – што испитују разне природне и техничке науке, а промишљају хуманистичке науке, философија и, наравно, уметности. Међу њима је и некаква трансхуманистичка или постхуманистичка естетика.

**Трансхуманизам** је, сматра се, покрет али и идеологија (што је, по мени, ближа одредба) развијања нових технологија које проширују (преко граница нашега тела) и појачавају, можда и развијају људске физичке и менталне способности све до прерастања човека у једно постхумано биће или до његовога замењивања једним таквим бићем вештачке интелигенције и роботичких капацитета, супериорних у односу на човекове ограничене способности, у области NBIC (нанотехнологија, биотехнологија, информациона технологија, когнитивне и неуро-науке). Штавише, није у питању само надоградња, „побољшавање” и „продужење” човека посредством виртуалне реалности, већ својеврсна технолошка контрола еволуције, што се у хуманистичким наукама разуме и као абдикација традиционалних хуманистичких парадигми у технологизованоме свету. Заправо, није реч само о променама које биотехнологија и дигиталне технологије остварују у људскоме телу, духу, сазнајним способностима и култури, већ о пројекту окончавања људскога бића као људскога у процесу његовога прерастања у неко ново, технолошко-органско или сасвим технолошко биће. Остаје отвореним питање – како за традиционалне хуманистичке тако и за постхуманистичке науке, свеједно – у коме тренутку технолошки „појачани” човек престаје бити човеком и постаје трансхумано биће, ако уопште престаје бити човек.

Јасно је да се овде отвара читав низ етичких питања, а у вези са добробити односно штетом од нових технологија. Још 2001. године Јирген Хабермас је објавио студију *Die Zukunft der menschlichen Natur: Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?* (*Будућност људске природе: на путу ка једној либералној еугеници*; *The Future of Human Nature*, 2003), у којој поставља важна етичка и религијска питања која проистичу из набујалих генетичко-инжењеријских, еугеничких и биоетичких истраживања, отварајући проблем будућности човековога саморазумевања, његове моралне аутономије, аутентичности и слободе у либералноме друштву. Ни пишман-прорицатељ „краја историје” Френсис Фукујама није одолео изазову да се позабави могућим моралним и политичким исходима и последицама биотехнолошких истраживања, истраживања ембрионалних и матичних ћелија итд., наравно, и он с обзиром на могућности и стварност либералних идеала једнакости.

Трансхуманисти, пак, исто као и неки футуристи, „знају” да ће свака технолошка иновација која побољшава човекове физичке и менталне способности (у области бионике, еугенике, медицине имплантата, ектогенезе, протетике...) најпре наићи на осуду, чиме се паушално одбацује свака критика трансхуманизма, па испада да се критичар трансхуманизма унапред претплатио на статус конзервативца, пасеисте, застрашенога напретком науке и технологије, на стигму хуманистичкога фундаменталисте и зилота.

5.2. Трансхуманизам је свакако повезан са техно-студијама, али још боље са самим индустријским технологијама. Не сумњам у огромне и далекосежне могућности нових технологија и интервенција у хумануму. Али, остајем при питањима о моралним димензијама њихових ефеката, а скептичан сам и у погледу трансхуманистичких претпоставки о онтолошко-онтичким консеквенцијама. Човек ће, ипак, и као „надограђен”, „побољшан”, остати човек, са свим својим могућностима и манама.

5.3. Дакле, сусрећемо се са померањем човека из средишта погледа на свет, из друштвене теорије и из уметности, и са померањем погледа на оно што је „изван” и „преко” човека и његове

свагда ограничене позиције, уз уверење да је позиција антропоцентризма и хуманизма ствар прошлости, или да бар није ствар будућности.

Шта се данас, усред убрзаног технолошког раста и његових пројекција, збива са естетичко-хуманистичком идејом и сличним схватањима у свету и светлу маркетиншке идеологије технификације и технолошкога трансхуманизма? Какав је данашњи статус ове идеје (у формама метафоре, утопије и идеологије), и да ли је – према садашњем стању уметности и одмаклога процеса „дехуманизације“ – могућ некакав „естетички трансхуманизам“?

Укратко, ако је естетика – према овде декларисаном становишту – с обзиром на антрополошки статус естетскога и уметничкога, по дефиницији хуманистичка, па је естетички хуманизам једна од „природних“ грана промишљања човекових шанси, макар и утопијских, да оствари своје најбоље могућности, испада да трансхуманизам, по својој природи, не може бити естетички. Али, може бити естетско-естезијски и естетички.

6. Погледајмо, најпре, шта је са естетиком трансхуманизма.

6.1. И хуманистичка и трансхуманистичка естетика, између осталог, постављају и питања о природи људске и могућности нељудске креативности, о представљању онога што се сматра постхуманим у уметностима – најпре у начелу, а потом и у посебностима као што су киборгизација, роботизација, коегзистенција и борба за доминацију реалнога и виртуалнога, шта значи бити човек у хуманоме односно у постхуманоме свету, тачније, шта је значило бити човек из постхуманистичке перспективе. Најзад, естетика данас мора да пита и о томе како је постхумано представљено у уметности и култури. Но, не зна се зашто би ова питања била питања постхуманистичке естетике, а не естетике као такве, јер естетика се бави и проблемом уметности као полигона пропитивања светлих и тамних страна експанзивних технологија (од Франкенштајна, преко Жила Верна, Олдоса Хакслија... до матрикса, аватара и читаве жанровске СФ-продукције).

Најважније питање јесте о томе какво је место естетскога и уметности у постхуманизму. Наравно, остаје и питање које то уметничке вредности промовише трансхуманизам? Вероватно оне које се најбоље продају, а то су лепота и језовитост. Затим, питање да ли је уметничка представа постхуманогa у досадашњој историји боље обавила критички или афирмативни посао (као дистопија и утопија)?

Али, очигледно је, као да нема питања које би било у ексклузивној надлежности постхуманистичке естетике, јер, како се испоставило, хуманистичка естетика већ је тематизовала и проблеме протетике, које је трансхуманистичка естетика испоручила силама комерцијализације.

6.2. Моја теза иде на осветљавање везе између технолошких побољшања и конзумеризма, комерцијализма, маркетинга... Да ли ће нас за постхумани свет припремити естетика (тј. СФ-филмови и романи) или одговарајућа етика естетскога, естетичка етика? Јер, естетика, као битно хуманистичка – све „спашавајући” оно естетско од улива моралистичкога и морализаторскога – мора ипак узети у обзир оно *добро*; дакле, естетска димензија морала би укључивати и етичку перспективу. То је једно од деликатних места концепције коју овде излажем.

Трансхуманистичка естетика, заправо, мање се бави темељним философским питањима бића естетскога и уметности, а више естетским потребама свакодневља, па је нека врста естетике свакодневља (или, оно што, како видим, зову „cultural aesthetics“), пре свега, естетике тела и одевања итд., што је неизбежно у вези са модом, индустријом, проблемом новогa, проблемом униформисања и персоналногa идентитета...! И, најзад, не може се бити слеп ни за оно што се данас најчешће назива естетиком трансхуманизма – за различите интервенције на телу, од безазлених премда забавно-смешних лабијалних „пућења” до драматичних телесних трансформација које се граниче са психо-патолошким проблемима. Читав је тај дијапазон у власти маркетиншких идеологија „ле-

поте”, „оригиналности” и „следбеништва”, рекламирања и аутокомерцијализације и самопродаје. Вероватно је да има изузетака, али и сасвим аутентичних форми лудила.

7. Сматрам да развој вештачке интелигенције и информатичких технологија није нужно антиестетски и антиуметнички, нити трансхуманистички, то јест, да је још увек могућа хумана конвергенција естетскога, уметности и високих технологија, која подстиче и привредни раст и продубљује духовно-естетско биће човека.

7.1. Није мудро, а данас би могло бити и гротескно, одбацивати вештачку интелигенцију, али рекао бих да она и одговарајуће технологије не могу домашити: креативност, схваћену као зачињање и рађање у „лепоти”, затим, интуицију, естетско, естетску идеју, смисао у естетскоме, и неће моћи да побуди естетски ерос, осим ако се не сматра да је „ерос” и стимулисање одређених можданих режњева посредством имплантираних „диода“ у церебралној протетици.

7.2. Трансхуманизам као идеологија нема никаквога интереса за подизање нивоа укуса и естетске културе бића која настају технолошким инжињерингом, нити пак за бића која нестају пред налетом сопствених технолошких револуција. Шта ће роботизованим бићима „добар укус” – шта ће „бившим људима”, тј. остатку „бивших људи” добар укус? Њима ништа не значи естетско-уметнички доживљај наговештаја смисла односно бесмисла, то јест наслућивања смисла односно бесмисла, јер је категорија „смисла” за ово становиште неповратно застарела и непотребна. Њему су потребни: радници, поданици и потрошачи.

Естетика трансхуманизма је сасвим у власти идеологије комерцијализма и конзумеризма, идеологије сингуларизма.

7.3. Зато није ни могућ естетички трансхуманизам. Јер естетичко-хуманистички утопијски пројект може бити искључиво изградња људскога бића, хуманума, његове друштвености и његових различитих творевина. У трансхуманизму нема „људскога”, ни „сувише људскога” друштва, заједнице, нема више „човека”. Нема наслућивања смисла у естетскоме нити у уметности (што је

на делу већ у савременим уметничким праксама). Трансхуманизам не може бити естетички...

Нема ни естетичкога трансхуманизма, ни трансестетичкога хуманизма – то су својеврсне контрадикције у себи самима, јер сваки је хуманизам нужно естетско-естетички и уметнички, а сваки је естетско-уметнички рад и „ангажман” нужно хуманистички – бар према антрополошко-естетичкој теорији естетско-уметничкога бића човека у развијеној естетској култури.

7.4. Но, танка нит моје аргументације само што се не покида тамо где се ипак, бар начелно, сусрећу естетички хуманизам и трансхуманизам – у питању односа уметности и технологије. Кључно питање је шта ће бити одлучно: да ли конвергенција уметности и технике (естетички хуманизам) или „хибридизација” уметности и технологије (трансхуманизам)? У оба случаја естетска димензија мора бити испитивана у својим етичким екстраполацијама и консеквенцијама.

Естетички хуманизам је далеко од одбацивања технологије и технолошкога развоја. О томе довољно сведочи Маркузеов мотив конвергенције технике и уметности. Али, питао би нас критичар – и то је једно од непријатних питања – зашто одбијам могућност естетичкога постхуманизма, када управо трансхуманизам иде и на оно утопијско и на технолошко побољшање човека? Доиста, трансхуманисти пишу о интегрисању уметности и науке, уметности и технологије... Разлика је у томе што трансхуманизам, по свему судећи, не познаје и неће познавати слободу, естетско и смисао. Разлика је у томе што је „естетика трансхуманизма” заправо пројект трансформације људскога тела, његове спољашње појаве (премда не губи из виде ни мотив когнитивнога увећања и продужења живота) – пројект естетизације, који нема битних сличности са истинском утопијском идејом. Трансхуманизам ни на једноме нивоу не подстиче људскост: ни утопија ни добар укус (као исход деловања метафоре – то јест естетских и уметничких фигура и форми).

Естетички хуманизам и трансхуманизам разликују се као утопија и метафора, с једне, и дистопија, натурализам и естетицизам,



са друге стране, као утопија и идеологија, као вредност и тржишна вредност.

8. Шта то конкретно значи? Шта се збива када одбацимо метафоричко-утопијску идеју естетичкога хуманизма и њенога „меког“ програма „естетске културе“, односно „тихога рада укуса“?

Моја последња теза је да је „естетски образац“, то јест образац „естетске културе“ од кључнога значаја за култивисање појединаца и њихових група, што ће рећи, и за њихов статус као друштвених бића развијенога и богатог хуманума.

Да парафразирам Слободана Јовановића и његову реч о релативној изграђености „политичкога обрасца“, а неизграђености „културнога обрасца“ у нас. Наиме, ми чак и усред нискога нивоа опште политичке културе имамо појединце и извесне друштвене групе и слојеве са доста високим степеном њене изграђености, који се може приписати бесомучној политизацији друштвенога живота последњих деценија, Али, истовремено, ти појединци и групе солидне политичке културе веома често јесу „субјекти“ сасвим ниске и неизграђене „естетске културе“, односно – другим речима – нискога укуса, јефтинога, кичерскога укуса. А солидна естетска култура, са изграђеним и рафинираним укусом, бескрајно је важна у друштвеноме животу, не само због профињења нагонске и чулне стране нашега бића, већ због преко потребне аутономије. Наиме, естетска култура подразумева висок ниво просуђивачке аутономије у области естетскога и уметности, та се аутономија лако прелива у област моралнога суђења, па потом и у област друштвено-политичкога уопште. Ко нема изграђен естетско-уметнички сензибилитет, способност за естетски и уметнички доживљај и његову начелну комуникабилност, вероватно неће успешно различивати вредности, идеје, нити ће успешно процењивати место и вредност појединачнога (бића, предмета, душевнога, духовнога и друштвенога акта итд.) у некоме склопу, као и вредност самога склопа. Шта сањамо, а шта нам се догађа!

Осврнимо се око себе и анализирајмо нове форме старог владања путем ширења лошега укуса, политичкога и култур-поли-

тичкога фаворизовања одређених институционалних дисеминатора и дистрибутера лошега укуса. Илустрација је на сваком кораку, а ни докази нису далеко, у било каквом социолошком и социјално-психолошком истраживању владајућих образаца укуса.

Искључивањем *естетских идеја* из уметности губи се оно појетичко у уметности и маргинализује душевна моћ која нас чини креативнима; маргинализовањем *уметности* остајемо без делатности душе, па и друштвене делатности, која омогућава слободни искорак из непосредности према трансценденцији; искључивањем *естетскога* (о чему би имали шта да кажу и естетички истиноносци, како „хајдегеровци”, тако и „адорновци”) остављамо човека без могућности да у самоме непосредном, у доживљају, наслутити смисао или бесмисао конкретног опстанка, егзистенције; запштањем *укуса* остављамо човека у сировости и псеудо-културом маскираном дивљаштву; а одстрањивањем естетских идеја, уметности, естетскога, укуса, лишавамо се могућности провиривања из утопљености у непосредност свакодневља, и остајемо без трансцендирања у *утопијско* наших могућности, чиме се уништава и основ друштвене критике; уклањањем констелација и композиција *естетскога и уметничкога*, тј. њихових мотива и форми, који се интерпретирају у доживљају, остављамо човека у тами сингуларности, без суштинске интерперсоналности и комуникабилности у друштвености, у хумануму.

Хајдегерово супротстављање „хуманизму”, под видом критике дотадашњег хуманизма, као изданка и темеља метафизике, потпуно консеквентно иде руку под руку са његовим одбацивањем „естетскога” (доживљаја, укуса...) као битне одлике људскога бића, јер та одлика јесте спона између његове анималне и његове људско-божанске природе. Није незанимљиво да је он изрицање истине свога „транс-хуманизма” поверио песништву – из кога је одстранио естетско, тј. у којем је вазда превиђао оно естетско као битну одлику и песништва, и уметности, и човека, што га је одвело превиђању суштине уметности, односно измишљању њенога концептуално-дискурсивнога порекла и истиносне бити.

Сличан се учинак постиже и маргинализацијом *humaniora*, које одржавају човека у смисаоним повезаностима, утемељују тумачења и разумевање друштвених ситуација и припомажу у смисаономе оријентисању у свету и животу. Та маргинализација је и учинак и сигнал трансхуманистичке хегемоније профитерских технологија и њима подређених наука, и нови ветар у већ пуна једра дехуманизације.

8.2. У једноме тренутку догодило се да је оправдана критика „слабих” места хуманизма са прљавом водом избацила из корита и дете – сам хуманизам. Као таква, ова критика баш је добродошла онима чијем је бизнису хуманум последња брига, а заправо сметња, онима који са занемаривањем хуманума маргинализују и *humaniora*.

Немојмо се превише уздати у предстојеће реформе образовања. Ако је судити према циљевима пројеката о кадровским потребама у индустрији и другим гранама привреде и о развоју конкурентних образовних профила (а то су пројекти које финансирају и држава и привредници), хуманистичке науке и уметности и одговарајући образовни профили нису препознати као потреба.

Естетика, која, по природи својој, представља чвориште промишљања естетскога, уобразиљскога, разумскога, умскога, уметничкога као трансгредијентнога, такође је маргинализована. Пошто ће предстојеће реформе бити још горе по „хуманистику” и, унутар ње, естетику – позвану да нас у слободи преводи у свет могућности посредством тумачења доживљаја који је култура и који нас оспособљава за идеје, препоручујем да одмах кренемо у алтернативу: обнављам већ предложену идеју *кружока*, дискуссионих сајтова и блогова, са предавањима, расправама, критикама и предлозима... Кружок већ имамо – Естетичко друштво Србије.

8.3. Када ми неко каже да се наш људски проблем може да разреши ипак само на политичкој сцени, ја се увек машим за Шилерову велику реч-фигуру да се „лепотом долази до слободе”, али и за Маркузову реч да у ситуацији чију беду може променити само радикална политичка пракса треба оправдати бављење естетиком.

И да завршим професорски, у маниру академске естетике, или бар на њеној ивици.

Код Канта се, у *Критици моћи суђења*, „хуманост” помиње само на два места, али веома значајна: у §41 – О емпиријском интересу за лепо, где се каже да је друштвеност неопходна човеку ради његове хуманости, у чему укус, као моћ просуђивања и саопштавања доживљенога, игра значајну улогу; и у §60, последњем параграфу Критике естетске моћи суђења, где се каже да је пропедевтика за лепе уметности у култивисању душевних моћи оним предзнањима која се зову *humaniora*, стога што „хуманост значи, с једне стране, осећање саучешћа, а, с друге стране, моћ која нас оспособљава да се о себи *изражавамо* најискреније и на општи начин; те две особине, удружене уједно, сачињавају оно блаженство (*Glückseligkeit*) које је саобразно људској природи и којим се људи разликују од животињске скучености”.<sup>24</sup>

И зато, када ми неко још каже да је „пројект” естетскога култивисања, култивисања посредством укуса, ипак једно претеривање, и да се крупнија одређења човека морају налазити у разуму и уму а не у стварању и просуђивању естетскога и уметничкога, а да се замашније, епохалне промене могу очекивати само од темељне политичке праксе, ја се присетим једнога места из Кантове *Антропологије* – тамо где пише о највишем морално-физичком добру (§88), па подробно говори о друштву за столом и о његовоме постизању моралнога блаженства у сједињењу доброга живота с врлином у опхођењу (што је његова дефиниција хуманости – *Humanität*),<sup>25</sup> пре свега уз помоћ укуса за конверзацију (а свестан потпуно да је и пуно, то јест десеточлано друштво за столом ипак само приватно, док је једино грађанско друштво јавно). Наиме, ово бисмо „мало-

---

<sup>24</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken: Kritik der reinen Vernunft* (1781&87), *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), *Kritik der Urteilskraft* (1790), Anakonda Verlag, Köln, 2011.

<sup>25</sup> Kant, I., *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2000, S. 202.

грађанско” усредсређивање на „хуманост” у владању доброга укуса у друштву за столом могли слободно – у адорновској традицији – назвати поглављем „кулинарске естетике”, и уредно завршити у искључивости неуротизованог призивања револуције (или ти, код нас, промене власти – од чега ја не одустајем). Али, када живиш у друштву као што је наше, схватиш да се ништа не сме потценити, па се, уз емфатички програм политички припремљене промене власничких односа, демократских институција и демократске културе, мора водити рачуна и о приземним облицима популарне културе (којима се, иначе, перпетуира владавина). Отуда се може разумети смисао следећих Кантових речи, са краја поменутога поглавља: „Ма колико се ови закони профињене човечности чинили безначајним, пре свега када се упореде са оним чисто моралним законом, ипак је све што унапређује друштвеност (*Geselligkeit*), макар се само састојало у допадљивим максимама или манирима, врлини корисно пристајуће рухо, које јој се може препоручити и у озбиљнијем погледу”.<sup>26</sup>

Да поновимо: укус игра значајну улогу у изграђивању наше друштвености и хуманости, а све што унапређује друштвеност и хуманост може бити макар пристајуће рухо врлине и моралности.

То би могао бити неки минимум. Максимум је конструкција естетичке метафизике, а овде, у оптимуму: инспиративна утопијска идеја естетичкога хуманизма.

8.4. Каква је у свему томе улога естетике, и хуманистичких наука уопште? Горе поменути Филиберто Мена имао је у виду и ову димензију проблема, па је у својој књизи написао и следеће: „модел естетског друштва, који су нам предложили уметници и архитекти историјске авангарде, чини се налази нову потврду и замах у делатности модерних хуманистичких наука, у мери у којој ове превазилазе све традиционалне разлике између природних и друштвено-културних наука”.<sup>27</sup> Наиме, управо хуманистичке на-

<sup>26</sup> Ibid., 208.

<sup>27</sup> Menna, F., *Proricanje estetskog društva*, str. 125.

уке („од антропологије до социологије, од психологије до филозофије”), на новим критичким основама преиспитују „тријадичку схему коју смо учили у поетикама авангарде и модерног покрета [комплементарност, јединство и узајамна „контрола” естетске, политичке и технолошке перспективе – Д. Ж.], и која је у основи прорицања естетског друштва”.<sup>28</sup>

Ни пола века после ових констатација није јасно ко би оба-вио овај посао ако не хуманистичке науке и, међу њима, естетика! Можда баш зато власници и менаџери економске, политичке и технолошке стварности не желе ону корективно-комплементарну и утопијску естетску и естетичко-хуманистичку перспективу, која је и критичко-субверзивна спрема свих видова владавине, чиме „омета” ефикасност производње профита, па утолико и чине све да маргинализују хуманистичке науке, а међу њима, наравно, и естетику.

Укратко, сматрам да је, пропаст „хуманизма” у другој половини 20. века и у првим два деценијама 21. века – узрокована тоталитарним и милитантним идеологијама, аутаритарним режимима, профитерским корпоративизмом и агресивним технолошким растом, закићена оправданом критиком неких теоријских елемената „хуманизма“ – довела и до маргинализације хуманистичких наука, естетскога и уметности, до замирања битно хуманистичке природе естетике, па и утопијско-метафоричке идеје естетскога хуманизма. Са друге стране, комерцијализација технологија и естетскога као естезијско-естетицистичкога унутар трансхуманизма, такође је учврстила немогућност некаквога трансестетичког хуманизма, и предупредила деловање аутентичне естетске културе, и игнорисањем „естетскога обрасца” додатно оштетила културу која нас чини људима. Стога је ревитализација битно хуманистичке естетике, заједно са читавом облашћу *humanaiora* и недогматским корпусом различитих уметности један од важних путева повратка човека из залуталости – себи самоме, ради достојанственога живота у

---

<sup>28</sup> Ibid., 126.

слободним, креативним, толерантним, комуникативним, морално уздигнутим а ведрим друштвима и културама.

## Литература

- Арган 1982: Argan, G. C., *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982.
- Велш 1997: Welsch, W., „Aesthetics Beyond Aesthetics”, *Proceedings of the XI-  
Ith International Congress of Aesthetics*, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aes-  
thetics in Practice and Theory, ed. Martti Honkanen, Helsinki 1997, 18/37.  
file:///F:/EDS/EDS%202016/'Aesthetics%20Beyond%20Aesthe-  
tics%20by%20Wolfgang%20Welsch.html, 24.07.2017.
- Дифрен 1973: Difren, M., *Za čoveka*, Nolit, Beograd, 1973.
- Ђурић 1968: Ђурић, М., *Хуманизам као политички идеал*, Српска књи-  
жевна задруга, Београд, 1968.
- Жунић 1988: Žunić, D., *Estetički humanizam*, Gradina, Niš, 1988.
- Жунић 1995: Žunić, D., *Sociologija umetnosti*, Univerzitet u Nišu – Filozofski  
fakultet, Niš, 1995.
- Жунић 2007: Жунић, Д., „Естетика – теорија естетске културе”, *Теме*, 3,  
2007, стр. 549-574.
- Жунић 2008: Žunić, D., *Vesela estetika*, Zograf, Niš, 2004; Жунић, Д., *Весела  
естетика*, Алтера, Београд, 2008.
- Жунић 2015: Жунић, Д., „Естетика као теорија естетске културе”, у: *Ак-  
туелност и будућност естетике*, зборник радова, уредници: др Ива  
Драшкић Вићановић, др Небојша Грубор, др Уна Поповић, Марко Но-  
ваковић, Естетичко друштво Србије, Београд, 2016, стр. 61-71.
- Жунић 2018: Жунић, Д., „Естетска култура”, у: *Естетска култура*, збор-  
ник радова, уредници: др Ива Драшкић Вићановић, др Небојша Гру-  
бор, др Уна Поповић, др Марко Новаковић, мср Милош Миладинов,  
Естетичко друштво Србије, Београд, 2018, стр. 11-37.
- Кант 2000: Kant, I., *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht*, Felix Meiner  
Verlag, Hamburg, 2000.

Драган Жунић

- Кант 2011: Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken: Kritik der reinen Vernunft (1781&87), Kritik der praktischen Vernunft (1788), Kritik der Urteilskraft (1790)*, Anakonda Verlag, Köln, 2011.
- Клоц 1995: Клоц, Х., *Уметност у XX веку: модерна – постмодерна – друга модерна*. Светови, Нови Сад, 1995.
- Лефевр 1964: Lefevr, A., *Marksizam i humanističke nauke*, Nolit, Beograd, 1986.
- Мена 1984: Menna, F., *Proricanje estetskog društva: esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom projektu*, Radionica SIC, Beograd, 1984.
- Ортега и Гасет 1971: Ortega-Gaset, H., „Dehumanizacija umetnosti”, *Savremenik*, 12, 1971, str. 425-449.
- Сартр 1964: Sartre, J.-P., *Egzistencijalizam je humanizam*, S pogovorom dr Vanje Sutlića, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1964.
- Фери 1994: Фери, Л., *Ното Aestheticus: откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1994.
- Хајдегер 1975: Heidegger, M., *Über den Humanismus*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1975.
- Хек 1973: Höck, W., *Kunst als Suche nach Freiheit: Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1973.
- Шмид 2001: Шмид, В., *Леп живот?: увод у животну уметност*, Светови, Нови Сад, 2001.
- Шнел 2008: Šnel, R., *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, priredio Ralf Šnel, Plato Books, Beograd, 2008.

Dragan Žunić

## AESTHETIC HUMANISM AND TRANSHUMANISM

### Summary

The author examines the actuality of aesthetic humanism and the possibility of aesthetic transhumanism. After 1) defining the basic concepts (humanism, transhumanism, the aesthetic, art, aesthetics), and after 2) present-



ing the main points in the criticism of humanism, he argues for the following theses: 3) The aesthetic and art are essential features of the human being, and, therefore his anthropological difference, so that aesthetics, as a philosophy of the aesthetic and of art, is necessarily – humanistic. 4) Humanism involves a metaphorical-utopian construction of the authentic aesthetic and artistic existence of man and his society, so, it is, necessarily, not only ethical but also aesthetic. 5) An aesthetic transhumanism is not possible. 6) The aesthetics of transhumanism is a variant of technological and consumerist aestheticism, so – without metaphor and utopia, without aesthetic ideas and aesthetic hints of meaning – it can only be a mercantilistic ideology, which does not encourage aesthetic culture. 7) The development of artificial intelligence and information technologies is not necessarily anti-aesthetic, anti-artistic, nor transhumanistic, that is, a humane convergence of the aesthetic, art and high technologies is still possible, such that it should stimulate both economic and spiritual-aesthetic growth. 8) Insufficiency of the „aesthetic pattern” and the rule of „bad taste” go hand in hand with non-democratic regimes.

**Key words:** aesthetic humanism, transhumanism, utopia, ideology. the „aesthetic pattern”.



Сретен Петровић

## АНАЛИТИЧКА ЕСТЕТИКА И ДУХ ПРОТЕСТАНТИЗМА

**Апстракт:** У раду се разматра позиција данас утицајне америчке аналитичке естетике, на челу са Артуром Дантом, а која полази од Хегелове спекулативне идеје из 1817. године о „смрти [чулне] предметне уметности” Европе. Настоји се, дакле, одговорити на питање како је аналитичка естетика са таквим полазним, спекулативним, Хегеловим ослонцима уопште била могућна у Америци, традиционално позитивистичке „духовности”, а онда, парадоксално – при крају XX века – да се тако снажно пенетрира и у самој пракси уметности у неким регионима Европе. Уметност Европе је одувек имала свој иманентни развојни ток, свагда у отклону од естетичких теорија, укључујући и Хегелову?

**Кључне речи:** аналитичка естетика, А. Данто, смрт уметности, Хегел, дух протестантизма.

Од друге половине XX века европски љубитељ уметности суочен је с новим невољама. Појавила се тзв. „аналитичка”, односно како је зове Жан Клер „апстрактна естетика”, судећи по свему, са прећутним, али зато и врло јаким упориштем у новоме „духу времена”, који, иначе, иде наруку цивилизацијском тренду радикалнога разбијања основа личности и њене слободе. На којим теоријским основама паразитира ова наопака и по европску уметност, рекао бих, погубна теорија, која дезавуише досадашњу уметничку

традицију и деградира „естетску културу“? Дифрен и Енценсбергер, а и Сузан Зонтаг, већ су, с правом, устали у одбрану права на неометано уживање љубитеља естетског, али и слободно стварање уметничких дела. Насупрот томе, „аналитичка естетика“ се постарала да наметне рецепијенту неприродну обавезу *апприорнога* усвајања стерилних интерпретација новоуведених облика, концептуалних „уметнина“ – под плаштом „уметности“.

Имајући у виду период од два миленијума, а у којем распону је забележен престижан развој европске уметности, у савременој филозофској естетици је, с правом, а и непобитно утврђено, како је такав, а плодан развој уметничке праксе, био могућан само зато што је филозофски Ум самокритички спознао досега своје сазнавачке моћи спрам уметношћу у целини. Сагласно томе, теорија уметности брижљиво се клонила грешака атинскога мудраца, тј. Платона. А овај атински мислилац, филозоф од несумњивога угледа, први је, срећом и међу последњима, покушао немогуће, да свој концепт – о томе каква је уметност потребна једној Држави – примени у друштву. О томе, рекао бих парадоксу, тј. о природи иманентног сукоба филозофије и уметности, Мудраца и Песника, хеленист Милош Н. Ђурић је забележио: „Никад у историји теорија и пракса естетике нису биле у тако дијаметралној супротности, и никад у историји пракса није негирала теорију јачом снагом него што су Хомер и Есхил, Фидија и Полигнот, Скопа(с) и Праксител, Софокле и Аристофан, порекли теорију великог хеленског филозофа, који је наопако разумео суштину уметничке мимесе”.<sup>1</sup>

После толикога времена, по други пут смо пред драматичним покушајем да се у Европи осујети вековима стварана уметност, и да се увозом једнога нарочитог импорта, дозлогрди њеној уметнички профилисаног култури. Овај упад страног тела као да долази са неке галаксије у којој још нису чули да у космосу постоји нешто

---

<sup>1</sup> Милош Н. Ђурић, Увод. У: Аристотел, *О песничкој уметности*. С оригинала превео и објашњења у Регистру имена додао Др Милош Н. Ђурић. Прегледано и допуњено издање. Завод за издавање уџбеника, Београд, 1966, XXVI.

у форми аутентичне уметничке духовности. А баш такве најплеменитије дарове Духа Европа већ столећима брижљиво ствара и о њима се стара. Овај, готово организовани атак на средиште једне меке културне форме има за циљ да уруши можда и највредније постигнуће генија овога континента.

Овакав тип „наредбодавне” или прескрипторне естетике, уопште се није могао замислити у мирним временима дуге историје европске уметности! Па ипак, није тешко сагледати коме моделу теоријски припада ова прагматична, идеолошка естетика. Али је већ теже разумети како се таква теорија могла примити у појединим регијама европскога духовног простора?

### **1. Да ли је, и како умрла западно-европска уметност?**

Налазимо се суочени са већ дуже вођеном и добро осмишљеном кампањом коју спроводи тзв. „аналитичка” естетика. Реч је о помереном значењу једне „апстрактне”, „пуританске”, или „концептуалне естетике”. Ушетавши у европски духовни простор, присталице и промотори, перфидно и притворно, од осамдесетих година прошлога века започињу насртај на естетски сензибилитет и културу европског човека! Почело је са дезавуисањем, наводно теоријски наопакога појма уметности каквога је до тада европска традиција неговала, а затим, прећутно, и самих институција уметности, музеја ликовних дела, напоследку, уметничких академија, са имплицитним указивањем на потребу затварање врата талентима, који су ствар прошлих времена! Наопаки, но веома пријемчиви – утолико опаснији – реформаторски концепт спроводи се под видним утицајима ваневропских теоретичара, од којих се симболички узев издваја Артур Данто, као и за ову идеју загрејаних, креативних практичара попут Џорџа Дикија. Разуме се, и код нас се већ нешто изродило на овоме таласу.

Дики је изумитељ, колико иновативног регулаторног тела, духу уметничке праксе Европе непримеренога органа, института

који је изикола почео преузимати контролу и из позадине управљати стварањем „нових уметничких форми”, тачније, „ум-етнина”, које до сад нису виђене у европском духовном простору. „Ум-етнин” као комплетан производ нечега што следи из „Ума”! Питање је: како је до тога уопште дошло?

Да ли се мантра о „смрти” уметности, на чему инсистира Артур Данто, може узети као својеврсно парадирање са Хегеловом спекулативном тезом из Естетике, и према томе, чак, сматрати логичним изразом последњег стадијума индустријске цивилизације, но, која би, мантра о „смрти уметности”, као таква, можда и могла важити за земље без уметничке традиције, али не и за Европу чија је укупна култура прожета уметничком духовношћу. Уосталом, полазно начело америчког аутора Дантоа, гласи: „Историја уметности, на неки начин, дошла је до свршетка. Она се није *зауставила*, већ се завршила, у том смислу што је прешла у неку врсту свести о самој себи”.<sup>2</sup> Била је то идеологизација једне од Хегелових идеја *Естетике*. А онда су се, осим на Северу Европе, и на појединим другим тачкама на континенту, не изузимајући ни Балкан, нашли поборници Дантових идеја. Чак је и један од наших инжењера приметио како је баш овај амерички теоретичар „развио утицајну *теорију краја уметности* засновану на тезама” да је, поред осталог „традиција западне уметности *миметичка* уметност, а то значи да се развијала кроз еволуцију поступака и средстава **приказивања света**”! Шта све ово уопште значи?

Да би нам до краја било јасно шта заговарају ваневропски естетичари, треба имати науму неколико напомена. Они сматрају, најпре, да је западноевропска уметност до сада пролазила кроз фазу неразвијених техничких могућности минулих времена. А затим, разумели су, додуше, теоријски наивно, како је то било доба које

---

<sup>2</sup> Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1981; превод: Arthur C. Danto, *Преображај svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*. Prevod i pogovor Vanda Božičković, Kruzak, Zagreb, 1997, XVIII–XIX. У даљем тексту: Данто.

још не познаје технику израда фотографије, те су још од Средњег века европски сликари били приморани да се на готово баналан начин, а и због оскудне самосвести, у својим атељеима користе старим сликарским средствима, како би занатски *опонашали*, тј. приказивали видљиви, чулни, „конкретни” или предметни свет.

Био је то, наводно, пут развоја класичног европског сликарства, које се урушило остварујући се. Тако то виде они на другом континенту који нису имали уметничку традицију. Дантов следбеник, а балкански инжењер, понавља главне ставове америчких аналитичара, рекавши како су „крајем XIX и почетком XX века сва средства приказивања у сликарству, фотографији и филму у потпуности решена”! Када би у таквоме приказивању, у појављивању предмета на слици – а из *онтолошке* визуре – заиста лежало најдубљи смисао уметности коју је европски геније подарио човеку, била би то теоријска лакрдија! Због тога је и на овоме месту потребно наивне, да ли и неуке, а и саме историчаре уметности и кустосе, свагда подсећати на онај темељни, филозофскоуметнички став естетичара који је упућивао на сагледавање саме Бити естетског. А она се не налази у баналном приказу предмета на слици, већ у ономе што је Иза, дакле, у трансцендентном, о чему је исцрпно говорио и Роман Ингарден.

Но, догодило се, ипак, чудо! Озарење је, према аналитичарима, дошло са новом техником – тј. фотографском сликом. Постало је намах могућно да се далеко „верније приказује свет”! И шта се догодило, питају се аналитичари? Како је човек са свим чиме је у друштву и у природи, веле они, био окружен, а сликари су све то педантно радећи вековима „одразили”, „чулно” опонашали, направили све те дупликате или одслике, догодило се да сликарство више није потребно. Ето, тако нам поменути емпиријски мислиоци аналитичкога програма предочавају начин на који је ликовна уметност Европе еволутивно стигла до својега краја. Она се довршила и завршила, а и прешла у вишу, самосвесну, или ауторефлексивну етапу. Језиком садашње праксе, ступила је у нову *концептуалну* фазу,

када више не треба сликати са ослонцем на Таленат, већ искључиво напрежући Разум! Убудуће, а према мишљењу А. Дантоа, истинско постојање „уметности” зависиће искључиво од „теорије”. Пазите сад: „статус уметничког дела” одређиваће „језик којим уметничка дела идентификујемо” као уметничка! Испада, како „уметничко дело још увек није ништа” док му неко арбитарно тело, Орган, не утврди и пружи му „тумачење које га као таквог конституише” (Данто, 191). На крају „уметничко дело” ће бити могућно само и једино када буде направљено искључиво „**намерном и свесном** активносту **неког уметника**”, а то значи, Памећу, Разумом!

Није тешко разумети како је „наивним” аналитичарима све постало лако и саморазумљиво. Стога и питање: шта даље? Уколико је већ најављена „смрт европске уметности”, шта ће бити са целокупним наслеђем ликовне уметности, које се баштини у пребогатим музејима Париза и Мадрида, Лондона и Ватикана, Санкт Петербурга и Амстердама, Берлина и Беча? Ништа зато! Већ се чује, и то све гласније, како би музеје ваљало уредно затворити, будући да Европи, њеном, сада крајње „цивилизованом” човеку такве установе нису више потребне! Као да је и наше, дводеценијско затварање у Београду два највећа музеја било тек својеврсна предигра на линији аналитичкога пројектног задатка, а на задовољство, можда и уз саучесништво, и наших аналитичара трабаната!

Пошто су сахранили европску уметничку традицију, „аналитички естетичари” данас – у доба незауостављивог прогреса, али и несувислих авангарди, које по сваку цену прождиру већ створено – никако да виде како у свеколикој новости по себи већ нужно не столује и нови, тј. естетски виши квалитет! Већ је Бодлер умесно приметио како „веровање у прогрес представља доктрину лењог човека”! Да ли је, заиста, оно што аналитичари узимају као нову „уметност” истовремено симбол нове, квалитетније фазе развоја естетског? Уосталом, како аналитичари оправдавају нужност прогреса и новости као такве?



Присетили су се развојнога начела историчара уметности Хајнриха Велфлина, а који је у једном раду, са ослонцем на Хегела, изјавио како „није све у свим временима могуће, и извесне мисли могу да се мисле тек на извесним ступњевима развитка”.<sup>3</sup> Прихватајући ту мисао Данто је настојао оправдавати квалитет сваке иновације. Дословце, он каже да „оно што нечему омогућује да буде уметничко дело стоји потпуно у вези с историјом уметности” (Danto, X). Проблем је само што Данто не успева социолошки да образложи како је могућно да управо њихов, у суштини „антиевропски, неуметнички концепт” једини полаже право на *истину*? Да ли је, наиме, и у самој духовној реалности Европе доведена у питање велика културно-уметничка традиција овога простора? Јесу ли Данто и Дики свесни да и данас још кроз Лувр дневно прође близу 50.000 озбиљних посетилаца. Но, то нису они исти, дакле, ни снобови, а још мање жељни сензација, или уморнима у радионицама капитала, те којима је потребна шок-терапија, призор као освежење, попут светске „уметнице” којој застао дах док очаравајуће гледа Магарца?

## 2. Безимени уметник на радном задатку у кустоској радионици

Видели смо како је Данто ради подупирања својих ставова призвао у помоћ историчара уметности Ханриха Велфлина, који је и сâм под утицајем хегеловске рационалистичке, панлогосне филозофије претпоставио да је делатни повесни субјект „безимени логос”, особени лик Апсолутнога духа који све светске силе, индивидуални а и објективни субјект упреже у остваривању неумитних циљева. Историја се континуирано, једнодимензионално и авангардно, еволутивно и прогресивно развија. Исти принцип важи и за регионалне форме Духа, попут филозофско сазнајног или ис-

<sup>3</sup> Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stillentwicklung in der neueren Kunst. 6. Aufl., 1929, VIII.

торијско уметничкога развоја. Делатна снага се измешта са индивидуалних, персоналних нивоа на више, спекулативне. То важи и за развој стилских могућности. Илузија је, наиме, да уметник као појединац има било какву одлучујућу одлуку, понајмање тапију на оригиналност. Објективно, тиме се укида индивидуалност креативнога, уметничког ствараоца. Такво начело о еволуционом, тј. логосном и аперсоналном повесном кретању историје уметности које је формулисао Хајнрих Велфлин у потпуној сагласности са Хегеловом рационалистичком и прогресивистичком тезом о неумитном кретању безименога Логоса!

Следећи ову идејну нит Дантоу је било угодно да позицију уметности једне епохе посматра из угла безличнога историјскога развоја, као израз времена, а за који није властан индивидуални стваралац, који, уосталом, и не разуме кретање повеснога Логоса, али зато ту истину добро разуме историчар уметности. Најпре, Велфлинова теза стриктно прати иманенцију прогресивнога развоја, коме је подређен и стил уметности. То, наиме, значи да је форма у којој се обликује једна уметничка епоха, свакако, јесте производ времена, али и нешто више од тога. Наиме, не само да је тако настала сада једна „нова“ уметност, већ је таква уметност уједно и „оригинална“, а то већ имплицира *eo ipso* да је то „ново“ и вредносно дакле „естетски“ супериорније!

Даље извођење овога силогизма, са полазном, а погрешном премисом, кулминира у ставу да је свако наредно, „ново“ уметничко дело истовремено, критички, тј. вредносно у антитези према претходном. Самим тим ново постаје вредносно обавезније, будући да је успело превладати форме прошлих уметничких, стилских епоха. Сходно Хегеловом незадрживоме повесном пробијању Духа који стреми надоласећем, таква сила превладава прошле форме, као год што их умртвљује и тако деактивира (*aufgehoben*)! А баш тако чини и Дантова теорија у односу на европску традицију. Она је убија!

На овом месту, наши аналитичари, преузевши Велфлиново начело о „повести уметности без имена”, преузели су и изведену пропозицију, како „дух времена” – у лику Кустоса, који свакако, више но Уметник разуме Логос времена – не само што тражи већ и налази баш такве, а прикладне поједине бенигне-уметнике, спремне да слушају глас неумитнога Логоса-Прогреса. Свакако, уметник није тога свестан, али то јесте Кустос, а и онај Институт, који имају тапију над Логосом историје.

Практично, „дух времена” је тај који руководи и „влада уметницима”, процесима уметности, као и повешћу у целини. Арнолд Хаузер је то добро схватио, примећујући како се „прави смисао и сврха Велфлинове ‘историје уметности без имена’ састоји у томе да се развој уметности одвоји од случаја и самовоље и да се томе развоју даде изглед строге законитости и унутрашње нужности”.<sup>4</sup> У игру сада улази Хегел, који је већ уцртан у Велфлиновој аргументацији о „историји уметности без имена”. Јасна је, дакле, намера аналитичких естетичара. Они преузимају Велфлинову идеју о анонимном и, свакако, безличном Духу који приморава партикуларне силе времена на иманентан историјски искорак. Њима је једнако блиска и друга Хегелова идеја, да је филозофија своје време у којем је мисао, као над-индивидуална, независна од воље појединаца који спонтано живе такву историју. У филозофији се објективно исказује „дух датаога времена”.

За увид у такву филозофску мисао, као и сагледавање развојног процеса саме историје уметности, естетички узев, меродаван је Кустос, односно неко од чланова институтског савета за уметност! Једном речју Кустос просветљава а уметник сервилно прима налоге недреманог Ума. То је и увод у концептуализам. Једном приликом је и сâм Теодор Адорно, имајући и сам у виду исту Хегелову опаску да је „прошао час наивне, чулне уметности” поставио питање како одвикнути уметника да то у модерном времену данас више не чини? И пружа нам баш такав одговор. Наиме, „умет-

<sup>4</sup> Arnold Hauser, *Filozofija povijesti umjetnosti*. Matica Hrvatska, Zagreb, 1963, 89.

ник и уметност мора на себе да прикопча рефлексију<sup>5</sup>, или што би Данто рекао, да се прикључи „кустоској радионици”, јер овај, Кустос, већ све зна! И само тако ће, следствено ономе што ради, вели Адорно, један Пит Мондријан, а и други, који су се латили конструктивизма, концептуализма или геометријске апстракције, моћи да буде цењен у новим временима, уколико слуша препоруке ваљаних водитеља, естетичара, данас и кустоса. Укратко, тиме ће бити у прилици да следе онај *Logos prestige*, налог најнапреднијих умова данашњице.

### 3. Ко ће, и Шта ће заменити чулну, миметичку уметност Европе?

Са довршењем штафелајске слике престало је и *опонашање предмета*. У игри није више талентовани уметник, већ ће посао добити нови делатник који има да ради искључиво према Концепту, са ослонцем на своју чисту Памет. Он ће одсад занатски правити Ум-етнине, али тако што неће опонашати Чулне, сладострасне предмете, већ ће своје Мудровите „радове”, к’о „високошколовани” инжењер директно опонашати, жаргонски и отмено речено, реализацијом Пројекта! И ево нама инсталација, перформанса, видео-радова, егзибиција и слично. Све је привидно ново, мада не-гледљиво, свакоме је приложено много интерпретација о томе „шта би то требало да јесте”, мада се то „никога не тиче”, јер никоме није „потребно”! Ако су пак, егзибиције, којима присуствује „маса”, она је к’о на циркусу, жељна сензације, како би већ минут после димне завесе заборавља о чему се овде уопште радило!

Жан Клер, француски филозоф уметности, и дугогодишњи кустос највећих француских музеја у Паризу, недавно је, а поводом силних антиуметничких инсталација и перформанса, рекао следеће: „Где су онда већ двадесет пет година велика пластичка

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, „Frühe Einleitung”, У: *Aesthetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, 508.

остварења која би сведочила о нашој епохи? Зашто се у музејима модерне уметности виде само небитност, формализам, испразни интелектуализам или поруга и нарочито неподношљива маса апстрактних дела без било какве суштине, очајна, сувопарна, која се ипак упорно купују, величају, коментаришу, излажу пред посетиоцима којих се то иначе не тиче? Јесмо ли сигурни да она више вреде од кичерајских приказа?" Најзад, „можемо се питати пред овом празнином коју су подржавале институције": Зар нису за све то одговорни „директори музеја, критичари, аниматори", који треба да покажу како се овде протежира тзв. „авангарда", односно како је из музеја „протерана људска драма, из које је изгнана стварност".<sup>6</sup>

После свега, остаје суштински проблем. Каква је уопште позиција европског човека, напоследку, уметника и уживаоца уметности? Шта уопште треба урадити са по себи „не-гледљивим" мноштвом новотарија? Где све то сместити, ако је уопште дорасло томе, а посебно „егзибиционе перформансе" који по својој „не-предметности", „не-естетичности" припадају пре свету магле но уметности?

Дакле, како доказати тезу Артура Дантоа и његових следбеника, да је савремени конзумент Европе изгубио интересовање за тзв. традиционалну уметност, и то само зато, како Данто вели, јер је та велика уметност, наводно, била банална. А „банална" је, јер је, наводно „Чулна", односно „Предметна", према томе што је у својој, наводно, беспомоћности, због још не-пронађенога фотоапарата била нагнана да штафелајски приказује пејзаже, портрете, мртве природе? Али, Данто, с друге стране, заборавља да застане пред чињеницом: Кога то у Европи интересују иновације које нуде тзв. радионице „нове уметничке праксе", које се појавивши се нестају као мехури сапунице? Теоретичар и познавалац европскога сликарства Ж. Клер је поставио и питање шта уопште видимо од последњих представника „апстрактног и аналитичког сликарства",

<sup>6</sup> Жан Клер, *Критика модерности*. Разматрања о стању лепих уметности. Превела са франц. Јелена Стефановић, Алеф, Градац, 2018, 48. У даљем тексту: Клер.

осим што „бесконечно умножавају варијације о *невидљивом* и готово ни о чему. А да би се забашурила та крајња оскудица сензибилног, тумачење ће нарастати обрнуто сразмерно своме предмету; што је дело тање, то је објашњење научније.”

Свуда су којекакве интерпретације склепане о „новим”, тј. концептуалним, испразним ум-етницама! Савремено стање је положај уметности у агонији. „Историчари, критичари, кустоси, социолози, економисти, психоаналитичари, универзитетски професори свих боја и са свих меридијана умножавају документацију, анализе и архиве у вези с њим. Мало је епоха као што је наша које ће бити сведоци таквога несклада између оскудице дела које производи и надувавања коментара које и најмање од њих зависи.” (Ж. Клер, 7)

Било би добро да су иновације у сфери уметности – а које аналитичари оглашавају за прогресивне и „оригиналне” – заиста естетски вредне, да нису скроз „бесмислене”! Оне јесу производ неких чудноватих занатлија, јесу некакве „Ум-етнине”, али не и дела „естетске Уметности”!

#### **4. Каква је та нова „нечулна” уметност? Ко њу успоставља и како?**

Пођимо од тога шта аналитичари поручују реципијентима, како да прихвате Нову, бесадржајну, „уметност празнине”? После смрти западноевропске уметности, у нову уметничку арену може ступити само одабрана публика, под условом да будући конзумент најпре добије зелено светло да је подобан „претендент” на рецепцију естетског? Али, како да то разуме старомодни Европљанин однегован на искуству са уметношћу, а које му је обликовало укус који дубоко избија из његове колективне душе? Па ипак, аналитичари су доследни. Дакле, какав је њихов савет реципијенту новог Доба? Делима која настају треба прићи без предрасуда, угледајући се на северњачки, у бити протестантски дух. При томе ваља коначно заборавити мантру да је уметност средство ради пружања

„естетскога” задовољства. Дакле, кад изостане „чулност” – задовољство ишчезава! Тријумфује „Празнина”, која, додуше, не греје Душу, али зато разгаљује Разум!

И још нешто, свакако. И овдашњи балкански инжењер „аналитичке естетике” упозорава како реципијент не сме да заборави како га искључиво „интерпретације уводе у свет уметности и одређују нешто као уметничко дело”! Разуме се да је то сагласно са ставом његова ментора, Дантоа, који потврђује да „нема уметничког дела без интерпретације”! А то значи само једно.

По препоруци аналитичара, пре но што се реципијент „усуди” да узме роман у руке или крене на изложбу слика, корисно је да најпре сакупи релевантне „интерпретације”, као и оцене о делима којима ће се посветити, а која су прошла институтску цензуру. И тако долазимо до централнога места у овој теоријској лабораторији аналитичара. У њој се не налази само Теорија већ и разрада практичних поступака, како да се једна таква – посве наопака – концепција реализује. Ту су већ на старту и велики Мајстор, а и помоћници, занатлије свих нивоа, шегрти, трабанти... Институција затворенога типа, изван врата где би били креативни уметници. Па, да видимо, како све то изблиза изгледа.

Једном речју, аналитички естетичари су креирали и у пракси покушали промовисати, по свему до сада незабележену, да не кажем накарадну Институцију. Осмислили су својеврсни, називају га, просвећени центар са дискреционим правом одлучивања о свему у вези с уметношћу. Почев од тога Шта је уметност; Шта се може сматрати „уметничким радом”; Ко руководи таквим радњама; Ко је непосредни извршилац, а Ко је овлашћени предузетник да тумачи, интерпретира такво изнедрена штаства. На крају: Ко је крајњи корисник?

Шта све спада у опису радног места једног таквог *Центра*, тј. *Института за уметности*? Пројектант Бироа, такође аналитичар и његов иновациони практикант, који је према полазној теоријској идеји Дантоа осмислио целу ствар, јесте Џорџ Дики. О његовоме

умећу Данто је потанко, сасвим експлицитно нашироко говорио. Наиме, Ц. Дики је „покренуо такозвану *институцијску теорију уметности*, а према којој се: да ли је нешто уметничко дело, одређује институцијском одлуком ‘уметничког света’ [савета?], наиме лабаве конфедерације *критичара, колекционара, куратора, трговца уметнинама*”.<sup>7</sup>

Овом прецизном дефиницијом обухваћено је све, иако је номинално штуро, ипак све је имплицирано. Најпре за кандидате за пријем на обуку којом би „неко” требало да буде направљен као „уметник” Савет Института бира, одлучује о пријему „здороворазумних” послушника, кандидата којима таленат није услов, а и што би, јер проверу врше изабрани без потврде о таленту.

После обуке коју организује Кустос, односно Куратора, или, пак, неко од чланова Савет Института, Галерист или Колекционар, а сви су власни да суверено одлучују и томе да њихов штићеник направио нешто што завређује да понесе назив „ум-етнине”. Погледајмо изблиза смисао ове наопаке праксе коју су установили аналитичари. Пођимо од Кустоса или Куратора. Овога предузетника светске енциклопедије, а и музеолошко искуство искристалисано дугом европском традицијом, најзад, историја уметности, описују као службеника музеја. Али, не лежи враже! Баш је такав данас, према аналитичарима, „потајно опијен” чињеницом да повремено „постане **уметник на један дан**, уверен да и физички учествује у настајању уметничког дела”, јер припрема оне жељне славе како би направили неку Уметнину, коју колоквијално узимају за уметнички рад (Клер,53).

У сваком случају по последицама, тј. према својим учинцима, ми видимо како су „музејски кустоси, уморни од прошлости” и желе да се умешају у стваралачке токове (Клер, 7) Као и аналитичари, управо због силнога инсистирања, на савремене догађаје, оптерећени лажном авангардом долази се до тога да су „од силног

<sup>7</sup> Цитирано према: Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*. Prevod i pogovor Vanda Božičković, Kruzak, Zagreb, 1997, X.



упирања погледа на дневне новитете, кустоси на крају изгубили сваки критички смисао и сами су се препустили флукуацијама меркантилизма”. Жан Клер који је и сам био кустос, приметио је за овај накалемљени активизам кустосу следеће. Клер каже, да не жели да „доведе у питање њихов [кустоса] интегритет”, али, то што раде према пројекту аналитичких естетичара, тренирајући не-таленте јесте њихова „жалосна заслепљеност” (Клер, 59).

Није тешко досетити се, а и до краја јасно сагледати како је овај Биро, овај *Институт за уметност* – у дослуху са духом меркантилизма – састављен пре свега од интересно опредељених „интелектуалаца”, који су ангажовани на примени у пракси идеја и принципа „пуританске, апстрактне естетике”! Овде су сасвим скрајнути не само уметници и публика, већ и академије и школе уметности. Могло би се рећи да је почев од друге половине XX века у Европи, на притворан начин, зацарило својеврсно а наопако *Цензорско тело*, под називом *Институт за уметност*!

Најпре, немамо никаквога доказа да су чланови Института људи са потврђеним *естетским* сензибилитетом, а ни са неопходним талентом. Осим, разумљиво, што је већина побројаних менаџера Института, од кустоса, галериста до критичара, у најбољем случају образовала и то на научним, али не и на уметничким факултетима. Дакле, може бити да су завршили студије на одсечима *историје уметности*, чак и на појединим *техничким факултетима*, али никако не и на *Академијама уметности*! Такође, није познато како су уопште доспели на ове функције у Институту, а код нас у Београду, чак и на саме Уметничке факултете! Према томе, није одвећ тешко запазити се у којој мери поменути Институт за уметност у најразвијенијим центрима света кореспондирају са но-сиоцима крупнога капитала те да, сходно томе, и са интересима и, чак, финансијерима знатних корпорација!

## 5. Естетика празнине и дух протестантизма

Инспирисани идејом Ериха Фрома, чак и насловом његове књиге: *Имати и бити*, могли бисмо разумети да се савремени свет налази пред великом егзистенцијалном дилемом, чак социјалном драмом. Крајње драматично, реч је о опстанку савременог друштва Запада. Укратко, на одсудној смо моралној и егзистенцијалној прекретници! Пред нама су два животна модела. Један, по духу *цивилизацијски* или *меркантилан*, у основи је *тоталитарни* и *антихуманистички*, засниван на „култу рада”, стицању и поседовању „имања” и „капитала”, чија је максима да се „што више има, поседује”. О томе моделу уверено је говорио Макс Вебер са ослонцем таквога избора у друштвима *протестантске етике*. Други модел је, назовимо га, *културални*, *хуманистички* или *слободарски*, модел тзв. *партикуларне духовности* – који уважава *личност* и *индивидуалност* – а чија је животна максима да се што више „Буде” на линији освајања хуманистичке мере, дакле, моралности и слободе егзистенције, становишта које брани човека као креативног бића, свагда у бризи и трагању за вишим смислом „аутентичнога” живота!

Овај други образац је, унеколико, не само на линији просветитељске, истински либералне традиције, већ и у складу са до сад већ оствареним приносима земаља континента које су биле инспирисане и тзв. *католичко-православном* духовношћу. Култура проистекла из основа овога типа хуманитета чини срж велике европске уметничке традиције до данас! С обзиром на ова два естетска модела, а и животна стила, једног у виду безличне, апстрактне и испразне Свеопштости, и другог који промовише аутентично хуманистичко слободарство, процењујемо и домете вредносно наопаке „аналитичке естетике”. Она је на тло Европе однекуд донесена, но, показало се она је Европи неприродно, да не кажем, чак по себи радикално страни тело.

Преостаје нам да се позабавимо управо овим питањем. Како је било могућно да баш таква, својеврсна „антиестетика” пусти корење управо у Америци, у којој, како је познато, није било релевантне

уметничке традиције? Исто тако, за темељно теоријско разматрање је и чињеница како се баш таква, естетички узев аскетска оријентација, нигде другде није примила, до овде, на појединим тачкама Европе, свеједно што се и на тим тачкама – за разлику од Америке – изворно, све до почетка XX баштинила величанствена уметничка традиција централне Европе? Како објаснити, да се снажан утицај ове „аскетске”, „пуританске естетике” осећа управо рубним просторима Северне Европе? Да ли и сама топографија носи у себи важне а специфичне аспекте духовности, за које би истраживања можда показало како култура тих средина кореспондира духовности блиској оној која је аналогна Америчком поднебљу? Када би се то установило можда би се, унеколико, објасниле и неке друге, миграцијске кореспонденције поменутих делова Европе са онима на Северу Америке.

Да ли се у овоме смислу, макар и имплицитно, указује неко светло, барем из неких опаски Макса Вебера о културолошког значају тзв. протестантског духа за обликовање специфичнога „светоназора” не само у Америци већ и у неким деловима Европе? Утицај је, да ове две специфичне врсте духовности, протестантске као и католичке, унеколико, стоје повезано и са стваралачким, уметничким иницијативама.

Уосталом, о томе је понешто говорио овде спомињани Жан Клер у својим компаративним анализама уметности у Америци и Европи. Занимљиве су, наиме, његове асоцијације које је изнео у књизи *Критика модерности*. Он је међу првима упозорио како је „неочекивана метаморфоза теорија Макса Вебера, географска експанзија америчке *апстрактне естетике* покрила отприлике простор протестантских земаља. Ако су калвинизам и капитализам повезани, повезане су и *протестантска етика* и *апстрактна естетика*. Чисти и прави облици минимализма чудесно су одговарали *decorum* седишта у мултинационалним предузећима, у Диселдорфу и у Стокхолму, као и у Њујорку и Хјустону” (Клер, 51). Стилистички гледано, уочавамо сагласност главне оријентације ка апстракцији, концептуализму и минимализму, с једне стране, и

духа протестантизма – с друге. Сасвим конкретно, Клер спомиње следеће земље Европе, у којима је, нимало случајно, аналитичка естетика или естетика празнине нашла веома погодно тле. И то није све. Таква естетика празнине кореспондира и са бројним формама апстракције, тј. концептуализма.

Напоследку, осим што се дух протестантизма доводи у корелацију са „апстрактном естетиком” – коју Жан Клер назива и „пуританском естетиком” – овај француски ликовни естетичар говори и о пенетрацији ове бесадржајне „естетике” на просторима Европе. „Пуританска естетика америчке авангарде наишла је у старој Европи на најбољи пријем у земљама попут Шведске, Холандије, немачког дела Швајцарске и Немачке.” (Клер, 51) Овоме још додајемо како су новија социолошка истраживања емпиријски установила да „протестанти номинално односе превагу са 90% и више у нордијским земљама”, док, на пример, „у сразмери три од четири у Уједињеном Краљевству (Великој Британији и Северној Ирској)”. Најзад, „католици и протестанти уравнотежују се у Савезној Немачкој: 44% наспрам 47%”.<sup>8</sup> У Немачкој се, наиме, ова подела јасно уочава разликом Баварског, или католичког југа, с једне, и Севера Немачке, који је, заједно са простором данас припојене Источне Немачке, у основи протестантски.

Једном речју, тзв. аналитичка или апстрактна естетика етаблирала се, поглавито на простору севера Европе, на којем, иначе, још од средњег века није било онаквога интензитета у развоју ликовне уметности какав срећемо у делима велике уметничке традиције Европе – од ренесансе до XX века – на простору тзв. латинских земаља, пре свега у Италији, Шпанији и Француској, али и у појединим деловима на југу Немачке, рекосмо у Баварској, али и у католичким земљама Аустроугарске, на крају и у регијама балканских земаља, укључујући овде народе православне културе. Условно, ови су се процеси одвијали у земљама тзв. католичке и православне провенијенције, у којима је и данас још изузетно јако

<sup>8</sup> M. Clavenot (dir.) *L'état des religions dans le monde*. La Découverte, Paris, 1987, 351, 264.

упориште традиционалне европске уметности, а која се, у амбицији пуританске естетике налази на нишану за острел. Споменувши земље северне Европе, Жан Клер је, очито, довео у везу протестантски дух и апстрактну, тачније аналитичку естетику.

Макс Вебер је, са своје стране, анализирајући домицилно подручје на којем је, природно, процветала аналитичка естетика, а то је простор Северне Америке, у својим анализама духовности тога простора дао неколико занимљивих запажања, која су, може бити, подстицајна и за разумевање смисла и карактера апстрактне естетике.

Неколико претходних речи о Веберовом сагледавању специфичности протестантске и католичке духовности. Његове анализе односе се на резултате истраживања основних животних праваца нововековних Американца. Шта данас одликује америчку *демократију*, за коју Вебер каже како је многи данас поједностављено и погрешно виде као земљу „безобличне гомиле индивидуа”. А такав суд је донесен стога што је овај нови свет, заиста, састављен од огромног броја људи, разних раса и језика, менталитета, а који су дошли из читавога света. Управо супротно, вели Вебер, амерички свет је један сплет „строго ексклузивних, али волунтаристичких *друштава*”.<sup>9</sup>

Многи из Европе и других делова света номинално јесу хришћани, по рођењу, односно према крштењу. Но, у америчким енклавама, осим опште чињенице да ти људи припадају, на пример, католичкој цркви, далеко је најважнија друга чињеница. Наиме, то што је у датој средини кудикамо најважније припадати неком „ексклузивном друштву”! То јест, било да се припада „слободним зидарима” или „christian science”<sup>10</sup>, или некој од бројних секти, „квекера”, „мормона”, „методиста”, „адвентиста”. Свакако, то су, сматра Вебер, врло „кохерентне, изнутра збијене заједнице”,

---

<sup>9</sup> Max Weber, *Protestantska etika i duh kapitalizma*. Logos, „Veselin Masleša” – Svjetlost, Sarajevo, 2. izd. 1989, 198. У д. тексту: Вебер.

<sup>10</sup> „Christian science” је хришћанска црква заснована на „хришћанској науци”, која се покорава, пре свега, Богу и ауторитету, тј. Библији, али она не прихвата идеју безгрешности.

са строгим селекцијама приликом пријема појединаца. То важи и за студенте, на колеџима. Ако неко није члан некога клуба доживљава се, у тој средини, као „изоштена јединка”. Такав појединац је често искључене из секте, или уколико неко није примљен на тајном гласању, тзв. методом „балотаже” (убацивање куглице у кутију), јединка то доживљава толико болно, да је било случајева да изопштени посегне за тим да прекрати свој живот (Вебер, 202).

Када је реч о *протестантском*, односно на другој страни о *католичком духу*, а с обзиром на животне циљеве њих, симболички исказано, одликује различита филозофија. Сликвито речено: „капиталист воли више да мирно спава, а протестант да добро једе”. Наиме, протестантско разумевање света и живота сведено је на гесло: да су „дух рада” и „дух напретка”, „дух богатства”, „дух штедње”, али никако и „расипање”! Због тога се протестантизам бори против идеала „животне радости”, који имплицира трошење. Богу су, дакле, угодни штедљиви! Са друге стране, католику никако није на првом месту гомилање пара, а када их и има, он воли да их троши, окрнут је благодетима живота! Зато он шаље децу у гимназије, на пример, управне школе, како би се дете касније посветило мирном послу и животу, без трзавица, живота од државне плате, док протестант шаље децу управо у техничке школе, у предузимаче, чак и на занате. Он добро разабера да ће дете имати, додуше, више ризика у животу, али, истовремено, и веће шансе за стицање пара! Католик није човек ризика; он избегава главобоље! Дакле, он новце троши, јер више воли чулна, опипљива уживања, од на први поглед испразне банковне књижице. А тако је, према условној аналогији, и у ставу према уметности.

Шта још одликује протестантски модел живота? Они жестоко осуђују „одмарање на имању, *уживање у богатству*”, подавање „путеним задовољствима”, „беспосличењу”. Све су то, наводно, негативне одлике католика. За протестанта није приоритет „доколица и уживање, него *само рад*”. Отуда они себе сматрају нешто друкчијим хришћанима, пре свега ослоњени на Дух Библије, док

католик уважава верски, црквени ритуал. И управо због тога протестанти држе до тога да је „траћења времена” први и „принципијелно, најтежи од свих грехова” (Вебер, 152)

Но, када поменуте елементе, који моделују поглед на свет протестанта сагледамо из угла уметности, хтели или не, долазимо до становишта да у животу не треба трошити средства на уживања, кинђурење а и на свакојака задовољства, већ се залагати за пуритански морал, за етику рада и одрицања. Доследно, између једне, врло условно, а у духу Жана Клера, једне „конкретне” или „чулносно естетике”, залагање за садржајно „богата ликовна дела”, што припада „католичкој духовности”, овде, на дијаметрално супротној страни, имамо у протестантизму „апстрактну естетику”, према томе, и сасвим доследно, „апстрактно сликарство”, на пример дела каснијег Мондријана.

Због свега, протестант ће пре пристати уз апстрактну слику, него ли се подати делу које приказује пунину слике, Гојином или Рембрантовом акту жене, слици која приказује раскош живота. Због те чињенице Американци, а и пуританци, принципијелно, чак и у самим обичајима и обредима, као и у свему у реалном животу, а то значи и у црквеној пракси, осуђују присуства магијских ритуала, сујеверне праксе и раскош. На другој страни, управо такав ритуал и раскош, срећемо у католичким и православним црквама. Протестанти су кудикамо једноставнији, према томе, они су у свему радикално сведени, тј. и у ритуалној пракси. Један етнолог је ове разлике на пластичан начин описао рекавши како су разлике „осетне између *православног* домена у којем је ритуализација религијске праксе богата и интензивна, *католичког* домена, у којем је она до крајности сведена од II ватиканског концила и *протестантског* домена, где она скоро сасвим ишчезава”.<sup>11</sup>

Поентираћемо следећим Веберовим ставом. Протестант у практичном животу одбацује „све ознаке једног ирационалног, бесциљног, стога неаскетског држања, које, осим тога, не служи слави

<sup>11</sup> Жан Кизније, *Етнологија Европе*. библиотека XX век, Београд, 1996, 131–132.

божјој, него слави човека”! Он је исто тако „против сваке употребе уметничких мотива” чиме су протестанти „одлучно потпомагали трезвену сврховитост”. То је, такође присутно свуда, и у другим, чак и врло ексклузивним доменима, не само у формама уметности, већ и у обичном животу, у облачењу, без раскоши и кинђурења. (Вебер, 173–174)

Један додаток реченом. Овде наводим део из мог објављеног рада (2018) као осврт на интервју који је Рубен Естлунд<sup>12</sup>, шведски режисер и професор на Академији уметности, дао новинарки београдског листа *Данас*. Иначе, његов филм „Трг”, дакле, Рубена Естлунда награђен је Златном палмом у Кану. Тим истим филмом је отворен прошлгодишњи фестивал Кустендорф (1918) на Међавнику.

Естлунд је у интервјуу критички говорио о животу и укусу, пре свега, савремене „више класе” (снобова) у Шведској, као и о квази уметничком стварању на савременим уметничким училиштима у тој земљи. Узео је за пример студенте уметничких академија. Приметио је како уместо истинскога стварања уметничких дела студенти данас јуре пре за „модним” трендовима, него што се подају спонтанитету властите уобразиље и стваралачкој интуицији.

На уметничким академијама, а у једној од њих ради и сâм Естлунд, видео је како студенти, посувраћена ново-говора у изражавању, под утицајем пошести аналитичких естетичара, брину једино о томе како да напишу текст за Пројекат, Каталог, да направе образложење о ономе чиме ће се у неком будућем времену бавити. Рубен сматра погубном теорију која нагони студенте да раде једино маштајући о Концепту, што је по њему пука бесмислица. Али, додаје, таква пракса је последица тзв. „корпоративне уметности” и јесте резултат безглаве цивилизације.

Алудирајући на ново-говор који је проистекао из испразнога концептуализма, Естлунд је видео како такви текстова пате од

---

<sup>12</sup> Рубен Естлунд, шведски редитељ. Интервју: „Савремена визуелна уметност је као дизајн ентеријера за богаташе”, *Данас*, петак, 19. јануар 2018. У разговору са Маријом Кртинић.



непроживљених теоријских идеја, од концепата који су априорно сročени у одсуству истинске стваралачке уобразиље коју би, да је среће, требало да узноси таленат. Ова студентска армија, обузета самим собом, свагда је у трагању за „правом” текстуалном артикулацијом, никако не марећи што се над њиховим, ако их уопште буде, чак и „визуелним презентацијама”, публика никако већ неће ни осврнути. Рубен сматра да је овде реч о моди.

Иза таквог, квази-уметничкога концептуализма, не крију се само студенти академија, већ и многи други, пре свега следбеници тзв. „кустоских пракси”. Шведски режисер је изричит. Разлог је, вели, што се сви они иза тога крију „како би задржали своју позицију. То је језик моћи јер на тај начин искључују друге људе. Тај језик, на пример, чини да студенти уметничких факултета имају мокро ћебе око себе, да не знају шта да раде. Прво мисле да морају да створе тај текст, ту теорију, а тек онда уметничко дело. Уместо да се ослањају на интуицију, па тек онда да виде шта су урадили”.<sup>13</sup>

Како се може запазити, иницијатива, умреженост и, свакако, ефектно и „притворно” деловање једнога крила америчке аналитичке, односно апстрактне естетике, као и кампања која не престаје већ више од четири деценије, мора се посматрати, пре свега у социолошком контексту. А једно од основних питања гласи, како је она била могућна, односно како се уопште догодила у Европи, односно како је погодила баш ту Европу, и њену величанствену уметничку културу? Европу, дакле, туку данас идејама једне спекулативне, панлогичке Хегелове филозофије, односно исто такве *Естетике*, која је конципирана према том моделу, пре два века, али која Европи никада и никако није одговарала.

За сам крај, иронизујући, запитајмо се није ли парадоксално, најпре, то што је баш таква екстремна, панлогичка Хегелова фи-

<sup>13</sup> Сретен Петровић, „Како је ‘уметничко сликарство’ постало табу тема”. У: час. *Сретања*. бр. 1, год. I, Бања Лука, 2028, 28–47. Текст који је објављен у часопису, најпре је, у форми предавања, аутор прочитао на трибини Коларчеве задужбине, 22. марта 2018, поводом обележавања 40. година од формирања *Естетичког друштва Србије*.

лозофија уопште могла наћи погодно тло на америчком „позитивистички” моделованом простору Духа! А затим, ту је и следеће, ништа мање занимљиво питање. Могу ли онда, наиме, ти исти, а Хегелови следбеници, промотори његови у Америци, прихватити и друго важно Хегелово начело: да је „филозофија своје време мислима обухваћено”.<sup>14</sup> Наиме, зар не следи из овога да је баш таква, у бити антиуметничка, нечулна и нечујна, а и апстрактна, филозофија уметности, у основи својој, адекватан мисаони израз цивилизацијског, *de facto*, неуметничког америчког духа времена, према томе, израз једне Културе која се развила без ослонца на традицију и културу прожету аутентичном уметношћу!

## Литература

- Adorno, Theodor W., „Frühe Einleitung“, у: *Aesthetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.
- Clavenot, M., (dir.) *L'état des religions dans le monde*. La Découverte, Paris, 1987.
- Ђурић, Милош Н., „Увод”, у: Аристотел, *О песничкој уметности*. С оригинала превео и објашњења у Регистру имена додао Др Милош Н. Ђурић. Прегледано и допуњено издање. Завод за издавање уџбеника, Београд, 1966.
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1981.
- Danto, Arthur C., *Преображај svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*. Prevod i pogovor Vanda Božičković, Kruzak, Zagreb, 1997.
- Естлунд, Рубен, Интервју: „Савремена визуелна уметност је као дизајн ентеријера за богаташе”, *Данас*, петак, 19. јануар 2018. У разговору са Маријом Кртинић.
- Hauser, Arnold, *Filozofija povijesti umjetnosti*. Matica Hrvatska, Zagreb, 1963.

---

<sup>14</sup> Хегел, *Основне црте филозофије права*. Предговор, „Веселин Маслеша”, Сарајево, 1964, стр. 16.

- Хегел, *Основне црте филозофије права*. Предговор, „Веселин Маслеша”, Сарајево, 1964.
- Кизније, Жан, *Етнологија Европе*. библиотека XX век, Београд, 1996.
- Клер, Жан, *Критика модерности*. Разматрања о стању лепих уметности. Превела са франц. Јелена Стефановић, Алеф, Градац, 2018.
- Петровић, Сретен „Како је ‘уметничко сликарство’ постало табу тема”. У: час. *Сретања*. бр. 1, год. I, Бања Лука, 2028.
- Weber, Max, *Protestantska etika i duh kapitalizma*. Logos, „Veselin Masleša” – Svjetlost, Sarajevo, 2. izd. 1989
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 6. Aufl., 1929.

Sreten Petrović

## **ANALYTICAL AESTHETICS AND THE SPIRIT OF PROTESTANTISM**

### Summary

The paper examines the position of today ‘s influential American analytical aesthetics, led by Arthur Danto, which starts from Hegel’s speculative idea concerning the “death of the [sense] subject art” of Europe. It seeks, therefore, to answer the question of how analytic aesthetics with such a starting, speculative, Hegelian pillar was at all possible in America which traditionally has positivist “spirituality”, and then, paradoxically – at the end of the twentieth century – how did this kind of aesthetics manage to penetrate so strongly in art practices in some regions of Europe. The art of Europe has always had its immanent developmental course, always deviating from aesthetic theories, including Hegel’s?

**Key words:** analytical aesthetics, A. Danto, the death of art, Hegel, the spirit of Protestantism.



Богомир Ђукић

## ЕСТЕТИКА И ХУМАНИСТИКА

**Апстракт:** У овом прилогу појам хуманистике, иако значењски неупоредиво шири, своди се на појам хуманистичких наука које, уз природне и друштвене, у савременом добу чине три главне групе дисциплина с тенденцијом покривања сазнања цјелине стварности, али и пожељним настојањем одређене хармоније међу поменутиим групама. Сама естетика дијели судбину хуманистике и хуманистичких наука, којим као дио философије од почетка припада, па се овдје тежи битном освјетљењу њене везе у контексту хуманистике и на линији њеног основног развоја кроз историјско вријеме, те и њене позиције у оквиру поменуте, заједничке судбине.

**Кључне ријечи:** естетика, хуманистика, природне науке, позитивне науке, хуманизација наука.

Међу савременим естетичарима посебно мјесто заузимају они што, попут Јурија Борјева (Борев, Юрий **Борисович** (1925), сматрају да је хуманизам највиши смисао и сам циљ умјетности и естетике. Иако с много скепсе, с разлогом гледамо на ону познату изреку Достојевског да ће „љепота спасити свијет”, естетика и умјетност су, по Борјеву, ипак у стању да код људи задовољавају њихове духовно-естетске потребе, да формирају њихове позитивне вриједносне оријентације, те да продуховљавају и сам савремени научни и технички напредак, па с тим у вези, да их и оплемењују и

естетски духовно богате, што је, по њему, и најважнија њихова, хуманистичка сврха.<sup>1</sup> И Ханс Георг Гадамер је, исто тако, у познатом спису *Истина и метода* (1972) аргументовано показао да се искуство и разумијевање истине у духовним наукама, дакле и естетике која им припада, сушто разликују од методе природних и техничких наука. Само разумијевање у хуманистичким наукама слично је искуству, распознавању и говору истине у дјелу умјетности, и као такво, никад не подлијеже захтјевима егзактности и методолошке строгости. Њихов предмет истраживања није апстракција, већ оно што нам је блиско, и чему, по природи ствари, припадамо, попут културе и мисаоне традиције, као резултата остварења људског духа. Задатак хуманистичких наука, односно *humaniora*, је разумијевање и његовање *humanuma* и *humanitasa*, и Гадамер је, на примјеру образовања, објаснио, у чему се поменуте науке разликују од техничких и природних. Упознавањем њихових вриједности изграђујемо властито сопство, а прихватањем њихових садржаја, сами постајемо дио њихове традиције, која у нама наставља даљи свој живот, јер баштина и њена култура, живе једино и тек у разумијевању, и кроз његово херменеутичко тумачење.

Познато је да појам „хуманистичке науке” подразумејева групу, у историји духовног развоја свијета, првобитно насталих дисциплина, што су, све до деветнаестог вијека, на европским универзитетима имале прави примат значаја у образовању интелектуалне елите, а припадала им је философија, историја, језик, књижевност, те остале умјетности, и нису имале третман наука у данашњем, строгом и прецизном, позитивном смислу. У деветнаестом вијеку су се развиле друштвене науке у духу концепта научне рационалности развијаног у природним наукама, које су властито теоријско оправдање налазиле у техничкој примјени и моћи човјекове владавине. Хуманистика је, већ од Хелена, имала идеал знања као таквог, као рационалног разумијевања и схватања истинске човјечности, без икаквог практичног циља, дакле, *humanitasa* као вишег

<sup>1</sup> Погледаги: Ђорђевић, Ј., *Estetika*, Bosanska riječ, Sarajevo, 2009, стр. 527–529.

нивоа духовне културе и стварне људске и истинске племенитости. Она је, полазећи од развоја философије, историје и реторике, преко студија језика, књижевности, теорије умјетности, историје и теорије васпитања и сл., развијала хуманистичку свијест и знање, не да би га практично и употребила, већ с циљем култивисања духа, развоја имагинације, сензибилитета, доброг живота и духовно-људских вриједности човјековог свијета, и тај је тренд њеног развоја прекинут у деветнаестом вијеку технолошким прогресом и практично усмјереном науком, последице чега је хуманистика не само изгубила монопол на универзитету, него је чак доспјела и у такву кризу, да је у питање доведен и њен сам даљи опстанак. То се догодило захваљујући превласти техничке рационалности, али дјелимично и властитом кривицом због неприлагођености новом времену, остајањем у прошлости и изван стварног живота, његових услова и потреба, и апстрактним ослањањем на тековине традиције.

Тако се показало, увијек изнова, да хуманистика и у њој естетика, да би уопште опстале, а поготово имале и задобиле свој адекватан статус, мјесто и позицију у историјском времену, морају бити савремене, што значи животне, модернизоване и осавремењене у духу времена, али истовремено, и да сачувају и не изгубе, на почетку успостављену, властиту сврху и смисао, да дају виши ниво духовне културе, оплемењују и култивишу дух одређеног времена, те с тим у вези, своју позицију, улогу, циљеве и задатке саобразе новом стању и новој потреби времена. У том смислу, ако је интерес савремене техничке рационалности и ефикасности максималан развој производње роба и профита, хедонизам присвајања предмета и опсесија спрам средстава, естетика у свом данас врло распрострањеном подручју екстензије чулности и хуманистика у цјелини, морале би изнаћи нове путеве и начине превладавању постојеће индиферентности и потпуно хладног односа према циљевима хуманитета, и уопште, повратку човјештву, животу са сврхом и смислом, јер кад год су свијет и човјештво у цјелини, отишли претјерано

устрану, његово се клатно, опет, послије враћало, па су се јављали и нови изгледи, и нове могућности хармонизације.

У савременој материјалној и духовној ситуацији времена, и њеном актуелном информатичком и симулативно-симулакрумском тренутку, паралелно и даље дјелују декадентно-ретроградне, ирационалне тенденције постмодерног ума, али, у исто вријеме, сазријева и свијест о томе да се отишло предалеко у запостављању и потискивању хуманистике и естетике, да у свијету вреба велика опасност од ирационалне производње и масовне потрошње, преуске специјализације и плитке експертизације, те да, с тим у вези, у образовање треба вратити опште образовање, односно, *studium generale*, па и хуманистику и хуманистичко образовање, да би се успоставио бољи баланс и склад између наука које припадају том образовању, што имплицира естетику, али и природне и друштвене науке.

Могућност таквог повратка и поменутог склада происходи прије и више из критике савремене техничке цивилизације и њеног поразног стања савременог човјештва, него из одређеног могућег буђења интереса према класичним студијама. Јер, очито да је материјална форма природне и друштвене, позитивне науке, потисла и занемарила небројене човјекове суштинске потребе у збуњеном и дезорјентисаном, масовном свијету, смањила његово учешће и утицај у одлучивању и токовима кретања, и истовремено, повећала његову самоћу, изгубљеност, празнину и манипулацију, али и донијела рутину, сиромашење емоција, пријатељства и љубави, те патологију и живот без смисла. Таква ситуација тражи не само повратак хуманистике и адекватну, примјеренију позицију и карактер естетике, већ и хуманизацију читаве науке, да би се постојећи свијет хумано и сврсисходно усмјерио, па и промијенио, и постао бољи и хуманији.

У ствари, више се не поставља само питање естетике у хуманистичком кључу, као и мјеста и улоге хуманистичких наука у систему наука у цјелини, него шире, фундаменталније и ургентније, питање хуманизације свих наука, дакле, и природно-технич-



ких и друштвених. Свака наука пружа драгоцене елементе истине и оствареног сазнања, али савремена позитивна наука, природна, техничка или друштвена, на жалост не пита о циљевима и судбини властитих резултата, њихове употребе и злоупотребе, повећања моћи и ефикасности, као да је моћ и највиша вриједност, умјесто да се усредсреди на сушто задовољење виталних човјекових потреба и сврха. Она је све више ишла и иде усусрет уској специјализацији, политичкој и медијској надмоћи над науком, позитивистичкој вриједносној неутралности и служби другог, умјесто хуманистичким циљевима човјека и друштва, и самој хуманизацији наука у цјелини.

У том актуелном процесу сама рационалност науке постала је техничка и, у крајњем, цивилизацијска, будући да је тежња објективности, као отпор да се наука подвргне идеологији, стварала привид стварне неутралности, умјесто да је она културна и хуманистичка, рационалност критичке самосвијести. Све би науке, не само хуманистичке и у оквиру њих, философија и естетика, него и природне, техничке и друштвене, осим можда математике као науке *sui generis*, да би биле истинске и праве, морале бити на неки начин у „хуманистичком кључу”, према томе, и *theoria* и *humanitas*. Дубоко смо увјерени да ови ентитети, ако им се приступи досљедно и конзеквентно, не стоје у противрјечју, већ прије и радије, у синтези и јединству.

Јер, о каквом се облику хуманизма може говорити, уколико би он захтијевао одрицање од теорије, научног метода и научности? Између науке и хуманизма, у основи, влада сагласност и непротиврјечје, пошто истина којој наука тежи може бити само племенита и, на крају, човјечна и „хумана”. Лијепо, било природно, умјетничко или људско, у исто вријеме дубоко је истинито, часно и достојанствено, према томе, и морално, па говоримо и о калокагатији, коју је толико, почев од антике, рефлексивно искушавао људски ум, и естетичка, хуманистичка теорија. Бронислав Малиновски је с добрим разлогом у спису *Научна теорија културе (A Scientific Theory of Culture and other essays, 1960)*, говорећи о естетским, етичким,

философским, теолошким, те и уопште антрополошким аспектима, као легитимним мотивацијама у хуманистичким наукама, истицао да хуманизам неће никад престати да има своје умјетничке, сентименталне и моралне елементе, чија је суштина начело истине у односу на чињенице, колико и на сама осјећања и вриједности.<sup>2</sup>

Сама „естетика у хуманистичком кључу”, као одређени спознајни процес хуманизације и култивације духа, у себи носи и спаја *humanitas* са *теоријом*, антрополошке аспекте с научно-теоријском истинитошћу, рационалношћу и објективношћу стварног и чињеничког знања. Без ове компоненте, реално-стварносне и у правом смислу научне, њена би хуманистичка оријентација била од мале вриједности. Но, поред истраживања и херменеутичког разумијевања чисто естетских и умјетничких феномена, питања и проблема, ништа мању важност има и сама ова, критичко-хуманистичка димензија естетике, односно, њени циљеви и путеви, којима је устремљена и тежи, људске естетске и умјетничке вриједности које настоји остварити, питање њене перспективе и будућности, не само „у хуманистичком кључу”, него и у самом конкретном свијету живота и сл. Без ње, она скончава у естетичком нихилизму или критици естетски свега постојећег, односно, у одређеном мирењу с естетски датим као бесмисленим. „У тој духовној атмосфери” – с тим у вези писао је и Михаило Марковић – „губе се све остале димензије и стваралачке могућности човека; човек се деградира на ниво потрошачког бића *homo consumensa*, које је још једино заинтересовано за поседовање и трошење што већег броја материјалних предмета и њиховог апстрактног облика – новца... Расцеп хуманизма и науке мора бити превазиђен. Хуманистичке студије (а тако и естетика, прим. Б. Ђ) се морају више ослонити на научни метод, наука се мора много више него досад позабавити човеком као конкретним, индивидуалним бићем. Наука мора постати кри-

<sup>2</sup> Уп.: Malinovski, B., *Naučna teorija kulture*, Vuk Karadžić, Beograd, 1970, стр. 58. и 63.

тичка према постојећој стварности и према себи самој као делу те стварности.”<sup>3</sup>

Но, смјер савремених реформи у свијету има тенденцију свођења на техницизам и економизам, на уштрб хуманитета и хуманизације, на елиминацију свега што је њима на путу и штети њиховом ширењу, надмоћи и развоју, чиме знање хуманистичких наука постаје, тако рећи, сувишно и баласт, и презентује се као одређено празно, вербално знање, па онда, као посљедица тога, долази и до недопуштеног потискивања подручја *conditio humaniora*, односно, хуманистичких дисциплина, попут филологије, историје, философије, естетике, умјетности, социологије, медија и сл. Оријентација на такав смјер и ту тенденцију доводи до једностраности и редуковања на епистемолошком плану, али и до угрожавања саме културе, људскости и духа у цјелини. Хуманистичко образовање, култура, наука и умјетност, као и хуманистички савремени свијет уопште, нису могући без хуманистике и њених наука, у које, поред бројних других, спадају и философија, естетика, философија медија и друге духовне и друштвене хуманистичке науке, што се баве, са свог одређеног становишта, идејом човјека и људскости.

У савремено доба и данашњем времену, присутна је и осјећа се њихова велика потиснутост, јер бивамо и бивствујемо не само у вријеме супротности између техничког свијета и умјетности, надмоћи првога над другим, него и потискивања, маргинализације и умирања умјетности, а с њом и читавог свијета хуманистике, за рачун тзв. умјетничких пракси и концептуалне умјетности, које се претварају у технификацију, поплићавање и тржишну комерцијализацију умјетности и културе. Тако философија, естетика и хуманистика губи своје мјесто и инхерентну/ адекватну властиту позицију у свијету знања и науке, премда је њихова незамјењивост евидентна, чак и у условима примата и надмоћи природних и техничких наука. Савремена ситуација свијета и услови у којима

<sup>3</sup> Marković, M., „Humanizacija nauke”, u: Marković, M.: *Humanistički smisao društvene teorije*, BIGZ, Prosveta, SKZ, Beograd, 1994, стр. 305.

живимо јасно показују да нам тек хуманистика и науке у оквиру ње, па тако философија и естетика, могу „отворити очи” за увид у смисао нашег савременог опстанка и указати нам на путеве, којима се у властитој људскости може кретати и ићи према новом смислу и културној словесности.

Сам Ханс Георг Гадамер је тврдио да се искуство истине у духовним наукама разликује од метода природних и техничких наука, и да је разумијевање у хуманистичким наукама слично искуству, те и препознавању и говору истине у дјелу умјетности, па као такво не подлијеже изазовима провјерљивости и егзактности у природним наукама. Отуда су предмети у хуманистичким наукама, па тако и у философији и естетици, човјеку блиски, а не апстрактни и страни садржаји, у првом реду, култура, умјетност и мисаона традиција, као резултат остварења људског духа, а њихов задатак, битно херменеутички, што значи разумијевање, његовање и даље преношење самог *humanitasa*, односно људскости, те *humanuma*, дакле, људског. Разумијевањем културе, духа и умјетности и препознавањем њихових естетских и хуманистичких вриједности ми их кроз хуманистику непосредно упознајемо и прихватамо као предају и баштину одређених садржаја који, при том, постају и дио нас самих, што се не догађа и са садржајима природних и техничких наука. Прихватањем доприноса и тековина *conditio humana* гради се одређена властитост и постаје се дио традиције, која на тај начин наставља и даље да живи, чиме се на битан начин обезбјеђује специфична, унутрашња природа људског постојања, као сушто питање човјекове егзистенције, њеног духа, сврхе, услова и смисла.

Велику важност у савременој философији и естетици у склопу хуманистичког кључа има херменеутика, као универзална метода духовних наука у разумијевању, тумачењу и критичком вредновању свих облика стваралаштва, што припадају људском духу. Познато је да су видне доприносе њеном развоју дали Шлајермахер, Дилтај и Хајдегер, док је Гадамер јасно показао разлику искуства и разумијевања истине у њима, у односу на природне

и техничке науке, пошто је код њих кључно питање уласка у догађање предаје, у којој се одвија стално посредовање прошлости и садашњости, па су традиција и ауторитет основна оса око које се окреће херменеутичка рефлексивна. По њему је херменеутичко разумијевање, као разумијевајуће тумачење значења, један перманентни, хуманистички мисаони дијалог с умјетношћу, културом и мисаоном баштином у цјелини, у којем важност има свака нова интерпретација, и ширење хоризонта разумијевања у језику, као његовом универзалном медију, пошто је језик битак којег је, као таквог, могуће разумјети. Сам Ниче је оспорио постојање чињеница, у корист интерпретације, што је постала све, у чему га слиједе и постмодерни постметафизичари, попут Ватима, Рортија, Дериде, Лиотара и других.

Овдје, с разлогом питамо какав је статус хуманистичких наука данас, односно, какву позицију и које мјесто оне заузимају у наше доба. Ако је наше вријеме одређено приматом природних и техничких наука и његовим одразом у друштвеној збиљи, што значи владавина економизма и техницизма над хуманистиком, те духовним и умјетничким свијетом и културом у цјелини, онда из таквог односа произлази и сам статус и позиција естетике у хуманистичком кључу. Мјесто и позиција естетике унутар тог подручја којем сушто припада, неоспорно, дијели његову судбину, а то је потискивање, скрајнутост и гашење, судбина помјереног и искривљеног *humanita* у њему, његове неадекватне заступљености у оквиру универзитетске програмске организације и њене праксе, што се такође одражава и на доминантну свијест у друштву и јавности. Данас и у наше вријеме хуманистичке науке и хуманистика у цјелини, нажалост, немају ни издалека оно мјесто које су раније имали, и које им по њиховом значају и важности инхерентно припада, будући да су толико сужене и редуковане, да је не само уздрман, већ и озбиљно доведен у питање, и сам њихов положај у друштву и у читавој академској заједници, и то се посебно односи на философију, какве ли ироније, некадашњу „краљицу наука”

која независно и од одређених властитих, савремених слабости, није и заслужила такву судбину и третман.

Њој, дакако, припада и естетика у смислу философске естетике и уопште философије лијепог и умјетности, па премда и оне подносе и трпе сличну судбину и положај, ипак, захваљујући одређеном савременом процесу динамичке естетизације без правог естетског покрића у нашем времену, естетика би могла под одређеним претпоставкама и условима да врати поменути дисбаланс и неравнотежу у оквиру природног и нормалног, самог њеног достојанства, тим прије што она, по неким, треба да замијени и саму философију. На примјер, Карл Хајнц Борер, говорећи о проблему универзалистичке референце у естетичкој теорији и философији умјетности, истиче да се естетика разумијева као самоослобођење од теолошко-метафизичког и идеалистичко-историјскофилософског туторства и да се њено данашње стање просуђује из аспекта њене успјешности у томе, те да сада нико не оспорава „да живимо у времену које представља фазу естетичког дискурса, у постмодерни, коју су естетичари одредили више него филозофи историје”, да је процес развоја субјективности „подигао вредност интересовања за естетско” и да „у подручје естетског треба убројати све”, премда је и одбрана од „такве опште естетизације” везана с повратком метафизике.<sup>4</sup>

С тим у вези, добро знамо да се и људска стварност у свом историјском развоју и поимању може да схвати као свијет растуће декаденције, деструкције, репресије и сл., али и као, мање или више, естетско-естезијски свијет у најширем смислу, те и поетски и умјетнички, аутентични људски свијет живота, саздан и самјерен највишем принципу естетског обликовања, принципу самог естетског хуманизма. Такав облик наш колега Драган Жуњић у спису *Естетички хуманизам* (Градина, 1988) одређује као скуп разних

---

<sup>4</sup> Borer, K. H., „Filozofija umetnosti ili estetička teorija. Problem univerzalističke reference”, u: *Vodič kroz filozofiju*, priredio Peter Kozlovski, Plato, Beograd, 2003, стр. 137–138.

ликова идеје естетске егзистенције, истинитог, испуњеног и креативног људског рада и живота по умјетничком узору. Издвојивши Шилера, Маркса и Маркузеа, као стожере око којих се окупљају поменути ликови, он из увида у немогућност естетске егзистенције, доспијева до властитог критичког истраживања историје идеје фокусираног естетског хуманизма. Чињеница је да естетско на одређен начин партиципира у људском свијету, али је, исто тако, евидентно, да тај начин није нешто примарно. Разне конкретне историјске околности су стварале и различите, специфичне облике и појаве естетског хуманизма, који се јављао, по правилу, увијек и тамо, гдје је свијет постао сликом, у смислу, у којем је Хајдегер хуманизам третирао, као одређену морално-естетичку антропологију.

Естетика, било као философска или као посебнонаучна, битно припада хуманистици и кругу хуманистичких наука. То је евидентно из њених разумијевајућих садржаја, предмета и питања, којима се бавила и прије конституисања у посебну дисциплину, а дакако, нарочито касније. У двадесетом стољећу, хуманистика је убрзала свој ход и развој, па су се у њему од философије и метафизике одвојиле и развиле неке њене науке, попут психологије, социологије и етнологије, али и естетике, као посебне, независне и самосталне, и у одређеном позитивном смјеру разних перспектива и метода, али и кроз развој саме естетичке рефлексије. Распадом увида у тоталитет и формирањем посебних, специфичних естетика у разним правцима, па и из физикалних и експерименталних метода, захваљујући којим она припада и природним наукама, но самоосвијештењем се долази до битног става, да је њена спознаја, у крајњем, ипак хуманистичка, темељно везана за субјект, његов чисти доживљај, укус и лични став, који су у њој одлучујући и незаобилазни, али који су и феноменолошки, значи, једно интуитивно сагледавање суштина, садржаја, свијести, истовремено трансемпиријских и рационалних, што су се ослободили и фетишизма објекта, и нарцизма субјекта, и постали сазнање несазнатљивог, и људско у односу појављивања, као естетска вриједност.

Хуманистичка димензија естетике обезбијеђена је не само кроз естетско умјетности, стварања и његове рецепције, него и у естетски природно лијепом и његовој херменеутици и рецепцији. Сама материја и њена чулност припада тек језику као средству да изрази људско естетско и његову вредноту. Зато естетика *par excellence* припада хуманистици и њеном кључу, и у њој се никад не задржава на стварном предметном, него од њега увијек иде даље, до саме душе и духа, а они су сушто хуманистички, и најчешће је у оном за нас присутном иреалном, у умјетничком и естетском. С добрим се разлогом може рећи, да опсежно појављивање чулног посматрача дјела, води даље и устремљује све до оног најинтимнијег у човјеку, тако да иреално духовно, тако рећи, и не постоји без њега, али и да постаје реално, кад се увеже са чулним.

Хуманистичка оријентација у естетици, у исто вријеме, значи и њену одређену антрополошку, спознајну надмоћ над њеним другим димензијама, онтолошком, епистемолошком, аксиолошком, као и неким другим могућим перспективама. У таквој оријентацији естетике, њена полазна тачка је човјек и његов свијет, па се и сва њена питања и проблеми постављају и разрјешавају у релацији према њима. У њој се, према томе, говори о естетским ликовима, протагонистима и појавама човјека, његовог доживљаја и свијести, његова естетичко-теоријска и практична естетска дјелатност у различитим формама, облицима и симболима, те и њиховог чулног и умног посматрања и промишљања. Она је теорија о битно људским, историјски условљеним и у времену промјенљивим, не и трансцендентним естетским вриједностима и спознајама, већ битно оним у датом времену реално доступним и отвореним човјеку, његовом разумијевању, тумачењу и интерпретацији. Тој оријентацији, поред естетике, уз философију припадају нарочито и философска антропологија, етика, философија права, философија психологије, духа и свијести, политичка философија, хуманистичка аксиологија и сл.

Сама естетичка аксиологија битно је хуманистичка, будући да је материјална конфигурација естетских творевина и објеката



имплицирана човјеком, и да је њихов стварни проблем питање естетике, па у крајњем, и моралне вриједности, што битно припада хуманистици. Овдје, аксиолошко-естетичком питању припада и читав свијет естетских норми, којим се естетика служила и актуелно служи у властитим теоријским, мисаоним подухватима на плану постизања, одмјеравања и уопште вредновања естетских и других вриједности. То питање посебно је значајно у нашем времену декаденције и општем паду човјека, живота и њиховог свијета вриједности, а нарочито, у умјетности и животу медија, као и у естетској култури и естетској стварности у цјелини. У том контексту, на примјер, сама естетско-естетичка идеја о савршенству, о којој је теоријски врло надахнуто писао и расправљао Владислав Татаркјевич, која је данас углавном потиснута, иако је имплицирана у бројним стварањима и стваралаштвима, сушто је хуманистичка и општељудска, па читав тај комплекс естетских аксиолошких питања, евидентно, имаће све већу важност и значај, и у самој будућности свијета и мишљења.

## Литература

- Berberović, J., *Filozofija i svijet nauke. Oglеди iz savremene filozofije Nauke*, „Svjetlost”, Sarajevo, 1990.
- Borjević, J., *Estetika*, Bosanska riječ, Sarajevo, 2009.
- Borer, K. H., „*Filozofija umetnosti ili estetička teorija. Problem univerzalističke reference*”, u: *Vodič kroz filozofiju*, priredio Peter Kozlovski, Plato, Beograd, 2003.
- Botz-Bornstein, Thorsten *The Crisis of the Human Sciences: False Objectivity and the Decline of Creativity*, Cambridge Scholars Publishing 12 Back Chapman Street, Newcastle upon Tyne, NE6 2XX, UK, 2011.
- Gadamer, H. G., *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, IP „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1978.
- Goldman, L., *Humanističke nauke i filozofija*, Kultura, Beograd, 1960.

**Богомир Ђукић**

Majer, B., *Strukturalizam*, IC „Komunist”, Beograd, 1976.

Malinovski, B., *Naučna teorija kulture*, Vuk Karadžić, Beograd, 1970.

Marković, M., „Humanizacija nauke”, u: Marković, M.: *Humanistički smisao društvene teorije*, BIGZ, Prosveta, SKZ, Beograd, 1994.

Bogomir Đukić

## AESTHETICS AND HUMANISTICS

### *Summary*

In this annex, the concept of humanities, although meaningfully incomparably expanding, is reduced to the notion of humanistic sciences that, in addition to natural and social, in the modern age, comprise three main groups of disciplines with the tendency to cover the knowledge of the whole of reality, but also the desirable endeavor of a certain harmony among these groups. The aesthetics itself shares the fate of humanities and humanistics, which, as part of philosophy, belongs to the beginning, and here it seeks to highlight the importance of its connection in the context of humanities and in the line of its basic development through historical times, as well as its positions within the mentioned, common destiny.

**Key words:** aesthetics, humanities, natural sciences, positive sciences, humanization of science.

Дивна Вуксановић

## ФИЛОЗОФИЈА МЕДИЈА, СТЕМ И ХУМАНИСТИКА

*Посвећено мојим родитељима, Миленцију и Мирјани Вуксановић*

**Апстракт:** Текст преиспитује однос филозофије, естетике и филозофије медија према хуманистичким вредностима. Но, ове вредности данас начелно бивају замењене новом парадигмом валоризовања чији су носиоци технологија и капиталистичка тржишна економија. Како би се новонастале вредности подржале, савремене науке групишу се у тзв. СТЕМ академске дисциплине које заступају наука, технологија, инжењерство и математика, а у новије време придружује им се и уметност. За разлику од СТЕМ система, филозофија медија заузима посве друкчије идеолошко и вредносно ставновиште према медијима. Оно је концентрисано на критичку затеченог стања у медијски генерисаној стварности коју претендује радикално да измени. Отуда је становиште филозофије медија, у најкраћем, вредносни став који одговара позицијама тзв. револуционарне хуманистике.

**Кључне речи:** филозофија, естетика, филозофија медија, хуманистика, револуционарна хуманистика, СТЕМ.

Разумевање односа који савремена естетика, па самим тим и филозофија медија, успоставља с хуманистиком, по нашем је мишљењу, од вишеструког значаја. Већ на самом почетку расправе може се поставити питање није ли овај однос посве природан и са-

моразумљив, или га ипак ваља преиспитати у духу једног времена које, заправо, и није посебно наклоњено хуманистици. То, уједно, значи да савременост естетици и критичком промишљању медија – које је карактеристично за филозофију медија – нуди нове изазове, који не почивају (искључиво) на хуманистичким вредностима.

Приметно је, наиме, да у последње време, у теоријској литератури, у готово свим научним дисциплинама и областима окренутим ка изучавању појединца, друштвених заједница или култура, као и унутар мулти-, интер- и трансдисциплинарних истраживања са овом или сличном проблематиком, провејавају изрази, па чак и читаве парадигме које делове филозофије и естетике претендују да одвоје од њихове хуманистичке прошлости, враћајући их окриљу „тврдох” наука, или прецизније – природних наука. Нова космологија или нови позитивизам, удружени са експерименталним наукама и друкчијим визијама о човеку/жени и друштву, те њиховој улози у креирању иновативних научних и техно-светова, покушавају да отргну што више истраживача/истраживачица у овим доменима из канци ограничавајуће хуманистике и њених наводно неутемељених фиксација на човека/жену и његов/њен свет. Јер, хоризонти истраживања су шири, а нове теоријске моде управо настоје да покажу како је „хуманоид” само једна коцкица у мозаику тих позадина које се од прилике до прилике, и од тумачења до тумачења мењају у својој пост- или транс(формативној) фази.

Још из времена Ничеа (Nietzsche) наовамо, пре свега захваљујући актуелним интерпретацијама, писању и подучавају са „постистичких” позиција (постструктурализам, на пример), унутар савремене филозофије, естетике и критичких рефлексивних медија у области релативно нове дисциплине – филозофије медија, искрсава становиште које говори у прилог не толико тези о крају филозофије (Хегел /Hegel/) или њеном укидању, како је то наговештавала, рецимо, Марксова (Marx) „11. Теза о Фојербаху”, већ о такозваном превредновању. У нашем добу, ови трансформативни процеси отварају простор за једно некритичко нестајање и филозо-

фије и естетике у лагумима ревалоризованог хуманизма, односно постхуманизма или трансхуманизма.

Што се антихуманизма тиче, и он је у оптицају у теоријској литератури нашег времена. Али питање заузимања антихуманистичког става у филозофији такође је проблематично и зависи од одређења самог хуманизма, те утврђивања одговарајућих циљева које он треба да оствари. Примера ради, у овом смислу занимљива је позиција Луја Алтисера (Althusser), која је протумачена двојачо – као становиште антихуманизма, и то у односу на владајуће марксистичке догме „совјетске филозофије”,<sup>1</sup> или пак као хуманистички став револуционарног карактера, потекао из баштине раних Марксових радова. Такозвани револуционарни хуманизам битно се разликује од осталих видова хуманизма – хришћанског, буржоаског и других „либералних” облика хуманизма. Основна разлика, како се наводи у Алтисеровом тексту „Марксизам и хуманизам”<sup>2</sup> јесте у томе што се насупрот буржоаском, односно „персоналном” хуманизму, супротставља хуманизам пролетаријата као класе. Дакле, овде је реч о хуманизму радничке класе, који би требало да има општа хуманистичка обележја, али и одлике револуционарне класе, односно базичних вредности пролетаријата. Такав хуманизам, алтисеровским речником, одређен је као „социјалистички хуманизам” и подједнако је ослоњен како на Марксов *Капитал*, тако и на његове ране радове.<sup>3</sup> Револуционарни хуманизам, како тврди Алтисер, критички расветљава контрадикције буржоаског хуманизма; а то се нарочито односи на његову конзумеристичку вредносну оријентацију.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Вид. чланак: Thomas Nemeth, “Althusser’s Anti-Humanism and Soviet Philosophy”, *Studies in East European Thought*, Volume 21, Issue 4, Springer, November 1980, стр. 363–385.

<sup>2</sup> Louis Althusser, *Marxism and Humanism*, Part Seven, 1964, на страници: <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1964/marxism-humanism.htm>, приступљено: 17. 07. 2019.

<sup>3</sup> Вид. исто.

<sup>4</sup> Вид. исто.

Поводом Алтисеровог концепта социјалистичког хуманизма (који ваља да проистекне из праксе диктатуре пролетаријата), треба нагласити да је у питању идеолошки појам, као што је то случај са свим „хуманизмима”. Отуда су и све расправе о хуманизму, по дефиницији, идеолошке природе.<sup>5</sup> Несумњиво је, дакле, да се Алтисер залаже за онај облик хуманистичке идеологије који је (класно) освешћен, те рефлектован као позиција која није и не може бити неутралног карактера. Реч је, дакле, *увек већ* о вредновању као идеолошкој пракси. Из наведеног проистиче да хуманистика никада није била стабилан појам који обухвата универзалне људске вредности (иако јој је појам човека/жене у фокусу), већ су унутар обима и садржаја овог појма оне вредности које идеолошки заступају одређени друштвени слојеви, класе и интереси.

С друге стране, хуманистика у затеченом стању, како изгледа, одвише се не бори да у оквирима својих истраживања задржи филозофију и естетику, бавећи се културом/културама без подмета (ово искључиво важи за европске културалне кругове). Примера ради, на једном домаћем порталу који пружа информације о едукацији у области високог образовања, хуманистичке науке дефинисане су као „оне научне области које изучавају људска бића, њихову културу и самоизражавање. У односу на физичке и биолошке науке, хуманистичке науке баве се проучавањем језика, књижевности, уметности, историје. Категорије које се придодају хуманистичким наукама су: филозофија, филологија, теологија, антропологија итд.”<sup>6</sup> Из наведене категоризације види се да филозофија, па самим тим и естетика и филозофија медија, нису убројане у хуманистичке

<sup>5</sup> “When I say that the concept of humanism is an ideological concept (not a scientific one), I mean that while it really does designate a set of existing relations, unlike a scientific concept, it does not provide us with a means of knowing them. In a particular (ideological) mode, it designates some existents, but it does not give us their essences. If we were to confuse these two orders we should cut ourselves off from all knowledge, uphold a confusion and risk falling into error.” Исто.

<sup>6</sup> Вид. на страници: <http://fakulteti.edukacija.rs/humanisticke-nauke>, приступљено: 15. 07. 2019.

науке првог реда, већ су категоријално придружене историји, теоријама књижевности, језика и уметности.

Иако и филозофија и естетика изучавају не само људска бића, већ и многе друге предмете, рекло би се да све то, ипак, потпада под један, антропоцентрични свет; његову културу, начин мишљења, праксу... Слично је и са филозофијом медија која своје порекло дугује како филозофији, тако и естетици. У основи, филозофија медија, бар како се она развија у Србији, почива на антропологији, односно хуманом односу према медијима, и на критици, односно проблемској релацији према медијасфери; тачније формулисано, предмет филозофије медија нису искључиво медији, већ субјектов однос према њима, што филозофију медија, према нашем схватању, сврстава у ред хуманистичких наука. Тим пре што је она интердисциплинарног карактера, и у себе делом укључује науку о језику, повесна збивања, те теоретизовање једног дела савремене уметности.

Слично, оно што филозофију медија несумњиво приближава корпусу хуманистичких наука јесте њен критички, рефлектовани однос према новим комуникационим технологијама, као и новој улози човека/жене у контексту доминације медијских облика културе. Њена критичка оштрица истовремено је уперена и на критику техноцентризма, трансхуманизма и, унутар ње саме, технолошког детерминизма, тј. свих оних оријентација у промишљању нових технологија и медија која улогу субјекта минимизирају у односу према свету медија. Критичку позицију филозофија медија заузима и према оним помодним трендовима у науци и образовању који номинално реферишу на хуманистику, а представљају, уствари, хипостазирање дигиталних технологија на рачун људских бића и њихових стремљења у области културе, схваћене у трдиционалном смислу речи, тј. без уплива тзв. медијске културе која у савременом добу прети да је комплетно у себе увуче и асимилује.

Карактеристичан пример нове научне дисциплине на коју овде проблемски указујемо јесте тзв. дигитална хуманистика. У

једном од курикулума који настоји да прати савремене трендове како у области образовања, тако и с обзиром на диктате тржишта, дигитална хуманистика одређена је као „миграција културолошких садржаја из ‘реалног’ у електронско окружење.”<sup>7</sup> Веза са културом, наводно, овој дисциплини, пре него филозофији или естетици, обезбеђује легитимитет „хуманистике”, иако је реч о трансформативном процесу који културу „преводи” у нешто друго. Овим поводом, може се закључити да се некритички став према дигиталној хуманистички огледа и у њеном проглашавању „авангардом”, тј. оним мишљењем савремености које је, по дефиницији, прогресивно и, подразумева се, прилагођено људским потребама.<sup>8</sup> Но, ту је пре реч о адаптирању на потребе тржишта, чему, заправо, и служе новонастале научне дисциплине. Слично се догађа и са сродним дисциплинама, као што је телематика, на пример, које у довољној мери не рефлектују своја полазишта, као ни исходе истраживања, осим у погледу хватања прикључка са актуелним, глобалним тржишним кретањима. Томе углавном теже теорије попут знања о великој датотеци, јединственом софтверу *big data* и сличних. По нашем мишљењу, на делу је, уствари, спој развоја нових технологија и глобалног тржишта. Хуманистика, у том случају, представља пуки закљон умножавању капитала.

Говоримо, наравно, о псеудохуманистички. А да је заиста тако, сведочи и нова терминологија, која се, како се сугерише, критички односи према антропоцентризму који је водећа идеологија (технологичка) нашег доба. Јер, тврди се да данас живимо нову еру, тзв. доба антропоцена, што се објашњава пресудном улогом човечанства, у смислу интервенција на планетарни еко-систем, односно природу и сам живот. На први поглед, чини се као да је реч о смени

<sup>7</sup> Вид. поводом увођења рачунарства у друштвене науке, илустровано на примеру једног од мастер програма на Београдском универзитету, на страници: <https://sites.google.com/site/soscico/predmeti/rdn008>, приступљено: 20. 07. 2019.

<sup>8</sup> Упор. *Studije savremenosti*, Majda Gruden, „Digitalna humanistika i avangardno mišljenje”, на страници: <http://www.studijesavremenosti.org/2018/03/02/digitalna-humanistika-i-avangardno-misljenje/>, приступљено: 20. 07. 2019.



геоцентризма антропоцентризмом, што практично значи да на геосистем више не утичу само природни закони, већ да људи преузимају водећу улогу у управљању природним ресурсима, па чак и њиховом креирању. Поставља се, међутим, питање да ли човечанство зна шта чини, и који то људи одлучују у име свих осталих – да ли је то научна заједница или крупни капитал?

Термин „антропоцен“<sup>9</sup> преузет је, наике, из ширих негеолошких, а потом и одређених геолошких кругова и подразумева епоху након „холоцена“ (или пак последњу фазу холоцена), која истиче деловање човечанства на земљу у смислу утицаја који су посве друкчије нарави у односу на све претходне епохе. Захваљујући, преваходно, технолошком напретку, човечанство је данас у прилици да битно мења геолошку структуру, па чак и да уништи комплетно окружење. С друге стране, занимљиво је да се термин користи и као ознака за једну врсту активизма, како у самој науци, тако и изван или чак против ње. Јер многобројни еколошки и други активисти, у настојању да избаве планету од погубних утицаја науке и технологије, такође имају идеју да је земља „у њиховим рукама“.<sup>10</sup> У сваком случају, битка за људске вредности полако се измешта на подручје борбе за животну околину, што је донекле антропоцентрични приступ стварима, али је, истовремено, и својеврсно удаљавање од хуманизма. Чак и онда када се наука проглашава „буржоаском“ – а свакако је, како смо видели у ставовима Ј. Алтисера, реч о идеологији – ни данашња наука, принципијелно гледано, а ни њена

<sup>9</sup> У тексту из августа 2018, под називом: „Anthropocene vs Meghalayan: why geologists are fighting over whether humans are a force of nature“, наглашава се, примера ради, да је утицај људи на земљу толико изражен, да је, заправо, реч о читавој новој ери – добу антропоцена: “Over the past decade, more and more scientists have agreed that human impact on Earth is so significant that we have entered a completely new geological phase, called the **Anthropocene**.” На страници: <http://theconversation.com/anthropocene-vs-meghalayan-why-geologists-are-fighting-over-whether-humans-are-a-force-of-nature-101057>, приступљено: 25. 07. 2019.

<sup>10</sup> Упор. „Antropocen – aktivizam u znanosti“, на страници: <https://panopticum.hr/antropocen-aktivitam-u-znanosti/>, приступљено: 25.07. 2019.

критика, не заговарају хуманизам нити у једном његовом појавном облику, а понајмање револуционарни хуманизам.

Новија дисциплина, филозофија медија, потекла из окриља савремене естетике, преузела је на себе терет критике не само области искуственог деловања медија, већ и оних теорија (медија) што некритички хипостазирају постојеће односе моћи, затечене унутар оквира високоразвијеног капитализма. За разлику од наизглед сродних дисциплина које се баве новом чулношћу, комуникационим технологијама и светом медија, филозофија медија задржава у приступу карактер друштвено-хуманистичке науке, у чијем је фокусу човек/жена и његов/њен раст, а не вештачка интелигенција или роботика, на пример. При том, човек/жена овде није мишљен/а као ресурс било за свет медија или, шире гледано, капитала, већ као потенционални револуционарни субјект, свестан своје класне позиције у свету медијски заснованог капитализма.

Критички отпор филозофије медија према новим знањима посебно се односи на корпусе вештина и знања који су најпре у САД, а потом и широм света, па и у нашем региону, груписани у тзв. СТЕМ систем академских дисциплина. Акроним СТЕМ, заправо, реферише на следеће предмете проучавања – а то су „Science, Technology, Engineering and Mathematics”, односно наука, технологија, инжењеринг и математика. Научне области и вештине које се негују унутар СТЕМ-а, слично као и када је реч о филозофији медија, интердисциплинарног су карактера. СТЕМ, такође, не избегава да у своје методе и знања укључи критичко мишљење (које је, углавном, у служби проналазаштва и иновација), као и (буржоаску) хуманистику, и то поглавито путем инкорпорирања уметничких стратегија у СТЕМ едукацију.

У последње време, дакле, у СТЕМ-систем знања укључена је и уметност, а покаткад је то и целокупно е-окружење. Уметност је овде првенствено у служби подстицања имагинације<sup>11</sup> у оквирима

---

<sup>11</sup> Упор. “STEM to STEAM: The ‘Arts’ and Its Importance in STEM Education”, на страници: <https://www.makeblock.com/official-blog/218830.html>, приступљно: 31. 07. 2019.

СТЕМ покрета. Тиме је, заправо, СТЕМ-ом обухваћен целокупни свет медија, као и његови креативни (уметнички) потенцијали. Јер, креативне садржаје из ових научних области прате одговарајући СТЕМ медији, продужавајући своју егзистенцију у тзв. СТЕМ заједницама (*communities*).<sup>12</sup>

Отуда је, како се верује, СТЕМ оријентисан ка будућности, у смислу неопходне иновативности која ће постати нови подстицај за развој капитализма: „Образовање у СТЕМ областима развија критичко мишљење, повећава научну писменост и ствара ново покољење иноватора и проналазача. Иновације, опет, доводе до појаве нових производа, а инжењери, технолози и математичари играју кључну улогу у очувању стабилности и обезбјеђивању раста економије својих држава.”<sup>13</sup> Филозофија медија, својим већим делом, такође је оријентисана ка будућности, али не и ка очувању капиталистичке тржишне економије, већ основних хуманистичких вредности. Уз то, њена критика није коректив капитализма, него је у функцији радикалних измена његове економије, па самим тим и облика свести. Отуда критика са становишта филозофије медија обухвата целокупни свет медија, као и економских и друштвених односа који иза њих стоје.

Речју, филозофија медија јесте савремена друштвено-хуманистичка наука и то по више основа. Одолевајући хипостазирању савремене науке и нових технологија она је принципијелно критичка; иако се начелно бави медијима, првенствено је концентрисана на човека/жену и хумане вредности, а не на профит. Културална је у пуном смислу речи и етична. А пошто своју критичку оштрицу усмерава не само на свет медија, већ и на целокупну (медијатизовану) постварену стварност, она је револуционарна, у аутентичном смислу појма. Другим речима, бавећи се савременим медијима, филозофија медија претендује не само на измену људске перцеп-

<sup>12</sup> Вид., на пример, на страници: <http://www.stemedia.org/>, приступљено: 31. 07. 2019.

<sup>13</sup> „Šta је СТЕМ?”, на страници: <https://robokids.xyz/sta-je-stem/>, приступљено: 31. 07. 2019.

ције о медијима, те посредоване стварности, већ и на радикалне промене реалности.

Када се каже да је реч о револуционарној теорији, онда се, наравно, не мисли на промене које представљају допуну владајућим режимима мишљења и практичког деловања, иако унутар ње свакако постоје и такви покушаји. Примера ради, у тексту Катарине Пеовић Вуковић о марксизму, науци и технологији (*Marxism, Science and Technology*)<sup>14</sup> апострофира се традиционално успостављена, чврста веза између идеје технолошког напретка и марксистичке идеологије. Пишући у том духу, ауторка се позива на учење британског марксисте Пола Кокшота (Cockshott), који сматра да управо науке из СТЕМ групе, које заједнички види као облик „прогресивног мишљења” (*progressive thinking*), представљају алате који омогућавају прелазак у комунизам, те достизање нових форми економије и друштвености употребом информатике. Кокшот се, заправо, залаже за кобиновање СТЕМ наука и марксистичке идеологије које би, еволутивним путем, човечанство превело из ере социјализма у доба комунизма.<sup>15</sup> У овај концепт уклапају се и Мановичева (Manovich) идеја о „великим подацима” (*big datas*), дигитална хуманистика, те сродне научне дисциплине.

Наупрот томе, филозофија медија ни не покушава да кокетира са СТЕМ дисциплинама, што не значи да не уважава значај науке и нових технологија за целокупни развој човечанства. Међутим, за разлику од СТЕМ-а, који је срачунат на подршку постојећем систему вредности – и, евентуално, његовом технолошком „преводу” у нешто друго – филозофија медија чува топлији однос према човеку/жени, а знање третира не као средство за одржање потојећег стања, већ за његову корениту измену. Управо тиме филозофија медија себе потврђује као хуманистичку дисциплину, тачније револуционарну хуманистику, како ју је интерпретирао Алтисер. Ерго,

---

<sup>14</sup> Katarina Peović Vuković, *Marxism, Science and Technology*, на страници: <http://crisiscritique.org/2018h/vukovic.pdf>, приступљено: 1. 08. 2019.

<sup>15</sup> Исто.

њени рефлективно-критички увиди треба да допринесу револуционарној промени света у духу слободе, једнакости и равноправности реализованих у бескласном свету по мери човека/жене, а не медија и капитала. На тај начин, хуманистика која коинцидира са реализовањем револуције у филозофији медија добија свог носиоца, као и погонско гориво за даљи обрачун с класним неједнакостима и глобалном неправдом.

### Одабрана библиографија са нетографијом

„Antropocen – aktivizam u znanosti”, на страници: <https://panopticum.hr/antropocen-aktivitam-u-znanosti/>.

„Šta je STEM?”, на страници: <https://robokids.xyz/sta-je-stem/>.

“STEM to STEAM: The ‘Arts’ and Its Importance in STEM Education”, на страници: <https://www.makeblock.com/official-blog/218830.html>.

Althusser, L., *Marxism and Humanism*, Part Seven, 1964, на страници: <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1964/marxism-humanism.htm>.

Gruden, M., „Digitalna humanistika i avangardno mišljenje”, на страници: <http://www.studijesavremenosti.org/2018/03/02/digitalna-humanistika-i-avangardno-misljenje/>.

<http://fakulteti.edukacija.rs/humanisticke-nauke>.

<http://theconversation.com/anthropocene-vs-meghalayan-why-geologists-are-fighting-over-whether-humans-are-a-force-of-nature-101057>.

<http://www.stemedia.org/>.

<https://sites.google.com/site/soscico/predmeti/rdn008>.

Nemeth, Th., “Althusser’s Anti-Humanism and Soviet Philosophy”, *Studies in East European Thought*, Volume 21, Issue 4, Springer, November 1980.

Peović Vuković, K., *Marxism, Science and Technology*, на страници: <http://crisiscritique.org/2018h/vukovic.pdf>.

## PHILOSOPHY OF MEDIA, STEM AND HUMANITISTICS

### Summary

The text examines the relation of philosophy, aesthetics and philosophy of media to humanistic values. At the same time, humanistic values are, in principle, being replaced today by a new value paradigm with technology and the capitalist market economy. To support these new values, the modern sciences are grouped into so-called STEM academic disciplines represented by science, technology, engineering and mathematics, and more recently, art has joined them. In contrast to the STEM system, the philosophy of media takes a completely different ideological and value standpoint. In short, the view of the philosophy of the media makes a value attitude that corresponds to the positions of the so-called. revolutionary humanistics.

**Key words:** philosophy, aesthetics, philosophy of media, humanities, revolutionary humanistics, STEM.

Предраг Јакшић

## ЕГЗИСТЕНЦИЈА ЕСТЕТСКОГ ВАН ОКВИРА ДЕСТРУКТИВНОГ КАПИТАЛИЗМА

**Апстракт:** У раду ћемо истраживати постоје ли општи, универзални модели егзистирања естетског у хуманистичком свету данас, омеђеног границама деструктивног капитализма у који су чврсто инкорпориране све десне и леве политичке идеологије. Због овако постављених граница, уметност, медији, спорт, забава, индустрија, наука, политика и јесу у неискреном односу према стварном, дубинском смислу естетског. Као могућим облицима егзистирања естетског данас, а ван погубног дејства деструктивног капитализма, у раду ћемо се бавити моделима разговора и несебичне жртве, потенцијалима истих и препрекама за њихово шире успостављање.

**Кључне речи:** естетско, деструктивни капитализам, разговор, несебична жртва, аутор

Егзистенција естетског ван оквира и утицаја деструктивног капитализма могућа је једино уколико естетици приђемо као естетици живота, присутној у различитим сегментима нашег постојања. Ипак, естетско у данашњем свету у највећем делу није естетско које припада естетици живота. Такво естетско у данашњем је свету готово у потпуности потрошено. Због чега? Због деструктивног капитализма. Ова синтагма „деструктивни капитализам” врло је тачно одређење природе капитализма, коју је дао и коју често користи српски филозоф Љубодраг Симоновић. Деструктивни

капитализам је смртоносна болест, пошаст која уништава планету, људе и људски род као словесан род. Он, наравно, уништава и природу, флору и фауну, и саму материју<sup>1</sup>. Уништава и дух, како год да га дефинишемо. Али да останемо на питању човека. Деструктивни капитализам од човека прави капитал, али не у смислу човека као капиталног дела, већ у смислу човека као основног репроматеријала (или „хуманог ресурса” како се то политички коректно каже), те истовремено од човека прави и потрошну робу и потрошача, а још тачније – самопотрошача. А самопотрошач је, на крају, увек и самоубица. И стога, деструктивни капитализам као свој финални производ од „репроматеријала човека” производи човека самоубицу, тиме и људски род као род самоубица, тј. самоуништивача. И тај је процес глобалан. Он већ дуже време нема идеолошку поделу на лево и десно, иако одржава ову заблуду.

Уколико, на пример, погледамо различите либералне и леве идеологије Запада, а све више и читавог света, видећемо да су и оне, колико год да су „левичарске” и тиме, условно говорећи, „за човека”, само чисте капиталистичке квазиеманципаторске, квази-хуманистичке, квазиживотворне идеологије. Парадигме политичке коректности и толеранције у Западном духу, различите идеологије као што су радикални индивидуализам, агресивни феминизам, санкционисање некоришћења новогвора или тзв. „осетљивог изражавања” и сличне тенденције, а које су све у суштини нихилистичко-фаталистичке, самоубилачке (јер пре свега уништавају слободу и узрастање човека у његовој духовној сфери), углавном

---

<sup>1</sup> „Капиталистички начин живота и владајућа пропагандна машинерија наводе човека да опажа свет на погрешан начин; да доживљава свет на погрешан начин; да мисли на погрешан начин и да се, сходно томе, понаша на погрешан – деструктиван начин. Све постаје друго него што уистину јесте и што би, у хуманистичкој перспективи, требало и могло да буде. Истовремено, капитализам ствара виртуелне светове у главама људи. Човек само путем тела живи у реалном свету, а и оно је дегенерисано капиталистички условљеним начином живота.” (Симоновић, Љ., *Хајдеггера филозофија у светлу животворног хуманизма*, Ауторско издање, Београд, 2019, стр. 67.)



су и „гуране” од стране разних левичарских и на левичарским коренима изниклим концептима и идеологијама насталим у деструктивном капитализму, као једином тлу на којем овакво семе и може да изникне.

Слично је и са спортом, као типичном капиталистичком подвалом која је масовно и инстант прихваћена у некадашњим социјалистичким и комунистичким друштвима, а данас је неприкосновени бог свакодневнице. Уметност – филм, позориште, музика, књижевност, сликарство такође су готово у потпуности понишtile било какву разлику између *капиталистичког* и *левог*, јер је лево одмах у старту прихватило и подржало исти манипулативни капиталистички образац коришћења уметности, а што је довело до нивелације уметничких постигнућа на свим меридијанима без обзира на доминантни, односно на прокламовани владајући идеолошки постулат одређеног друштва. И може се рећи да су управо либералне и леве идеје капиталистичког Запада, са спортом и уметношћу (укључујући и популарну културу) као са два своја ударна рога, главни основ уништења било чега што још увек пружа некакав отпор овом глобализованом деструктивном капитализму.

Техника, а тиме и наоружање, које капиталистички Запад поседује, иако његова база, тек је секундарна снага Запада, јер коначног уништења не може бити без обездуховљења противника, па је надградња у испуњењу овог задатка важнија од базе<sup>2</sup>. Да ли би онда на оваквом тлу била могућа егзистенција естетике, естетског у том, врло уском, хуманистичком кључу? И какви би то уопште модели могли бити? То би свакако било нешто што има вредност, али не сме да има цену. Да ли такав оквир постоји? Свакако да постоји, али је питање колико је он способан да се одупре глобалном нихилизму и деструкцији, како год ту деструкцију дефинисали, да ли као „деконструкцију” (нечега), или просто као уништење.

---

<sup>2</sup> „Деструктивна световност условила је да човек постане атомизовано и деструктивно биће и као такав смртни непријатељ другом човеку.” (Исто, стр. 14.)

Један од могућих оквира јесте разговор. Разговор као један од оквира испољавања естетског, вредног, у хуманистичком кључу. Мада је јасно, ипак да нагласимо, када кажемо разговор мислимо на дијалог, јер „је човек створен за дијалог, а не за монолог”<sup>3</sup>. Када кажемо разговор не мислимо само на вербалну комуникацију. Ту спада и комуникација са уметничким делом, на пример, тачније са аутором уметничког дела преко његовог дела, мада ту постоји доста дилема које бисмо морали претходно разјаснити, а пре свега оних у вези са ауторством, а чему ћемо се вратити нешто касније.

Други би модел могао бити жртва – добровољна жртва за другог, несебична жртва. Жртвовања могу бити различитог облика, од којих су многи потпуно неприхватљиви, чак су супротност жртви у конетксту о којем говоримо, те стога мислимо искључиво на несебичну жртву за другог. И разговор, дијалог, и жртва, несебична жртва, настају, у крајњој тачки, из љубави према човеку, из привржености човека према човеку, и они могу бити савршени само ако постоји свест о тој љубави, о доброти, ако постоје часне намере, значи нека врста, правнички речено, генералног, општег предумишљаја о чињењу добра. Без те свести, која се најјасније дефинише као свест о Богу, о Творцу, о животу као дару, тиме и о очувању живота, читава структура је подложна корозији, а тиме и рушењу које ће разговор претворити у монолог, често из крајње баналних разлога као што су хонорар или намештење, а несебичну жртву за другог у жртвовање свега за себе (и за „своју” уметност као вредност по себи).

Када говоримо о разговору и жртви као оквирима деловања естетског у хуманистичком кључу данашњице, односимо се према томе као према општим моделима. Као моделима који су отворени за примену, као функционалним моделима за све нас, у које можемо да се укључимо. Увек ће, као неки засебан оквир, постојати појединачни подвиг неког појединца. Као што је појединачни

<sup>3</sup> Пурић, Ј., *Икона и духовност*, Епархијски управни одбор Епархије жичке, Краљево, 2011, стр. 18.

подвиг одувек и постојао. Такви подвизи у хуманизму данашњег света нису, или су тешко могући у контексту великог броја људи или већине људи, управо због убитачног дејства деструктивног капитализма, и ти подвизи остају зато на нивоу појединца или мањих група, на пример неког монаха подвижника или неких истински активистичких група, зашто да не и уметничких комуна, или монашких братстава и сестринстава, код којих чак и не постоји разговор између два човека, или је он сведен на најмању могућу меру, па је и разговор као такав постао део жртве која се, кроз трпљење, добровољно и несебично подноси за друге, при чему се од другог та жртва схвата управо као подвиг, не као слабост саговорника коју је могуће и пожељно искористити<sup>4</sup>, а такво ћутање тежи степену ћутања о свему<sup>5</sup>.

Но, да се вратимо питању општег модела. Када смо истакли разговор и жртву, поставља се питање није ли могуће и уметност сместити у те пожељне и опште оквире. Вероватно је могуће, али је изузетно тешко. Мишљења смо да је питање ауторства оно што је најпроблематичнија тачка у уметности и која је одваја од истинског хуманистичког и човекољубивог. Ауторство је корен или семе корозије уметности у кључу хуманизма јер оно обично искључује равноправан, отворен однос два људска бића, значи разговор и несебичну жртву. То не мора да буде тако, али нажалост обично јесте. Да нагласимо, ми нисмо априори против ауторства, али на ауторство треба добро пазити, треба га, како се каже, „држати на ланцу”, под контролом, иначе постаје звер која једе уметност сопственог

---

<sup>4</sup> Мислимо пре свега на тзв. безмолвје којем прибегавају монаси који су „узнапредовали и разумеју духовну борбу, (...) (и) који су кроз поуздану навику ојачали у јеванђелској духовности и одбацили привезаност (за свет): све то претходно треба да се стекне у општежђу. Они пак који су у подвиг безмолвја ступили без претходне обуке у манастиру, безмолвје доноси највећу штету: лишава их успеха, појачава страсти, бива узрок умишљености, самообмане (...)” (Брјанчанинов, И., *Енциклопедија православног духовног живота*, Православна мисионарска школа при Храму Светог Александра Невског, Београд, 2008, стр. 11–12.)

<sup>5</sup> „Савршено безмолвје (...) јесте ћутање о свему.” (Сирин, И., у: Исто, стр. 527.)

аутора, а и све остало. Дobar пример за питање ауторства у уметности јесу хришћанске, православане иконе, које су, суштински посматрано, ауторска дела човека без ауторства<sup>6</sup>. Ове се иконе не потписују од стране аутора, иконописца, једина сигнатура на икони је име светог<sup>7</sup>, јер су иконе у ствари дело настало надахнућем, или још тачније посредством Духа Светог<sup>8</sup>, а иконописац је, уз сву своју вештину, труд и таленат формално само нека врста реализатора, не и аутор, стваралац, јер постоји само један Уметник<sup>9</sup>, чега је иконописац и свестан<sup>10</sup>. Опет, у последње време, видимо да се појавила тенденција да се иконе потписују, што је само последица деструктивног деловања глобалистичко-капиталистичке машинерије, која продира и у оне ретке сфере које су до недавно биле готово недирнуте. С друге стране, из историје уметности видимо да, и поред тога што се иконе и фреске по хришћанским, православним црквама и манастирима не потписују, постоји свест о ауторству,

<sup>6</sup> „стваралачки акт је имао потпуно безличан карактер (...), тај акт је у целини био повезан с божанским надахнућем и свако ко би прекорачио границе дозвољеног постајао је жртва своје смелости. (...) Уметника нису сматрали за ствараоца индивидуалних вредности него за тумача надличне свести, (...) извршиоца божанске воље.” (Лазарев, В., *Историја византијског сликарства*, Бримос, Логос, Александрија, Београд, 2004, стр. 18.)

<sup>7</sup> „Икона има сигнатуру, и то је искључиво име светог (...).” (Пурић, Ј., *Икона и духовност*, стр. 29.)

<sup>8</sup> „У стваралаштву средњовековне Србије, на пример, није било истицања личног имена, већ се остављало као сведочанство да Дух Свети заправо делује преко аутора и стваралаца.” (Пурић, Ј., *О човечности и нечовечности*, Јасен, Београд, 2018, стр. 274.)

<sup>9</sup> „...и духовни и материјални свет јесу производ једног Творца: духовни и материјални свет јесу две слике које је насликао један Уметник.” (Карелин, Р., *О подвизничком животу у цркви*, Светигора, Цетиње, 2001, стр. 114.)

<sup>10</sup> „Свети Оци су цео процес иконописања сматрали свештенодејством. Раније су се иконописци припремали за свој посао исто као и свештеници за служење Литургије. Иконе су се сликале у манастирима само у јутарњим часовима пре узимања хране. Пре почетка рада служен је молебан Светитељу на чијем лику је иконописац радио. Затим, за време сликања иконе се читао Псалтир. Тако је икона стварана у духовној атмосфери.” (Исто, стр. 118.)

постоје подаци који указују на ауторство конкретног иконописца или фрескописца, и то у самим црквеним списима, али, што је још значајније, постоје искључиво световна истраживња и световно историјско-уметничко вредновање аутора ових дела, па ћемо тако у различитим књигама из историје уметности пронаћи имена иконописца и фрескописца који се сматрају ауторима, уметницима у световном, данашњем значењу те речи иако они сами (нити за себе, нити за околину) то нису били у своме времену<sup>11</sup>.

То је то семе корозије. Из тога, наравно, следи и већ поменуто питање цене, тржишне цене, новчане вредности, материјалне вредности, што је већ јасан пут ка потпуном нестанку естетског у истинском хуманистичком кључу. Ако бисмо, а за шта постоји доста примера, и пронашли неки условно говорећи потпис аутора иконе или фреске (тачније назначење ко је икону или фреску урадио пре много векова), морали бисмо прво разумети да је ова напомена од стране аутора стављена не ради људи и овог света, већ ради Творца и живота који следи. Све је, наравно, питање и тога којим и каквим мерилима меримо. Ми, зато, не тврдимо да су наше мере једино меродавне, но чини нам се да су итекако битне. Питање ауторства директно повлачи и питање цене, и тиме се и естетско уплиће у мрежу лукративног, што је општи тренд већ неколико векова.

А може ли естетско, заиста, да има цену? Значи ли виша цена да је и естетска вредност виша? Јасно је да не значи, што само потврђује да естетско нема цену и да је цена вештачки, антихуманистички додатак естетском, лажна мера за немерљиво и самим тим је произвољна и нерелевантна. Можемо чак, помало екстремно, рећи да се лепо или живот не могу купити, већ да се могу само дати. Све друго би било сурогат, заблуда, већа или мања самообмана. Свест о купљеном је увек свест о купљеном, па је и лепо које је купљено

<sup>11</sup> „Концепт аутора у смислу оригиналног творца и интелектуалног власника одређеног дела потиче из хуманизма XV в. И био је непознат у разијим периодима. (...) Веза писаца са традицијом била је толико јака да они нису имали потребу да именовану ствар иза написаног.” (Шмид, К. у: *Лексикон библијске егзегезе*, пр. Кобут, Р. и Драгутиновић П., Службени гласник, Библијски институт, Београд, 2018, стр. 85.)

у свести заувек купљено па тек онда можда и лепо. Опет, проблем ауторства је проблем првенствено због тога што је чврсто повезано са питањем ега. Чујемо често реченице: „Све бих урадио за своју уметност.” или „Моја ми је уметност најважнија.” Оне у суштини говоре само то да ту нема уметности, већ ега. Отуда и следе оне већ општеприхваћене тврдње да су уметници углавном велики егоисти и да је то „нормално”. Ко је егоиста не може бити уметник. Да ли нешто од онога што је такав уметник-егоиста створио може бити естетски вредно, то је врло дискутабилно. Тек уколико би се такво дело у потупности одвојило од тог уметника и у свести посматрача, примаоца, реципијента оно остало независно, можда би тек од тада могло добити естетску вредност. До тада оно остаје само ода самом себи (уметнику) и сопственој „генијалности”. Да ли уметник егоиста може нешто дати свету? Уколико заиста даје свету он престаје да буде егоиста, можда само у том тренутку, у тој појединачној прилици, али свакако је чин истинског давања отров за егоизам. У том тренутку егоиста губи битку са уметником, ствараоцем у себи, са добрим у себи. Сваком будућом приликом којом би бивши егоиста поново ауторством присвајао као своје дело које је раније дао другима, свету, он би осим личног пораза и посрнућа, поразио и то конкретно дело одузевши му уметничку суштину, тј. душу, и ту би суштину заменио поново сопственим егом. Из овога произилази и питање да ли успех може бити заслужен? Да ли слава може бити заслужена? Онај ко мисли да је заслужио успех, већ је на кривом путу. Због тога питање заслуга, посебно у свету уметности и културе, и изазива увек контроверзе и незадовољства. Не говоримо да људи не могу имати мишљење да је неко заслужио одређену почаст, награду, признање, већ да однос аутора према сопственом делу мора увек бити ван појмова као што су заслуга, заслужено, признање, слава. Слично је и са мишљењем да славни људи, признати у свом времену, често чине добро човечанству, те да могу утицати да се друштво мења на боље. То се изузетно ретко дешава, и углавном се ради о заблуди, а људи који су истински заслужни за развој света на боље обично остају незапажени и

непризнати у свом времену. Данас, због техничких достигнућа и масовних медија, имамо највише славних људи од када знамо за људски род, али никада нисмо мање били људи. Никада није било више славних и успешних, и никада више уништених и згажених. То је директна последица деструктивног капитализма – слава је лажна баш као што је и хуманизам у овом систему лаж.

За крај бисмо дали два примера из популарне културе. У једном играном биографском филму<sup>12</sup>, Пикасо у ресторану, на папирном салвету, повлачи оловком пар линија и тим „делом” плаћа вечеру свих присутних гостију у ресторану. На молбу власника да се и потпише на салвети, Пикасо одговара да је хтео да купи вечеру а не да купи читав ресторан. Таква свест појединца и пристајање људи на свет у којем ће таква свест бити одговарајућа и могућа – било да је у питању власник ресторана, било да су то Пикасо и његови присутни пријатељи, ништи сваки истински хуманизам, а овде конкретно и естетску вредност Пикасовог дела, и то не само овог брзопотезног дела на салвети, већ врло вероватно и његових „правих” дела, и чини их битним само у капиталистичко - материјалистичком смислу, значи у потрошном смислу, и у историјском смислу, значи у теоријском смислу, али не и у истински хуманистичком. И на тим темељима и стоји заблуда да људи у оквиру деструктивног капитализма могу бити продуховљени и слободни. У једној играној телевизијској серији који се бави подељеном Немачком током осамдесетих година прошлог века<sup>13</sup>, појављује се следећа реплика коју младићу из Источне Немачке говори искуснији колега: „Главна особина људи у Западном Берлину јесте равнодушност. Мада они то називају слобода.” Чини нам се да је управо у овој реплици сажета сва истина деструктивног капитализма – у њој видимо предају живота, када животарење, које је заменило живот, сматрате јединим животом, или како се често каже – када убедите

<sup>12</sup> Ради се о филму *Модиљани* (*Modigliani*, Mick Davis, 2004).

<sup>13</sup> Ради се о телевизијској серији *Немачка 83* (*Deutschland 83*, Anna LeVine, Jörg Winger, 2015)

људе да ђаво не постоји, а да је самубиство живот. Јер животарење и јесте искључиво одумирање, прво духовно, а онда и физичко. Нешто касније у овој серији, током сцене пријема следи реплика: „Чим има кобасица и пива, ви сте задовољни.” Она звучи прилично познато и банално, и рекли бисмо да не открива ништа епохално, но открива нам због чега смо дошли у еру у којој је естетика хране и пића, естетика стомакоугађања, уздигнута изнад естетике речи, слике, живота, поштења, невиности и правде. Опет, у деструктивном капитализму се ни не може доћи до другог резултата. Када се угађа тренутку и стомаку нема разговора, нема жртве, нема лепоте, нема слободе.

Уметност која би функционисала по моделима какви су разговор и несебична жртва била би оквир истински естетског у хуманистичком кључу, а што би на послетку довело до смене деструктивног капитализма у најмању руку неким мање смртоносним системом живљења, односно мање смртоносним системом умирања.

## Литература

- Брјанчанинов, И., *Енциклопедија православног духовног живота*, Православна мисионарска школа при Храму Светог Александра Невског, Београд, 2008.
- Карелин, Р., *О подвижничком животу у цркви*, Светигора, Цетиње, 2001.
- Лазарев, В., *Историја византијског сликарства*, Бримос, Логос, Александрија, Београд, 2004.
- Лексикон библијске егзегезе*, пр. Кобут, Р. и Драгутиновић П., Службени гласник, Библијски институт, Београд, 2018.
- Пурић, Ј., *Икона и духовност*, Епархијски управни одбор Епархије жичке, Краљево, 2011.
- Пурић, Ј., *О човечности и нечовечности*, Јасен, Београд, 2018.
- Симоновић, Љ., *Хајдеггера филозофија у светлу животворног хуманизма*, Ауторско издање, Београд, 2019.



Predrag Jakšić

**THE EXISTENCE OF THE AESTHETIC OUTSIDE THE  
FRAMEWORK OF DESTRUCTIVE CAPITALISM**

Summary

In this paper we will explore whether general, universal models of aesthetic existence exist in the humanist world of today, bounded by the limits of destructive capitalism, in which all of the rightist and leftist political ideologies have been firmly incorporated. Due to the established boundaries, art, media, sports, entertainment, industry, science, politics have a dishonest relationship towards the real, deep sense of the aesthetic. In this paper, we will deal with models of conversation and selfless sacrifice, their potentials and the obstacles to their wider, general establishment as possible forms of the existence of the aesthetic today beyond the deleterious effect of destructive capitalism.

**Key words:** aesthetic, destructive capitalism, conversation, selfless sacrifice, author.



Срђан Мараш

## БЕЛЕШКЕ О ЕСТЕТИЦИ КАО КОНТРАЕСТЕТИЦИ И ТРАНСЕСТЕТИЦИ

**Апстракт:** У историјском контексту капиталистичке модернизације у ком су готово сви облици хуманизације и уопште свака форма знања испосредовани процесима комодификације, бива разумљиво да и естетичка рефлексија као специфични вид филозофског знања подлеже тим процесима. Као таква, у лику афирмативне и апологетске естетике која тек на херменеутички и аналитички начин тумачи и разлаже савремене естетске феномене у оквиру постојећег система, она губи истински критички и еманципаторски значај. Једино би, како изгледа, као негативна, утопијска и транскапиталистичка, критички и дијалектички издиференцирана естетичка самосвест, потенцијално развијала битне (транс) хуманистичке могућности у разлици спрам доминантних дехуманизујућих и комодификујућих тенденција.

**Кључне речи:** естетика, контраестетика, трансестетика, хуманизам, капитализам, комодификација.

### 1.

Од самих својих почетака, од Сократа и Платона, *филозофија* се показује као битна и особена мисаона *критичка култура*. Платонов појам *идеје* вероватно је први развијени *критички појам* у њеној историји. Од тада надаље дух *умног критичког отпора* који филозофија негује у форми појмовног, ауторефлексивног мишљења

доминантно прожима њену праксу и активност, при чему уједно продира и у поље наших укупних наслеђених мисаоних навика утичући на њихову трансформацију и еманципацију. На удару критичке филозофске културе налазе се тако и све друштвене установе, обичаји и традиције које нису испосредоване и успостављене аутономном и самокритичком, ауторефлексивном рационалном праксом. Наспрам сваке апологетике, конформистичког и опортунистичког држања, који су у служби постојећем поретку, овако схваћена филозофија истиче значај *негације* (као медијације), *трансценденције* (као трансмисије и трансгресије) и *критичке апстракције* (као тактичке, субверзивне ексклузије на линији стратешке конкретности).

У том погледу од Платона до данас безмало да нема битних измена. И сада би важило – уз све историјске разлике везане првенствено за природу трансценденције (спољашња или иманентна трансценденција) и ону апстракције (вертикално или хоризонтално апстраховање – опипљиве, отеловљене, на неки начин илустроване и трансферисане апстракције) – за свако мишљење које хоће да се упусти у ствар критичке и дијалектичке филозофије да бива приморано *апстраховати* и *трансцендовати*, то јест бива приморано да се одваја и удаљава у односу на оно што непосредно јесте и што се издаје као да јесте, док у ствари није, не би ли било захваћено и сазнато од стране тог мишљења управо у својој непосредности. Вођена духом *(само)ослобађања* филозофија напосто настоји на превладавању постојећих прилика у смеру оног *могућег и будућег*, и у склопу друштвено-историјске перспективе у правцу једне увек хуманије заједнице од постојеће. Следствено томе, *револуционарни став* се показује као изданак и крајњи продукт критичке културе отпора, која управо у револуцији проналази свој најразвијенији облик.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Први који на то експлицитно указује развијајући до крајњих консеквенци значење револуције је наравно Карл Маркс. О томе сведоче убедљиво већ његови *Рани радови* (Напријед, Загреб, 1976).

Супротно, дакле, оном уверењу које револуцију увек повезује са ретроградним и регресивним насиљем, потребно ју је сагледавати у хоризонту *прогресивног и еманципаторског насиља*. Као ознака *квалитативне и трансцендентне разлике, револуција* пре свега упућује на *конкретне утопијске могућности*, на ону утопију која је реално присутна као збиљска могућност у постојећем поретку с обзиром на актуални развој производних снага и технолошки напредак. Насупрот владајућег друштва, чије ударне снаге раде на његовом одржању и напретку, а то поред осталог чине и тако што осујећују и сузбијају развој продуктивне, стваралачке маште и критичког мишљења код његових поробљених чланова, револуционарни дух подстиче на политичку акцију која мења постојеће друштвене прилике у сасвим нове социјалне релације и односе. Битно различита најпре у односу на сваку друштвену *реформу* која у крајњој линији увек показује свој конформистички и опортунистички лик, и чији се *квантитет* никада не преокреће у „*квалитет радикалне промене*” (Маркузе), револуција се указује и на начин суштински непомирљив у односу на сваку „*радикалну*” *политику* што у последњој инстанци ипак остаје у границама *постојећег* (у том погледу не би такође било никаквих разлика између буржоаско-демократске, капиталистичке револуције и оне социјалистичке; и једна и друга су као *продуктивне деструкције* темељно и неповратно преобразиле нашу друштвену стварност која је и дан-данас одређена њиховим одлучујућим утицајем; коначно, може ли наш свет догађај Октобарске револуције сада игнорисати када је он обликовао читаву епоху и постао меродаван за свако будуће мишљење и деловање, за сваку свест којој је стало до политичке и економске еманципације и уопште до универзалног ослобађања?).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Револуционарно насиље у прогресивном духу еманципације посебно је истакао Владимир Иљич Лењин. Види *Држава и револуција* (БИГЗ, Београд, 1973), *Предавање о револуцији од 1905 године* (Култура, Београд, 1960) и *Шта да се ради* (Култура, Београд, 1960).

Имајући то у виду ништа заправо не бива природније и логичније од догађаја социјалистичке револуције, од реорганизовања и преусмеравања капиталистичког начина производње у ситуацији када ова, бивајући све експанзивнија и *деструктивнија* (*деструктивна продукција*), у савезу са пратећом *потрошњом* (која је све више у ствари производног карактера при чему пресудно утиче на избор, смер и организацију саме производње) сачињава сав смисао и садржај нашег живота. Готово је све, и то већ поодавно, претворено и преведено у *робу* којом се тргује, па и људско достојанство. Човек вреди онолико колика је његова цена на тржишту. Продаја и куповина обележавају укупне друштвене односе. *Комодификација* и *комерцијализација* нису ознаке тек једног ограниченог друштвеног сектора, оне боје и спецификују целокупну друштвену стварност, све облике међуљудских односа.<sup>3</sup>

У таквој ситуацији чини се да је готово неизбежна конфронтација са институционалном силом и позитивним правом, јер у супротном опозиција постаје тек алиби за одржавање постојећег друштвеног поретка. Напокон, без права на побуну и устанак, права на супротстављање уопште и супротстављање постојећем поретку, без права на његово превазилажење не би ли још увек били на претполитичком нивоу? Није случајно уосталом да капиталистички систем подгрејава дефетизам и резигнацију код угњетених класа (неретко „страсни дефетизам” и „борбену резигнацију”), спречавајући тако сваки истински полет који би представљао потенцијалну претњу по његов опстанак. Медији као средства масов-

---

<sup>3</sup> Ево како В.Ф. Хауг на једном месту описује општи карактер робе: „пошто се њена (робе) површина одвојила од ње и постала њена друга површина која је непоредиво савршенија од оне прве, она се потпуно одваја, ослобађа се тела и као шарени дух робе леги по целом свету, циркулише бежично у свакој кући, крчећи пут стварној циркулацији робе. Пред њеним љубавним погледима нико више није сигуран. Намера реализације баца је са пречишћеном, технички чудесно усавршеном појавом њене многообећавајуће употребне вредности према муштеријама, у чијим се новчаницама – још – налази еквивалент тако заодевене разменске вредности” (*Критика робне естетике*, ИИЦ ССО Србије, Београд, 1981).

не комуникације у служби су тој његовој елементарној потреби. Реч је напросто о систему који је убрзо након првог продора озбиљно довео у питање историјски напредак, при чему је управо реч о оном систему чије су основне карактеристике *перманентни раст и константна промена. Раст на рачун развоја и промена на рачун преокрета*, односно *квантитет на рачун квалитета и реформа на рачун револуције*, постала су главна одређења тог система.

## 2.

Е сад, у оквиру процеса капиталистичке модернизације *естетско*, схваћено у најширем могућем смислу, барем од друге половине 19. века *доминантно* представља једну *политичко-економску* категорију.<sup>4</sup> Оно, нарочито данас, не би више било као у предмодерном склопу једна превасходно *онтолошка* категорија, или *епистемолошка* и *естетичка*, каква је претежно у модерни негде до средине 19. века. Сада је оно безмало у потпуности одређено *логицом капиталистичког развоја*. При том наглашавамо како је оно *данас* доминантно таква категорија, јер је и раније, разуме се, естетска димензија делом била испосредована економским и политичким процесима, но они у предкапиталистичком периоду и у оном у ком капиталистички систем још увек није сасвим узео маха, иако је постао владајући, никада нису на одлучујући и одређујући начин утицали на њен профил, њена релативна аутономија била је чини се очувана под окриљем онтологије, епистемологије и естетике. Сада, међутим, у пољу глобализованог капитализма и естетско,

<sup>4</sup> „Естетичко обећање употребне вредности робе постаје инструмент у сврху стицања новца... У том склопу чулно постаје носилац једне економске функције.” (*Исто*, стр. 10–11); и ово: „...основни закон робне естетике: наиме, да је мотивација за размену, односно, куповање, одређена естетичким обећањем употребне вредности, тј. употребном вредношћу, коју ја, на основу онога што ми роба објективно обећава, себи субјективно обећавам. Ово је диференцијална тачка и приметак из којег се развило све комплексније царство привида и сваким даном све даље развија” (*Исто*, стр. 145).

попут других релативно аутономних докапиталистичких феномена губи своју аутономију и постаје *хетерономно*. Естетском димензијом се споља оперише и манипулише. Естетско је пре свега *комодификовано* (*капитализација и естетизација робне производње* – „*робна естетика*”), а онда и *квантификовано* (*капиталистичка масовна робна производња*), *идеологизовано* и *естетизовано* (претворено првенствено у робу као „чулно надчулни предмет” и укључено у робно тржиште сходно законима капиталистичке производње и размене – производње ради производње и поопштене и осамостаљене размене, а онда и у број, потрошни артикал и уједно институционално испосредовано, дизајнирано у облике који одговарају владајућој друштвеној пракси и свести што осцилира између спектакуларног и „иконокластичног” естетицизма као граничних форми робне естетике).<sup>5</sup>

У контексту, дакле, у ком је оно у својој *аутономији* и *особености* повезаној са оним што је *бескрајно* и *бесконечно* (естетски поредак се одликује једном темељном трансценденцијом чије је порекло у перманентној трансгресивној иманенцији – жеља која порађа жељу, поглед продужен у недоглед, слух осетљив и на најтананије вибрације итд.),<sup>6</sup> *трансформисано* и *доведено у питање* (капиталистичким, технолошким посредовањем задовољена

---

<sup>5</sup> „Темељна разлика у односу на производњу привида у капитализму заснована је, наравно, у томе што су у капитализму, пре свега функције оплођења капитала те које захватају, мењају и даље образују естетичке технике. Резултат више није ограничен на одређена света места, или места која репрезентују моћ, већ образују тоталитет чулног света, из којег ће се ускоро сваки моменат кретати кроз капиталистички процес оплођења капитала и бити обликован његовим функцијама” (*Исто*, стр. 42–43).

<sup>6</sup> О томе Валери каже следеће: „Скуп ових ефеката с *бесконачном тежњом*... могао би образovati *поредак естетичких ствари*. Да оправдамо реч *бескрај* И да јој дамо тачан смисао довољно је подсетити се да, у том поретку, *задовољство рађа потребу, одговор обнавља питање, присуство рађа одсуство, а поседовање жељу*” (П. Валери, „Естетички бескрај” у *Песничко искуство*, Просвета, Београд, 1980, стр. 352).



жеља, засићен поглед, анестезиран слух итд.),<sup>7</sup> и естетика као филозофска дисциплина која се њиме бави – подлежући и сама као облик знања на одређен начин процесима капиталистичке комодификације и идеологизације – мора претрпети *промену* уколико не жели остати заробљена у прошлости и на линији апологетског мишљења и робне естетике (то што тзв. трговина услуга све више замењује трговину роба на прелазу из индустријске у постиндустријску фазу капитализма, у друштву обиља у ком, како се верује, и виртуелна димензија стварности претеже над оном реалном, као што и нематеријални, когнитивни рад претеже над оним материјалним, физичким и мануелним, није ствар која, чини се, толико потискује робну естетику колико је унеколико преобликује и на нов начин организује и усмерава). Другим речима, нужно је да се и она *трансформише*, неопходно је да направи преокрет у правцу који би био супротан оном каквим се кретала не само традиционална онтолошка „естетика”, него и модерна, у знаку епистемологије и аутономне естетике. У том погледу од посебног значаја би данас биле све у основи *марксистички* оријентисане естетике, које никада нису губиле из вида да је и естетско у процесу глобалне капиталистичке модернизације битно њиме захваћено и да се не може суштински разумети независно од тог процеса. Чисто *формалистички*, *аналитички* и *херменеутички* приступи феномену естетског (неокантизам, феноменологија, онтологија, херменеутика, семиотика, језичка аналитика, научни формализам итд.), који углавном занемарују тај посебан *историјски склоп*, ризикују да у потпуности интерпретативно промаше савремени преображени, *комодификовани* и естетско *спектакуларизовани*, *естетизовани*,

---

<sup>7</sup> У којој је мери технологија, поред тога што несумњиво у одређеном погледу шири потенцијале наше чулности, уједно погубна по њен опстанак и укупни природни развој, неуморно годинама, поред још неколицине значајних аутора, указује у својим радовима Пол Вирилио. Видети овог пута *Машине визије* (Светови-Октоих, Нови Сад-Подгорица, 1993).

*формализовани и технификовани, дехуманизовани „трансхумани”* облик естетске димензије.

Уједно, свесно или несвесно, на овај или онај начин, све се те методике у крајњем показују као нарочите *апологетске* естетике, које афирмишу *постојеће* естетско као *стварно* естетско. У изостанку рада меродавног историјског критичког апстраховања и трансцендирања посредством ког се тек битно диференцира оно што је *уистину стварно* од онога што се тек *издаје као такво*, као да је стварно, квази и *псеудоестетско* (најчешће у облику пуке појавности, изолованог привида и голе површине) се намеће као *једино* естетско, као ексклузивна естетска димензија која нема алтернативу. *Критика* која данас није трансцендентна на начин *транскапиталистичке критике*, као критика *капиталистичке робне естетике*, губи заправо своје истинско критичко значење. Тако се на концу и поставља питање не би ли „тек” као *негативна, утопијска* и непоткупљива *трансгресивна* свест била на висини *критичког захтева*, који се у исти мах не може одвојити од *револуционарног става*, од спремности да се *постојеће укине у име оног могућег и будућег?*<sup>8</sup>

### 3.

С тим у вези овде посебно истичемо став да би естетика у садашњим приликама само као *против-естетика* и *трансестетика*, што ће рећи као *негативна, критичка, трансгресивна, утопијска* и *револуционарна естетика*, била евентуално у стању прво, захватити естетско у његовим разноврсним варијацијама и, друго, при том навестити његове битне трансцендентне могућности што излазе из оквира постојећег капиталистичког склопа. *Борбен и бескомпромисан став* – у разлици спрам сваке пуко формалне и данас све

---

<sup>8</sup> Овом приликом издвајамо да се поново погледа Мена, Ф., *Прорицање естетског друштва*, радионица СИЦ, Београд, 1984, рад у ком је снажно наглашена утопијска димензија естетске, критичке свести.

више „репресивне толеранције” – у односу на све апологетске естетике што занемарују капиталистичко порекло савременог естетског феномена, једно је од основних обележја ове контраестетике. Она је оштро супротстављена сваком покушају да се естетско разматра у перспективи која остаје у оквирима како *владајуће* и *званичне*, квази и псеудо капиталистичке културе, тако и оне што се издаје као *алтернативна* и *криптокултура*, док је у ствари неретко лакше и јаче апсорбована у систем робне естетике од оне етаблиране културе. За контра и трансестетику феномени *робне естетике* и *културне индустрије* несумњиво би представљали полазну тачку сваког истраживања чије амбиције премашују аналитичке и корективне учинке.

Када кажемо за ову *контрасестетику* да је *борбена*, *милитантна* и *револуционарна* онда поред тога што тиме указујемо на њен негативни, критички и конкретно-утопијски смисао, на њену спремност да укида постојеће (квази и псеудоестетско) у име оног могућег и будућег (стварно естетско), истичемо у исти мах и њену одлучност да издвоји једно значење *потискивања* и *репресије*, које би било *прогресивно* и *еманципативно*. Могуће је наиме и пожељно, како је уочено, „*напредно потискивање*” у разлици спрам сваког „*назадног обуздавања*”, које би представљало форму *регресивног* и *ретроградног насиља*. Другим речима, постојала би једна *еманципаторска* и *револуционарна сублимација* која би била повезана са облицима *прогресивног насиља*, поред оне што сведочи у прилог *регресивног* и *контрареволуционарног насиља*. Опресије и репресије пак скопчане са овим другим насиљем оцртавају једну сублимацију чији би битан еманципаторски коректив представљала *десублимација*, као операција „*дерационализације*” или *сензибилизације* ирационалне рационалности. Она би била суштински различита наравно од оне десублимације и сензибилизације што значе *редукцију* и *укидање рационалности*. Укратко, само би *рационализовани сензибилитет* и *сензибилизирани рационалитет*, посматрани у њиховом симултанитету и заједништву, потенцијално обезбеђивали *напредак* и *опиту еманципацију*.

Опет, нешто друкчије речено, само би онај *рационалитет* био *рационалан* који је уједно *естетизован* (*екстатичан, ексцентричан, сензибилан*), као што и *естетско* заслужује тај назив једино под условом уколико би унеколико било *рационализовано* (*интелигибилно, одмерено, присебно*). *Рационална чулност* и *чулна рационалност*, *умна осетилност* и *осетилна умност* чиниле би тако прогресивне и еманципаторске форме како оне *сублимације* удружене са „*напредним потискивањем*” и „*образовним обуздавањем*” (*прогресивна, еманципаторска репресија, строга дисциплина као услов ослобађања*), тако и оне *десублимације* удружене са „*напредним ослобађањем*” и „*образовним ублажавањем*” (*прогресивна, еманципаторска дерегулација, либерализација*). *Ирационална чулност* и *сензибилитета лишена рационалност*, пак, представљале би облике такве „*сублимације*” и „*десублимације*” где су на делу „*чисти*” облици *регресивног и ретроградног насиља, назадно потискивање и неспутана опресија, гола принуда, пука присила, дресура*.

Ако се то има у виду онда постаје разумљиво да би естетика као контра и трансестетика и сама развијала и попримала црте једне наглашене *сензибилне* рационалности (*десублимација* њене „*чисте*” и инструменталне рационалности у ону осетилне, умне, самокритичке и ауторефлективне рационалности) и *рационалне* сензибилности (*сублимација* њене естезиолошке чулности у ону култивисану, еманциповану, естетску, умну). Естетика би, наиме, у форми контра и трансестетике, као *cognitio sensitiva* или *чулно сазнање*, била ослобођена сваке рационалне методе која већ у себи и по себи не би била испосредована *чулношћу*, чији приступ унапред не би био одређен упливом једне битне *осетилности, преображене чулности*, једном речи – *укусом* (естетика као нешто неестетско, независно од сваке естетизације и сензибилизације, естетика као наука и чисто мишљење, доктрина базирана искључиво на рационалном трансферу – рационално варварство и варварска рационалност, све то не би спадало у трансестетику за коју би било одлучујуће да је естетичар уједно естета, то јест да је њено

мишљење испосредовано укусом, умном осетилношћу, што га тек потенцијално чини тананим, префињеним, суптилним). Као што би с друге стране била страна свакој естетици која рачуна тек на учинке, ефекте *голе и непосредне осетилности, сирове и позитивне чулности* (вид који није преображен у глед, виђење у гледање, посматрање, чуђење у слушање, додир у миловање, окус у пробиљивост и гурманлук, мирис у парфимерство, ход у плес, игру, потреба у жељу, задовољство у уживање, насладу, сексуалност у еротичу, свакодневица у уметност, варвар у естету итд.).<sup>9</sup>

При том, управо као *сензибилна рационалност* и *cognitio sensitiva estetica* се, чини се, уистину показује једном *хуманистичком* мишљу, која шири и развија еманципаторске потенцијале. Сублимација и трансценденција непосредне у посредну чулност, природне у патворену, вештачку, физичке у метафизичку, естезиолошке у естетску, ирационалне у рационалну, догматске у критич-

---

<sup>9</sup> Преображаје чулности, који утичу на укупну метаморфозу људског бића, разним поводима и у различитим контекстима описује Бодлер. Ево једног таквог места: „[...] Они облици грађевина који су најпре вређали његово академско око (сваки је народ академичан кад суди о другима, сваки народ је варварски кад други о њему суде), оне биљке које су плашиле његову свест пуну успомена из завичаја, оне жене и они људи чији мишићи не трепере по класичним трептајима његове земље, чији ход није у складу са ритмом на који је навикао, чији се поглед не упира истим магнетизмом, они мириси који нису исти као мириси у будоару његове мајке, оно тајанствено цвеће чија дубока боја надире деспотски у његове очи а облици драге поглед, оно воће чији укус вара и мења место чулима, те чулу укуса открива представе што припадају чулу мириса, све то мноштво нових хармонија лагано ће продрети у њега, стрпљиво ће га прожимати као пара мирисног хамама; сва та непозната виталност додаће се његовој сопственој виталности, неколико хиљада појмова и осећаја обогатиће његов речник смртног бића, па ће бити чак могуће и то да ће, прекорачивши меру и претварајући правду у побуну, попут преобраћеног варварина, спалити оно што је некад обожавао, а обожавати оно што је спалио.” (Бодлер, Ш., „Критички метод. О модерној идеји о напретку примењеној на ликовну уметност, померање виталности.” у *Сликарска салони*, Народна књига, Београд, 1979, стр. 194–195).

ку, негативну, рецептивне у продуктивну, самоодносећу чулност,<sup>10</sup> као и десублимација и иманентизација отуђене и апстрактне рационалности у ону егзистенцијалну и конкретну, ауторефлексивну, омогућује естетици продор у правцу *новог хуманизма* који се може разумети само у перспективи назначене *транскapиталистичке модернизације*, што естетику коначно и чини *трансестетиком*. Једино као трансгресивна мисао у односу на сваку естетику (етаблирану и алтернативну) која остаје у оквирима капиталистичког система, она у ствари – ако се не варамо – потенцијално развија битне могућности једне *трансестетике*. *Посредна, рационална, критичка, самосвесна, продуктивна и естетска чулност*, рођена у капитализму (иако се данас то рађање готово у свим пољима и на сваки начин перманентно и систематски осујећује), своју пуну еманципацију искусила би, како изгледа, тек у равни одређеног – још неодређеног иако критички и историјски већ битно наговеште-

---

<sup>10</sup> И на овом месту као згодна илустрација за опозицију природно/вештачко, која умногоме одређује и остале овде наведене, нек послужи један одломак из чувеног Бодлеровог чланка *Похвала шминкању*: „Ако, ипак, желимо да се позовемо на видљиве чињенице, на искуство свих доба... видећемо да природа не учи ничему, или скоро ничему, тј. да она гони човека да спава, да пије, да једе и да се заштићује како-тако од атмосферских непогода. Она, такође, нагони човека да убија свог ближњег, да га прождире, да га лишава слободе, да га мучи, јер чим изађемо из поретка нужности и потреба да бисмо ушли у поредак раскоши и задовољства, видимо да природа може једино саветовати злочин. То је непогрешива природа која је створила оцеубиство и људождерство и хиљаде других гнусоба које нас стид и обазривост спречавају да именујемо... Сагледајте и анализирајте све оно што је природно, све поступке и жудње правог природног човека и открићете саме ужасе. Све што је лепо и племенито резултат је разума и рачуна. Злочин за којим је људска животиња стекла склоност у мајчиној утроби, исконски је природан. Врлина, напротив, *вештачка* је и натприродна... Зло се чини без напора, природно... Добро је увек производ уметности...” (Бодлер, Ш., „Похвала шминкању” у *Светионици*, Народна књига, Београд, 1979, стр. 103–104). Тек подсећамо да је и Е. А. По у незаборавном огледу *Предео Арнхем* на маестралан начин описао учинке одређене софистициране уобразиље усмерене на преображај природе у уметност, једног природног предела у уметнички врт. Види По, Е. А., „Предео Арнхем”, у *Најлепше приче Едгара Поа*, БИГЗ, Београд, 1990.

ног – *посткапиталистичког социјализма*, а то важи наравно и за *десублимисану, чулну, конкретну и егзистенцијалну, самосвесну рационалност*. Изван тог хоризонта, у систему глобалног капитализма и естетика остварује тек *корективне* (улепшавање, украшавање, надоградња, прилагођавање, померање, преусмеравање итд.) и *терапеутске* (афектација и пацификација, интензификација и екстензификација итд.) учинке. Сведена, не случајно и на орнаментику, дизајн и рекламу, моду, козметику, естетску хирургију, превентивну и социјалну медицину, у форми аналитике, херменеутике, семиотике и прагматике она не показује битне трансцендентне црте и револуционарни став. *Реформа* остаје њено кључно обележје, при чему се – како је већ назначено – *квантитет тих реформи не преокреће у квалитет радикалне промене*.

#### 4.

Није случајно, уосталом, да се реформа данас углавном одвија и спроводи у оквиру тзв. *инклузивних процеса*. Убрзано и интензивно *укључивање* у савремено капиталистичко тржиште, што се неретко софистички оправдава једном апстрактном утопистичком реториком усмереном на изгледе надлазеће будућности (*трансхуманизам* ослоњен на моћ технике и технологију производ је ове капиталистичке идеологије), која међутим није уједно замишљена и као једна транскапиталистичка стварност, отворено се дефинише као *реформски, транзициони процес*. При чему овај *цинизам* није продукт неког критички и дијалектички издиференцираног става и промишљања о постојећем, него је он у потпуности израз једне идеологизоване и поробљене капиталистичке свести, најчешће неспособне да увиди и препозна, а камоли да сагледа битне алтернативне могућности које су стране и спољашње владајућем поретку. Што несвесно што свесно, оно *страно, спољашње и другачије* у границама те свести увек се разумева непосредно као једна искључиво *присна, унутрашња и сопствена стварност*. С обзиром да тај „увид”, како је речено, није и дијалектички испосредован,

разумљиво је у исти мах да га не прати и онај супротан став по ком би се показало да је оно *исто, домаће и унутрашње, иманентно* истовремено једна *екстатична, ексцентрична, алтернативна* и *трансцендентна стварност*. *Искључивост* те перспективе, која је заправо *укључујућа и системска*, у потпуном је дослуху са третирањем сваке *ексклузије* што се намеће као једна привлачна или одбојна стварност. Ту је увек реч о *инклузивним ексклузијама, укључујућим искључивањима, одређеним унутрашњим спољашњостима*, а да при том, како је назначено, нису уједно посреди и *ексклузивне инклузије, искључујуће укључености, спољашње унутрашњости*. Нагласак је напросто на *укључивању* и то није нимало случајно. Подстичу се све радње и процеси што доприносе укупној *интеграцији* капиталистичког система. *Инклузивни процеси у свим сферама (образовање и знање су данас, у њиховој контрареволуционарној фази, посебно подложни тим процесима)* за своју крајњу сврху имају *одржање, стабилизацију и раст, просперитет тог система*.

С друге стране, укључивање у капиталистичко тржиште за велики број појединаца, удружења, заједница, класа, народа значи у исти мах, парадоксално, и њихово суштинско *искључивање* из истог. Привидно присуство и периферно учешће у општем, глобалном промету (партикуларизација, инструментализација, маргинализација и ефемеризација као кључна обележја тог процеса) најчешће у потпуности заправо одражава битно одсуство и изостанак стварне, практичне партиципације. Присвајање вишка вредности, профита остаје привилегија одабраних. Остали су *укључени само да би били искључени, учествују да би били избачени и, неретко, призвани су напросто да би били неутрализовани, ликвидирани*.

Стога, у садашњим друштвеним приликама свакој уистину напредној, прогресивној и еманципаторској свести, насупротив свуда присутном и агресивно испостављеном захтеву „укључи се”, као водећи императив требао би да послужи слоган (кад смо већ доведени у ситуацију да се позивамо на слогане) „*искључи се*”.



При том је потребно повести рачуна о томе да није свако искључивање напредно. Неретко су данас управо у служби *стабилизације* етаблираног поретка (*реактивне, конзервативне, регресивне ексклузије*), чији режим подстиче разноврсна искључивања (економска, политичка, друштвена, кретање у правцу ситног и све више средњег предузетништва, идиотизма и егзотике) не би ли, поред осталог, осујетио и она битна, активна која га суштински доводе у питање и тако наговештавају истинске алтернативне еманципаторске могућности (транскапиталистичке могућности). Само би, дакле, *радикална и критичка искључивања*, чији су мотиви унутар система који се жели превазићи, представљала *прогресивне и револуционарне ексклузије*.

Другим речима, насупротив *инклузивним ексклузијама*, на којима настоји како етаблирани тако и алтернативни капиталистички режим, где сваки *облик искључености и спољашњости у крајњем бива укључен и интериоризован у постојећи поредак, ексклузивне инклузије* (као самосвесне и критичке искључене укључености, односно као издиференциране, спецификоване и оспољене унутрашњости) биле би потенцијално у вези са напором превазилажења постојећег поретка у смеру једне транскапиталистичке збиље. Изван не само *непосредног контраста укљученост/искљученост (унутрашње/спољашње)*, где се *унутрашње* у исти мах појављује као *чиста спољашњост (укључивање као искључивање)*, а ова као *непревладива унутрашњост (искључивање као укључивање)*, него и изван обзора у ком се *унутрашње спољашњости (интериоризоване екстериорности, инклузивне ексклузије)* недијалектички и битно тумаче као *искључиве унутрашњости и привидне спољашњости* (у идеолошком жаргону као *релативне унутрашњости и реалне спољашњости*), *ексклузивне инклузије* сведоче о *спољашњим унутрашњостима*, где се ове уједно показују као одређене *екстатичне и ексцентричне унутрашњости, екстериоризоване и трансцендентне иманенције*. Рез, прекид, цезура, дисконтинуитет, излет у непознато, авантура, утопија, интринсичне би биле одлике

тог *иманентног склопа* искључујућих укључености. Те црте овде не говоре о некој чистој и недостижној трансценденцији, неприступачној спољашњости, већ напротив о једној радној и у себи самој спољашњошћу бременитој унутрашњости.

## 5.

У перспективи, дакле – враћајући се основном току нашег мишљења – у којој се естетика не показује једном тек реформском мишљу која циља на постојеће, већ оном што га својим критичким и аутореклексивним потенцијалом надилази у смеру једне могуће будуће стварности, она се уједно открива и као потенцијална *транскапиталистичка* и *(транс)хуманистичка (социјалистичка и комунистичка) мисао*. За разлику од *трансхуманизма* који је изданака капиталистичке привреде и културе (трансхуманизам ослоњен у основи на „осамостаљену” и „генерализовану” моћ савремене науке и технике), овај будући социјалистички и комунистички „*трансхуманизам*” био би по претпоставци ослобођен *технизације*; наука и техника не би више биле у раскораку са практичним и еманципаторским интересима човечанства. Насупрот *технизацији практичног подручја* (техника „осамостаљена” у односу на праксу и уједно као модел примењена на практично подручје и међуљудске односе), што карактерише *капиталистичку динамику* (уз владајући процес постварања и комодификације међуљудских односа), за *транскапиталистички (социјалистички и комунистички) хуманизам* од одлучујућег значаја био би процес у ком су наука и техника *испосредоване праксом, условљене конкретним људским потребама (хуманизација науке и технике)*. Овај хуманизам представљао би тако изванредан „*трансхуманизам*” једино у случају дакле да *превазилази* капиталистички „хуманизам” – комодификацијом и технификацијом, идеологизацијом и естетизацијом *дехуманизовани хуманизам*.

Као хуманистичка и трансхуманистичка мисао у значењу транскапитализма естетика би, дакле, у опозицији спрам хума-

нистичких естетика капиталистичке провенијенције потенцијално омогућавала продор у оно *ново* и *неистражено*, при чему би сада међутим то ново и неистражено пре било у вези са оним што је већ на неки начин *познато* и *упознато*, али не и *спознато* као такво, да се послужимо нешто старијом терминологијом. Конкретније говорећи, као контраестетика у односу на све естетике што у крајњем остају у иманентном домену реформе, корекције и еволуције, упркос њиховим неретко преамбициозним искорачивањима у оно другачије, различито, удаљено, непознато и страно, она би, све држећи се онога што је наслеђено и што је окружује, потенцијално задржала у конкретну будућност наговештену у нашој садашњости. Савремена естетска димензија, у пољу касног и тзв. „постиндустријског капитализма”, у разноврсним својим варијацијама нуди чини се могућности које иду *с оне стране постојећег*. *Декомодификација* и *декомерцијализација*, колико год тренутно то изгледало нереално, нису немогуће операције у промењеним друштвеним околностима. Одређене традиционалне и модерне естетичке категорије могле би бити ревитализоване и актуелизоване, на нов начин издиференциране и спецификоване уколико би биле преображене у негативном, критичком и конкретно-утопијском духу.

То нарочито важи за категорију *лепог*. У условима *капиталистичке анестетизације* и *спектакуларне естетизације*, када се свако лепо појављује у форми спектакуларно, патворено и привидно лепог, и где је измештено у односу на своје „природно” окружење где затичемо биће, суштину, истину, оно неминовно поприма тек *декоративне, хетерономне* и *апологетске, системске* црте. Њиме се манипулише и бива инструментализовано као и све друго у сврху акумулације капитала, његове експанзије и производње профита. *Антиестетизам* модерне, авангардне уметности директна је последица тог стања. Међутим, насупрот капиталистичком анестетицизму и спектакуларном естетицизму (лепо се у форми онога што је „*прелепо*” издаје *као да је лепо*, док у ствари *није*), где се хипертрофираним и фабрикованим естетицизмом производе анестетички учинци, *критички* и *аутономни, транскапиталистички*

*естетицизам* радио би, по претпоставци, у служби реанимације естетске димензије као једне битне еманципаторске потенције, која би била у најближем сродству са *истином* и *добром*. Стари антички савез лепоте, истине и добра у измењеним друштвеним приликама могао би бити оживљен на новим основама, како то с правом посебно истиче Маркузе. Њихове непосредне различитости, као и супротстављеност, не би више представљале непрекорачиве границе за успоставу нових идентитета и одређених јединстава, где би уједно био очуван сав потенцијал плурала и диференција.

На крају крајева, зар *естетизација* као *култивисање* и *образовање* – уколико не представља радњу у прилог културне индустрије – не би била *универзална* потенција умског, самоеманципаторског духа? Не би ли свет лишен умне естетске димензије у најмању руку био грубљи и сиромашнији? Стога, не би требало, чини се, лако одустати од ове димензије у времену када смо њоме наизглед преплављени и у коме се она на одређен карикатуралан начин показује као остварење модерних уметничких авангардних тежњи, док у ствари гацамо и грцамо у вулгарној и варварској естетици која је сва у служби капиталистичке робне естетике.

## Литература

- Бодлер, Ш., *Сликарски салони*, Народна књига, Београд, 1979.  
Бодлер, Ш., *Светионици*, Народна књига, Београд, 1979.  
Валери, П., *Песничко искуство*, Просвета, Београд, 1980.  
Вирилио, П., *Машине визије*, Светови-Октоих, Нови Сад-Подгорица, 1993.  
Лењин, В. И., *Држава и револуција*, БИГЗ, Београд, 1973.  
Лењин, В. И., *Шта да се ради*, Култура, Београд, 1960.  
Маркс, К./Енгелс, Ф., *Рани радови*, Напријед, Загреб, 1976.  
Маркузе, Х., *Човјек једне димензије*, „Веселин Маслеша”, Сарајево, 1968.  
Маркузе, Х., *Есеј о ослобођењу*, Стварност, Загреб, 1978.

Мена, Ф., *Прорицање естетског друштва*, радионица СИЦ, Београд, 1984.

По, Е. А., *Најлепше приче Едгара Поа*, БИГЗ, Београд, 1990.

Хауг, В. Ф., *Критика робне естетике*, ИИЦ ССО Србије, Београд, 1981.

Srdan Maraš

## NOTES ON AESTHETICS AS CONTRA-AESTHETICS AND TRANS-AESTHETICS

### Summary

In the historical context of capitalist modernisation in which almost all forms of humanisation and, more generally, all forms of knowledge are mediated through commodification processes, it becomes understandable that the aesthetic reflection as well, being a particular kind of philosophical knowledge, becomes a part of those processes. Having been transformed into an affirmative and apologetic aesthetics that interprets and examines the contemporary aesthetic phenomena merely hermeneutically and analytically within the existing system, it becomes deprived of its truly critical and emancipatory significance. Presently, it appears that only as a negative, utopian and trans-capitalist, critically and dialectically distinctive aesthetic self-consciousness, the aesthetics could develop its important (trans) humanist potentials as opposed to the dominant dehumanising and commodifying tendencies.

**Key words:** aesthetics, contra-aesthetics, trans-aesthetics, humanism, capitalism, commodification.



Уна Поповић

## ИНТЕРКУЛТУРАЛНА ЕСТЕТИКА У ХУМАНИСТИЧКОМ КЉУЧУ

**Апстракт:** Улога естетике у савремености, а посебно с обзиром на шири контекст статуса хуманистичких наука, може се редефинисати и унапредити у светлу интердисциплинарне филозофије. Пројекат интердисциплинарне филозофије подразумева нагласак на културној условљености филозофске мисли, те имплицира трансформацију смисла и улоге филозофије која би уважила интеркултуралне контексте; интеркултурална естетика представља један аспект овог пројекта. Будући да интеркултурална естетика напушта било какве транс-повесне, непроменљиве и апсолутне естетске вредности, односно да она захтева темељно познавање различитих културних контекста – а нарочито оних маргинализованих, попут афричке или јужноамеричке филозофије, њен потенцијал у погледу ширег хоризонта хуманистичких наука заиста је велики. Са једне стране, сама интеркултурално-естетичка истраживања захтевају интердисциплинарни приступ, те упућују филозофски рад на друге хуманистичке науке. Са друге стране, интеркултурална естетика може да понуди перспективу која би појаснила и олакшала комуникацију између различитих хуманистичких наука, не одступајући од снажне упућености на конкретне културне контексте. Циљ овог рада је да представи и анализира овако схваћене перспективе естетике.

**Кључне речи:** интеркултурална естетика, хуманистичке науке, интердисциплинарност, интеркултурална филозофија, културална условљеност.

Проблем естетике у хуманистичком кључу савременог истраживача поставља пред комплексно поље одлука: да ли је естетика уопште једна од наука; ако јесте, да ли би требало да се одреди као хуманистичка наука; да ли појам хуманистичких наука данас уопште има легитимност и смисленост, као што је то био случај пре више од сто година; да ли идеја хуманистичких наука, па и естетике као једне од њих, подразумева и унапређивање тзв. хуманистичких вредности и идеала, и слично. Наведена питања само укратко назначavaju посве компликовану ситуацију у којој се естетика, а самим тим и филозофија, затиче данас; наиме, чак и ако се уздржимо од анализе социо-културних или политичких узрока чињенице да хуманистичке науке, па и филозофија, имају све мање значаја и све мање утицаја у савременој култури и академском образовању, проблем и даље остаје отворен с обзиром на питања даљег развоја и усмеравања тог развоја естетике и филозофије.

Питање естетике у хуманистичком кључу у овом раду желимо да поставимо с обзиром на наслеђе појма хуманистичких наука, какав је постављено током XIX века, односно у време велике расправе о могућности да науке попут историје, социологије, психологије и сличних заиста важе као науке, упркос разликама спрам природних наука, и посебно физике, као њиховог модела. Разлог томе је чињеница да је наведена разлика природних наука са једне, односно друштвено-хуманистичких наука са друге стране и даље жива и оперативно одређује унутрашњу структуру академског образовања и научних истраживања у савремености; управо имајући у виду такве оквире закључујемо на пад значаја друштвено-хуманистичких наука и постављамо питање о естетици с обзиром на њега.

Свакако, естетику овде разумемо као филозофску дисциплину, те се стога њено ситуирање у овако постављен оквир мора прецизирати. Наиме, иако у оквирима нашег научно-образовног система филозофија има статус друштвене науке, чини се да она услед свог карактера заправо испада из оквира назначене поделе наука; филозофија ни методски, ни предметно не прати модел природ-



них и друштвено-хуманистичких наука, заправо модел позитивних наука. Слично је важило и у деветнаестовековној расправи, где је наведени закључак подразумевао питање о начелној оправданости филозофије: у оквирима саме филозофије то је резултовало низом превредновања њеног традиционалног смисла, те понукало развој многобројних филозофских праваца у савремености.

Случај естетике ипак се овде може поставити и крајње специфично. Наиме, већ је деветнаестовековна естетика уочила могућност да се естетичка питања разматрају и унутар позитивно-научног оквира, што је у крајњем резултовало развојем психолошке естетике или социологије уметности; о питањима филозофског карактера естетике с обзиром на такве оквире расправљали су и неки од наших најзначајнијих естетичара, попут М. Дамњановића и М. Зуровца.<sup>1</sup> Ипак, наш циљ у овом раду је да наведени оквир проблема научности естетике вратимо на сам корен разликовања два типа научности позитивних наука: сматрамо да ћемо на тај начин бити у прилици да укажемо на потенцијал савременог разумевања естетике у хуманистичком кључу.

### **Хуманистички карактер естетике**

Деветнаестовековни спор око метода, односно око разликовања природних од друштвено-хуманистичких наука, заправо се уже оријентисао око питања да ли се теоријска обрада питања која се не тичу природних феномена, већ особено људског света и искуства, уопште могу научно обрађивати. У ужем смислу, расправа се оријентисала на питање да ли овакве теорије о људској стварности могу усвојити метод и научни апарат који је већ био на делу у природним наукама. У ширем смислу, међутим, проблем није био само у методу, већ пре свега у искуственој бази која се по

---

<sup>1</sup> Уп. Zurovac, M., *Metodsko načelo estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2018, стр. 37–46; Damjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Naprijed, Zagreb, 1966.

свом карактеру битно разликовала за свако од ова два конкурентна научна подручја.

Наиме, за разлику од подручја природних наука, где су феномени који се разматрају начелно поновљиви – што за последицу има и могућност формулисања универзално важећих научних закона, као крајњих генерализација поновљивих односа унутар таквог феноменског поља – друштвено-хуманистичке науке тичу се људског искуства људског света, које је карактеристично по својој непоновљивости и индивидуалности. Другим речима, скуп не-природних наука за своју искуствену базу има феномене који се никада не понављају на исти, па чак ни на приближно сличан начин; наведено, даље, доводи у питање могућност било каквог предвиђања, односно било какве формулације научних закона у овом подручју. Како то показује најстарија од ових наука – историја, која је била и један од кандидата за фундаменталну науку овог типа – у људској стварности догађаји се не понављају, већ се увек одвијају у различитим околностима; отуда је у овом оквиру могуће само уочити типске сличности, али не и успоставити релације идентитета између феномена.

Важно је овде напоменути да је управо оваква искуствена база и била основа како за конституцију не-природних наука, тако и за захтев за њиховим научним важењем: наиме, управо је разлика искуствене базе представљала и почетни импулс за разликовање два типа наука. Дилтајевим (W. Dilthey) речима: „И тако се у првом реду ствара могућност да се та група наука одреди њиховим заједничким односом према истој чињеници – човечанству – и да се разграничи од природних наука”.<sup>2</sup>

Сходно разумевању такве базе, односно онога што се на основу ње може теоријски задобити, различити мислиоци тог времена предлагали су и различите називе за овај тип наука: тако је, рецимо, В. Дилтај предложио назив *духовних наука*, коју је В. Винделбанд

---

<sup>2</sup> Уп. Diltaj, V., *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, BIGZ, Beograd, 1980, стр. 149.

(W. Windelband) критиковао, верујући да појам духовног повлачи нежељене метафизичке конотације.<sup>3</sup> Сам Винделбанд предложио је поделу засновану искључиво на методским основама, поделу на *номотетске* и *идиографске* науке – дакле, на науке које могу да претендују на откривање законитости и науке које теоријски описују несводиве и непоновљиве феномене.<sup>4</sup> Називи са којима ми баратамо и који су уврежени у нашем културно-научном контексту изворно нису били здружени: појам *друштвених наука* очигледно подразумева марксистичке тезе, док је појам *хуманистичких наука* изнова деветнаестовековни и смера управо на карактеристичност искуствене базе свих наука означених свим поменутиим називима.

Управо овај смисао појма хуманистичких наука ми желимо да истакнемо и повежемо са питањима естетике. Наиме, када је реч о хуманистичким наукама у овом кључу, циља се на то да, с обзиром на своју искуствену базу, ове науке продукују знања о самом човеку – и свему ономе што представља продукт његовог живота и деловања. За разлику од појма друштвених наука, које очигледно смерају на то да су у свом корену знања овог типа усмерена на процесе у друштву, или од појма духовних наука, који заиста имплицира проблематични појам отелотворења духа заједнице у различитим контекстима, појам хуманистичких наука наглашава сам хуманитет, односно људску природу, ма како она била схваћена. Тако постављен, појам хуманистичког ужи је од ренесансног појма хуманизма, јер не подразумева нужно да би ова научна знања требало да унапреде саму суштину људског бића, у духу који после пропагира просветитељство. Иако се наведена последица може извести из знања која нуде овакве науке, она није њихов примарни циљ; циљ је овде строго научно испитивање, односно разумевање основних одлика људског света и бића, које (по претпоставци) деле сви људи.

<sup>3</sup> Уп. Windelband, V., „Povest i prirodna znanost”, u: *Šta je filozofija i drugi spisi*, Plato, Beograd, 2002, стр. 109, 111.

<sup>4</sup> Уп. Исто, стр. 114–115.

Према нашем мишљењу, питање о естетици у хуманистичком кључу у савремености требало би поставити управо с обзиром на овако конструиран смисао хуманистичких наука, не понајмање због тога што естетика данас дели њихов угрожени статус. Наиме, става смо да се естетика данас не само може, већ и мора поставити с обзиром на питање о томе шта нам она може показати када је реч о људском бићу и људској стварности. Наведено питање, несумњиво, није једно од питања која одређују саму дисциплину естетике: традиционално њих можемо одредити као питања о лепоти, уметности и естетском искуству; нешто слободније, можемо их одредити као питања о естетском суђењу, вредновању, критеријумима за квалификовање одређених феномена и објеката као естетских и слично. Ипак, упркос томе што питање рефлектовања на људску стварност није једно од уже естетичких питања, чини се да је оно њима имплицирано: ма какве одговоре да у коначном понудимо на наведена питања, они ће почивати на било имплицитном, било експлицитном разумевању људског бића и његовог односа према свету у ком живи, и који делом ствара.

Ова више антрополошка перспектива естетике, сматрамо, не треба бити схваћена као било каква њена посебна вредност, будући да би такав став пре замаглио него расветлио наведене чињенице. Реч је пре о томе да естетика, сходно сопственој конституцији и подручју које обрађује, стоји у нужној и блиској вези са антрополошким проблемима. Игнорисање те везе води у опасност слепе мрље у односу на извор и порекло естетичких идеја, док њено пре-наглашавање прети занемаривањем контекста у ком се естетичка теорија искива, те апсолутизацијом неког одабраног скупа вредности и идеја. Читати естетику у антрополошко-хуманистичком кључу, дакле, за нас је важно с обзиром на питања о оквирима изградње саме естетике: естетика, наиме, не произилази природно и без рефлексије; она је теорија, и као таква мора положити рачуна о сопственом теоријском карактеру. Уколико је он нужно везан за неко аксиолошко подручје, утолико пре.

Разматрати естетику с обзиром на овај антрополошко-хуманистички кључ *данас*, међутим, подразумева додатне теоријске обзире и опрез. Наиме, када тврдимо да естетика у хуманистичком кључу данас може да понуди специфична знања о људском свету и људској стварности, тиме не циљамо на неку општу и непроменљиву суштину човека, коју треба очувати или спасити од научно-техничког извитоперења цивилизације. Напротив, сматрамо да вредносне судове овде треба оставити по страни, те питање изградње естетике вратити у њене почетне оквире – у културно-контекстуалну условљеност промишљања естетичких питања; наведено треба да нас подсети на чињеницу да наши естетски судови, избори и појмови рефлектују наше саморазумевање. Као пример наведеног размотрићемо пројекат интеркултуралне естетике.

### **Интеркултурална естетика у хуманистичком кључу**

Интеркултурална естетика пројекат је који, упркос својим универзалистичким претензијама, има тек неколико деценија старости. Реч је о естетици разматраној у контексту интеркултуралне филозофије, која смера на ре-контекстуализацију филозофских напора и инсистира на освешћивању чињенице да филозофија, иако претендује на полагање рачуна о начелним и крајње општим питањима и проблемима, потиче од посве конкретних људи, који живе и мисле у посве конкретним ситуацијама. Намера је интеркултуралних филозофа да поново укажу на уземљење филозофских теорија и њихову везу са свакодневним животом, на оно што Хајдегер (М. Heidegger) артикулише када каже да филозофија мора да потиче од фактичности, али и да се у њој повратно потврди.<sup>5</sup>

Ипак, за разлику од Хајдегера, намера је интеркултуралних филозофа да активно делају на промени филозофске праксе, у смислу стриктног уважавања различитих културних контекста у

<sup>5</sup> Уп. Hajdeger, M., „Uvod u fenomenologiju religije”, u: *Fenomenologija religioznog života*, Demetra, Zagreb, 2004, стр. 7.

којима се она изводи.<sup>6</sup> За разлику од појма *мултикултуралности*, појам *интеркултуралности* оставља отвореним простор између различитих култура: тако наглашен, овај међупростор не треба да се насилно попуњава неким апстрактним теоријским мостовима, већ управо да се држи отвореним, што подразумева како уважавање различитости, тако и учење од онога што не доживљавамо као сопствено.<sup>7</sup> Исто, онда, важи и за естетику у интеркултуралном кључу: као и интеркултурална филозофија начелно, и интеркултурална естетика требало би да укаже на овај простор између различитих теоријских позиција естетичке природе, изграђених с обзиром на различите културе.

У конкретном, ово не би подразумевало пуко усвајање другачијих естетичких вредности или вредносних система, те њихово асимиловање у постојеће и прихваћене оквире са циљем њиховог обogaћивања, већ пре свега уважавање мноштвености и различитости начина на који људи естетски реагују на стварност у којој живе, начина на који ту стварност естетски мењају, те начина на који оба ова процеса естетички разумеју и рефлектују. Најважнија поука интеркултуралне естетике управо је та да не постоји ни један појам или скуп појмова којим би се једнозначно могла описати естетска природа човека, односно да превођење неког скупа естетичких појмова и теза на други такав скуп увек губи нешто суптантијално у преводу.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Уп. Kimmerle, H., *Die Dimension des Interkulturellen. Philosophie in Afrika: afrikanische philosophie, zweiter Teil, Supplemente und Verallgemeinerungsschritte*, Rodopi, Amsterdam, 1994, стр. 124–125; Mall, R. A., *Intercultural Philosophy*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2000, стр. 9.

<sup>7</sup> Уп. Kimmerle, H., *Die Dimension des Interkulturellen*, стр. 120–121; Steunebrink, G., ‘*Sensus Communis and Modernity as a Common Horizon. A Contribution to the Theory of Intercultural Communication*’, in: H. Kimmerle, H. Oosterling (eds.), *Sensus Communis in Multi- and Intercultural Perspective: On the Possibility of Common Judgments in Arts and Politics*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, стр. 41–42.

<sup>8</sup> van Keulen, S., ‘*Cosmopolitan Aesthetics*’, in: M. B. Ramose (ed.), *Hegel’s Twilight: Liber Amicorum Discipulorumque Pro Heinz Kimmerle*, Rodopi, Amsterdam, 2013, стр. 43.

Другим речима, чињеница да се у свим културама затиче димензија естетског заиста сведочи о томе да иста димензија битно припада људском бићу и да га фундаментално одређује. Ипак, тај закључак не треба поистоветити са закључком да сви људи естетски реагују на исти начин, односно да је естетска димензија код сваког човека устројена на исти начин. Задатак интеркултуралне естетике био би у томе да укаже на ове фундаменталне разлике, те да њиховом анализом, пре свега компарацијом различитих позиција, естетичко истраживање отвори ка контекстуално-сензитивном карактеру.

Пример таквог деловања интеркултуралне естетике било би разумевање *универзалности естетског суђења*, које у овим оквирима не подразумева неки објективни и нормативни контекст датих правила или оријентира естетског суђења, већ пре наведену чињеницу да сви људи поседују неко естетско искуство и њему комплементарно суђење. Реч је, заправо, о идеји да субјективно естетско искуство, без било каквог његовог редуковања или превредновања с обзиром на одређени важећи оквир естетских норми или вредности, може бити дељено са другим људима баш такво какво је субјективно искушено.<sup>9</sup> Универзално, дакле, овде значи једнако применљиво на све, дељиво у интерсубјективном оквиру.

Естетско искуство и естетско суђење, дакле, овде су схваћени као унапред отворени за оно друго и различито, а истовремено без било какве редуције која би евентуално могла да се успостави њиховим превођењем, артикулисањем у домену језичког. Језик, на име, поседује тек ограничен скуп појмова којим се захватају и комуницирају сасвим специфична искуства – многа од њих не налазе себи адекватан вербални индекс, те се тако артикулишу појмовима који редукују њихове специфичности на неки унапред прихваћени значењски смисао; о томе је, додуше на примеру не-естетског искуства, говорио још Џ. Лок (J. Locke).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Уп. Steunebrink, G., 'Sensus Communis and Modernity as a Common Horizon. A Contribution to the Theory of Intercultural Communication', стр. 35–36.

<sup>10</sup> Уп. Lok, Dž., *Ogled o ljudskom razumu*, Vol. I, Kultura, Beograd, 1962, стр. 113–114.

Естетско искуство и естетско суђење су, дакле, интеркултуралног устројства, што значи најпре да је естетско искуство културално условљено и да ће се увек, макар и несвесно, разумети с обзиром на позадину културног контекста из кога потиче, али такође и да је оно увек отворено за ре-контекстуализацију у неким другим културним оквирима – да у својој културној одређености није ограничено на дати оквир, већ, управо супротно, да је оно због те културне условљености разумљиво и полазећи од других културних парадигми.<sup>11</sup>

Таква ре-контекстуализација у случају интеркултуралних филозофа не подразумева превођење одређеног културног обрасца на неки други, нити његово асимиловање, као што је то много пута био случај у историји западне цивилизације: рецимо, у периодима када је кинеска или индијска естетска парадигма постала модом у западној Европи, као што је то био случај у XVIII или XIX веку. Напротив, ова ре-контекстуализација подразумева минимум чињенице да онај ко се сусреће са другом културном парадигмом није локовска *tabula rasa*, већ полази од сопствене културе. У том смислу, нови садржаји увек ће бити другачије виђени, јер се увек сагледавају и разумеју из друге перспективе. За интеркултуралне филозофе ово представља велики потенцијал и предност комуникације између култура, али само уколико се у датом процесу допусти да се такве различитости развију и покажу.

Тако читамо: „Управо транспарентна природа естетског искуства објашњава због чега естетско искуство подразумева дељено искуство” [прев. У.П.].<sup>12</sup> У том смислу, естетско искуство дели одлике интеркултуралне естетике начелно, јер оно подразумева крајње специфичан и индивидуализован оквир субјективне реак-

<sup>11</sup> Уп. Diaconu, M., ‘Interkulturelle Ästhetik als Spielraum zwischen Interkultureller Philosophie und Ästhetik’, *Polylog: Zeitschrift für Interkulturelles Philosophieren*, no. 9, 2003, стр. 12.

<sup>12</sup> Уп. van den Braembussche, A., Kimmerle, H., Note, N., ‘Intercultural aesthetics: an introduction’, in: A. van den Braembussche, H. Kimmerle, N. Note (ed.), *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, Springer, 2009, стр. 2.



ције, који је, као такав, унапред отворен за нешто различито од себе. Једноставније речено, естетско искуство овде је схваћено као искуство које је самим својим карактером усмерено преко себе, ка нечему другом; отуда оно може не само да посведочи о естетској природи човека, већ и о различитим валерима и могућностима реализације те естетске природе.

Конечно, наведене идеје указују и на нове могућности разумевања међуљудске комуникације. У случају естетске димензије, ово би подразумевало могућност комуницирања приватног и субјективног естетског искуства у интересубјективном контексту; међутим, таква комуникација не мора нужно бити остварена вербално, у домену језика. Више је него јасно да она, у најмању руку, подразумева и различите оквире уметности, односно преношења естетског искуства преко уметности. Наведено би, онда, подразумевало већи нагласак управо на овим невербалним и теоријски мање засићеним облицима комуникације, као медијуму који може лакше заобићи већ увржене и делотворне предрасуде које потичу из културног контекста евентуаних саговорника. Иако се овим не тврди да је искључиво домен језика запоседнут предрасудама и унапред усвојеним подразумевањима, теза је ипак да је невербални домен порознији, односно отворенији за прихватање и комуникацију са оним што је различито и другачије.

Једноставније речено, када се сусретнемо са неким уметничким делом које специфично представља естетски укус или естетско држање неке друге културе, ми не можемо избећи да наше искуство тог дела захвати све што оно собом и доноси. То не значи да ћемо бити у стању да ухватимо све конотације и асоцијативне везе њим постављене од стране уметника: степен таквог разумевања уметничког дела зависи од нашег познавања културе из које дело потиче. Ипак, такво разумевање уметности наглашава управо неестетско поимање, односно широки хоризонт знања која могу, али и не морају имати везе са естетском димензијом – попут знања о биографији уметника, историјском и политичком контексту земље

у којој он живи или из које потиче, и слично. Оно што уметничко дело заправо носи, чак и ако се овакве импликације и конотације ставе у заграде, ипак је специфична естетска димензија, која се, према суду интеркултуралних естетичара, може осетити и захватити без обзира на све остале перспективе. Примера ради, уколико бисмо данас открили уметничка дела припадна некој до сад непознатој цивилизацији, о којој не знамо ништа, и даље бисмо могли имати њихово естетско искуство, те на основу њега естетски разумети бар начелни оквир естетског држања те цивилизације.

Наравно, интеркултурална естетика не циља на овакве слушајеве мисаоних експеримената, већ пре на већ постојеће и различите културе, које и даље задржавају свој специфични карактер, упркос идологији глобализације. Данас су посебно наглашени азијски и афрички контексти, иако је сама интеркултурална филозофија потекла из јужноамеричких оквира; афрички простор нарочито је интересантан за интеркултуралну естетику, будући да многи афрички филозофи тврде да је естетска димензија не само важан део афричких подсахарских култура, већ њихов доминантни поглед на свет. У том смислу афричка филозофија показује се као доминантно естетска; тек разумевањем естетске димензије афричке могу се, стога, појмити и њени метафизички или етички аспекти.

Позивајући се на Х. Остерлинга (H. Oosterling), можемо тврдити да интеркултурална естетика форсира не само између карактер естетичког мишљења, већ и његов интермедијални карактер.<sup>13</sup> Наглашавањем различитих медијума комуникације за естетику се отвара веома занимљиво подручје, не само у погледу садржинског богатства које се тим путем може задобити и теоријски рефлектовати, већ и у погледу самог начина на који се естетика изграђује и теоријски поставља. Фокус на медијумима комуникације који залазе преко вербалне димензије – на слици, звуку, додиру и слично

---

<sup>13</sup> Уп. Oosterling, H., 'Living – in between – Cultures. Downscaling Intercultural Aesthetics to Daily Life', in: A. van den Braembussche, H. Kimmerle, N. Nicole (eds.), *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, Springer, 2009, стр. 24–25.

– заправо је фокус на простору између њих, на могућностима које се отварају њиховим преплитањем чак и на свакодневном нивоу, а који у традицији естетике нису нашли свој задовољавајући теоријски коментар. Истовремено, такво истраживање може померити саму естетику у смеру који би нагласио сам њен приступ, те тако њене резултате учинио поузданијим и прецизнијим.

### **Закључна разматрања**

Наше проблематизовање естетике у хуманистичком кључу коначно је потребно повезати са претходно назначеним интеркултуралним контекстом. Подсећамо, хуманистички кључ разумевања естетике у овом раду разумели смо као питање на који начин естетика данас може допринети саморазумевању човека, на фону свих делатности којима он креира и мења свет у коме живи. Интеркултурална естетика уведена је као пример идеје естетике која би водила рачуна о полазишним контекстуалним оквирима из којих се изграђује, али и као пример пројекта естетике који би теоријски обогатио традиционално универзалистичка и апстрактна тврђења.

У оваквом контексту, потенцијал естетике видимо у две тачке њеног могућег развоја. Са једне стране, с обзиром на хоризонт хуманистичких наука, естетика би могла да допринесе повезивању и компарацији знања иначе расподељених по различитим областима, које недовољно међусобно комуницирају. Овај доста стари задатак филозофије сада, међутим, интеркултурално контекстуализујемо: наш је став да би естетика у овом погледу могла да допринесе не само апстражујући од различитости засебних научних подручја друштвено-хуманистичког домена, већ управо наглашавајући исте. Другим речима, овим предлажемо да се начелна теза о естетској страни људског бића и културе, разматрана на више теоријских начина, може темељније проучити управо у оквирима филозофске естетике, као теоријског подручја које би плуриперспективно умрежило ове различите напоре, држећи их отворенима у њиховим различитостима. Тиме се естетика не би поставила као *краљица*

наука о естетском, већ као простор критичког промишљања њихових резултата, а тиме и као простор упитности полазних теза на основу којих су ти резултати и изведени.

Такве полазне тезе, међутим, увек су културно контекстуализоване, како нас учи интеркултурална естетика. У том смислу интердисциплинарни оквир био би обogaћен фактичким концепцијама, што би, према нашем суду, допринело како његовој теоријској виталности, тако и његовом значају за шире друштвене оквире. Ре-контекстуализација научних пројеката вратила би друштвено-хуманистичке науке у оквире о којима оне и говоре, на начин који би их могао изнова учинити одредбенима за домен којима се баве. Естетика би у том контексту могла да делује управо у оном домену *између* култура и наука: сматрамо да би теоријски услови свих ових повезивања морали бити подробно рефлектовани, те да управо естетика може да испуни такав задатак.

При томе не циљамо на било какву нормативност коју би теоријско поље наводно требало да успостави над живим и променљивим развојем културе и уметности. Напротив, циљамо управо на снагу теоријског као таквог – на снагу рефлексије која би осветлила оно у чему се иначе живи и мисли. Пратећи претходно цитирани Хајдегеров став, овим заправо тврдимо да се и естетика, као и филозофија, морају почети из фактичности и вратити у њу – да се оне, иако веома апстрактне, морају увек изнова повезивати са светом који претендују да опишу. Уколико такав процес резултује било каквим естетским вредностима, њих не треба узимати апсолутистички, већ управо у мери у којој такве вредности имају важење и виталност с обзиром на почетне позиције истраживања.

Конечно, овако схваћене перспективе естетике, према нашем суду, сведоче о томе да естетска природа човека, ма колико да је истраживана, још увек није ни изблиза теоријски разумљена. Интердисциплинарни и интеркултурални хоризонти, с обзиром на које би естетика могла да саобрази свој појмовни и уопште теоријски апарат, сматрамо, могу у многоме допринети таквом задатку.

## Литература

- van den Braembussche, A., Kimmerle, H., Note, N., 'Intercultural aesthetics: an introduction', in: A. van den Braembussche, H. Kimmerle, N. Note (ed.), *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, Springer, 2009.
- Vindelband, V., „Povest i prirodna znanost”, u: *Šta je filozofija i drugi spisi*, Plato, Beograd, 2002.
- Damnjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Naprijed, Zagreb, 1966.
- Diaconu, M., 'Interkulturelle Ästhetik als Spielraum zwischen Interkultureller Philosophie und Ästhetik', *Polylog: Zeitschrift für Interkulturelles Philosophieren*, no. 9, 2003.
- Diltaj, V., *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, BIGZ, Beograd, 1980.
- Zurovac, M., *Metodsko načelo estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2018.
- van Keulen, S., 'Cosmopolitan Aesthetics', in: M. B. Ramose (ed.), *Hegel's Twilight: Liber Amicorum Discipulorumque Pro Heinz Kimmerle*, Rodopi, Amsterdam, 2013.
- Kimmerle, H., *Die Dimension des Interkulturellen. Philosophie in Afrika: afrikanische philosophie, zweiter Teil, Supplemente und Verallgemeinerungsschritte*, Rodopi, Amsterdam, 1994.
- Lok, Dž., *Ogled o ljudskom razumu*, Vol. I, Kultura, Beograd, 1962.
- Mall, R. A., *Intercultural Philosophy*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2000.
- Oosterling, H., 'Living – in between – Cultures. Downscaling Intercultural Aesthetics to Daily Life', in: A. van den Braembussche, H. Kimmerle, N. Nicole (eds.), *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, Springer, 2009.
- Steunebrink, G., 'Sensus Communis and Modernity as a Common Horizon. A Contribution to the Theory of Intercultural Communication', in: H. Kimmerle, H. Oosterling (eds.), *Sensus Communis in Multi- and Intercultural Perspective: On the Possibility of Common Judgments in Arts and Politics*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000.
- Hajdeger, M., „Uvod u fenomenologiju religije”, u: *Fenomenologija religioznog života*, Demetra, Zagreb, 2004.

**INTERCULTURAL AESTHETICS IN THE PERSPECTIVE  
OF SOCIAL SCIENCES**

Summary

The role of aesthetics in the contemporary world, and especially in the wider context of the social sciences today, can be redefined and enhanced in view of the intercultural philosophy. Intercultural philosophy stresses the cultural conditioning of philosophical thought, and implies the transformation of the meaning and role of philosophy, such that should take into account intercultural contexts; intercultural aesthetics is a part of intercultural philosophy. Intercultural aesthetics denies all trans-historical, unchangeable and absolute aesthetic values, and demands for an actual knowledge about different cultural contexts – especially those which are marginalized, like African or South-American philosophy; therefore, its potential with regard to the wider horizon of social sciences is indeed a significant one. On one hand, the very intercultural aesthetic research demands for an interdisciplinary approach, directing philosophy to communicate with other social sciences. On the other hand, intercultural aesthetics can offer a perspective that would clarify and ease the communication between different social sciences, at the same time holding on to the particular cultural contexts. This essay will present and analyze intercultural aesthetics in these few respects.

**Key words:** intercultural aesthetics, social sciences, interdisciplinarity, intercultural philosophy, cultural conditioning.

Драган Ђаловић

## ХУМАНИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У УМЕТНОСТИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

**Апстракт:** Уметност двадесетог века обележена је интензивним смењивањем приступа унутар посебних ауторски поетика и теоријски оквира, који су усмеравали појављивања разнородних покрета. Динамика промена у уметничком животу уско је повезана са бурним друштвено-политичким дешавањима и интензивним научно-техничким развојем, којима је овај век обележен. У конкретним околностима, велики број уметника све чешће прихвата позицију не само сведока времена, већ и активног учесника у изградњи бољег и праведнијег друштва. Захтеви постављани у друштвеним покретима, актуализовали су потребу развитка уметничких приступа заснованих на хуманистичким претпоставкама. Афирмишући различите стратегије деловања, којима је требало поставити нове основе теоријско-поетског развоја, значајан број уметника двадесетог века кренуо је путем борбе за хуманизацију друштва. У тексту се испитују принципи који су обликовали ову борбу на плану уметности, а у циљу постављања скице за једну могућу историју хуманистичких тенденција у уметности двадесетог века.

**Кључне речи:** авангарда, колективизам, теорија, уметност, хуманизам.

Сваки говор о уметности истовремено је и говор о друштву. Одговорити на питања *Зашто је уметност вредна наше пажње?*, *Којим путевима се током историје кретала?*, *Шта је оно што у њој проналазимо?*, увек, у извесном смислу, говори о нама и вред-

ностима којима је друштвени развој усмераван. Повезаност ових говора постаје још изразитија уколико се упустимо у промишљање питања *Каква би уметност требало да буде?*, или *Које су то вредности које би она требало да садржи?*. Управо ова питања одређујућа су за трасирање приступа постављеној теми, односно мишљењу естетике у хуманистичком кључу. Већ само истицање синтагме *естетика у хуманистичком кључу*, уводи упућивање на постојање онога што из ових оквира излази. Понудити интерпретацију овако утемељене естетике, истовремено је и признање оне/оних естетике/а која/е утемељење проналази ван овако зацртаних оквира. То још увек не значи да све оно што би било означено као *изван ових оквира*, сматрамо супротстављеним хуманистичком приступу, но ипак упућује на могућност једне естетике индиферентне према хуманистичкој позицији.

Поставити овако дефинисану линију раздвајања међу различитим теоријским приступима, иако нужно не значи заузимање стране, претпоставља одређење онога што јесте у хуманистичком кључу. Овде се суочавамо са дефинисањем критеријума, односно одређењем услова на основу којих један приступ (за разлику од другог/других) јесте на позицији хуманистичког угла посматрања. И како дискурс естетике укључује говор о вредностима, то постављање ових критеријума нужно мора укључити одређење за оне вредности које би у интерпретацији естетике у хуманистичком кључу, биле истакнуте као битне. То у исто време значи и одређење према самом придеву *хуманистички*.

На овом месту ваљало би се запитати шта је оно на основу чега бисмо различите приступе могли сврстати у оквиру естетике у хуманистичком кључу? Односно, шта је то што би естетика у хуманистичком кључу била, насупрот приступима чије ово именовање искључује? Најопштије, могли бисмо рећи да естетика у хуманистичком кључу јесте она чији приступ претпоставља заинтересованост за друштвене односе и нарочиту духовну активност људи. У савременим условима теоријских кретања, већ и остајање на овом



нивоу проналази своју оправданост у смислу идентификовања дис-тинкције у односу на специфичност проблематике и постављање питања у појединим теоријским концептима какве препознајемо у тзв. *роботској естетици* (*robot aesthetics*: Elizabet Ann Jochum, Lance Jonathan Putnam, Wenchang Zhang, Gunhild Borggreen, и др.), или подвлачења разлике у односу на приступе развијане унутар психологије, какви су експериментална естетика (*experimental aesthetics*) или емпиријска естетика (*empirical aesthetics*).

Ипак, и ови приступи, мада у значајној мери излазе из оквира естетичке традиције, не остају незаинтересовани за посматрање постављених проблема у ширем друштвеном контексту, или пак у односу на духовну активност људи. Упркос томе што ова веза, у наведеним приступима, често излази из централног фокуса, остаје очувана у заинтересованости за теме попут репрезентације робота у култури, њиховом доживљавању и перцепцији, утицају друштвених односа на сам процес перцепције, итд.

У том смислу, у промишљању естетике у хуманистичком кључу требало би учинити корак више. Остављајући отворен простор да се у овом смеру крене различитим путевима, за ову прилику предложимо интерпретацију *хуманистичког кључа* као позиције усмерене на унапређење хуманих вредности. У том смислу, естетику у хуманистичком кључу сагледаћемо као онај теоријски приступ који као битан критеријум у заузимању интерпретативне позиције препознаје однос према хуманим вредностима.

Прихватање овакве позиције представља тек полазни корак у једној могућој анализи. Најпре, неопходно је одбранити оправданост овако постављеног настојања. Ово пре свега у контексту историјских развоја различитих теоријско-уметничких усмерења која су у циљу ширења (и врло често искреног прихватања) посебних вредносних система ишла у корак са тоталитарним идеологијама, трансформишући се на том путу у механизме учвршћивања репресије. С друге стране, чак и уколико претпоставимо сагласје са самим приступом, још увек остаје отворено питање одређења ху-

маних вредности, које је увек политичко-идеолошки, а врло често и догматски, усмерено.

Ипак, како захтевност постављеног задатка не може бити аргумент одустајања од његовог решавања, усудићемо се да кренемо путем одређења једне могуће естетике у хуманистичком кључу. Свакако, реч је о задатку који претпоставља дуготрајан истраживачки процес, због чега ћемо за потребе ове уводне анализе, понудити тек обресе постављеног теоријског кретања. Наш први задатак биће постављање скице / оквира за идентификовање, критичко сагледавање и образлагање хуманистичких тенденција у уметности, а за потребе овог текста, са ограничењем на две хуманистичке линије у уметности двадесетог века.

Двадесети век један је од најзбудљивијих периода у историји уметности. Никада толико различитих путева, перспектива, превирања, сучељавања визија, није обележило уметничка кретања у тако кратком периоду. Токови уметности дубоко су били прожети не само живом политичком борбом и идеолошким превирањима, већ и интензивном динамиком општих културних кретања, у којима је рефлектована изванредна изузетност једног духа времена. Свакако би било погрешно претпоставити да се временски токови ове живе уметничке, али и културне активности поклапају са календарским уоквирењем једног столећа, учвршћеним (уоквирење) на принципима хришћанске визије. Ипак, како је и свака хронологија уметничког живота увек само делимично успешна да временски обухвати поједине токове, а будући да ови прелази никада нису оштро разграничени, већ супротно томе претпостављају укрштање путева, преклапања и упоредни развој, то ћемо у потреби да временски ограничимо ову анализу, за сада, прихватити календарске оквири двадесетог века, уз напомену да су ови произвољни и неадекватно утемељени колико и свака конвенцијски заснована хронологија.

Иако своју динамику и усмерење дугују дешавањима која су им претходила, већ су прве деценије двадесетог века реактуализовале питање остваривања хуманистичких тенденција у уметнос-

ти. Постављање овог питања, у оно време, било је праћено ширим политичким захтевима измене читаве друштвене стварности. Авангардни покрети, чије је појављивање обележило прве деценије двадесетог века, проширили су питање нових уметничких токова, доводећи их у везу са односом уметност-друштво. Подстакнути одбацивањем формалистичких начела академске традиције, авангардни уметници крећу путем ослобађања уметности које ће водити развоју нове духовности. Као одговор на ратна дешавања, 1916. године у Цириху настаје дада, као културни покрет који ће убрзо достићи међународне размере. Реч је о уметничком протесту против буржоаских интереса и савремених академских вредности. У *Кабареу Волтер*, Марсел Јанко (Јанко) позива на рушење постојећег поретка у циљу изградње нове културе.

Развитак нових уметничких приступа који је обележио почетак Модерне, као што су напуштање централне перспективе у сликарству или одустајање од формалне кохерентности у књижевности, наметнуо је захтев за изменом самог приступа уметничком делу. Редифинисање односа публика-уметничко дело, у исто време је претпоставило измену начина разумевања унутрашње организације уметничког дела, колико и редифинисање норми интерпретације саме уметности. У том смислу, авангардно анти-дело, то јесте једино посматрано из једног, за авангардисте, традиционалистичког угла. Како је превазилажење префикса *анти-* увек условљено изменом доминантног теоријског оквира, то је и ослобађање од постојећих уметничких норми постало предуслов прихватања авангарде као уметничког опредељења. Марко Ристић модерну поезију одређује као „продукт анти-поетске буржоаске културе”, односно као резултат истинске уметности у контексту њеног изричитог негирања.<sup>1</sup> На тај начин, одређење авангарде као анти-уметности, постаје смислено искључиво у оквирима антиуметничке

<sup>1</sup> Ристић, М. „Морални и социјални смисао поезије”, у: Петровић, С., *Марксизам и књижевност*, I, Просвета, Београд, 1983, стр. 363–364.

културе, те је отуда авангардну негацију заправо потребно схватити као негацију негације уметности.

Супротстављање традиционалним приступима уметности изазвало је сукоб између присталица „стarih” и „нових” вредности. Све интензивније заоштравање односа резултирало је оштром поларизацијом снага, праћеном снажним нападима и потпуном дискредитацијом супротних уметничких становишта. То је био сукоб између револуционарних аутора који су настојали да успоставе нову уметност, и традиционалиста који су своју улогу препознавали у очувању институција и утврђених принципа уметничког стварања. Авангардна побуна значила је супротстављање постојећем систему вредности, које је своју енергију црпело из вере у могућност коначног ослобођења човека. То је био израз искрене вере у афирмацију нове духовности кроз стварање слободног уметничког израза, неоптерећеног крутим канонима етаблираних институција.

Алексићев антитрадиционалистички позив „Културу разорити као досаду, буржоаску лудост, лепо оличену и у сафијан умотану: до крајности идемо – [...] – Од темеља рушимо, нека се распрсне језик и остане велики ДАДА”, садржао је у себи читав један политички програм који је претпостављао развитак новог, хуманијег друштва.<sup>2</sup> Тежња за изградњом нове уметности, која би разоткрила предрасуде прошлости и отворила простор изградњи новог друштва, још је уочљивија у револуционарном ангажовању совјетских авангардних уметника.

Свргавање царске породице у Русији у другој деценији двадесетог века, и изградња Совјетског Савеза, били су праћени вером у изградњу нових друштвених односа, утемељених на очувању хуманистичких вредности. Револуционарни дух прожео је све сфере културе, а на плану уметности отпочела је борба за дефинисање

---

<sup>2</sup> Алексић, Д., „Дадаизам”, у: *Зенит*, I/3, 1921, стр. 5–6. Преузето из Тешић, Г., *Откровење српске авангарде*, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд, 2005, стр. 255.

нових начела на којима ће се темељити изградња нове духовности. Руски авангардни покрет представљао је снажан, али унутар себе веома разноврстан фронт уметника, који су одлучно одбацивали традицију, позивајући на изградњу нове уметности. Циљеви које су совјетски уметници себи постављали често су излазили из сфере естетског, приближавајући се програмским задацима спровођене политике. Авангардни уметници себе су често препознавали као самостални одред унутар шире револуционарне борбе. Са јачањем захтева за све већим учешћем у политичкој борби, јачао је и сукоб између различитих авангардних фракција. Полазећи од става да, као што постоји једна правилна политичка платформа Револуције, тако може постојати и само једна искрена уметничка платформа, припадници различитих авангардних група улазили су у сукобе који су израстали до нивоа искључивости и личне нетрпељивости.

Унутрашњи сукоби и непостојање јединства унутар авангардног уметничког фронта, неразумљивост нових уметничких концепција изван уских интелектуалних кругова, снажно укореења реалистичка традиција, те низак општи културни ниво највећег дела совјетског становништва, довели су до постепеног размимоилажења авангардних уметника и политичког руководства, које се све више окретало концепцији лако схватљиве и приступачне уметности најширим слојевима друштва. Сâм Лењин снажно се залагао за уметност коју „маса разумеју и воле”, односно за повезивање револуционарне уметности са наслеђем. Ново становиште, које су совјетски политички лидери све више били спремни да прихвате, отварао је простор јачању академистичке реалистичке традиције. Овакав уметнички приступ схваћен је као знатно ефикаснији у ширењу пропагандне поруке, чиме је његова позиција на политичком нивоу била у значајној мери учвршћена. Развијан на затеченом историјском наслеђу, као и на новим револуционарним идејама, фронт реалистичке уметности израстао је у снажну фракцију која се супротстављала разједињеним авангардним концепцијама.

Авангардна уметност трагала је за уметничким изразом који би био адекватан духовности једног новог доба. Читав покрет, иако нејединствен у разумевању приступа и метода, био је вођен визијом револуционарног друштвеног преображаја који би водио изградњи новог света, утемељеног на праведнијим друштвеним односима, узајамном поштовању и коначној афирмацији аутентичног живота. Упркос томе што авангардна уметност, и поред искрене посвећености својих представника, није остварила постављену визију револуционарне духовне промене света, ипак је снажно подвукла значај промишљања хуманистичког утемељења уметности, дајући подстрека уметничким стрмљењима да у деценијама које су уследиле, реактуелизују заснивање уметности у хуманистичком кључу.

Без намере да на овом месту улазимо у идентификовање свих оних покрета које бисмо, према постављеном критеријуму, могли означити као засноване на хуманистичким начелима, задржаћемо се на још једној разједињеној и унутар себе некохерентној оријентацији у уметности двадесетог века. Реч је о појави развитка уметничких колектива, који за разлику од уметничких група које су обележиле раније епохе, претпостављају рефлексiju једне колективне културе отпора на плану уметности.

Након Другог светског рата, радикална уметничка кретања кренула су путевима друкчијим од оних које су зацртали авангардни покрети. Ипак, авангардно искуство није у потпуности било потиснуто. Визија уметности за хуманије друштво била је обновљена унутар различитих (контра)културних покрета, само се у трагању за приступима у њеном разумевању, као и у дефинисању метода њеног остваривања, кренуло новим путевима. Широка мрежа револуционарних европских уметника, који су се накратко око 1960. године ујединили у *Ситуационистичку интернационалу*, објавила је да се од хуманистичке визије уметничког развитка није одустало, упркос политичком поразу социјалистичке револуције. Развијајући праксу нарочитих картографија урбаног лутања и плутања

– као својеврсног просторног присвајања и специфичног облика актуализације права на град, организујући „отмице” комерцијалних слика – као гест супротстављања тржишно заснованом систему вредности, те иницирањем „игри вишег нивоа конструисаних ситуација”, ситуационистичка интернационала оријентисала је токове уметности у смеру субверзивних културних пракси које су се успротивиле производњи свакодневице у потрошачком друштву.

Како примећује Брајан Холмс (Holmes), унутар развијаних теоријско-уметничких схватања, естетика свакодневне праксе доживљавана је као политичка креација. Различите креативне праксе, које су у мањој или већој мери дотицале сферу уметничког, те израстале на субверзивним потенцијалима популарне културе, трансформисале су културне токове друге половине двадесетог века, дестабилизујући ауторитет институција и механизме наметања доминације. Овде свакако треба споменути независну музичку продукцију подстакнуто панк покретом, поштанску уметност, појаву независних интернет медија током деведесетих, развој концепта тактичких медија, као и читавог низа активистичких уметничких покрета, који су делујући са маргине износили критику односа неједнакости, експлоатације и друштвене контроле, истовремено, својим приступом, дестабилизујући доминантне културне обрасце.

Извесно скретање у песимизам, подстакнуто изневеривањем идеала револуционарних покрета из првих деценија двадесетог века, а које је средином века претило да културне токове окрене апатичној пасивности, било је превладано кроз освајање слободе путем заузимања стратегије деловања са маргине. Пuteви изградње новог, хуманијег друштва нису више тражени у здруженом револуционарном деловању уметности и радикалних политичких фронтова, већ кроз прожимање уметности са контракултурним покретима, који су властито политичко становиште изграђивали на критици различитих аспеката савремености.

Уметнички колективи отворили су једну нову визију културног развитка, који је претпоставио трансформацију уметности у

хуманистичком кључу на свим фронтима. То није значило само прихватање заокрета на плану уметничке форме, јер би, коначно, овакво кретање претпоставило опасност институционалног естаблирања једног новог формализма – исход којим је борбено дејство авангардног израза превладано, показујући снагу институција да апсорбују критичка уметничка усмерења кроз признавање њиховог места у систему против којег су се борила. Образлагање оправданости радикалног заокрета на плану разумевања уметничке форме отуда није могло остати једини фокус. Нова уметност, како би успела да учврсти своју позицију у контра-културном заокрету, захтевала је радикално нове концепте теоријске интерпретације, не само на нивоу вредновања и анализе формално-значањских аспеката дела, већ у крајњој линији и на нивоу његове идентификације као *уметничког дела*.

Нова уметност кренула је путем учвршћивања хуманистичких вредности на широко зацртаном фронту контракултурног трансформисања доминантних вредносних претпоставки. Поред темељења нових теоријских схватања и уметничких приступа, то је претпостављало супротстављање институцијама система, те негирање елитистичког статуса аутора као рефлексије учвршћених хијерархијских односа. Упркос изразитој супротстављености капиталистичким односима и тржишним вредностима, различите уметничке стратегије, потекле на контракултурним претпоставкама, изгубиле су своје иницијално борбено дејство њиховим трансформисањем у масовно умножене продукте индустрије културе или пак путем банализовања њихове форме у циљу политичких акција усмерених на измену односа унутар система, али не и на његово рушење. Ипак, ефекти оваквог уметничког деловања не остају без значаја. Њихова снага управо лежи у одржању визије заснивања уметности на хуманистичким принципима.

У претходним редовима осврнули смо се на два, унутар себе некохерентна, уметничка фронта оријентисана на остваривање хуманистичких захтева у уметности. Принципи на којима



су они грађени, претпостављају различите политичко-идеолошке претпоставке, којима је и угао интерпретације постављених захтева био одређен. Отуда су ови путеви, иако тежећи за истим циљем, имали различита усмерења. Ипак, потрага за остварењем једног хуманијег друштва управо и претпоставља отварање различитих перспектива, преговарање захтева, укрштање визија, те коначно, прихватање плуралитета могућности. Значај споменутих хуманистички тенденција у уметности двадесетог века није толико у проналажењу коначног решења, већ управо у афирмацији саме потраге, у истицању неопходности да се уметност одвоји од своје историјски наметнуте инструментализоване позиције, или онога што бисмо условно могли описати Бењаминовим (Benjamin) речима, од њеног паразитског постојања у ритуалу.<sup>3</sup>

Трагање за оквирима једне могуће интерпретације уметности и афирмације њеног доживљавања у хуманистичком кључу, задатак је који упориште проналази у револуционарном развоју *аутентичног духа*. И како је овде реч о својеврсној *борби ослобађања*, то и ову потрагу треба схватити као у *процесу*. То свакако претпоставља једну знатно опсежнију анализу која захтева животну посвећеност, због чега наш циљ на овом месту и није био да обезбедимо коначне оквире разрешења овог проблема. Сагледавање два наведена пута, отуда је дато само у обрисима, уз напомену да је хуманистичке тенденције у уметности, чак и уз постављено временско ограничење на двадесети век, потребно тражити и изван тенденција описаних овим текстом. Наша намера била је да скицирањем интерпретативних оквира, отворимо простор анализи уметничких кретања у односу на критеријум њиховог хуманистичког опредељења, те понудимо једну могућу перспективну промишљања уметности, која би задржала снажну утемељеност у афирмацији хуманистичких вредности уз избегавање опасности трансформисања у механизме тоталитарних идеологија. Реч је о предлогу потраге за теоријским

<sup>3</sup> Бењамин, В., „Уметничко дело у веку својетехничке репродукције”, у: Есеји, Полит, Београд, 1974, стр. 124.

Драган Ћаловић

приступом који би на критичким основама обезбедио говор о уметности за хуманије друштво.

## Литература

- Бењамин, В., „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције”, у: *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.
- Ристић, М., „Морални и социјални смисао поезије”, у: Петровић, С., *Марксизам и књижевност*, I, Просвета, Београд, 1983.
- Стимсон, Б. и Шолет, Г. (ур.), *Колективизам после модернизма*, Слио, Београд, 2010.
- Тешић, Г., *Откровење српске авангарде*, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд, 2005.

Dragan Čalović

## HUMANISTIC TENDENCIES IN THE 20<sup>TH</sup> CENTURY ART

### Summary

The art of the twentieth century is marked by the intensive shift of the approaches, which are developed within specific artistic views and theoretical frameworks, that have shaped the development of diverse movements. The dynamics of changes in artistic life are closely related to the turbulent socio-political changes and intense scientific and technological development, that marked that century. In concrete circumstances, a large number of artists have accepted the position of not just a witness of their time, but also of an active participant in a struggle for a better society. The demands stated by the social movements, have actualized the need for developing artistic approaches based on humanistic assumptions. During turbulent times, art did not remain on the margin of the battle for more humanistic society. The text examines the prin-

ciples that have shaped this struggle in the field of art, with the aim of laying out a proposal for a possible history of humanistic tendencies in the twentieth century art.

**Key words:** art, avant-garde, collectivism, humanism, theory.



**ЕСТЕТИКА У ХУМАНИСТИЧКОМ КЉУЧУ:  
ПЕРСПЕКТИВЕ**



Ива Драшкић Вићановић

## КАТЕГОРИЈА НЕЗАИНТЕРЕСОВАНОСТИ У ХУМАНИСТИЧКОМ КЉУЧУ

**Апстракт:** Тема текста је један од најважнијих појмова модерне и савремене естетике – категорија незаинтересованости, односно, сасвим прецизно, њено порекло, развој и значај. Категорија незаинтересованости плод је етике осамнаестог века, наиме настала је као производ контрахобсијанске аргументације, аргументације против Хобсове чувене торије о егоистичном интересу као кључној особини људског бића. Основна теза текста је да је категорија незаинтересованости, поред тога што је постала камен темељац заснивања модерне естетике, препозната у филозофији осамнаестог века и као *differentia specifica* људскости.

**Кључне речи:** естетика, морал, човештво, незаинтересованост, егоистични интерес.

Једна од најзначајнијих категорија модерне естетике је, без сумње, категорија незаинтересованости. Рођена је када и модерна естетика, односно, прецизније, послужила је као носећи појам конституисању естетике у 18. веку као самосталне филозофске дисциплине.

У естетичкој литератури категорија незаинтересованости се најчешће помиње у вези са Кантовом (Кант) естетичком позицијом, *Критиком моћи суђења*, и Кантовом гласовитом анализом првог момента суда укуса, момента квалитета, у којој Кант изводи

закључак да је допадање представе неког предмета (начина на који нам предмет бива дат у опажању) коју у суду укуса рефлексивна моћ суђења повезује са осећањем задовољства или незадовољства – без икаквог интереса.<sup>1</sup> *Ohne interesse*, каже Кант.

Захваљујући Кантовој конструкцији на немачком језику, имамо и ми у естетичкој литератури (на српскохрватском језику) врло често синтагму „безинтересно допадање”, односно „безинтересно свиђање”.

Познаваоци историје естетике и естетичке теорије знају да ова Кантова анализа и карактеризација суда укуса безинтересним допадањем имају свој корен у британској естетици 18. века; дакле, у питању је сами почетак, рађање модерне естетике.

Односно, ако хоћемо да будемо сасвим прецизни, она има своје порекло у естетици и етици британских мислилаца 18. века, јер острвска естетика се у овом периоду развија паралелно са етиком. Британски филозофи промишљају у истом даху естетичке и моралне теме, увиђајући готово искључиво сличности естетског и моралног феномена, а не њихове разлике, и називају себе „моралистима”. Дакле, плејада британских естетичара „моралиста” века просвећености, на челу са лордом Шафтсберијем (Shaftesbury), заслужна је за конституисање темељне категорије модерне естетике – категорије незаинтересованости.

Шездесетих година прошлог века развила се жестока полемика између Џерома Столница (Jerome Stolnitz), филозофа који је препознао значај категорије незаинтересованости у британској естетици 18. века, односно у његовој интерпретацији тзв. незаинтересованог естетског става, као и значај британске естетике просвећености за конституисање модерне естетике и Џорџа Дикија (George Dickie) који оспорава Столницову тезу да је у питању естетски став, и тврди да је тзв. незаинтересовани став мит. Оспоравоа је и Столницову тезу (и то је и последњих година актуелна тема) да су британски естетичари 18. века незаинтересова-

<sup>1</sup> Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1975, стр. 93–95.



ност третирали као *differentia specifica* естетског става код човека. Дики је отворио и питање да ли се, када су у питању британски естетичари просвећености, може говорити о незаинтересованом опажању (перцепцији) или осећању. Дикијева критика Столница и многобројне полемике и примедбе Дикијевих следбеника који се надовезују на аргументацију против Столницеове тезе о постојању тзв. незаинтересованог става, настројености човекове свести, незаинтересованости као специфичној карактеристици подручја естетског горуће су теме у англоамеричкој естетици и сада, у првим деценијама 21. века.

У бури ових полемика премало се обраћала и премало се обраћа пажња на порекло категорије незаинтересованости, односно на чињеницу да се појам незаинтересованости не третира као *differentia specifica* естетског става, него као заједничка карактеристика моралног и естетског,<sup>2</sup> како код родоначелника ове идеје лорда Шафтсберија, тако и код осталих британских мислилаца 18. века, закључно са Дејвидом Хјумом (David Hume). То уствари значи да се категорија незаинтересованости третира као *differentia specifica* људскости јер се морално и естетско препознају као оно специфично људско и човеку својствено и да појам незаинтересованости треба посматрати управо из хуманистичке перспективе.

Моја теза коју ћу настојати да образложим у овом тексту је да је категорија незаинтересованости, поред тога што је једна од најзначајнијих категорија за конституисање модерне естетике, и *par excellence* хуманистичка категорија и да је најисправније промишљати појам незаинтересованости у хуманистичком кључу.

У том циљу треба се вратити самим почецима – како и из којих разлога је конституисана категорија незаинтересованости као

---

<sup>2</sup> Блистав изузетак је Пребен Мортенсен који деведесетих година прошлог века управо указује на чињеницу и инсистира на томе да Шафтсбери не одваја естетско од моралног. Види: Preben Mortensen, "Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation", *Journal of the History of Ideas* Vol. 55, No. 4 (Oct., 1994), стр. 631–650.

стожерни појам не само естетике, већ и етике британске филозофије просвећености.

Категорија незаинтересованости своје постојање дугује мислиоцу који се естетиком није бавио уопште, нити је имао било каквих естетичких интересовања – Томасу Хобсу (Thomas Hobbes). Томас Хобс је, ма колико то *prima facie* деловало чудно, виновник конституисања категорије незаинтересованости, чији је „отац” званично и неоспорно Антони Ашли Купер, трећи ерл од Шафтсберија.

Мисао Томаса Хобса, иако сама по себи није била естетички интонирана, имала је огроман значај за буђење естетике у британској филозофији просвећености. (У својој књизи *Естетско чуло* развила сам тезу да је Хобсова филозофија „била од непроцењиве вредности за британску филозофију 17. и 18. века јер је створила филозофску климу, загрејала атмосферу, оживела духове и постала истински *spiritus movens* енглеске и шкотске филозофије током читава два века.”<sup>3</sup>

О чему се ради?

Томас Хобс је формулисао своје чувене принципе политичке филозофије да је тзв. природно стање, стање без државе, рат свих против свих *bellum omnium contra omnes* и због тога је пожељно тзв. грађанско стање, стање у држави, које је по дефиницији смањује могућност међусобног угрожавања. Какво год било грађанско стање под окриљем државе, боље је, према Хобсу, од природног, а закључак, много критикован после тога, прво од стране Џона Лока (John Locke) па онда и филозофа просвећености, је да народ нема право на раскидање тзв. друштвеног уговора, односно нема право на рушење државног оквира, ма какав он био. Антрополошко-етички темељи Хобсове политичке филозофије су посебно интересантни и управо су они и релевантни за ову анализу естетичке категорије незаинтересованости у хуманистичком кључу.

<sup>3</sup> Iva Draškić Vićanović, *Estetsko čulo*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2002, стр. 49.

Хобс тврди да су сви људи међусобно једнаки, дакле заступатеу о једнакости, која би можда могла изазвати асоцијацију на Хипијине ставове – потоње Русоове (Rousseau) о братству међу људима. Чиме су то људи једнаки? Ту је Хобс непревазиђени циник: својом способношћу да нашкоде, да нанесу штету једни другима. Нема толико ништавног људског створа који нема неку моћ да нанесе штету другом и та моћ чињења зла другом је оно што је карактеристика човека као таквог (и уједно црвена нит која повезује све људе). Сви смо ми једнаки и браћа по могућности и склоности да чинимо зло једни другима. То је, ма колико нељудски звучало, *differentia specifica* људскости. Једна доста тамна визија људскости, без сумње. „Човек је човеку вук”, *homo homini lupus est*, каже Хобс. Према његовом мишљењу, проблем је у томе што је човек створ кога на чин покрећу афекти и страсти а не разум. (Из античке перспективе посматрано, једна софистичка, анти-сократска претпоставка на којој Хобс гради своју етику). Страх је најјачи човеков афекат и као такав *spiritus movens* људских дела, покретачка снага свега што човек чини. У основи свих људских поступака пребива страх. Страх да ће наше биће бити угрожено, да ће наши витални интереси бити угрожени; витални, егоистични, хобсовским терминима речено – вучји интереси за одржање и унапређење сопствене егзистенције. Дакле, разлог за страх је управо то – егоистични интерес који се страхом брани.

Морала у правом смислу те речи, према Хобсовом мишљењу и нема. Оно што називамо моралом је покушај, изазван страхом, односно интересом за сопствену егзистенцију, да се установе неке норме, нека правила понашања која ће имати функцију очувања и заштите егзистенције. Свако тзв. морално понашање је врста трговине – честитост, поштење, правдољубивост имају за циљ да изазову исту такву реакцију. Основна претпоставка ове трговачке размене је да ће се тзв. морално понашање исплатити јер ћемо исту монету добити назад – честитост за честитост, правичност за правичност, истинољубивост за истинољубивост. Дакле, морал је заштитни омотач

од евентуалних зала које онај други, мој брат по могућности чињења зла, може и хоће да ми нанесе, а понашање у складу са моралом је начин да човек заштити свој егоистични интерес.

Стигли смо сад у овој анализи до могућности разумевања пуног смисла кључног појма Хобсове етике – појма интереса. Интерес код њега подразумева управо ово витално, егоистично, вучје настојање да се по сваку цену одржи и унапреди сопствена физичка егзистенција.

Ова Хобсова тамна перцепција људске природе имала је следбенике – најзначајнији је Бернард Мендвил (Bernard Mandeville) и његово луцидно и духовито развијање у *Басни о пчелама* својеврсне дијалектике принципа добра и зла, вредности и невредности у култури, са основном идејом да је вучји егоистични интерес оно тле, онај хумус, сам по себи лошег састава, али плодан, на коме израстају културне вредности.

Но с друге стране, Хобсова филозофија је изазвала талас бурних критика, критика разних аспеката његовог учења. (Као што сам горе поменула, Хобсова мисао је била покретачки принцип филозофских збивања на Острву у 17. и 18. веку.) Критиковали су га с једне стране кембрички платоничари, снажна струја неоплатонизма у британској филозофији 17. века и затим њихови наследници у веку просвећености, тзв. моралисти, естетичари, на челу са лордом Шафтсберијем који су заслужни за рађање модерне естетике на Острву и с друге стране – емпиричари од Џона Лока у 17. веку до Дејвида Хјума, врхунца британске филозофије просвећености.

Моја теза у овом тексту је да се један од најважнијих појмова модерне естетике, незаинтересованост, појавио као плод критике Хобсове етике и филозофске антропологије, као израз заоштрене контрахобсијанске аргументације. И поред тога што има дигнитет категорије на којој је заснована модерна естетика, она добија и дигнитет принципа који је препознат као *differentia specifica* људскости.

Лорд Шафтсбери, мислилац који је био под утицајем оба поменута доминантна тока британске филозофске мисли 17. века, кембричког неоплатонизма и емпиризма Џона Лока, започиње

своју критику Томаса Хобса управо са етичких позиција. Наиме, његово примарно интересовање било је везано за морал; он себе назива „моралистом” у филозофији. Примењујући нови метод који је установио Џон Лок, тзв. „нови пут идеја”, *new way of ideas* (који подразумева окретање субјекту и његовим моћима, спознају процеса који се збивају у субјективној свести да би се уопште могло прићи спознаји објекта) Шафтсбери побија Хобсову тезу о егоизму као покретачу човекове моралне делатности полазећи од основних премиса његове етике – става да су страсти и афекције покретачки принцип човекових дела. У литератури о овом проблему је примећено да су „две премисе Хобсове филозофије ... највише љутиле његове противнике... претпоставка да је човек у основи својој себичан и да је морално понашање у потпуности мотивисано афекцијама”.<sup>4</sup> Већина Шафтсберијевих претходника, нарочито кембрички платоничари, оспоравали су обе ове премисе, а овај начин напада практиковали су и рационалисти 18. века – Рид (Reid) и Прајс (Price) на пример. Шафтсбери је био први мислилац који је прихватио другу премису тако да је боље могао побијати прву.

Дакле према Шафтсберију, афективни принцип а не разумски јесте покретач човекове моралне делатности; али тај афективни принцип не мора бити искључиво негативан као што је тврдио Хобс (помињани страх за сопствену егзистенцију) него и позитиван – наиме људској природи су својствени и позитивни афективни принципи као што је љубав на пример, односно, платонички речено, пошто Шафтсбери размишља у неоплатоничком кључу – љубав или дивљење лепоти неког чина.

У *Истраживању о врлини и заслуги* Шафтсбери каже: „Што год почини неко живо биће као такво, учињено је и може бити учињено само кроз неку афекцију или страст, као што су страх,

---

<sup>4</sup> Robert Voitle, “Shaftesbury’s Moral Sense”, *Studies in Philology*, no. V, January, 1955, стр. 27.

љубав или мржња, на пример: то је покретачки принцип, оно што покреће Живо биће.”<sup>5</sup>

У *Разноврсним размишљањима* он развија ову тезу и даје јој изразито естетичку интонацију, јер уочава естетску компоненту моралне свести и инсистира на њој: „...Укус је оно што управља људима. Они могу мислити и бити штавише сигурни да је ово исправно а оно неисправно, ...ипак ако се нечији укус, склоност, супротставља поштеном делу, понашање ће неминовно кренути тим правцем.”<sup>6</sup>

Други кључни моменат у Шафтсберијевој анти-хобсијанској аргументацији усмерен је против чувеног појма Хобсове етике и филозофске антропологије – појма интереса, гореанализираног појма интереса са конотацијом елементарно виталне, егоистичне, вучје заинтересованости за одржање и унапређење сопствене егзистенције. Управо у супротности са овим појмом, Шафтсбери је развио свој појам незаинтересованости, *disinterestedness*, (која никако није, као што ћу показати у даљем току текста *uninterestedness*) морално – естетичку категорију која постаје у овом тренутку основ могућности заснивања модерне естетике, али, што је мени у овом контексту још важније, почиње да се препознаје као специфична и заједничка карактеристика моралне и естетске свести; а у другом кораку који се спонтано надовезао на први – као специфична карактеристика човештва као таквог.

Шафтсберијева аргументација се креће од моралног ка естетском, обједињујући обе области управо категоријом незаинтересованости.

Он се најпре позива на емпирију, на искуство свакодневног живота, указујући на бројне примере када људи поступају противно свом егоистичном интересу, ризикујући, чак жртвујући и свој

---

<sup>5</sup> Shaftesbury, *An Inquiry Concerning Virtue*, Scholars' Fascimiles and Reprints, Delmar, New York, 1991, стр. 88.

<sup>6</sup> Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, in *Characteristics*, Robertson, London, 1900, стр. 65.

живот зарад неког другог, помажући неком другом. Човек је у стању да без премишљања жртвује живот за вољену особу. Пример када човек хоће да да живот за вољену особу (један од Шафтсберијевих) можда и није најсрећнији јер ту је морални принцип видно наткриљен јаким емотивним мотивом, али бољи су и сасвим адекватни примери ратних ситуација када човек неће да остави ратног друга у опасности (човека према коме претходно нема емоције) ризикујући сопствени живот; или неће да изврши неко наређење које се коси са његовим моралним убеђењима. Такви случајеви нису чести али их има, наилазимо на њих у животном искуству а то је важно за ову Шафтсберијеву емпиријски утемељену аргументацију и то је оно што је релевантно – вучји интерес није једини и искључиви покретачки принцип наших дела – постоји другачији, племенитији, мада такође афективни покретачки принцип. Тај принцип не само да није у складу са вучјим интересом, већ је изразито **против** личног, виталног интереса.

Оно што има посебну филозофску тежину је што се ова форма незаинтересованости кристалише у Шафтсберијевој филозофији у кључну фасету човештва, односно људскости као такве. Изузетно је значајно и изврсно изведено Шафтсберијево заоштравање контра-хобсијанске аргументације у чврст став, који ће постати препознатљив топос филозофије века просвећености, да управо лишеност било каквог егоистичног интереса одликује морални чин *sensu stricto*. Нема врлине ако мотив чина садржи у себи и најмању примесу егоизма, вучјег, односно тзв. интереса.

„Ако постоји било каква склоност према сопственом добру (као што је нада у награду или страх од казне) онда ту не може бити речи о врлини”<sup>7</sup>, каже Шафтсбери. У прилог овој свој тези, он даје један духовит пример: „Ако се из страха од казне човек уздржава да не почини зло, према којем он иначе нема аверзију, то није нити...може бити врлина или доброта, исто тако као што се

---

<sup>7</sup> Shaftesbury, *An Inquiry Concerning Virtue*, стр. 36.

не може говорити о благодати и племенитости везаног тигра нити о уздржљивости мајмуна коме се прети штапом.”<sup>8</sup>

Јасно је да је кључна одредница моралне свести незаинтересованост, но треба нагласити, незаинтересованост схваћена као антипод Хобсовој вучјој заинтересованости.

Овом аргументацијом Шафтсбери је одредио незаинтересованост као кључну карактеристику моралног става и једини услов за постизање врлине. Уједно, категорија незаинтересованости му је послужила као темељ одређења врлине као нечега што је сврха само себи, што није средство, односно инструмент за постизање било какве себи спољашње сврхе. Другим речима категорија незаинтересованости му је послужила као темељни принцип аутономизације врлине.

Слично Шафтсберију размишља и Лесинг (Lessing). У недовољно проученом, а сјајном спису *Образовање људске врсте*, Лесинг каже да је морални принцип погрешно постављен и у *Старом* и у *Новом завету*; у *Старом завету* награда и казна за морални чин претпостављају се још на овом свету у овоземаљском животу, у *Новом завету* оне нас чекају после смрти. Требало би да дође и трећи завет, „Нови вечни завет”, како га назива Лесинг, где ће се рећи да казне и награде за морални чин нема! Он је награда и сврха сам себи.<sup>9</sup>

Ове идеје су израз префињених етичких промишљања филозофије века просвећености које ће заврхунити у етици Имануела Канта (Immanuel Kant).

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, стр. 56.

<sup>9</sup> Lessing, *The Education of the Human Race*, [germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/.../12\\_EnlightPhilos\\_Doc.1\\_E...](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/.../12_EnlightPhilos_Doc.1_E...) 85 No! It will come! it will assuredly come! the time of the perfecting, when man, the more convinced his understanding feels itself of an ever better Future, will nevertheless not be necessitated to borrow motives of action from his Future; for he will do the Right because it *is* right, not because arbitrary rewards are annexed thereto, which formerly were intended simply to fix and strengthen his unsteady gaze in recognizing the inner, better, rewards of well-doing. 86 It will assuredly come! the time of a **new eternal Gospel**, which is promised us in the Primer of the New Testament itself!



Пребацујући анти-хобсијанску аргументацију са простора морала на област естетике, Шафтсбери прави дистинкцију између предмета који, како он каже, „не задовољавају пуким посматрањем...већ буде живе жудње, жеље и наде” и оних који отварају могућност незаинтересованог посматрања. Они који се не могу незаинтересовано посматрати су, према његовом мишљењу”земља, плодови и људски облици”<sup>10</sup>. „Плодови и људски облици” су симболи нагона за храном и сексуалног нагона, но ова „земља” захтева објашњење: Шафтсберију је „земља” симбол нагона за поседовањем, дакле баш **нагона**, што нама може звучати чудно. Зар постоји нагон за поседовањем? Овде се Шафтсбери прећутно ослања на тезу свог великог учитеља Џона Лока да човек поред нагона за храном и сексуалног нагона има и нагон за поседовањем – *amor habendi* како га назива Лок. Порив за поседовањем смештен у област нагонског – теза коју овде Шафтсбери преузима не коментаришући њену основаност.

У функцији развијања поменуте дистинкције је и Шафтсберијева алузија на обичај млетачких дуждева да се ритуално венчавају са Јадранским морем; дужд је играо улогу младожење, а Јадран, *mare nostrum*, како су га Млечани звали, улогу невољне невесте. Дужд је бацао прстен у море ритуално се венчавајући са Јадранским морем и тиме потврђивао венецијанску власт над њим. Тај „младожења” је морао бити потпуно слеп за лепоту Јадранског мора. „Замисли да привучен лепотом океана...дођеш на идеју да покушаш да му заповедаш и да, као неки моћан адмирал, постанеш гоподар мора, зар не би таква помисао била помало апсурдна?”, каже Шафтсбери.<sup>11</sup>

Дакле незаинтересованост, према Шафтсберију, није *differentia specifica* само естетског; важно је истаћи да је она заједничка карактеристика моралне и естетске свести, што иде у прилог мојој тези да је незаинтересованост код Шафтсберија *differentia specifica*

<sup>10</sup> Shaftesbury, *Characteristics*, Robertson, London, 1900, II, стр. 127.

<sup>11</sup> *Ibid.*, стр. 126.

људскости и да је хуманситичка перспектива онај прави угао из кога треба прићи овом појму филозофије просвећености који је изазвао бројне полемике. Такође је врло важно нагласити да овако конципирана незаинтересованост, *disinterestedness*, код Шафтсберија ни у ком случају није *uninterestednes*. „Доживљавање лепоте је највиши човеков интерес и врхунац људског достојанства”<sup>12</sup>, каже децидно Шафтсбери, користећи појам интереса са потпуно другачијим значењем од оног хобсовског интереса – Хобсов је вучји, анимални, овај је интерес људски, интерес човештва у нама.

Овим је Шафтсбери назначио потпуно другачију идеју појма интереса, антипод Хобсовом појму – насупрот егоистичном, витално анималном, оном који нас везује са животињама, Шафтсбери скицира интерес специфично људски, онај који *homo humanusa* управо одваја од анималног, а језгро тог и таквог појма интереса, хуманог, је морално – естетичка категорија незаинтересованости.

Шафтсберијева анализа категорије незаинтересованости и његова аргументација у прилог њеном значају развијају се *crescendo* добијајући на снази и интензитету: од негирања Хобсове тезе, успостављања појма незаинтересованости као специфичне карактеристике прво моралног, па онда и естетског става, до врхунца – тезе да је управо та и таква незаинтересованост, анти-хобсовска, анти-егоистична, врхунац људског достојанства и она круцијална одредница људскости која представља највиши интерес човека као човека.

## Литература

Dickie, George, “The Myth of the Aesthetic Attitude”, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (Jan., 1964)

Draškić Vićanović, Iva, *Estetsko čulo*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2002.

Hobs, Tomas, *Levijatan*, Gradina, Niš, 1991.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, стр.143.

- Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1975.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *The Education of the Human Race*, germanhistory-docs.ghi-dc.org/pdf/.../12\_EnlightPhilos\_Doc.1\_E...
- Mortensen, Preben, „Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 55, No. 4 (Oct., 1994).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, *Characteristics*, Robertson, London, 1900.
- Shaftesbury, *An Inquiry Concerning Virtue*, Scholars' Fascimiles and Reprints, Delmar, New York.
- Stolnic, Džerom, *Dve studije o nastanku moderne estetike*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.
- Voitle, Robert, “Shaftesbury’s Moral Sense”, *Studies in Philology*, no.V, (Jan., 1955).

Iva Draškic Vićanović

## THE CONCEPT OF DISINTERESTEDNESS FROM A HUMANISTIC PERSPECTIVE

### Summary

The paper deals with one of the most important notions of modern and contemporary aesthetics – concept of disinterestedness, or more precisely, with its origin, development and significance. The concept of disinterestedness sprang up in ethics of eighteenth century as a product of counter argument to Hobbes’ theory on egoistic interest as main characteristic of human nature. The key thesis of the text is that concept of disinterestedness, besides the fact that it became a mainstay of the foundation of modern aesthetics, was also recognized in the eighteenth century philosophy as *differentia specifica* of human being as such.

**Key words:** Aesthetics, morals, humanity, disinterestedness, egoistic interest.



Јадранка Божић

## ЦИВИЛИЗАЦИЈСКА АКТУЕЛНОСТ ФИЛОЛОГИЈЕ

**Апстракт:** Чврста је и дубока повезаност филологије с темељима знања који откривају смисао човековог живота. Криза филологије данас позива на критички однос према традиционалној и савременој класификацији знања, док њена светска распрострањеност, богата културна историја и интердисциплинарност уливају наду у могућност целовитијег, разумевања (савремене) културе. Иако се историја филологије подудара са историјом културе, њена актуелност се често доводи у питање.

**Кључне речи:** филологија, хуманистика, естетика, култура, цивилизација.

### Данашњи статус друштвених и хуманистичких дисциплина

„Образовање је процес којим се мишљење ослобађа из душе, уједињује са спољашњим стварима, рефлектује се и тако постаје свесно њихове стварности и облика.”

Бронсон Алкот, 1850.

У ситуацији када комерцијализација и профит утискују духу времена свој нехумани и груби печат, неотклоњиво се намеће промишљање о месту и улози, смислу и перспективи друштвених и хуманистичких наука.

Савремено доба одређено је приматом природних и техничких наука, а последице таквог стања приметне су како у контексту организације универзитета и академске праксе, тако и у контексту владајућег светоназора шире јавности. Значај хуманистичких и друштвених наука увелико је редукован, а тиме је и њихов положај у академској заједници и у друштву доведен у питање.

Хуманистичке дисциплине и уметности се елиминишу, како у основном/средњем образовању, тако и на нивоу колеџа/универзитета, у скоро свим нацијама на свету. Пошто их креатори јавних политика виде као бескорисне украсе, у тренутку када нације морају да се одрекну свих бескорисних ствари како би остале компетитивне на глобалном тржишту, оне убрзано губе своје место у наставном програму, али и у умовима и срцима родитеља и деце. Заправо, оно што бисмо могли назвати хуманистичким аспектима природних и друштвених наука – имагинативни, креативни аспект и аспект ригорозне критичке мисли – такође губи битку, јер нације радије стреме ка краткорочном профиту, култивишући корисне и високо примењене вештине примерене стварању профита.<sup>1</sup>

Ова криза нас гледа у лице, али се ми с њом још увек нисмо суочили. Настављамо по старом, иако су заправо огромне промене нагласка очигледне свуда око нас. Ми нисмо заиста изабрали ове промене, а оне ипак све више ограничавају нашу будућност.

И зато је кључно одговорити на питање чему још друштвене науке. Чему то служи (а уз то и не ради)? Тада ваља посегнути за згодном алегоријом коју је, на додели диплома, испричао амерички есејиста и професор креативног писања Дејвид Фостер Волас. Наиме, пливале у мору две рибице, и сретну старију рибу како им плива у сусрет. И сад, каже им ова старија риба: „Хао, момци, каква је вода?” и оде даље. И ове две продуже и након пар тренутака застану и запитају се: „Дођавола, шта је вода?”. Дакле, шта је вода?

---

<sup>1</sup> Види: Марито Миховил Летица, „Хуманистика и хуманост данас”, Матица хрватска, *Вијенац*, 569–570, 24. просинац, 2015. <http://www.matica.hr/vijenac/569%20-%20570/humanistika-i-humanost-danas-25179/>

– Друштвене науке и хуманистичке дисциплине представљају онај корпус људског знања који нам нуди одговор на управо то необично питање. Јер, баш као и ова рибља омладина, ни ми не капирамо да пливамо кроз ту неку воду, кроз све оно што нас окружује, мења и ограничава, а да тога нисмо ни свесни. Док друштвене и хуманистичке науке разоткривају и раскринкавају ту воду. И зато су опасне, колико и мудре.<sup>2</sup>

Наиме, сви ми живимо једне релативно баналне и прозаичне животе. Водимо тај неки живот, клизећи кроз њега више или мање глатко. Али несвесни смо воде која дословно обликује и ограничава нашу егзистенцију, наше емоционално и ментално искуство, наше жеље, наше потребе и наше страсти. Не разумемо да су и наш посао, и простори у којима живимо, као и наша разонода – детерминисани неким ширим и дубљим, невидљивим и „воденим”, друштвеним, културним и историјским силама.

Спознаја друштвеног, историјског, културног, економског, антрополошког, филозофског и правнополитичког контекста наших живота и нашег делања јесте оно што друштвене науке раде и чему понајпре служе. Томе да схватимо споменуту воду која ограничава наше кретање и кроји наше мишљење и понашање. А које толико (волимо да) сматрамо за нарочито лично, самостално и слободно. То наше кретање е, мишљење понашање... И то их кроји на сложене и нелинеарне начине који се, нажалост, не могу изразити инжењерском формулом. И зато, па шта ако се друштвене и хуманистичке науке најчешће не сипају у резервоар и не мажу на хлеб? Да ли су литар дизела и хлебни намаз ама баш све што нас у животу интересује? И какав је то живот онда? Чувајмо и негујмо друштвене и хуманистичке науке, да се у тој води око нас не бисмо удавили.<sup>3</sup>

У марту 2004. године група научника различитих нација окупила се да расправља о филозофији Рабиндраната Тагоре – добит-

<sup>2</sup> Види: Kišjuhas, Aleksej, „Čemu još društvene nauke?”, Danas, 2. oktobar 2016, <https://www.danas.rs/kolumna/aleksej-kisjuhas/cemu-jos-drustvene-nauke/>

<sup>3</sup> Исто.

ника Нобелове награде за књижевност 1913, и водећег образовног иноватора. Његови образовни експерименти, који су имали широког утицаја у Европи, Јапану и Сједињеним Америчким Државама, фокусирали су се на оснаживање ученика кроз праксе сократске расправе, излагања мноштву светских култура, и, пре свега, увођења музике, лепих уметности, позоришта и плеса у све делове наставног програма. У Индији, његове се идеје данас запостављају, па чак и исмевају. Сви учесници конференције су се сложили да је нова концепција, фокусирана на профит, завладала – и при том изгурала на споредан колосек целу замисао имагинативног и критичког саморазвоја путем које је Тагоре формирао тако много грађана успешне индијске демократије.<sup>4</sup>

### Актуелност филологије

„Док користи материјална добра, човек мора да буде пажљив да се заштити од њихове тираније. Ако је довољно слаб да мора да се смањи како би се сместио под њихов покривач, онда се то претвара у процес постепеног самоубиства путем смањивања душе.”

Рабиндранат Тагоре, 1917.

У контексту разматрања данашњег статуса хуманистичких наука, односно начина ситуирања и егзистенције естетике унутар њих, у нашем раду тематизоваћемо статус филологије чија се актуелност данас често доводи у питање. Дисциплина која је у 19. веку служила кодификацији националног идентитета нашла се пред изазовима постмодерног, глобализованог и умреженог света. Чврста је и дубока повезаност филологије с темељима знања који откривају смисао човековог живота.

<sup>4</sup> Nussbaum, Martha C., *Ne za profit: Zašto je demokratiji potrebna humanistika*, 27. август 2018. <https://pescanik.net/ne-za-profit-zasto-je-demokratiji-potrebna-humanistika/>



Криза филологије данас позива на критички однос према традиционалној и савременој класификацији знања, док њена светска распрострањеност, богата културна историја и интердисциплинарност уливају наду у могућност целовитијег, филолошког разумевања културе. Филологија је као комплексан скуп дисциплина она академска дисциплина која у најбољој могућој мери може да осветли брзе и вишеструке процесе који прожимају друштво у процесу „полетања” у модерно доба<sup>5</sup>. Иако се историја филологије подудара са историјом културе, њена актуелност се често доводи у питање.

Филолошки факултет у Београду данас је једна од последњих високошколских институција у Европи која у своме називу чува успомену на традиционалне филолошке дисциплине. Осамосталио се (одвојио од Филозофског факултета) 1960. године Такође, филологија културе укључена је и у акредитацију факултета, јер без ње није могуће данашње изучавање језика.

Изазови новог доба, одређеног технолошким напретком, економском, друштвеном и моралном кризом те виртуализацијом и дигитализацијом, пред националну филологију постављају задатак да преиспита свој положај, улогу, смер и уклопљеност у савремене теоријске токове.

Због сумрака који данас, нажалост, обавија хуманистичке науке и због честог неразумевања улоге националне филологије, као кључног елемента чувања националног идентитета, данас је сасвим неоправдано покушавају изгурати на академске маргине.

О актуелности филологије данас говорићемо имајући у виду реферат који је поднео и изложио Дарко Танасковић на међународној конференцији „Филолошка истраживања данас”, одржаној на Филолошком факултету у Београду 2010. године, а који је објављен

---

<sup>5</sup> Види: <http://www.rts.rs/page/stories/ci/story/124/drustvo/2346976/filologija-pred-brojnim-izazovima.html>

у „Култури” 2013. године под називом „Да ли је филологија заиста превазиђена?”<sup>6</sup>

Доминација структурализма у лингвистици и другим друштвеним и хуманистичким наукама током 20. века (Сосир) довела је до потискивања филологије. Усредсређеност научног истраживања на језички систем и искључивање димензије значења и комуникацијске функције језика, односно текста, показала се немоћном да одговори потреби целовитог разумевања савременог света. Филологија се реактуализује као неофилологија која уважава све теоријске увиде структуралне лингвистике, али обнавља комплексан аналитички приступ тексту и изнова се потврђује као незаменљива наука о човеку. Програми савременог универзитетског брзовања, укључујући и оне настале на основу тзв. „Болоњске декларације”, имплицитно потврђују ову тенденцију. Силабуси савремених студија у суштини су неофилолошки осмишљени, иако се помињање филологије „академски коректно” и даље избегава.

Шта се, уствари, после Де Сосира, збило с филологијом? Најкраће речено: оспоравана је, разлагана, сахрањивана, али је преживела, „кетмански” реинкарнирана.

Да би се остварио уравнотежен синоптички поглед на најважније токове у развоју лингвистике 20. века и данас је, иако већ сразмерно стар (прво издање је из 1961), сасвим довољан поуздани преглед Милке Ивић „Правци у лингвистици”. Ограничићемо се на неколико запажања битних за тему цивилизацијске актуелности филологије.

О филологији 20. века Милка Ивић каже само следеће: „И саме филолошке студије су се доста измениле по тематици коју обухватају. Савремена филологија је свом традиционалном репертоару проблема додала још и културну историју језика, посао око састављања речника дијалеката и језика специфичних социјалних средина (нпр. аргоа), па и опсежне студије фолклора.”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Танасковић, Дарко, „Да ли је филологија заиста превазиђена”, *Култура*, 2013, бр. 140, стр. 156–172.

<sup>7</sup> Ивић, Милка, *Правци у лингвистици*, Љубљана, 1978, стр. 6.

Ако се питамо да ли је без филологије у многим случајевима уопште могуће допрети до ризница објективног знања? – сигурни смо да нити је било нити ће убудуће бити, јер је то знање увек текст, а за његово одгонетање, читање, тумачење и, нарочито, разумевање, лингвистичка знања, ма колико драгоцене и неопходна била, никако нису и довољна. Доживљај света као „Текста податргог Човеку” није ни метафора ни метафизика, већ представа стварног односа, у коме је за човека од животног, па и судбинског значаја да усаврши и изоштри способност читања и разумевања тог задатог Текста, а самим тим и „структуре коју има непрекидни ток ствари”. Међу утицајне домете филозофског мишљења 20. века који се, према нашим сазнањима, у вези с филологијом готово никад не помиње, а за који сматрамо да пружа занимљиве могућности промишљања њеног цивилизацијског значаја, спада и теорија објективног знања, односно поставка о „трима световима спознаје” енглеског мислиоца Карла Попера (1902–1994), шире познатог по концепцији „отвореног друштва.”

У студији „Објективно знање. Еволуционистички приступ”<sup>8</sup> Попер заступа гледиште да поред субјективног знања, којим се традиционалне теорије (са)знања, које он назива и „здраворазумским”, једино и баве, постоји и објективно знање. Субјективно знање претпоставља, као нужан услов, постојање „субјекта знања” (*knowing subject*), тј. онога који зна, без чега знања не може бити. Попер, међутим, уводи појам објективног знања, односно знања које објективно постоји и без одређеног, конкретног субјекта знања. То знање чини све оно што је човечанство током историје на неки начин забележило и похранило и које објективно постоји сачувано на разним, условно речено, „носачима значења”, од древних глиених таблица и сличних примитивних материјала и средстава за писање, преко руком преписиваних и штампаних књига, до података меморисаних у рачунарима. То знање објективно постоји, чак и ако нам из неких разлога није доступно. Ми као појединци не знамо да

<sup>8</sup> Popper, K. R., *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford, London, 1975.

га као човечанство знамо, тако да у његовој целини виртуелно партиципирамо. Колико ли је само древних знања после више хиљада година поново стекло своје „субјекте” након што су дешифрована заборављена писма којима су била забележена!

Значај филолошког комплекса за научна сагледавања у цивилизацијском хоризонту могуће је уочити и праћењем развоја приступања прошлости, садашњости и будућности света у оквиру све утицајније истраживачке линије познате као „цивилизацијска анализа“. Добивши, условно речено, више идеолошки него академски подстицај живим расправама након појављивања чланка (1993), а затим књиге (1996) Семјуела Хантингтона (1927–2008) „Суудар цивилизација“, цивилизацијска анализа је избила на површину дебате у друштвеним и хуманистичким наукама, изналазећи нове, обећавајуће могућности читања аутора као што су Макс Вебер, Емил Диркем, Освалд Шпенглер или Арнолд Тојнби, уз даље изграђивање свеобухватног и нијансираног цивилизацијског приступа најсложенијим и најактуелнијим питањима савремености. Упознавање с аргументацијом коју развијају представници ове школе мишљења открива да је она знатним делом ослоњена на еминентно филолошка испитивања, иако се филологија изричито не помиње. Она се подразумева. Тако, на пример чешки научник Јарослав Крејчи, социолошки преиспитујући традицију метаисторијског дискурса тојнбијевског типа, констатује да културне премисе различитих цивилизација извиру из нормативних текстова, што је нарочито јасно видљиво код традиција заснованих на текстовима за које се држи да су божански откривени. На почетку беше Реч, а то ће рећи Текст. Ако не божански, а онда Хомеров или Конфуцијев.<sup>9</sup>

Шта се у последњих 100 година збило с филологијом на нашим универзитетима? Где је она данас, ако је уопште још има? Дарко Танасковић даје кратки резиме историјата њеног хода по мукама и

<sup>9</sup> Види: Танасковић, Дарко, „Да ли је филологија заиста превазиђена”, *Култура*, 2013, бр. 140, стр. 156–172.

констатује садашње академско стање филолошких студија. Приликом издвајања Филолошког из састава Филозофског факултета, и његовог институционалног осамостаљивања, Катедра за класичну филологију, упркос свом генеричком дисциплинарном одређењу, остала је на Филозофском факултету. На Филолошком факултету је, додуше, остала у називу школе (што никако није без значаја!), али јој је простор у организовању наставе и у њеним програмским садржајима постепено сужаван, све до потпуног маргинализовања на појединим студијским групама, што се из године у годину све више одражавало и на номенклатурном плану. Разбијању филолошког модела хуманистичке знаности о укупној словесности битно је допринела механички спроведена идеја о наводној научној и педагошкој оправданости строгог раздвајања наставе језика од наставе књижевности. Научно сасвим неуверљиво објашњавано, у суштини неосетљиво бирократско раскидање с праксом, како се у тадашњим реформаторским круговима поспрдно говорило, филолошког „сваштарења” постало је дневна факултетска заповест током деценије која је уследила након осамостаљења Филолошког факултета. Као да се књижевност не пише језиком и не настаје у материји и метафизици језика!<sup>10</sup>

Завршни ударац филологији задат је 1986/87. године кад је, у склопу тада наметнуте образовне реформе, а наводно у име рационализације, дошло до укидања одређеног броја универзитетских „образовних профила”. Премда је још увек можда преурањено изводити закључке о коначним исходима и учинцима ове фазе „реформисања” нашег високог образовања, има основа за бојазан да ће нас њене последице трајно или бар за дуже време удаљити од замисли универзитета ком је Карл Јасперс предвидео да универзитет, „упркос научној дисциплинарности, омогућавајући сарадњу наука, остварује јединство свих наука као један космос знања”, при

---

<sup>10</sup> Исто.

чему „факултети репрезентују целину знања и треба их разумети под идејом реалног представљања космоса наука.”<sup>11</sup>

Дубока и чврста повезаност филологије с темељима знања који откривају смисао човековог живота гарантује да ће, свему упркос, она на овај или онај начин у неком облику надживети своје истребљиваче. Било би крајње време да се то схвати, а (нео)филологија остави на миру, ако већ нема довољно мудрости да се њен раскошни потенцијал свесно и плански стави у службу науке и наставе на истинском свеучилишту будућности.<sup>12</sup>

Да закључимо да свако промишљено бављење филологијом представља сигуран пут до правог хуманизма.

## Литература

- Ivić, M., *Правци у лингвистици*, Љубљана, 1978.
- Kišjuhas, A., „Šemu još društvene nauke?”, *Danas*, 2. oktobar 2016: <https://www.danas.rs/kolumna/aleksej-kisjuhas/cemu-jos-drustvene-nauke/>
- Letica, M., „Humanistika i humanost danas”, *Matica hrvatska, Vijenac*, 569-570, 24. prosinac, 2015: <http://www.matica.hr/vijenac/569%20-%20570/humanistika-i-humanost-danas-25179/>
- Nussbaum, M. C., „Ne za profit: Zašto je demokratiji potrebna humanistika”, *Peščanik*, 27. avgust 2018: <https://pescanik.net/ne-za-profit-zasto-je-demokratiji-potrebna-humanistika/>
- <http://www.rts.rs/page/stories/ci/story/124/drustvo/2346976/filologija-predbrojnim-izazovima.html>
- Popper, K. R., *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford, London, 1975.
- Танасковић, Д., „Да ли је филологија заиста превазиђена?”, *Култура*, 2013, бр. 140, стр. 156–172.
- Đorđić, M., „Nacionalna filologija danas”, 10. decembar 2015: <http://www.matica.hr/vijenac/568/nacionalna-filologija-danas-25122/>

<sup>11</sup> Јасперс, К., *Идеја универзитета*, Београд, 2003, стр. 1011, 19.

<sup>12</sup> Дарко Танасковић, исто.

Jadranka Božić

## THE CIVILIZING ACTUALITY OF PHILOLOGY

### Summary

There is a strong and deep connection between philology and the foundations of knowledge that reveal the meaning of human life. The crisis of philology today calls for a critical attitude towards the traditional and contemporary classification of knowledge, while its global distribution, rich cultural history and interdisciplinarity instill hope in the possibility of a more complete, contemporary (contemporary) culture. Although the history of philology coincides with the history of culture, its actuality is often called into question.

**Key words:** philology, humanities, aesthetics, culture, civilization.





Саша Радовановић

## ЕСТЕТИКА КАО ФИЗИОЛОГИЈА УМЕТНОСТИ

**Апстракт:** У раду се полази се од тезе изложене у књизи *Ниче против Вагнера* у којој се естетика одређује као примењена физиологија. Аутор објашњава да физиолошки аспекти Ничеове естетике не значе формирање естетике по узору на неку природну науку. У том смислу, овде се говори о томе да Ничеова физиологија уметности не може да се сведе на истраживање природних стања и телесних процеса. Физиологија уметности је једна специфична естетика која схвата естетско као органско и као једну функцију заснивања смисла. У таквом програму појам заноса добија значајно место у тумачењу уметности.

**Кључне речи:** естетика, физиологија, занос, уметност, живот, Фридрих Ниче.

У Ничеовом мишљењу, посебно у позном периоду његовог филозофирања, отвара се проблем односа естетике и физиологије, односно хуманистичке, филозофске дисциплине и једне природне науке. Проблем може да се постави и на следећи начин: значење естетике се више не разматра строго унутар хуманистичког кључа полазећи од филозофске традиције њеног заснивања већ је њено значење одређено методама и терминологијом природних наука биологије, физиологије и медицине. Ничеово заснивање естетике рефлектује дух времена у коме поменуте природне науке задобијају своју експанзију Дарвиновим истраживањима унутар биологије то

јест развитком еволуционистичке теорије али и другим природно научним открићима пре свега у сфери биологије и медицине.

Постоје две основне тенденције да се разуме овај однос естетике и физиологије у Ничеовој филозофији. Прва иде за тим да Ниче под утицајем биологије и физиологије развија једну физиологију уметности као еволуционистичку естетику, што подразумева присвајање природнонаучне парадигме у њеном заснивању у виду методе, терминологије, научних доказа, закона, ставова... Друга тенденција иде за тим да се ту пре свега ради о Ничеовом присвајању научне терминологије биологије и физиологије у функцији проширивања и оплемењивања филозофског искуства и стварања једне филозофске-теоријске парадигме. Прва тенденција може да се уочи код Грегори Мура (*Gregory Moore*) у књизи *Ниче, биологија, метафора*<sup>1</sup> у којој се говори о еволуционистичкој естетици, док други облик може да се види код Хајдегера који у својим предавањима о Ничеу држаним у зимском семестру 1936/1937. говори о Ничеовој физиолошкој естетици као прикривеној аксиологији биолошких вредности.<sup>2</sup>

Наравно, проблем овог односа је прилично сложен јер се поставља дилема да ли уопште код Ничеа може да се говори о естетици или било којој другој филозофској дисциплини имајући у виду да његово мишљење не подлеже захтевима за поделом истраживања на дисциплине. Ничеово мишљење не припада традицији дисциплинарне поделе по правилима система, већ се ради о једном мишљењу које је ослобођено такве поделе. Ипак, његово мишљење износи проблеме филозофских дисциплина на један слободнији и неформалнији али не и мање строг и дисциплинован начин. Други проблем који се јавља кад је у питању однос естетике и физиологије јесте тај да сам појам физиологије није јасно артикулисан у Ничеовом мишљењу, поготово ако се тај појам науке сагледава из данашњег медицинског схватања. Другим речима Ниче оперише

<sup>1</sup> Види Moore, G., *Nietzsche, Biology and Metaphor*, Cambridge, 2002.

<sup>2</sup> Види Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, Frankfurt, 1985.

овим појмом с тим ризиком да се не диференцирају јасно значења из сфере физиолошког и психолошког, али и биолошког генерално.<sup>3</sup> Ово је условљено и научним развојем 19. века где се још не виде јасне границе између ових наука или, боље речено, тек почињу да се постављају.

С друге стране треба рећи да Ничеово интересовање за естетику и физиологију добија статус посебног интереса и није случајно. У случају естетике треба рећи да Ниче употребљава и помиње овај појам на стотинак места унутар свога дела. У његовом филозофском програму постоји и простор за естетику. Ово се може видети у његовим записима из заоставштине (1887) где су његови афоризми и белешке сложени под насловом *Aesthetica*<sup>4</sup>. Поред тога, Ниче у неким формулацијама из заоставштине попут оне „Из моје естетике”<sup>5</sup>, или када у *Сумраку идола* поставља питање „шта значе појмови аполонски и диониски које сам увео у моју естетику”<sup>6</sup>, не само да испољава своје интересовање за естетику, већ наговештава да је она део његовог властитог филозофског програма. Ово достиже врхунац у спису *Niĉe contra Wagner* када Ниче износи став да естетика није ништа друго до примењена физиологија.<sup>7</sup> Ово пре свега значи да Ниче ставља фокус на естетичка истраживања, ако ништа друго бар у форми допуне превладавања наслеђене естетичке теорије коју он назива у спису *Случај Вагнер* естетиком декаденције или класичном естетиком.<sup>8</sup> Такође треба рећи да његов интерес за физиологију и уопште биолошка открића није почео у

<sup>3</sup> Види Jaspers K., *Nietzsche. Eine Einführung in das Verstandnis seines Philosophierens*, Berlin., 1950. стр. 314.

<sup>4</sup> Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente 1885–1887.*, KSA 12, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1999., 10 (168), стр. 557–558.

<sup>5</sup> Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente 1887–1889.* KSA 13, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1999., 19 (4) стр. 543.

<sup>6</sup> Nietzsche, F., *Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecco homo, Dionysos- Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*; KSA 6 , Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1999, стр. 117.

<sup>7</sup> Исто стр. 413–445.

<sup>8</sup> Исто, стр. 50.

његовом позном мишљењу већ су она испољена чак и пре писања његовог првог објављеног дела *Рођење трагедије*.<sup>9</sup> Притом овај интерес није тек просто преузимање таквих открића већ покушај једног критичког преузимања за потребе властитог мишљења.<sup>10</sup>

Поменути став да је естетика примењена физиологија упућује на једно другачије конципирање естетике. Сам став има директан повод у Ничеовом супротстављању Вагнеровом схватању музике иако тако није мислио на почетку свог стваралачког рада. Тако Ниче у *Рођењу трагедије* у Вагнеровој музици налази уметност нове естетике супротстављене принципима класичне естетике која од музике захтева дејство слично оном које тражи од ликовних уметности, то јест изазивање уживања у лепим облицима.<sup>11</sup> Она слави култ Диониса и представља израз саме воље. У каснијим делима Ниче је променио мишљење и Вагнера схватио као представника уметности без будућности у смислу да је његова музика поста-

<sup>9</sup> Мур указује да Ниче у својим белешкама 1871-1873, иако још под утицајем Шопенхауове метафизике, повезује сексуални нагон и лепоту. Према њему, ове опсервације су псеудо-дарвинистичке по свом карактеру. Ниче повезује борбу за опстанак са типичном романтичарском идејом да природа, подстакнута вољом за лепотом тежи као остварењу естетских облика. Види Moore, G., *Nietzsche, Biology and Metaphor*, стр. 104. Петнаест година касније ове идеје ће у Ничеовој филозофији бити поново актуелне. Види исто стр. 105.

<sup>10</sup> Герхарт Фолкер сматра да се проблем физиолошког тумачења уметности мора сагледати унутар развоја Ничеовог мишљења. У тексту "Од естетске метафизике до физиологије уметности" он говори да Ниче у *Рођењу трагедије* отвара проблем артистичке метафизике и концепт естетског оправдања света. Свет се схвата као естетски феномен да би се порекла и одбацила његова морална интерпретација. „Самооправдање у естетизовању живота јесте овде у сваком случају предступањ за особањање духа од окова морала.” Volker Gerhardt, „Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst” u *Nietzsche-Studien*, Band. 13., Berlin, New York, 1984., стр. 385. Проблем је у томе што естетска интерпретација света нова метафизика па Ниче потезе за физиолошким аспектима човека да би одбранио не само уметност већ и своју филозофију од метафизике. Тако на место естетске метафизике ступа физиологија уметности.

<sup>11</sup> Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften, 1870-1873*; KSA 1, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1988., стр. 104.

ла управо оно што је он мислио да она пориче. Она није против-покрет, покрет против нихилизма, већ уметничка манифестација нихилизма и као таква захтева другачији приступ. У “Епилогу” списа *Случај Вагнер* Ниче сматра да Вагнерова уметност презентује опадајући живот. Вагнерова музика изражава врлине опадања (*Niedergangs-Tugenden*).<sup>12</sup> Његова музика није више повод за стварање нове естетике. Он припада естетици декаденције. Ово наводи Ничеа да закључи да је естетика битно повезана са физиолошким претпоставкама. У том смислу треба схватити Ничеов став из каснијег списа *Ниче contra Вагнер*, где Ниче покушава да појасни свој контроверзни однос према Вагнеру. Наиме, у овом спису Ниче на примеру Вагнерове музике показује да естетика декаденције има физиолошке претпоставке. Сходно томе Ничеови естетички приговори Вагнеру су пре свега физиолошки. Он поставља питање зашто уопште да те приговоре заогрће у естетичке формуле и извлачи закључак: „Па и естетика није ништа друго до примењена физиологија”<sup>13</sup> У том смислу треба сагледати Ничеове опаске о Вагнеровој музици изречене у оба списа, посебно у *Случају Вагнер*. По њему „типични декадент”<sup>14</sup> Вагнер је музику учинио болесном. Вагнер је „une nevrose”.<sup>15</sup> Он задобија успех код маса. Изражајна средства којима он даје предност су велико, узвишено, гигантско, оно што покреће масе. У његовој музици Ниче види пропаст уметности и пропаст карактера уметника: „музичар сада постаје глумац његова уметност се више развија као таленат за лагање.”<sup>16</sup> У том смислу Вагнерово преображавање уметности у позориште је, сматра Ниче, „израз физиолошке дегенерације” (тачније форма хистерије).<sup>17</sup> Вагнер је подлегао је минијатури у музици, детаљисању,

<sup>12</sup> Nietzsche, F., *Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecco homo, Dionysos- Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*; KSA 6, стр. 50.

<sup>13</sup> Исто стр. 418.

<sup>14</sup> Исто стр. 27.

<sup>15</sup> Исто стр. 22.

<sup>16</sup> Исто стр. 26.

<sup>17</sup> Види исто стр. 22.

чему одговара његова неспособност за „органиско обликовање”.<sup>18</sup> Он није био музичар од инстинкта. Он жртвује законитост и стил, увећава употребу речи и језика у музици до немерљивих размера. Изражајну моћ музике је увећао до неизмерности. Он је велики глумац, хистрион, сценичар.<sup>19</sup> Ниче чак у својој критици Вагнерове музике иде толико далеко да се позива на његове теоријске списе сматрајући да они имају задатак да његову неспособност да ствара из целине учине принципом и нормом стварања. Коначно за Вагнера музика је увек средство. Вагнер је читав живот понављао: „да његова музика не значи само музику! Него више! Већ бескрајно много више!...”<sup>20</sup>

Ниче у критици естетике декаденције на примеру Вагнерове уметности користи физиолошке појмове попут хистеризам, халуцинација, физиолошка дегенерација али тиме се још не назире позитивни програм његове физиологије уметности. Имајући у виду Ничеову критику Вагнерове музике и његовог стваралачког деловања треба обратити пажњу на критички осврт на *Рођење трагедије* под насловом “Покушај самокритике”. Један став из овог критичког осврта је инструктиван за разумевање односа естетике и физиологије. Наиме Ниче сматра да наука не може да се схвати на тлу науке. Ову перспективу по сопственим речима није напустио ни 16 година касније. Визија такве перспективе представља његов став „...да гледа науку оптиком уметника, а уметност оптиком живота...”<sup>21</sup>

У поменутом ставу се једним делом полази од тога да је уметник меродаван за разумевање науке. Притом та перспектива тумачења није затворена (сам став се завршава са три тачке што говори о отворености) али се може схватити у виду захтева да се

---

<sup>18</sup> Исто стр. 28.

<sup>19</sup> Види исто стр. 30.

<sup>20</sup> Исто стр. 35.

<sup>21</sup> Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV Nachgelassene Schriften 1870–1873*, KSA 1, стр. 14.

примењена физиологија, естетика, разуме полазећи од уметника, а то је оптика сагледавања која подлеже обухватнијој оптици живота. Када се постави под оптиком уметника, естетика за Ничеа примењена физиологија постаје мушка естетика, естетика ствараоца која у фокус истраживања ставља занос (*Rausch*) уметника као координацију свих телесних снага и израза његовог сопства. У случају оптике живота перспектива постаје обухватнија па се Ничеова физиолошка естетика ослања на учење о вољи за моћ као стваралачком импулсу живота и постајања.

Битан предуслов за интегрисање ових двеју оптика и разумевање естетике као примењене физиологије представља Ничеово напуштање раније постављене супротности диониско/аполонско у прилог афирмације диониског погледа на свет који у себи иманентно садржи и аполонско. То истовремено значи напуштање разлике између сна (аполонског) и заноса (диониског). Ова разлика није више оквир разумевања услова уметничког стварања. Занос као диониско искуство постаје основна уметничка снага. Тако Ниче *У Сумраку идола* одређује занос као физиолошки предуслов уметности и уопште естетског деловања.<sup>22</sup> Занос је чак основно „естетско стање”<sup>23</sup>. Полазећи од таквог физиолошког предуслова Ниче развија једну физиологију уметности као анализу телесних снага и израза ствараоца.

Треба рећи да Ниче не гледа на проблем уметности и уметника телеолошки. Није више важно чиме се уметник руководи и какви су циљеви његовог стварања. Битно је шта покреће уметника, његову машту и стварање. Ниче трага за генеалогским коренима стваралаштва. Ипак, поставља се питање да ли занос може да се представи као физиолошки појам.<sup>24</sup> У сваком случају Ниче

<sup>22</sup> Nietzsche, F., *Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecco homo, Dionysos- Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*; KSA 6, стр. 116.

<sup>23</sup> Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, KSA 12, 3(102), стр. 393. Види Ђурић М., *Ниче и метафизика*, Службени гласник, Београд, 2009., стр. 252.

<sup>24</sup> Овај појам има не само психолошки садржај, већ и онтолошку одређеност. У том смислу Хајдегер ће занос схватити као животно бити-расположеним (*das*

овај појам схвата у широком смислу. Тако у *Сумраку идола* наводи најразличитије примере заноса. Занос сексуалног узбуђења, као најоштрији и најизворнији облик заноса, занос који прати велика пожуда, занос победе, такмичења, занос свирепости, занос разарања, пролећни занос... Без обзира на ове различите примере заноса његов основно одређење је „осећање повећане снаге и изобиља”<sup>25</sup>. У њему долази до израза „вишак снаге”<sup>26</sup> и „високо осећање моћи”<sup>27</sup>. Занос као психо-физиолошко стање обилује великим стваралачким потенцијалом и јесте основа уметничког деловања. „Човек у овом стању преображава ствари све док оне не

---

*Gestimmtsein*). Притом оно суштинско у заносу јесте осећај, не као нервни импулс, већ као осећај увећања снаге и осећај изобиља. Анализирајући у таквом контексту Хајдегер ће најпре приметити да је занос увек осећај заноса (*Rauschgefühl*). Истовремено такав занос као осећај пре свега је самоосећај и то на начин како смо ми телесни. Другим речима наше тело није неко тело-ствар (*Körper*). Ми и немамо тело, већ живимо као тело тако што телујемо (*leiben*), а не зато што смо телесни. Наш осећај као самоосећај није проста реакција организма, већ реакција која припада суштини бивствовања. Такође осећај није ни нешто што се одиграва у унутрашњем свету човека већ темељни начин на који смо ми унесени у бивствовање. Види Heidegger, M., *Nietzsche. Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43 стр. 117. Сваки осећај је једно одређено теловање и исто тако једно телујуће расположење. Стога закључује Хајдегер, занос као осећај је истовремено бити-расположеним у том онтолошком смислу речи. Ипак Хајдегер не остаје само на овим анализама које су аналогне његовим анализама расположености из *Бивствовања и времена*. Ове анализе о заносу као темељном расположењу ослањају се на анализе из *Sein und Zeit-a*, пре свега на пето поглавље § 29. Под насловом Ту-бивствовање као осећавање (*Das Da-sein als Befindlichkeit*). Појам „Befindlichkeit” изражава једно темељно расположење које лежи у основи свих облика расположења. Тако, супротност расположење или нерасположење увек већ урачунава темељно расположење као осећавање. Очигледно Хајдегер у анализи заноса као темељног расположења полази од аналогije са својим појмом „Befindlichkeit”. На ову аналогiju упућује Kockelmans J.J. у књизи *Heidegger on Art and Art of Work*. Dordecht, Boston Lancaster, 1985. Види стр. 54–5.

<sup>25</sup> Nietzsche, F., *Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecco homo, Dionysos- Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*, KSA 6, стр. 116.

<sup>26</sup> Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente 1887–1889.*, KSA 13, 14 (117), стр. 293.

<sup>27</sup> Исто стр. 294.



почну да одражавају његову моћ све док не постану рефлекс његова савршенства”.<sup>28</sup> Према Ничеу занос као преображавалачка моћ, као „мораш у савршено јесте – уметност.”<sup>29</sup> Пуноћа те снаге и преображавалачка моћ процеса стварања испољава се и као идеализовање. У том смислу Ниче пише: „С таквим осећањем човек се бави стварима, присиљава их да узму нешто од њега, чини насиље над њима – тај се процес назива идеализовање.”<sup>30</sup> Притом, наглашава Ниче, то идеализовање се не састоји у одбијању или одузимању ситних, споредних ствари. Пресудно је потпуно одбацивање главних црта, тако да остале заправо ишчезавају.<sup>31</sup> Одбацивање битних црта повлачи ишчезавање свих споредних, остаје смо празни идеалитет деловања (чисто повећање снаге) што може бити проблематично. Ипак, треба рећи да се занос као естетско стање не састоји само у појачаном деловању. Занос је осећај увећања снаге, осећај изобиља и показује се не само у координираности посебних врсти заноса, већ у узајамном прожимању свих способности разумевања и саопштавања, пријемчивости и преносивости. Тек у таквој саопштљивости се разјашњава оно „из чега” уметник ствара. Ова координираност унутар естетског стања доводи све надражаје и осећаје до тога да таква осетљивост достиже свој врхунац у приказивању и уметничком учинку. Човекова чула су изоштрена, осећање живота појачано, мишићни систем напрегнут да мора прибећи било каквом изразу.<sup>32</sup>

У таквом концепту лепота има биолошку вредност. Она није ствар уживања, нити се просуђује у укусу. Она се примарно односи на лепоту човека. Одбацујући лепо које почива на допадању, лепо посматрачких естетика Ниче пише: „Ништа није лепо, само је човек леп: на овој се наивности заснива сва естетика, она је њена

<sup>28</sup> Nietzsche, F., *Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecco homo, Dionysos- Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*; KSA 6, стр. 116.

<sup>29</sup> Исто стр. 116.

<sup>30</sup> Исто стр. 115.

<sup>31</sup> Исто стр. 115.

<sup>32</sup> Види Ђурић М, *Ниче и метафизика*, стр. 255.

прва истина.<sup>33</sup> Ову тврдњу о људски лепом као основи естетике Ниче појачава тврдњом о ружноћи. „Ништа није ружно као дегенерисан човек – тиме је омеђено царство естетског суда. – према физиолошком рачуну све што је ружно слаби... Његов осећај силе, његова воља за моћ, његова храброст, његов понос – све пада са ружним све се подиже са лепим.”<sup>34</sup> Лепо у смислу да је човек леп, не значи да човек има својство или својства лепог. Ради се о томе да се човекова обузетост заносом показује се као стање појачаног осећања за лепо. Другим речима лепо је за Ничеа антропоцентрично и почива на биолошким претпоставкама тела, раста и напретка. Претпоставка сваке естетике је да естетске вредности почивају на биолошким вредностима и да су естетски осећаји задовољства биолошки осећаји задовољства. У том смислу може да се закључи са Хајдегером да је неоспорно да је лепо поимано биолошки, али питање које треба поставити јесте: шта се овде подразумева под биолошким. Очигледно не оно што чини тело предметом медицине или неке природне науке. На основу изложеног може се рећи, да занос као темељно естетско стање није предмет једне физиологије као гране медицине то јест природне науке, већ да Ничеове анализе упућују на то да се, како тумачи Хајдегер, овде, пре свега ради о физиологији у смислу прикривене аксиологије биолошких вредности.

## Литература

- Heidegger, M., *Nietzsche. Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, Vittorio Klostermann, Frankfurt 1985.
- Jaspers K., *Nietzsche. Eine Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Verlag de Gruyter, Berlin. 1950.

---

<sup>33</sup> Nietzsche, F., *Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecco homo, Dionysos- Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*, KSA 6, стр. 124

<sup>34</sup> Исто стр. 124.

- Kockelmans, J.J., *Heidegger on Art and Art of Work*, Nijhoff, Dordrecht/Boston/Lancaster, 1985.
- Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV Nachgelassene Schriften 1870–1873*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, KSA 1, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1988.
- Nietzsche, F., *Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecco homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*, KSA 6, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1999.
- Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*. KSA 12, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1999.
- Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*. KSA 13, Verlag de Gruyter, Berlin/New York. 1999.
- Volker G, „Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst“ u *Nietzsche-Studien*, Band. 13., Berlin, New York, 1984. c. 374–393.
- Ђурић, М., *Ниче и метафизика*, Службени гласник, Београд, 2009.

Saša Radovanović

## AESTHETICS AS A PHYSIOLOGY OF ART

### Summary

The paper starts with the thesis presented in the book *Nietzsche contra Wagner* in which aesthetics is defined as applied physiology. The author explains that the physiological aspects of Nietzsche's aesthetics do not mean the formation of aesthetics by the example of some natural science. In this sense, it is said here that Nietzsche's physiology of art couldn't be reduced to the research of natural states of bodily processes. The physiology of art is one specific aesthetics that recognizes aesthetically as some organic and as one functions of establishing meaning. In such sense, the concept of rapture gets of significant place in the interpretation of art.

**Key words:** aesthetics, physiology, rapture, art, life, Friedrich Nietzsche.



Милош Миладинов

## БЕЊАМИНОВ ПОЈАМ АУРЕ КАО ХОРИЗОНТ ЗА НОВИ ПУТ ХУМАНИСТИКЕ

**Апстракт:** Аутор у раду испитује Бењаминов пројекат напуштања естетике као доминантног теоријског оквира за испитивање феномена уметности. Кључни појам за разумевање Бењаминових разлога за оштру критику традиционалне естетике, те и новог хоризонта филозофије уметности који из те критике произилази јесте појам ауре. Појам ауре, иако незаобилазан у Бењаминовим тезама о уметности, ипак није везан искључиво за њу. Према Бењамину, ауратично искуство је највидљивије при сусрету са уметничким делом, али оно – уметничко дело – није и једино место искуства ауре. Дакле, појам ауре треба разумети као методски појам за разликовање традиционалних и савремених облика искуства, који властиту методску примену може имати и изван оквира филозофије уметности. Стога, у методском карактеру појма ауре могуће је трасирати и потенцијалне нове путеве других хуманистичких дисциплина.

**Кључне речи:** ауре, Бењамин, уметност, естетика, хуманистичке науке.

У овом истраживању бавићемо се Бењаминовим пројектом напуштања естетике. Ту тему ћемо покушати да обрадимо у светлу појма ауре, који ће се показати као кључ за разумевање зашто се естетика, према Бењамину, мора напустити у корист нове филозофије уметности, те ћемо тим путем настојати да покажемо хеуристичку вредност појма ауре за друге хуманистичке науке. Прецизније, наша теза је да ишчезнуће ауре није проблем само

филозофије уметности, него и других хуманистичких дисциплина, а начин на који Бењамин рефлектује на догађај нестанка ауре при искуству уметничког дела у том подухвату се може посматрати као својеврсна нит водиља за будући развој других хуманистичких дисциплина, које би, сходно овим претпоставкама, такође морале да се прилагоде новим облицима искуства.

Као ни свако друго савремено филозофско истраживање, тако ни питање о уметности и искуству уметничког дела не почиње од нулте тачке или апсолутног почетка. Оно што одређује савремено филозофско мишљење о уметности, али и савремено филозофско мишљење уопште, јесте наслеђе из ког то мишљење израста. Другим речима, дијалог и разрачунавање са традицијом јесу неке од темељних карактеристика савремености; гест сучељавања са наслеђем је заправо незаобилазан уколико савремена филозофија покушава да се дистанцира од наслеђених облика мишљења. То се показује уколико неопходним уколико савремена мисао не жели да понови неке од традиционалних, данас саморазумљивих ставова, који су осујетили претходне напоре филозофског мишљења. Дакле, савремени приступ испитивању уметности мора да има у виду претходне покушаје филозофског разматрања овог проблема како не би упао у замку саморазумљивог присвајања традиције, а овакав однос према традицији наглашено је присутан код Валтера Бењамина.

Бењаминов став о естетици као традиционалном начину приступа проблему уметности може се сумирати на следећи начин: она не само да није саобразна њеном феномену, него је, штавише, посебно проблематична јер замагљује поглед на оно шта уметност уистину јесте. Бењамин о естетици говори тек на неколико места и у свега пар реченица. Отуда, наша анализа Бењаминовог схватања естетике мора започети управо од тих неколико критичких исказа.

У свом краћем спису *Програм за књижевни критицизам* Бењамин наводи да је естетика у целини заувек изгубљена.<sup>1</sup> У на-

---

<sup>1</sup> Benjamin, W., "Program for Literary Criticism", in: *Walter Benjamin: Selected Writings: Volume II: Part I*, Harvard University Press, Cambridge, 1927–1930, стр. 292.

ставку истог текста, овај отклон према естетици се додатно ради-кализује – Бењамин тврди да су естетичке категорије, без изузетка, у потпуности изгубиле вредност, као и да оне не могу бити реви-тализоване преформулацијама, ма колико те преформулације биле генијалне. Штавише, Бењамин ову тврдњу продубљује ставом да стара естетика мора бити замењена новом, материјалистичком ес-тетиком.<sup>2</sup>

Додатно објашњење овог Бењаминовог настојања можемо пронаћи у предговору есеја *Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности*. У том предговору Бењамин идеју новог приступа уметности формулише путем аналогije са Марксовим начином приступа изучавању капиталистичког друштвеног уређења. По Бењаминовом суду, Маркс је проблему капитализма приступио имајући у виду прогностичку вредност тог подухвата, тј. на основу анализе тадашњег капиталистичког система Маркс је изнео прогностичке претпоставке о његовом даљем развоју.<sup>3</sup> Аналогно томе, тј. аналогно Марковом разматрању базе, Бењаминова намера јесте испитивање надградње, односно домена културе, чији важан моменат представља феномен уметности.<sup>4</sup> Идеја тог приступа не огледа се у утопијској пројекцији онога шта би уметност требало да буде у бескласном друштву, већ пре у указивању на могуће путање развоја уметности с обзиром на дати друштвени поредак.

Међутим, као што су многобројне промене унутар базе приморале Маркса да одбаци стари приступ испитивању економског уређења и њему припадну појмовност, тако и велике промене унутар уметности наводе Бењамина на одбацивање традиционалне ес-

<sup>2</sup> Исто, стр. 294.

<sup>3</sup> Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности”, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 247.

<sup>4</sup> Аналогiju са Марксом, односно са његовим појмовним паром базе и надградње, не би требало схватити као Бењаминово догматско преузимање овог појмовног пара. У супротном, Бењамин би противречно самом себи у настојању да осмисли нову појмовност за уметност, која није ништа друго до део „нове” савремене стварности, несаобразне старом филозофском појмовном апарату.

тетике и њених категорија. Дакле, аналогно Марксовом одбијању да користи тадашње, стварности неодговарајуће категорије политичке економије, те његовом осмишљавању властите појмовности – попут вишка вредности, стопе експлоатације и других,<sup>5</sup> Бењамин настоји да у потпуности одбаци наслеђене појмове коришћене у сврху анализе уметности – попут генијалности, вечне вредности, тајанствености и сличних.<sup>6</sup> Одбацивање традиционалних естетичких категорија, за Бењамина, није тек козметичка промена, већ се њиховим напуштањем одбацују и саморазумљиве и у тим категоријама седиментирани традиционалне претпоставке о уметности, које не одговарају њеном савременом облику.

Отуда, пред савремену филозофију уметности поставља се захтев за појмовним захватањем савремених тенденција уметности у интегралном јединству са традиционалним уметничким праксама. Тај подухват се може остварити на два различита начина – или да традиционалном појмовношћу покушамо да захватимо нове уметничке праксе, те да наслеђене филозофије уметности коригујемо у складу са уметничким иновацијама, или да постојеће филозофије уметности и естетике оставимо по страни, те осмислимо нов појам уметности и том новом појму одговарајући категоријални апарат – Бењамин ће се одлучити за другу опцију.

Захтев да се о уметности мисли на радикално другачији начин утолико више добија на снази уколико се осврнемо на Бењаминову анализу новијих уметничких пракси и начина на које оне као уметничке праксе, али и као медији мењају феномен уметности. Наиме, фотографија као средство техничке репродукције омогућава широку распрострањеност дела неких традиционалних уметности, као што је сликарство. Уметност филма, с друге стране, омогућава екранизацију књижевних класика, што их измешта из књига као

---

<sup>5</sup> Caygil, H., *Walter Benjamin, the colour of experience*, Routledge, New York, 2005, стр. 98.

<sup>6</sup> Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности”, стр. 247.



њихових традиционалних медија. Ове и многе друге техничке могућности савремене високо технолошки развијене цивилизације доводе до промена и у погледу рецепције и (ре)продукције дела традиционалних уметности. Стога, у циљу новог појма уметности није само захватање нових уметничких праваца, него и адекватно разумевање традиционалних уметности с обзиром на шире оквире савремености. Другим речима, Бењаминова интенција није оформљавање појма уметности који би био саобразан само новим уметничким праксама, него је пре реч о његовом напору да дође до разумевања уметности који би једнако успешно могао да обухвати и старе и нове облике уметности.

Слично томе, с обзиром на све претходно речено, стиче се утисак да се Бењаминова критика естетике односи само на примену њених појмова у нашем повесном тренутку, односно на то да ови појмови нису адекватни искључиво за савремени контекст. Такво тумачење би за последицу имало и став да је естетика у претходним раздобљима са успехом испуњавала задатке које је пред собом имала, што би значило да је реч о напуштању идеје естетике из контингентних разлога. Међутим, иако Бењамин нигде експлицитно неће тврдити супротно, ипак он оставља индиректне назнаке да то није случај. Кључни Бењаминов појам на основу ког можемо добити индиректну потврду става о начелном неуспеху естетике јесте појам ауре.

Наиме, сама чињеница да се Бењамин не служи традиционалним естетичким појмовима када говори о уметности претходних епоха имплицитно назначавала њихову јаловост. Уместо тих традиционалних појмова, Бењамин осмишљава властити појам – појам ауре, путем кога покушава да обухвати специфичан облик искуства, који се, између осталог, догађао при сусрету са уметничким делом у традицији. Отуда, поставља се питање зашто је Бењамин традиционалне естетичке појмове – попут доживљаја, лепоте и других – сматрао неадекватним за дескрипцију (искуства) уметничког дела претходних епоха?

Најпознатији Бењаминов став у вези са ауром је да она нестаје када наступе нове техничке могућности производње и рецепције уметничког дела. Имајући у виду тај став, Гројс тврди да аура настаје у тренуцима када долази до њеног ишчезнућа.<sup>7</sup> Гројсова интерпретација, тако, имплицира да оно што Бењамин означава ауром, иако је суштински везано за традиционалне облике уметности, заправо није било захваћено у самој традицији, већ постаје значајно тек за нас, за које сама традиција престаје да важи у свом основном облику. Ослањајући се на Гројсову интерпретацију, ми желимо да истакнемо да није реч о томе да оно што Бењамин назива ауром није било присутно у хоризонту који су традиционална уметничка дела отварала, већ да за традиционалну естетику и теорију уметности то, иако присутно, није било и видљиво. Аура, дакле, тек у тренутку свог нестајања постаје теоријски видљива.

Међутим, овим не тврдимо да ауратично искуство настаје открићем техничке репродукције, већ да тек с губитком ауре ми можемо захватити целину њеног феномена. Прецизније, тиме се тврди да естетичка традиција није у целости осветлила разумевање уметничког дела на коме почива и из ког црпи своје кључне поставке – у односу на свој предмет, уметничко дело, она се креће у својеврсном ставу непосредности. Бењаминов појам ауре, међутим, изграђен је из савремености, односно теорија којој он припада више није у ставу непосредности према традиционалним уметничким делима. Отуда је Бењамин у прилици да појмом ауре понуди одговор на питање шта лежи у основи традиционалног разумевања и односа према уметности, шта утемељује традиционално разумевање уметности, а самим тим и естетичке и појмове који су на том пољу изграђени.

Отуда се поставља питање шта је оно на шта аура реферише, шта је остало неиспитано у традиционалним естетикама, а што се појмом ауре експлицира? С обзиром на то да смо ауру одредили као појам који одговара на питање о утемељености традиционал-

<sup>7</sup> Гројс, Б., „Завет фотографије”, *Поља*, 455, бр.1, 2009, стр. 56.

ног разумевања уметности, то назначава да се овај појам разликује од појмова традиционалне естетике не само по садржају, него и по начину на који је осмишљен. Ову појмовну специфичност ауре показаћемо поређењем са начином на који су естетичке теорије традиције и њихови појмови осмишљени и изведени.

Наиме, приступи наслеђених естетика могу се поделити у две целине – метафизичке или објективно оријентисане естетике и модерне, односно субјективно усмерене естетике.<sup>8</sup> Прве покушавају да реше естетичке проблеме полазећи од предмета естетског искуства, те подразумевају да су (естетска) својства која објект поседује узрок и услов настанка осећаја лепоте и суда о лепом, док друге најчешће полазе од структуре субјекта, односно његовог осећајног стања, те узрок осећању лепоте траже унутар самог субјекта. Бењаминов појам ауре, пак, према нашем суду, покушава истовремено да захвати оба назначена пола. Дакле, појам ауре реферише на оно *Између* естетског објекта и субјекта, тј. на њихову везу.

У том смислу, промена коју Бењамин уводи појмом ауре не смера на то да просто сабере субјективни и објективни пол естетског искуства, да тврди да њихова релација зависи од релата – такав начин мишљења био би посве традиционални. Напротив, реч је о томе да ови релати зависе од своје релације – сама релација између субјекта и објекта јесте место где се субјект и објект као такви конституишу. Такво разумевање улоге релације између субјекта и објекта, конципирано појмом ауре, онда, осигурава и напуштање ширих (метафизичких) оквира из којих и субјективно и објективно оријентисане естетике полазе, а самим тим и заобилажење проблема припадних тим оквирима. Дакле, уколико пратимо Бењаминов појам ауре, можемо закључити да разумевање уметности треба да почне од саме релације између ових полова, а не, као што је случај у традицији, да се крене од једног пола и онда да се из њега конструише други, те да се на основу тога дође до одређења релације између њих. Појам ауре управо реферише на ту релацију и с об-

<sup>8</sup> Харгман, Н., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979, стр. 13.

зиром на њу, тј. преко појма ауре, могу се извести како одређења естетског субјекта, тако и одређења естетског објекта. На тај начин Бењаминов појам ауре обезбеђује адекватан поглед на традиционално разумевање уметности, а тиме отвара могућност и за нов појам уметности, односно за осветљавање услова под којима се он изграђује.

Разлог због ког сматрамо да појам ауре реферише на оно *Између* естетског субјекта и објекта лежи у већ поменутом ставу да је овај појам осмишљен са намером да осветли и укаже на услове под којима се у традицији филозофије приступало промишљању естетских феномена. Како смо навели, традиција се поларизује између субјекта и објекта, али, из визуре Бењамина, оба пола припадају истој традиционалној перспективи коју треба одбацити и превладати. Слично мишљење износи и Хартман<sup>9</sup> – по његовом суду, традиционалне естетике су увек полазиле или од естетског објекта или од субјективног акта који тај објект захвата. У том смислу, Бењамин осмишљава властити појам ауре, којим покушава мислити уметност почевши од релације између естетског субјекта и објекта, а не од једног или другог пола, како би једном за свагда напустио тешкоће присутне у традиционалним естетикама и њиховим појмовима.

Претходно разјашњење појма ауре, међутим, подразумева још једну важну импликацију. Наиме, примат релације у односу на релате додатно подразумева могућност да се и сам појам ауре, одабран да означи овакву позадину разумевања уметности у традицији, мора схватити повесно – односно као појам који износи и повесне промене односа на који упућује. Другим речима, оно што се на основу Бењаминових списа може закључити јесте да повесне трансформације у естетском објекту повратно утичу на промене у субјекту и обрнуто, а то значи да се такође радикално мења и њихов дијалектички однос, оличен у појму ауре. Тек с обзиром на ово можемо, у коначном, разумети како је уопште за Бењамина мо-

---

<sup>9</sup> Исто, стр. 13.

гуће да у уметности долази до ишчезнућа ауре. Ишчезнуће ауре код Бењамина, дакле, означава нестанак традиционалног односа између естетског објекта и субјекта, који је сада у битном смислу промењен због другачијих услова у којима се одвија – због настанка посве другачијих облика уметности, као и због начина на који сусрећемо дела традиционалне уметности.

Прецизније, уколико традиционални приступи – дакле, и они који полазе од субјекта и они који полазе од објекта – не могу да понуде ваљано разумевање уметности јер не говоре о условима под којима се оно изграђује, онда се осмишљавање новог приступа показује као неминовност за решење таквог задатка. Тај нови приступ оличен је у појму ауре, јер он – појам ауре – управо представља место на ком се експлицирају услови некадашњег разумевања уметности. Стога, можемо закључити да се Бењамин у својој анализи традиционалног разумевања уметничког дела не служи њему припадним естетичким категоријама не зато што су оне у потпуности несаобразне таквом разумевању, већ зато што не обухватају оно што то разумевање утемељује.<sup>10</sup> Отуда, такве естетичке категорије бивају напуштене јер не дају довољно широк простор за обухватање традиционалног разумевања уметничког дела.

Поред тога, важно је истаћи да аура није, као што се може да на први поглед може уочити,<sup>11</sup> ексклузивно везана за искуство уметничког дела, већ се она, сматра Бењамин, може појавити при сусрету са готово свим стварима.<sup>12</sup> Потврду овог Бењаминовог става можемо пронаћи у великом броју његових списа; на пример, у тексту *Мала историја фотографије* Бењамин се за дескрипцију

<sup>10</sup> Традиционалне естетичке категорије не само да не дају довољан простор за обухватање целине појма уметности, него оне то, с обзиром на њихову конституцију, ни не могу да ураде. Један од разлога за то јесте њихово полазиште, тј. позиција која креће или од субјекта или од објекта, а не од њихове релације.

<sup>11</sup> Baecker, D., “The Unique Appearance of Distance”, in: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, 2003., стр. 11.

<sup>12</sup> Benjamin, W., *On Hashish*, Harvard University Press, London, 2006, стр. 58.

ауратичног искуства служи примером пејзажа.<sup>13</sup> Дакле, појам ауре обухвата оне облике искуства које је разматрала и традиционална естетика – искуство уметничког дела и искуство природно лепог, што додатно утемељује наше тумачење ауре као оног *Између* естетског субјекта и естетског објекта. Међутим, опсег ауратичног искуства превазилази оквире уже естетских феномена, тј. може се рећи да ауратично искуство уметности и природно лепог представља један специфичан случај ауратичног искуства уопште. Наиме, Бењамин говори и о сусрету са другим људима као потенцијалном ауратичном искуству, тј. он наводи да се такво искуство губи у савременим великим градовима.<sup>14</sup>

У том смислу, аура код Бењамина фигурира као појам који омеђава шире оквире у којима се одвија како естетско, тако и искуство уопште, и који представља место на ком се може уочити радикална *разлика* између савременог и традиционалног облика искуства. Све претходно наведене промене у организацији савремених заједница, као и висок технолошки напредак цивилизације, доводе до ишчезнућа ауратичног искуства, те самим тим доводе и до радикалног реза по питању искуства уопште између савремености и свих претходних раздобља повести. Дакле, савремена позиција рефлексије о искуству показује се плодотворнијом од традиционалних јер може да захвати претходно поменуту разлику, те самим тим и да пружи увид у шире оквире који одређују и разликују два различита облика искуства – савремено и традиционално – чиме се задобија својеврсна метапозиција у односу на традиционалне теорије искуства, које, саобразно њиховим местима у повести, нису ни могле да мисле о овој разлици. Отуда, тек када је дошло до ишчезнућа ауре, што је, довело и до њене феноменалне видљивости,

---

<sup>13</sup> Бењамин, В., „Мала историја фотографије”, у: *Изабрана дела*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 177.

<sup>14</sup> Benjamin, W., “The Paris of the Second Empire in Baudelaire”, in: *Walter Benjamin: Selected Writings: Volume IV: 1938–1940*, Harvard University Press, Harvard, 2003, стр. 19–20.

савременој теорији искуства постало је могуће да властити предмет посматра из нове перспективе, тј. из перспективе која, за разлику од традиције, нема непосредан однос према свом предмету.

С тим у вези, у савременом искуству постају видљиви и сами услови који га одређују, што је омогућено ишчезнућем ауре, које, као што смо већ рекли, чини ауру теоријски ухватљивом. Другим речима, савременом гледишту на феномен искуства омогућено је да у целини захвати како искуство само, тако и услове који такав облик искуства омогућавају, а што је у традицији остало неухватљиво – уколико је аура, као оно место које одређује услове искуства уопште, постала феноменално видљивом тек са њеним ишчезнућем, утолико то потврђује немогућност традиционалних теорија да те услове маркира.

Стога, имајући у виду све претходно речено, можемо закључити да савремени облик искуства може да захвати нешто што је у повести било готово незамисливо – на пример, фотографија и филм, као својеврсно продужење опажајног апарата, омогућавају увид у ствари које су нам природно недоступне. Међутим, уплив технике у свакодневицу доводи и до губитка ауратичног искуства, које је у својим различитим варијацијама било присутно током повести, али тек у савремености оно постаје видљиво, те се тиме отвара могућност његове теоријске обраде. Такве карактеристике савременог искуства, као и теоријске позиције која то искуство покушава да захвати, онда у битном смислу мењају како искуство уметничког дела, као специфичног облика искуства уопште, тако и повратну рефлексију о том искуству, која се у савремености показује транспарентнијом у оној мери у којој је савремена позиција рефлексије о искуству уопште транспарентија у односу на традиционалне.

Дакле, као што смо видели, Бењамин појмом ауре покушава да маркира разлике између традиционалног и савременог облика искуства и то показује на предметном пољу филозофије уметности. Међутим, ишчезнуће ауре није релевантно само за искуство уметничког дела, већ и за искуство уопште у савременом свету.

Стога, питање о аури које Бењамин поставља у контексту филозофије уметности заправо представља само делић мозаика који тек треба да буде завршен. Другим речима, Бењаминов однос према естетици може да послужи као правац у ком би требало мислити о свим хуманистичким наукама – као што промене у искуству несумњиво воде до начина на који захватамо уметничко дело, исто тако оне доводе и до промена у начина на који се односимо према другима те и према свету у целини. Стога, имајући у виду све претходно речено, можемо закључити да, попут естетике, и друге области које сврставамо у групу хуманистичких дисциплина морају бити поново осмишљене.

## Литература

- Baecker, D., “The Unique Appearance of Distance”, in: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, 2003.
- Benjamin, W., “Program for Literary Criticism”, in: *Walter Benjamin: Selected Writings: Volume II: Part I*, Harvard University Press, Cambridge, 1927–1930.
- Benjamin, W., „The Paris of the Second Empire in Baudelaire”, in: *Walter Benjamin: Selected Writings: Volume IV: 1938–1940*, Harvard University Press, Harvard, 2003.
- Benjamin, W., *On Hashish*, Harvard University Press, London, 2006.
- Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности”, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Бењамин, В., „Мала историја фотографије”, у: *Изабрана дела*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Гројс, Б., „Завет фотографије”, *Поља*, 455, бр.1, 2009.
- Хартман, Н., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979.
- Saigil, H., *Walter Benjamin, the colour of experience*, Routledge, New York, 2005.



Miloš Miladinov

## **BENJAMIN'S NOTION OF AURA AS A HORIZON FOR THE NEW PATH OF HUMANITIES**

### Summary

The author examines Benjamin's project of abandoning of aesthetics as the dominant theoretical framework for examining the phenomenon of art. The key concept for understanding Benjamin's reasons for the sharp criticism of traditional aesthetics, as well as the new horizon of the philosophy of art that arises from this critique is the notion of aura. The notion of aura, although unavoidable in Benjamin's theses on art, is nevertheless not bound solely to her. According to Benjamin, the auratic experience is most visible when meeting with artwork, but that – an artwork – is not the only place of aura experience. The notion of aura should be understood as a methodical concept for distinguishing between traditional and contemporary forms of experience. Therefore, concept of aura can also be methodically applied outside the framework of the philosophy of art. Hence, in the methodical character of the concept of aura it is possible to trace the potential new paths of other humanistic disciplines.

**Key words:** aura, Benjamin, art, aesthetics, humanities.



Небојша Бановић

## **БАДЈУОВА ИНЕСТЕТИКА ИЗМЕЂУ ФИЛОЗОФИЈЕ И АНИМАЛНОГ ХУМАНИЗМА**

**Апстракт:** Основна намера рада је покушај да се кроз темељне појмове француског филозофа Алена Бадјуа преиспита положај естетике, у његовом случају инестетике, с обзиром на филозофију, као хуманистичку „знаност”. Уметност, као генеричка процедура истине и један од услова филозофије, ступа у дијалектичан однос са филозофијом, условљавајући њено постојање али у исти мах и бивајући условљена регулативном улогом филозофије. Поред наведеног, Бадјуово поимање уметности, које носи обриси неимперијалне антихуманистичке инестетике, улази у један шири спектар конфронтације са империјалним тенденцијама и естетским узусима епохе која носи обележја анималног хуманизма.

**Кључне речи:** Бадју, инестетика, филозофија, истина, анимални хуманизам.

### **Уводне смернице**

Да су питања уметности и уопште њене духовне спреге са филозофијом одвајкада била предмет промишљања, како филозофа тако и уметника, није нека нарочита новина нити пак представља особито важан увид. Но, оно што свакако увек може побуђивати позорност и можда неку врсту интелектуалне мобилизације тиче се могућности да се макар и делимично промисли начин на који се уметничко може појмовно уобличити унутар филозофије, као

формално посматрано хуманистичке „знаности” а чиме се, како је познато, легитимише и успоставља појам естетике. Поред тога, приметно је да неће посве бити разјашњен и утемељен филозофски мисаони калуп самог уметничког ако се не сагледа и његова релација са савременим тенденцијама које рефлектују један шири спектар ангажовања уметничког и естетичког унутар друштвеног контекста. Сходно реченом, а опет у складу са основним интересовањима и намерама овог рада, било би занимљиво да се покуша промислити позиција француског филозофа Алена Бадјуа, која у својим битним цртама рекурира управо на горе наведене проблеме.

Полазећи, дакле, од изреченог главна тенденција рада има за циљ да унутар две засебне целине размотри два кључна питања од којих ће једно бити експлицирано кроз тематски форум промишљања односа инестетике и филозофије, уз темате који се тичу уметности као такве са посебним акцентом на поезију и позориште, док би друга главна целина имала за задатак да укаже на „еманципаторске” и „прагматичке” вредности и потенцијале уметности унутар епохе анималног хуманизма. Трећи, закључни, део би имао пре свега један сумирајући и делимично критички карактер где би у ствари требало утврдити истинске границе или пак преимућства Бадјуове филозофске „доктрине”.

### **Дијалектика инестетике и филозофије: истине уметности као услови филозофије**

Већ уобичајена и општепозната Бадјуова преокупација, боље рећи његове целокупне филозофије, смера ка радикалном одвајању, тачније „одшивању” филозофије од четири генеричка услова њеног постојања, а то су четири генеричке процедуре истине знане као политика, уметност, љубав и наука.<sup>1</sup> У том контексту би требало сагледавати и његову намеру да уметничко, било да се ма-

---

<sup>1</sup> Уп. Бадју, А., „Филозофија и жудња”, у: *Жудња филозофије*, Медијска култура, бр. 9, Никшић, 2015, нар. стр. 61–70.

нифестује као књижевност, поезија, позориште, на изванредан начин „одшије” од филозофије. Основно полазиште овог дела рада било би дато у некој врсти става да се код француског мислиоца ради пре свега о једном истински дијалектичком односу (ин)естетике, као специфичног начина разумевања уметности које избегава опредмећивање својствено естетици, и филозофије, а који је исказан у привидној дистанци ове две сфере које се и поред тога увек самоупућују једна на другу.

На трагу реченог, пожељно је најпре напоменути да је, по француском филозофу, неопходно да се разбију устаљене матрице које инаугурише општенаметнути образац Ничеовог култа песника а који, како је већ истакнуто, поетско, књижевно, уметничко, асимилује у филозофско. Опречно томе, нужно је истаћи како је оно филозофско експлицитно одвојено од свих својих генеричких услова, односно истинâ, дакле и оних уметничких, што је прилично видљиво, рецимо, у Бадјуовој интерпретацији Платонове филозофије.<sup>2</sup> Штавише, изгледа да је по овом разумевању уметност као услов стварања, генерисања истина, нешто крајње аутономно у односу на филозофију, док је право биће филозофије неспособно за продукцију истина уметности те може само да врши њихово артикулисање, тачније диференцирање кроз процес идеације.<sup>3</sup> Уколико се, стога, не следи ова мисаона линија, сматра Бадју, долазимо у ситуацију да филозофија, са једне стране, постаје инфериорна спрам властитих диспозиција док се, са друге стране, сами услови истине филозофије, било да су дати као политика, љубав или уметност, неоправдано конфронтирају са филозофијом.

Да би се избегла евентуална застрањивања Бадју, грубо речено, уводи појмове „истине, догађаја и субјекта: искру истине пали догађај и она се шири попут пламена што га распирује дах

<sup>2</sup> Уп. Badiou, A., “The (Re)turn of Philosophy Itself, у: *Manifesto for Philosophy*, State University of New York Press, Albany, 1999, нар. стр. 122–126.

<sup>3</sup> Идеја је, по Бадјуу, заправо оно путем чега појединци унутар самих себе откривају делатност мисли ка самој истини.

субјективног напора који заувјек остаје непотпун. Наиме, истина није ствар теорије, него је у првом реду ‘практично питање’: она је нешто што се буде, ствар вишка, догађајна изнимка, ‘процес из којег произлази нешто ново’, насупрот кореспонденцији знања и његова објекта. Зато је ‘свака истина у исто вријеме појединачна и универзална’.<sup>4</sup> Тек уз наведене појмове, може се градити не само архитектоника разумевања односа естетике и филозофије већ и било ког другог помињаног услова филозофије.

Полазећи од изреченог, у својој познатој књизи *Приручник за инестетику* Бадју указује најпре на три схеме које традиционално детерминишу однос између уметности и филозофије, а које сачињавају, ма колико негативне биле, суштинску потпору за његово властито разумевање ове релације и које иде не само у смеру афирмације филозофије, већ и у правцу афирмације уметности, а што је све обухваћено његовом концепцијом инестетике.<sup>5</sup> У том контексту би, по њему, *дидактицизам*, *романтицизам* и *класицизам* били основна схематска решења односа уметности и филозофије, па би тако у дидактичком моделу филозофија била повезана са уметношћу у виду педагошког надзирања уметничких сврха, у романтичарском би уметност унутар коначности валоризовала филозофске бесконачне идеале, да би на концу у класичном моделу уметност имала задатак да своју „истину” депонује у сферу имагинарног, јасно се дистанцирајући од филозофског поимања рационалне истине. Слично и у тексту „Филозофија и уметност”<sup>6</sup>, Бадју разматра однос уметности и филозофије кроз релацију филозофије и поезије и закључује да „три могућа односа филозофије (као мишљења) и поезије су идентификујуће ривалство, аргументативна дистанца и

<sup>4</sup> Bensaïd, D., “Alain Badiou i čudo događaja”, *Čemu: časopis studenata filozofije*, Vol. X, No. 20, Zagreb, 2011. стр. 136.

<sup>5</sup> Уп. Badiou, A., *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford, 2005. стр. 5.

<sup>6</sup> Видети више о томе у: Badiou, A., “Philosophy and art”, у: *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*, Continuum, London-New York, 2004.

естетска регионалност. У првом случају, филозофија жели поезију; у другом је искључује; и у трећем је категоризује.<sup>7</sup>

Не залазећи даље у прилично опширну и по карактеру коректну анализу свих појединих сегмената Бадјуовог виђења поменуте три схеме, фокусираћемо се на његове сопствене мисаоне предлоге, тачније на четврту схему коју он нуди а која се састоји од два кључна момента чије су одредбе *иманенција* и *сингуларност*. Ради се о томе да истине уметности, састављене од иманенције и сингуларности, врхуне у ставу да не постоје иманентне форме које би биле ослобођене трансцендентне сингуларности, то јест, да је уметничка истина увек стециште јединства иманенције и сингуларности. Да је ова дијалектичка релација својеврсни критеријум Бадјуове инестетике сведочи и то што три поменуте схеме бивају лишене управо истовремености овог односа. Насупрот свима њима, француски мислилац гради став да је *уметност процедура истине*, она је заправо мишљење у оквиру којег су уметничка дела Реална, могућна, а мишљење које ове истине производи није могуће свести на истине других процедура попут науке, љубави или политике. То дакако значи и да је уметност несводива на филозофију чиме се, како нам се чини, потврђује дијалектичност њиховог односа, својеврсна укључујућа искључивост филозофије и уметности, где су оне несводиве једна на другу, али истовремено своје постојање не могу остварити једна без друге. Сходно томе, показује се да је улога филозофије дата у показивању, епифанији, истинâ уметности, тачније промишљању тих истинâ али не и њиховом стварању, што би била ексклузивна одлика уметности.

Када је пак у питању сâмо уметничко дело, невезано за филозофију, онда се оно обзнањује као нешто коначно, апсолутно у себи довршено, штавише, оно је убедљива процедура сопствене коначности. Али, то у исти мах захтева и да се одговори на питање односа коначности уметничког дела и бесконачности његове истине, с обзиром да овај однос Бадју ипак не налази у романтичарском

<sup>7</sup> Badiou, A., „Philosophy and art”, стр. 96.

идеалу бесконачног које је инкорпорирано у коначном. Управо обротно, истина уметничког процеса је увек чувствена, она је „преображавање чулног у догађање идеје.”<sup>8</sup>

Даљи однос уметности и филозофије детерминисан је тиме што уметност ствара истину, а то значи да она може и да мисли властиту истину, па Бадју инсистира на томе да *уметност мисли*, да, дакле, нема супротности уметности и мишљења.<sup>9</sup> Наравно, он не жели да се на било који начин говори о томе да филозофија паразитира на уметности, уметничко дело не може бити објекат за филозофију, или нека врста предмета за креирање филозофских појмова који би били независни од ње, што у ствари значи сасвим јасно одбацивање естетике, као филозофске дисциплине. Насупрот томе, афирмисање инестетике значи да она (инестетика) „описује једино унутарфилозофске ефекте створене независним постојањем неких уметничких дела.”<sup>10</sup> Није, дакле, реч о повратку на естетички образац мишљења већ о промишљању независних истина одређених конкретних уметничких дела, што говори да се неће разматрати уметност као таква, по себи узета. За француског филозофа је битно да се уметност испољава кроз конкретне, ситуационе, уметничке форме, нарочито оне поезије и позоришта.

Тако, рецимо, полазећи од прилично сложеног разумевања поезије и филозофије још од античких времена где доминира, условно речено, мисаона позиција Парменида, Платоново одбацивање поезије или Аристотелово помирење две области кроз заправо изоловање једне од друге, Бадју примећује како поезија мора бити ослобођена хеременеутичког стиска, док је задатак филозофа да промисли сопствени однос према поезији<sup>11</sup>, на начин који неће погодovati ни Платоновом прогањању ни Хајдегеровом ушивању,

<sup>8</sup> Бадју, А., *Тезе о савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2017, стр. 3.

<sup>9</sup> Више о томе, између осталог, и у: Badiou, A., “What Does the Poem Think?”, у: *The Age of the Poets*, Verso, London, 2014.

<sup>10</sup> Badiou, A., *Handbook of Inaesthetics*, стр. XII.

<sup>11</sup> Уп. Badiou, A., „Philosophy and art”, стр. 100.



па ни класификацијама Хегела или Аристотела. Следећи наведене околности, Бадју намерно прави разлику између „мишљења” и „знања”<sup>12</sup>, јер се реч знање односи на објективизирање нечега, на објекат знања; нешто долази до знања искључиво као објекат знања. У том смислу, поезија ни у ком случају не претпоставља нити описује било какав објекат, већ жели да осигура да мишљење не стоји ни у каквој релацији спрема објекта, искуство поезије је доиста мисаоно искуство без објективизирања или опредељења. Оно што забрињава филозофију јесте то што би поезија, па самим тим и уметност, могла бити форма мишљења без знања, тачније „некалкулативно” мишљење. Управо би ту лежао разлог зашто је поезија, па самим тим и уметност, одувек била предмет узнемирености филозофије. Наравно, бесмисленост таквих инсинуација не може се тражити у наводном имитативном карактеру поезије, јер, искуство песника попут Малармеа сведочи да поезија по својој природи не може имитирати чак ни поезију.

Потпунију релациону слику уметности и филозофије можемо добити уколико се запутимо стазама међусобног разумевања позоришта и филозофије. Тако у свом предавању „Заједничка заокупљеност уметности и филозофије”, Бадју намерава да преко Платоновог и Аристотеловог поимања уметности, односно позоришта, прецизније трагедије, на најефикаснији начин покаже каква је међуоднос уметности и филозофије. Тако код Платона, са једне стране, постоји јасна аверзија према епској поезији, сликарству, трагедији док, са друге стране, он даје филозофији позоришну форму, видљиву у његовим дијалозима, па тиме успоставља неку врсту позоришне супротности самом позоришту чиме се наслућује дијалектичка симболика тешкоће односа филозофије и уметности. „Дакле, мој данашњи циљ је да дам значење овој тешкоћи. Зашто, од самог почетка, сложени однос између уметности-позоришта, а позориште је на концу синтеза свих уметности. Знамо да у позоришту имамо поезију, имамо књижевност и имамо спектакл, сли-

<sup>12</sup> Уп. Badiou, A., “The Age of the Poets”, у: *The Age of the Poets*, стр. 16, 17.

кање, плес и музику. Тако да је насиље спрам позоришта, насиље спрам свих уметничких форми.”<sup>13</sup>

На том фону, Платон је филозоф чија се позоришна форма користи против позоришта, а након њега ниједан филозоф, макар у озбиљнијем смислу, не служи се таквим поступком, с обзиром да је његов наследник Аристотел успоставио образац академске расправе која доминира данашњом филозофском сценом. Сâм пак Аристотел није непријатељски настројен према позоришту, па имамо случај да онај који се користи позоришном формом осуђује позориште док онај који изискује академску расправу говори похвално о театру. Тако се веза филозофије и уметности од самог почетка испоставља као неки парадокс, јер је филозофија против уметности зато што је ова имитативна а опет, са друге стране, и сама филозофија преузима плашт уметности да би исказала своју истину. „Дакле, када је филозофија против имитирајуће природе уметности, онда преузима уметничку форму, а када је филозофија равнодушна спрам уметности, онда филозофија предлаже стил без икакве уметности, академски стил.”<sup>14</sup>

Изгледа да је, по Бадјуу, за Платона уметност нешто посве опсцено и опасно, док је код Аристотела присутно одобравање уметности јер постоји јасна разлика између уметности и филозофије. Ово значи да за овог првог опасност долази услед нејасне диференције уметности и филозофије, што ће рећи да искушење уметничког стваралаштва још увек тиња унутар Платонове филозофије, што за другог мислиоца то није случај. По француском филозофу би код Платона уметност била могући део, односно аспект филозофије, и то би водило ка подчињавању лепоте истини. Код Аристотела нема такве могућности, јер су обе духовне сфере јасно разграничене, па филозофија може да учини уметност објектом

---

<sup>13</sup> Badiou, A., “The Common Preoccupation of Art and Philosophy”, у: Bartlett, A.J. and Clemens, J. (ed.), *Badiou and His Interlocutors Lectures, Interviews and Responses*, Bloomsbury Publishing, New York, 2018., стр. 31.

<sup>14</sup> Исто, стр. 32.

свог проучавања а што је ништа друго до, како смо горе видели, естетика. У тим констелацијама, Аристотел нема аверзију спрам позоришта, а то ће рећи ни према уметностима, јер позориште је ствар субјективног задовољства а филозофија објективног знања. Наравно, Бадју не дели Аристотелову позицију, тј. став естетике већ, како је речено, инестетике, он заправо више преферира Платона али на свој, редефинисани начин.

Овде би, дакле, било важније то да Платон предлаже нешто попут филозофског позоришта или филозофске уметности, што би представљало кретање мишљења окренуто ка истини, које не означава пуко „изузетно” насиље већ борбу против различитих форми које опструишу истину. Ту није реч о идентификацији, ради се више о покушају да се увиди у коликој мери се могу прекорачити сопствене могућности. Дакле, циљ би био да се представи могућност немогућности, као циљ новог мишљења. И то је оно што ради Платоново позориште, које не стреми, као Аристотелово, ка ослобађању афеката како би се они рационализовали и подјармили.

Корене пак оваквим схватањима позоришта, по Бадјуу, можемо опипати већ у класичном објашњењу настанка хеленског позоришта, уз опаску да је ту дошло до цепања оног Једног и настанка у дијалогу двоје, на сцени. Ради се о супротности двоје, па тако позориште пре филозофије представља обзнањивање негације, то је стварање дијалектике, чији су протагонисти сви уметнички облици. Како и филозофија такође баштини негацију па самим тим и дијалектику, то онда следује да „ имамо присуство позоришта у целокупној филозофској историји дијалектике.”<sup>15</sup> И позориште и филозофија, као дијалектичке, улазе у домен дијалога, разговора насупрот конфликта, то је заправо жеља да се направи споразум иза једноличности Једног, а што значи моћи говорити уз контрадикторности. У том смислу би расправа, али и заједничка константа, позоришта, уметности уопште, и филозофије била усмерена

---

<sup>15</sup> Исто, стр 36.

ка разматрању идеала правог живота. И то не доброг већ правог живота, „у смислу субјективне борбе да се промени свет...”<sup>16</sup>

### Уметност, анимални хуманизам и заснивање антихуманистичке инесетике

Бадју, као један од најзначајнијих филозофа савремености, апологета слободе, братства и једнакости, с правом баштини филозофију револта и отпора против тековина терора Капитала и Запада. Неће, стога, овом виспреном мислиоцу бити тешко да упути на главне узроке и могуће тенденције друштвеног тренутка епохе којој припада а у којој побуна као идеја постаје конститутивни момент како филозофије тако и уметности. То изгледа особито видно у једном преломном тренутку, на расцепу два столећа, унутар контура амбивалентних структурних компонената разноврсних хуманизамâ.

У прилог горе реченом говори и Бадјуов познати спис *Столеће*, где француски филозоф прави својеврсну дијагнозу нашег времена, историјског тренутка који нас апсорбује, без уобичајених копрени које могу евентуално замаглити наше захватање истинског стања ствари. Сагласно претходним назнакама, овај спис констатује како је двадесет и први век, век тријумфа капитализма и неограничене Демократије<sup>17</sup> у форми светског тржишта, чији је главни циљ да на сваки начин подрива снаге необуздане воље, што би водило ка свеопштој пацификацији или „мудрости медиокритетства”<sup>18</sup>. Ово је век надмоћи економије империјалног Капитала, либерално доба у оквиру којег се парламентарна демократија и њени епигони отварају ситним идејама. Циљ Бадјуа је да најпре филозофски промисли претходно столеће, дакле двадесети век, а са њим и виђење модерне уметности, према којој, чини се, има сасвим позитиван

<sup>16</sup> Исто, стр. 38.

<sup>17</sup> Badiou, A., *Stoljeće*, Antibarbarus, Zagreb, 2008, стр. 9.

<sup>18</sup> Исто, стр. 9.

став, да би потом контемплирао над нашим столећем (21. век) и његовим битним обележјима оличеним у анималном хуманизму.<sup>19</sup>

У истој књизи, на другом месту, постаје изузетно важно да се сагледа могућност уметничког у дијагностификовању потенцијалног мишљења најпре двадесетог столећа, својеврсног хуманизма без човека, тачније радикалног хуманизма или антихуманизма. Конкретна поезија, Манделштама рецимо, даје прилику да се кроз визуру поезије осмотри и мисаона архитектура самог столећа. Столеће се, на тај начин, показује као „стољеће људске животиње, непотпуног бића које трансцендира Живот,”<sup>20</sup> а које треба да надиђе слика новог човека, снажне воље, виталистичког жара моћне звери, али истовремено и носталгичког „мањка снаге”. Ту се у исти мах намеће питање и улога уметности, тачније, заједничке везе између 20. столећа и уметности, а што је последица снажне конекције историцизма и естетског апсолута. Слика песника-вође доминантна у 19. веку, замењена је сликом песника устројеног по Малармеовом аршину, песника који је изузетак, чувар нечег изгубљеног и заборављеног.

Насупрот овој етапи, у условима наше епохе, којом доминира животињски хуманизам важно је изаћи из окриља сигурности и показати храброст, с обзиром на то да је његов субјективни чувар управо регула страха. Ту ступа на сцену мишљење, и то је место где уметничко, а које како смо у претходном поглављу видели мисли на један специфичан начин, може да помогне, тачније, да има изузетно важну функцију у поступку ослобађања субјективности. Сама пак веза храбрости и Идеје је у данашњим околностима анималног хуманизма прилично бескрвна и патворена, за разлику од 20. века радикалног антихуманизма где су је красили изузетна виталност и снага. Управо у оваквој мисаоној клими је и уметност 20.

<sup>19</sup> Тачније, „епоха” анималног хуманизма већ отпочиње у последњој декади 20. столећа, али Бадју, имајући у виду њене експанзивне домете који су везани пре свега за 21. век, повлачи нешто грубље демаркационе линије два периода.

<sup>20</sup> *Исто*, стр. 21.

века, столећа Идеје, била обележена авангардним стремљењима, жељом да се или уништи оно Реално, или да се на неки начин реално одузима, апстрахује, да се сведе на нешто минимално, то је век минималистичке уметности.<sup>21</sup> Такође, уметничко дело двадесетог столећа и романтичарски уметнички патос силаска бесконачности у коначност се искључују, јер двадесетовековна уметност је похвала коначности.

Наредни интерпретативни корак нам открива недвојбену склоност француског филозофа антихуманистичком разумевању уметности. Сходно том захтеву, уметност за њега није тек пуки одраз обичне људскости, нити би се она могла свести на Спинозин захтев да се тек захваљујући њој истрајава у постојању. Управо обратно, она је сведок нељудског у људском, баш зато што човек у уметности и кроз уметност превазилази сопствену људскост, тачније самог себе.<sup>22</sup>

Као уметност која је надчовечанска и, дакле, прекорачује оно што човек јесте, нарочито ако се узме да он захтева еволуцију човека у догађајни тренутак субјекта, уметност је мрачна и као таква осветљава столеће у свом стваралачком акту. Она, стога, мора бити надвладавање чежње за партикуларним а то је оно што понајвише годи нашем анималном бићу. И управо би у захтевима минималистичке уметности, макар по Бадјуу, исто као и у политичким наложима социјализма, кликтавој радости љубавног лудила или формалној аксиоматици науке били похрањени универзални надпартикуларни захтеви двадесетог столећа.

Све су прилике, да се Бадјуова инестетика може посматрати као приклањање антихуманизму двадесетог столећа, који је по свом карактеру захтев за универзалним, истовремено чулним и бесконачним, уз неизоставни апел за трансцендирање човечанског. „Столеће је било и бит ће столеће једнозначности. Надам се да је то оно што ће надживјети тренутну рестаурацију, која је

<sup>21</sup> Уп. *Исто*, стр. 125.

<sup>22</sup> Уп. *Исто*, стр. 152.

утолико више лажљива и вишезначна уколико се претвара да је хуманистичка и пријатељска.”<sup>23</sup> Као израз таквог столећа и уметност је формална, апстрактна и усмерена ка немогућности било каквог тумачења, аверзична према постмодернистичким уметничким прегнућима. Следствено томе, можемо говорити о ривалитету једнозначности уметнички реалног против вишезначности уметничког привида, догађаја као потке уметности против датог стања ствари, истине уметности насупрот мњењу уметничког хуманизма. Уз речено, 21. столеће, према ком је Бадју нарочито критичан карактерише амбиција повратка човеку, којег је 20. столеће покушавало надићи, у свим сферама постојања, па и у уметности.

Занимљиво је да 21. столеће и нови хуманизам одбацује и радикални хуманизам и антихуманизам. Обележава га само реарфирмација класичног хуманизма, али без икакве идеје, без пројекта и наде у неку истину или догађај. Човек се напросто редукује на његово тело, он је пуки живот, врста. Експанзија биоетика различитог типа као и екологија, права животиња и права људи, сведочи о доминацији анималног хуманизма, који не жели ни да човек буде будућност човека, као код Сартра, нити да буде његова прошлост, као код Фукоа. Човек анималног хуманизма је исто тако и човек милосрђа, то је експлицитност живота без идеје, „потврда натурализма, дубоке анималности на коју се човек своди у савременом хуманизму.”<sup>24</sup>

Сходно реченом, а опет под визуром савремене уметности анималног хуманизма, следује да њен основни импулс стиже из сировог живота природе. Уметничко дело је тако у целости у сагласју са Бадјуовом опсервацијом савременог демократског материјализма који сматра валидним и виталистичким једино тела и језик<sup>25</sup>, о чему сведочи епидемија не само бројних еколошко-биоетичких

<sup>23</sup> Исто, стр. 153.

<sup>24</sup> Исто, стр. 167.

<sup>25</sup> Видети више о томе у: Badiou, A., „Demokratski materijalizam i materijalistička dijalektika”, *Čemu: časopis studenata filozofije*, Vol. X No. 20., Zagreb, 2011.

дисциплина на пољу науке, већ и у домену филозофије заступљени примат језичкоаналитичке школе мишљења. На тај начин се у савременом, како политичком тако и уметничком контексту, човек изједначава са индивидуалним захтевима, тј. правима, а та права су пре свега права телесног бића. Идеологија људских права штавише намерно спутава аутентичност уметника, јер аутентичност подстиче револт, како код уметника тако и код његових поштовалаца, рецепијената и следбеника.<sup>26</sup> Опречно томе, као једина максима савремене уметности може се, следећи Бадјуа, навести да она не сме бити империјална, а то значи парламентарно-демократска, док је пак сама неимперијална уметност увек апстрактна на начин да се апстрахује од било какве партикуларности.<sup>27</sup>

### Закључна разматрања

Претходни редови су имала за циљ да пре свега укажу на централну улогу уметности у тоталитету Бадјуове мисли, уз неизоставно позиционирање естетике, односно инесететике, између филозофије као хуманистичке знаности, са једне стране, и анималног хуманизма, са друге стране. Жеља да се јасно утврди граница и домет деловања, како филозофије тако и уметности, само би у Бадјуовој теорији допринела даљем развоју његове инесететике ослобођене објективизације, особене претераном упливу филозофског дискурса у стваралачки контекст уметности. Истовремено, еманципаторске и готово револуционарне могућности уметности не могу а да јасно не оцртају контуре новог сагледавања уметности у актуелној, макар по Бадјуу, епохи анималног хуманизма, на супрот којем он истиче антихуманистичке тенденције савремене

<sup>26</sup> У Бадјуовом еманциповању помоћу уметности, важно је ослобађање од хуманизоване уметности, односно скидање терета свакодневнице и упућивање ка догађају истине (уметности), који може бити дат примерице у покрету какав је супрематизам, кубизму Маљевича или поезији Манделштама, Песоиној прози или Малармеовом поетском ангажману.

<sup>27</sup> Уп. Бадју, А., *Тезе о савременој уметности*, нар. стр. 9–11.



уметности која би требала да буде пре свега израз оног нељудског у људском, трансцендирање хуманитета; инестетика је заправо ода оном надчовечанском и бесконачном, речју идеји, али искључиво кроз призму коначности, времена и чулности.

Упркос наведеном, тек сасвим узгредно и у ограниченом опсегу могле би се навести одређене примедбе Бадјуовим ставовима, тачније извесна несагласја у његовим изнесеним поставкама. Наиме, уколико се прихвати да се Бадју дистанцира у односу на, како смо имали прилике да видимо, Аристотелову позицију у естетици и филозофији, особито тамо где се грчки филозоф сматра утемељивачем академске естетике, која раздваја филозофско и уметничко, остаје нејасно зашто и сам француски теоретичар приступа диференцирању и подвајању ове две области. Уз то, њихово дијалектичко укључивање, које је свесрдно изнешено у разумевању позоришта, не успева посве да одржи континуитет међуупућивања јер се стиче утисак да естетско, ма колико оно било инестетско, не може довољно мислити независно од рационалног дискурса филозофског. Тешко да би се могло очекивати да инестетика тек тако клисне у ирационалност неопредмећивања, а чини нам се да је код Бадјуа управо то на делу, а да се у исти мах сматра довољно аргументативно утемељеном и валидним.

Поред овога, већ позната Рансијерова критика Бадјуове инестетике полази од тога да је код овог другог заправо реч о отвореном антиестетицизму.<sup>28</sup> То ће рећи да Рансијер сматра да је Бадјуова инестетика заправо закашњела модернистичка реакција на пост-модерна естетичко-демократска стремљења, па је оваква теорија уметности осмишљена као генеричка процедура истине само наставак модернизма док неуспех овог покушаја лежи пре свега у претераном платонизму Бадјуа који не може да дозволи да модернизам напосто асимилује тенденције саме естетике. Уз то, омеђи-

---

<sup>28</sup> Више о томе у: Rancière, J., "Aesthetics, Inaesthetics, Anti-aesthetics", у: Hallward P., (ed.) *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, New York, 2004.

вање естетике не ослобађа уметност од епистемолошког стиска, па тако Бадју не успева, по овоме, да спроведе платоновску разлику уметности и филозофије нити да спаси поезију од Платоновог прогона.

Но и поред наведених замерки, ипак се мора признати да се, у сваком случају, Бадјуов антихумани инестетицизам увек ослања на његове темељне опште поставке о човеку који треба да постане субјект, и окренут је ка вечности истинâ које се у револту супротстављају естетици демократског империјелног материјализма.<sup>29</sup> У том смислу, истина уметности подразумева да је већ отпочео процес ослобађања од хуманизма, да је нови антихумани субјект генеричке истине инестетике (уметности) већ започео са ослобађањем како себе самог тако и других субјективитета.

Оквирно говорећи, Бадју тражи да рационално чвориште сингуларности, догађаја и истине само по себи буде место где је могуће конституисати посве нову доктрину субјекта. Насупрот оним захтевима, попут рецимо Хајдегера, где услед саприпадности субјекта метафизици овај мора бити деструисан, Бадју хоће да каже како субјект у којем се рационално увезују сингуларност, догађај и истина може постати носилац једне нове максиме: „неки субјект је сингуларан зато што је догађај тај који га увек конституише у некој истини.”<sup>30</sup> Та истина, поред политичке, истине науке или љубави, је дакако и уметничка, па би стога њена улога у еманципацији и уопште постајању субјекта била немерљива за Бадјуа.

Све у свему, Бадјуова концепција уметности, смештена између инестетичког антихуманизма и филозофије као такође (анти-)хуманистичке „знаности”, у свим својим предностима као и недостацима, мора остати непобитна станица сваког озбиљнијег

---

<sup>29</sup> „Осим тога, неимперијална уметност мора да буде чврсто повезана као математички доказ, изненађујућа као напад у ноћи и уздигнута као звезда”. (Бадју, А., *Тезе о савременој уметности*, стр. 12.)

<sup>30</sup> Бадју, А., *Метафизика реалне среће*, Факултет за медије и комуникације-Универзитет Сингидунум, Београд, 2015, стр. 31.

промишљања не само естетике, као једне дисциплине и њеног односа према другим хуманистичким знаностима па тако и филозофије, већ и уметности уопште.

## Литература

- Alizadeh, Ali, "From Prohibition to Affirmation: On Challenges and Possibilities of a Badiouian Philosophy of Art", у: Bartlett, A. J. and Clemens, J. (ed.), *Badiou and His Interlocutors Lectures, Interviews and Responses*, Bloomsbury Publishing, New York, 2018.
- Badiou, Alain, "The (Re)turn of Philosophy Itself", у: *Manifesto for Philosophy*, State University of New York Press, Albany, 1999.
- Badiou, Alain, "Philosophy and art", у: *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*, Continuum, London-New York, 2004.
- Badiou, Alain, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford, 2005.
- Badiou, Alain, *Stoljeće*, Antibarbarus, Zagreb, 2008.
- Badiou, Alain, „Demokratski materijalizam i materijalistička dijalektika”, *Čemu: časopis studenata filozofije*, Vol. X No. 20., Zagreb, 2011.
- Badiou, Alain, "The Age of the Poets", у: *The Age of the Poets*, Verso, London, 2014.
- Badiou, Alain, "What Does the Poem Think?", у: *The Age of the Poets*, Verso, London, 2014.
- Бадју, Алан, *Метафизика реалне среће*, Факултет за медије и комуникације-Универзитет Сингидунум, Београд, 2015.
- Бадју, Алан, „Филозофија и жудња”, у: *Жудња филозофије*, Медијска култура, бр. 9, Никшић, 2015.
- Бадју, Алан, *Тезе о савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2017.
- Badiou, Alain, "The Common Preoccupation of Art and Philosophy", у: Bartlett, A. J. and Clemens, J. (ed.), *Badiou and His Interlocutors Lectures, Interviews and Responses*, Bloomsbury Publishing, New York, 2018.
- Bensaïd, Daniel, "Alain Badiou i čudo događaja", *Čemu : časopis studenata filozofije*, Vol. X, No. 20, Zagreb, 2011.
- Filipović, Andrija/Matejić, Bojana, "Umetnost=život? Delez, Badju i ontologija ljudskog", *Filozofija i društvo*, XXVI (2), Beograd, 2015.

Небојша Бановић

- Lecerclé, Jean-Jacques, "Badiou's Poetics", y: Hallward, P. (ed.) *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, New York, 2004.
- Nancy, Jean-Luc, "Philosophy without Conditions", y: Hallward, P. (ed.) *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, New York, 2004.
- Rancière, Jacques "Aesthetics, Inaesthetics, Anti-aesthetics", y: Hallward, P. (ed.) *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, New York, 2004.

Nebojša Banović

## BADIOU'S INAESTHETICS BETWEEN PHILOSOPHY AND ANIMAL HUMANISM

### Summary

The main objective of this work is to attempt through the notions of French philosopher Alain Badiou to examine the state of aesthetics, in this case inaesthetics, considering philosophy, as humanistic "knowledge". Art, as generic procedure of truth and one of conditions of philosophy, gets in dialectic relation with philosophy, conditioning its existence but at the same time being conditioned by the regulatory role of philosophy. Apart from aforementioned, Badiou's understanding of art, bringing reflections of non-imperial anti-humanistic inaesthetics, enters into a broader spectrum of confront with imperial tendencies and inaesthetics customs of epochs bringing notions of animal humanism.

**Key words:** Badiou, inaesthetics, philosophy, truth, art, animal humanism.

Душан Миленковић

**КАКВО ДРУШТВО СИМБОЛИЗУЈЕ  
ПОПУЛАРНА МУЗИКА?  
Критика Грејсикове естетичке концепције  
у књизи *Listening to Popular Music***

**Апстракт:** У раду се разматрају ставови које амерички естетичар Теодор Грејсик (*Theodore Gracyk*) у књизи *Listening to Popular Music* о начину на који популарна музика може представљати симбол за одређени однос човека према друштву. У раду покушавам да покажем да у шестом поглављу поменуте књиге није успостављен јасан теоријски однос између Грејсикових теза о одговарајућем слушачком приступу популарној музици и његових предлога о томе какве друштвене вредности симболизује популарна музика. У циљу тражења одговарајућег решења за овај проблем, у раду повезујем Грејсикове ставове из шестог поглавља са његовим тезама о односу између естетских и политичких вредности из другог поглавља поменуте књиге.

**Кључне речи:** популарна музика, друштво, естетика музике, Theodore Gracyk.

**Увод – теоријски приступ симболичкој улози популарне  
музике у књизи *Listening to Popular Music***

Након излагања важних естетичких поставки које се тичу естетског доживљаја популарне музике, а посебно проблематике вредновања композиција ове врсте, у шестом поглављу књиге

*Listening to Popular Music* Теодор Грејсик (*Theodore Gracyk*) разматра на који начин популарна музика може представљати симбол за одређене ванестетске садржаје, а посебно оне који се тичу човековог односа према друштву и политичких вредности. Задатак овог рада огледа се у сагледавању начина на који се Грејсикови ставови у поглављу о симболичким потенцијалима популарне музике односе према тезама овог аутора о самом чину естетског доживљавања музике ове врсте.

Пре него што започнем са упоређивањем начина на који Грејсик приказује сам естетски доживљај популарне музике и његовог говора о симболичким потенцијалима ове врсте музике, важно је нагласити и да се амерички естетичар у поглављу посвећеном овој проблематици не посвећује директно самом тексту одређене композиције популарне музике – напротив. Највећи део Грејсикове аргументације у овом поглављу заснива се на његовој анализи специфично музичких аспеката композиције „D’Yer Mak’Er” групе „Лед Цепелин” (*Led Zeppelin*) и начина на који се овај бенд поиграо са конвенционалностима различитих музичких жанрова попут регеа и раног рокенрола, као и разматрању музичког стила чувеног гранд бенда „Нирвана” (*Nirvana*).<sup>1</sup> Овакво поступање америчког естетичара у поглављу посвећеном симболичкој улози популарне музике не треба да изазива чуђење. Текст је носилац значења, а као такав, он може садржати одређену политичку поруку, са којом би тумач овог текста могао да дође у додир интерпретирајући сам текст мимо музичке пратње. У том случају, не ради се о симболичким дометима популарне музике као такве, већ се одређени мисаони садржај, који се, између осталог, може тицати и политичких вредности једног друштва, нуди слушаоцу у вербалном руху, док сама популарна музика може бити и инструментална. Међутим, Грејсика овде не

---

<sup>1</sup> Gracyk, T., *Listening to Popular Music: or, How I Learned To Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010, стр. 163–167, 173–175. У наставку рада, наводићу само наслов књиге без поднаслова: *Listening to Popular Music*.

интересују симболички потенцијали одређених композиција популарне музике у којима је присутан политички ангажован садржај у тексту (као што је то случај у чувеној песми „Born in The U.S.A.” Бруса Спрингстина [*Bruce Springsteen*], којој Грејсик посвећује пажњу у другим деловима ове књиге),<sup>2</sup> већ начин на који популарна музика у целини може преузети на себе одређену симболичку улогу. Управо се Грејсикова одбрана популарне музике од оптужбе које износи британски естетичар Роџер Скрутон (*Roger Scruton*), о којој ћу убрзо говорити, односи на способност популарне музике као такве да симболизује „декадентно и неуређено друштво”.<sup>3</sup>

### **Грејсикова критика традиционалног елитизма и њена повезаност са проблематиком симболичке улоге популарне музике**

Према Грејсиковој интерпретацији, Скрутон сматра да је популарна музика мелодијски, хармонски и ритмички оскудна и углавном се заснива на музичким клишејима, па не подстиче активну естетску рецепцију налик оној која одликује слушање класичне музике. Као таква, она је симбол декадентног и неуређеног друштва и чини да слушаоцу идеје о оваквом друштвеном окружењу више нису стране и одбојне.<sup>4</sup> Грејсик нам говори да би се, за разлику од наведене улоге популарне музике, у елитистичком учењу ове врсте симболичка моћ класичне музике састојала у томе што би нам складна мелодијска, хармонска и ритмичка структура музичких креација ове врсте побуђивала асоцијације спрам „идеалног друштва”.<sup>5</sup> Као спону између специфично музичких аспеката једне композиције и симболизованих друштвених вредности, Скрутон користи сопствено тумачење друштвене праксе плеса, али

---

<sup>2</sup> *Ibid*, стр. 44–45.

<sup>3</sup> *Ibid*, стр. 157.

<sup>4</sup> *Ibid*.

<sup>5</sup> *Ibid*.

и својеврсно платонистичко разумевање улоге уметности, судећи по његовим речима у књизи посвећеној естетици музике.<sup>6</sup>

Важно је нагласити да се Грејсикова критика елитистичког става да популарна музика буди асоцијације ка декадентном и неуређеном друштву не заснива на показивању да популарна музика не може имати симболичку улогу ове врсте, већ стреми ка закључку да музика овог типа има другачији симболички потенцијал, о коме ћу говорити у наставку рада. Другим речима, не доводи се у питање да ли се популарна музика може доживети симболички, већ се показује да популарна музика буди асоцијације ка другачијем мисаоном садржају од оног који сугеришу елитисти, уколико се овој врсти музике приступи на одговарајући начин. Амерички естетичар на више места у овом поглављу наглашава да одговарајући начин за доживљавање популарне музике припада слушаоцима којима је познат целокупан контекст у коме ова врста музике настаје, историја музике овог типа, конвенције одређеног музичког жанра коме припада композиција са којом долазе у додир, али и друга, томе слична знања.<sup>7</sup> Овакву естетску рецепцију популарне музике Грејсик у неким деловима шестог поглавља назива „значаким слушањем”.<sup>8</sup>

Да се ради о важном Грејсиковом ставу, потврђује не само то да он започиње шесто поглавље разликовањем одговарајућег естетског доживљаја музике од другачијег слушачког одношења, већ и чињеница да амерички естетичар заступа став ове врсте након што је у трећем, четвртном и петом поглављу ове књиге подробно обрадио проблематику одговарајућег слушачког приступа популарној музици као специфичном културном продукту. Штавише, важност поменутог става потврђује се и тиме што Грејсик на крају шестог поглавља формулише метатеоријски став о задат-

<sup>6</sup> Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, стр. 390–391.

<sup>7</sup> Између осталог, уп. Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 155, 160, 164–167.

<sup>8</sup> *Ibid*, стр. 166, 175.



ку саме филозофије музике, став који се директно тиче узимања у обзир начина на који популарну музику доживљавају слушаоци који имају пуно искуства са музиком ове врсте. Уместо заступања тезе да „филозофија обелодањује однос између непроменљивих, објективних музичких вредности и идеалне организације људског друштва”, амерички естетичар сматра да би филозофија музике могла заступати и ставове према којима би смисао музике требало тражити у одговарајућој „реакцији зналачких слушалаца”.<sup>9</sup>

Са традиционалним елитизмом Грејсик директно повезује став да се естетски доживљај музике увек састоји у одговарајућој интерпретацији самих звукова које чујемо у једној композицији и односа у које они ступају. Напомињући да се ова интерпретација дешава на „интенционалном нивоу”, он овај чин свести пре свега разуме као трагање за ванмузичким „људским значењима”, за „мислима” које музика побуђује (па се овај део поглавља и назива „Музика као мишљење”).<sup>10</sup> Која „значења” амерички естетичар има у виду у овом делу књиге о слушању популарне музике?

### Тезе о слушању популарне музике и њеној симболичкој улози у књизи *Listening to Popular Music*

Грејсик најпре разматра ставове према којима слушањем музике долазимо до одређеног увида који се тиче самог композитора (намере коју је имао приликом стварања тог дела или осећања којима је био прожет у стваралачком процесу), односно, уколико не самог композитора, барем својеврсне „музичке персоне” тог ствараоца, коју он својим делом сугерише слушаоцима.<sup>11</sup> Иако ове тезе нису посебно важне за проблематику коју разматрам у овом раду, важно је поменути да током ове анализе амерички естетичар износи и одређене опште ставове о симболичкој улози музике. Грејсик

<sup>9</sup> *Ibid*, стр. 175.

<sup>10</sup> *Ibid*, стр. 157–158.

<sup>11</sup> *Ibid*, стр. 159.

се у наставку шестог поглавља најпре разрачунава са елитистичким позицијом тако што показује да одговарајуће интерпретирање значења једне композиције слушалац спроводи и када долази у додир са звуком као „материјалним” аспектом те композиције, а не само када увиђа „структуралне” карактеристике те композиције, попут хармонских односа између тонова.<sup>12</sup> Уколико у доживљају одређене рок композиције сматрам да начин на који је гитариста окидао жице на електричној гитари није занемарљив, а овај начин описујем антропоморфним епитетима, заступајући мишљење да гитара у тој композицији звучи „нервозно”, налазим се у потрази за значењем на исти начин на који то од мене очекује елитистичка естетика када трага за „мислима” исказаним у структури једне композиције, само што је у овом случају предмет мог интересовања сам звук гитаре.

У ставовима ове врсте, Грејсик износи уопштене тезе о начину на који музика може имати симболичку улогу указивањем на људску тенденцију ка антропоморфном описивању музике у трагању за значењима која нам она може понудити. Он на овом месту разрађује и мисао према којој само кретање тонова по правилу тумачимо као људско кретање.<sup>13</sup> Изузев наведених ставова, у овом поглављу књиге не могу се наћи друге тезе о начинима на које специфично музички аспекти једне композиције буде асоцијације спрам ванмузичких вредности. Међутим, амерички естетичар је и поред ових ставова још увек сасвим далеко од успостављања одређене везе између специфично музичких аспеката једне композиције и друштвених вредности које би они могли да симболизују. Штавише, аутор књиге о популарној музици овим ставовима још увек остаје у границама онога што допушта чак и формалистичка естетика Едуарда Ханслика (*Eduard Hanslick*), према којој музика може приказати једино „динамичку страну осећања”, коју Ханслик

<sup>12</sup> *Ibid*, стр. 160–163.

<sup>13</sup> *Ibid*, стр. 161.

илуструје употребљавајући сличне антропоморфне епитете за при-  
казивање кретања самих тонова.<sup>14</sup>

У наставку шестог поглавља, имајући у виду елитистички став о „материјалним” аспектима музичког дела, амерички естетичар се пита да ли би се узимање у обзир ових аспеката дела морало сматрати проблематичним одвраћањем пажње слушаоца од тумачења мисаоног садржаја које дело нуди.<sup>15</sup> Како би одговорио на ово питање, Грејсик детаљно анализира пример сопственог слушања композиције „D’Yer Mak’Er” групе „Лед Цепелин”.<sup>16</sup> У начину на који се амерички естетичар опходи према значењима које налази у естетском доживљају ове композиције могу се пронаћи одређене смернице за разумевање Грејсикових теза о симболичким потенцијалима популарне музике.

Говорећи о свом доживљају поменуте песме, амерички естетичар најпре запажа да се позната рок група у музичкој пратњи поиграла са музичким конвенцијама реге музике. За разлику од стила који налазимо у инструменталном делу ове песме, вокално извођење одступа од реге традиције, како по начину певања, тако и по тексту песме – оно је ближе раном рокенролу педесетих година прошлог века. У оваквој комбинацији музичких стилова, као и у чињеници да сам назив песме „D’Yer Mak’Er” упућује на начин на који се на енглеском језику изговара реч „Jamaica”, амерички естетичар тумачи композицију као својеврсну пародију реге музике. Посебну пажњу Грејсик посвећује самом звуку гитаре током соло деонице коју изводи Џими Пејџ (*Jimmy Page*). Он увиђа комичност у Пејџовом избору звука, начину свирања гитаре, њеном месту у аранжману песме (сматрајући да соло чујемо на оном делу у песму у коме бисмо очекивали нову строфу), али и у чињеници да се не ради о „правој” соло деоници већ музичкој парафрази Плантове (*Robert Plant*) вокалне теме. Слушалац који познаје музички рад

<sup>14</sup> Уп. Ханслик, Е., *О музички лијепом*, БИГЗ, Београд, 1977, стр. 60–64.

<sup>15</sup> Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 163.

<sup>16</sup> *Ibid*, стр. 163–167.

британске рок групе очекује „вриштећи, херојски, завијајући” звук гитаре по коме је Џими Пејд препознатљив.<sup>17</sup> Уместо тога, слушаочева очекивања су изневерена, а слушалац чује звук гитаре и начин свирања који подсећа на банализовану верзију гитарског стила карактеристичног за музику педесетих година 20. века. Тако овај соло истовремено представља пародију Плантове вокалне деонице, али и рокенрола педесетих, као и чињенице да је реге музика настала под директним утицајем наведеног америчког музичког стила, што запажа сам Грејсик.<sup>18</sup> Анализи песме „D’Yer Mak’Er” амерички естетичар додаје и ставове о комичном поигравању са ритмом које ова музичка група спроводи у познатој песми „Black Dog”.<sup>19</sup>

У чињеници да се у рецепцији песме „D’Yer Mak’Er” самом звуку гитаре придаје одређено значење крије се још један момент Грејсиковог разрачунавања са елитистичким игнорисањем „материјалних” аспеката музичког дела, будући да и овај аспект једне композиције подлеже интерпретативним интервенцијама које елитистичка естетика примењује искључиво на формалну структуру једног дела. Међутим, за разумевање симболичке улоге популарне музике важнији су други ставови које Грејсик изводи на темељу претходно илустроване анализе. За тумачење значења на које упућује једно дело популарне музике, потребно је познавати музичке конвенције које одликују музичке жанрове и стилове који припадају овој врсти музике – у овом случају, конвенције реге музике и раног рокенрола. Такође, да би се разумело на шта тачно алудира једно дело популарне музике када упошљава различите музичке конвенције из богате традиције ове врсте музике, потребно је имати у виду историју популарне музике – у изложеном примеру, пре свега начин на који је рокенрол утицао на реге – али и историју музичке групе која креира одређену композицију,

---

<sup>17</sup> *Ibid*, стр. 164.

<sup>18</sup> *Ibid*, стр. 167.

<sup>19</sup> *Ibid*, стр. 165–166.

односно музичке обрасце и стил који је једна група неговала током година свог рада. Надаље, интересантно је да Грејсик наглашава да је за начин анализирања који је спровео говорећи о два песмама групе „Лед Цепелин” потребно и извесно познавање музичке хармоније (што му омогућава да увиди сличности између регеа и раног рокенрола).<sup>20</sup> Иако амерички естетичар то директно не истиче, очигледно је да су му у изложеној анализи помогла и нека друга знања која припадају домену музичке теорије, што је посебно уочљиво на месту у коме говори о начину на који је у песми „Black Dog” искоришћен 5/4 такт.<sup>21</sup>

Приликом анализе сопственог доживљаја песама групе „Лед Цепелин”, Грејсик не говори посебно о начину на који би се симболички потенцијал ових композиција тицао одређене друштвене проблематике – а проблематика којом је овај аутор започео шесто поглавље књиге *Listening to Popular Music* тицала се управо Скрутонове оптужбе да популарна музика симболизује „декадентно и неуређено друштво”. Осим успутне напомене да се у времену у коме реге музика симболизује јамајчански национални понос назив композиције „D’Yer Mak’Er” може сматрати чак и политички некоректним, као и кратког реферисања на коментар који износи музиколошкиња Сузан Фаст (*Susan Fast*) поводом ове песме, сматрајући да група „наводном ритмичком неподесношћу збија шале на рачун беле боје своје коже”, амерички естетичар не проналази у поменутој песми мисаони садржај који се тиче одређене политичке проблематике.<sup>22</sup> Управо због тога није сасвим јасно зашто аутор књиге о популарној музици део шестог поглавља у коме анализира

<sup>20</sup> *Ibid*, стр. 167.

<sup>21</sup> *Ibid*, стр. 165.

<sup>22</sup> Наведено према: *Ibid*, стр. 165. Интересантно је да поменута музиколошкиња у другим деловима књиге и сама слободно прелази од „зналачке” анализе специфично музичких аспеката ове композиције (анализе која захтева велико познавање музичке теорије) до ширег друштвеног значења које они носе, а које се у њеној интерпретацији тиче родних улога. У овом подухвату, она се позива на гледишта неколицине музиколога и критичара. Уп. Fast, S., *In the Houses of the*

поменуте композиције завршава следећим ставовима. Између осталог, Грејсик на овом месту најпре тврди да доживљај популарне музике попут оног представљеног у анализи поменутих примера сведочи о „космополитској оријентацији” у којој се „интегришу различите културе без брисања разлика између њих”, да се њоме „одбацује претпоставка да постоји једна музичка традиција супериорнија од других, а са њом и гледиште да постоји само један исправан начин живљења”.<sup>23</sup> Изложене ставове овог типа амерички естетичар заокружује тврдњом да је „свако реаговање на музику заиста саосећајно реаговање на одређени друштвени поредак”.<sup>24</sup> Одређена повезаност између описаног естетског доживљаја песама групе „Лед Цепелин” и мултикултурализма свакако се може бранити указивањем на то да мора постојати тежња слушаоца да упозна различите музичке традиције, како би песму „D’Yer Mak’Er” могао да интерпретира на одговарајући начин. Међутим, није сасвим јасно како описано Грејсиково искуство потврђује да је „свако реаговање на музику саосећајно реаговање на друштвени поредак”, будући да се комплетна анализа поменутог примера тиче специфично музичких аспеката ове композиције и реаговања на музичке конвенционалности са којима се њени аутори поигравају.

У последњем делу шестог поглавља амерички естетичар мало директније говори о симболичкој улози популарне музике и значењу које је могуће пронаћи у културним производима ове врсте, иако се у извесном смислу унапред ограђује од идеја које ће у њему изложити, сматрајући их „потпуно спекулативним”.<sup>25</sup> За разлику од елитистичког мишљења према коме класична музика симболизује „идеално друштво”, Грејсик сматра да нам рок музика нуди „приземнији” симбол друштвеног живота, будући да метафорички

---

*Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*, Oxford University Press, Oxford, 2001, стр. 42–43.

<sup>23</sup> Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 167.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, стр. 172.

представља „борбу за формирање људске заједнице”.<sup>26</sup> Да би илустровао наведено разумевање симболичке улоге рока, Грејсик најпре реферише на две теоријске позиције које другачије интерпретирају начин на који ова врста музике симболизује одређене друштвене вредности. Поред указивања на то како се Скрутонова теоријска концепција односи према музицирању бенда „Нирвана”, према којој је оно како мелодијски, тако и хармонски оскудно, амерички естетичар на самом крају поглавља указује и на теоријску концепцију француског теоретичара Жака Аталија (*Jacques Attali*). Према Грејсиковом тумачењу учења француског мислиоца, „музичка организација је врста политичке организације”, а правила којима се руководи музичко стваралаштво осликавају правила која постоје у друштву.<sup>27</sup> Аутор књиге о слушању популарне музике посебно издваја Аталијев став према коме модернистичка музика Џона Кејџа (*John Cage*) и рок музика означавају „крај старог поретка музичке и друштвене организације без представљања нечега новог”.<sup>28</sup>

Насупрот Скрутоновом мишљењу, Грејсик сматра да се музички стил бенда „Нирвана” заснива управо на комбинацији звука насталог под утицајем жанрова као што су хеви метал и панк (звуча који одликује музичку пратњу у песмама овог бенда) са изразито мелодијским вокалним линијама.<sup>29</sup> Како би поткрепио тезу о мелодијској рафинираности песама овог бенда, амерички естетичар анализира верзију чувене песме “Smells like Teen Spirit” коју је снимила певачица и пијанисткиња Тори Амос, у којој мелодијски аспекти ове композиције долазе до изражаја у аранжману за вокал и клавир.<sup>30</sup> Са друге стране, Грејсик сматра да се не могу упоређивати артистичке тенденције рок музике са модернистичким стремљењима Џона Кејџа, као што је то случај у наведеној

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, стр. 173.

<sup>28</sup> *Ibid.*, стр. 175.

<sup>29</sup> *Ibid.*, стр. 173.

<sup>30</sup> *Ibid.*, стр. 173–174.

Аталијевој тези.<sup>31</sup> Естетичар популарне музике сматра да би се, из позиције Аталијеве теоријске концепције, музика бенда Нирвана могла сматрати изразом политичког бунта, будући да су мелодијски аспекти ипак удружени са бучном музичком пратњом, али не уживају никакво преимућство у односу на буку и дисхармонију до које долази у пратњи.<sup>32</sup> Такође, Грејсик сматра да би се, из истог разлога, музика овог бенда могла доживети и као „илустрација тензија које постоје у буржоаском друштву“.<sup>33</sup> Међутим, нисам сигуран да би Аталијева теоријска концепција дозволила овакву интерпретацију значења популарне музике, будући да француски мислилац истиче да је рок музика само иницијално представљала израз бунта, да би се одмах затим претворила у робу и непрестано „понављање“ својих сопствених образаца.<sup>34</sup> Ипак, мимо везивања за Аталијево гледиште, амерички естетичар на самом крају поглавља нуди и сопствени предлог симболичке улоге рок музике, наглашавајући да у музици ове врсте заправо налазимо специфичан чин култивисања буке, које се пре може протумачити као „отпор оној количини репресије за коју често мислимо да је свако мора поднети сматрајући да је то цена савременог живота“.<sup>35</sup> Закључно са управо наведеним предлогом, може се сматрати интересантним, а у извесном смислу и парадоксалним, да се Грејсикове тезе о симболичкој улози рока, изложене у делу шестог поглавља који се тиче музицирања бенда „Нирвана“, приближавају начину на који дубљи друштвени смисао музике разуме један познати противник популарне музике – Теодор Адорно (*Theodor Adorno*).<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibid*, стр. 175.

<sup>32</sup> *Ibid*.

<sup>33</sup> *Ibid*.

<sup>34</sup> Између осталог, уп. Attali, J., *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009, стр. 10, 103, 105, 109.

<sup>35</sup> Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 174.

<sup>36</sup> Између осталог, уп. Адорно, Т., *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968, стр. 154.



Оно што се може увидети у Грејсиковој анализи музицирања овог гранд бенда није много другачије од начина на који се естетичар популарне музике односио према композицијама групе „Лед Цепелин”. Он реферише на друге музичке жанрове који су утицали на познати гранд бенд (хеви метал и панк), обраћајући се слушаоцима који би на „интенционалном нивоу” препознали музичке конвенције ових жанрова. Такође, он говори о специфично музичким аспектима Нирваниних композиција као што је карактеристичан начин на који овај бенд започиње свирање својих песама уживо, оличен у „завијању микрофоније коју нагло прекида прасак ритмичког окидања жица на гитари [eng. *strumming*]”.<sup>37</sup> На крају, он завршава шесто поглавље истичући важност „зналачког слушања”, не дајући читаоцима одређене смернице уз помоћ којих би се естетски садржај до кога доспева „зналачко слушање” могао „превести” у мисаони садржај који ће се тицати одређених друштвених вредности.

У том смислу, може се поставити питање да ли би Грејсикова сугестија о симболичкој улози популарне музике могла опстати чак и као „потпуно спекулативна” идеја о једном конкретном мисаоном садржају који популарна музика може симболисати, када ова идеја не одговара начину на који се сам аутор књиге о слушању популарне музике опходи према примерима које анализира у овом делу књиге. Детаљне анализе дела популарне музике које амерички естетичар спроводи свакако доводе у питање Скрутонову оцену популарне музике као естетски инфериорног производа културе. Међутим, да ли је тиме Грејсик истовремено одбацио и мисао о томе да популарна музика симболизује „декадентно и неуређено друштво”? У недостатку одговарајуће везе између „зналачког слушања” и симболичког потенцијала популарне музике којој се приступа „зналачки”, Скрутонова теза о мисаоном садржају који ова музика симболизује може се сматрати чак и подједнако убедљивом

<sup>37</sup> Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 174.

као мишљење да популарна музика подстиче отпор према друштвеној репресији.

### Однос естетског и политичког у Грејсиковој естетици и његов значај за промишљање симболичке улоге популарне музике

Извесно решење за проблем нејасног односа између тезе о „зналачком слушању” и претходно изложених Грејсикових предлога о томе шта популарна музика симболизује може се потражити у начину на који се амерички естетичар у другом поглављу ове књиге опходи према односу између естетског и политичког. У овом поглављу он брани специфично естетички дискурс о популарној музици од теоријских напада који долазе од аутора који заступају такозвану „тезу о друштвеној релевантности” (на основу које се сваки говор о естетској вредности може редуковати на говор о политичким вредностима). Полемишући са заступницима ове тезе, Грејсик наводи бројне разлоге због којих сматра да ипак постоји посебно теоријско одношење према проблематици естетске вредности популарне музике, као и сасвим другачији теоријски приступ начинима на који ова врста музике може бити носилац политичких вредности.<sup>38</sup> Он такође напомиње и то да постоје занимљиви моменти интеракције између сфера естетског и политичког, на основу којих „ванестетске вредности утичу на музички избор”, али и обрнуто.<sup>39</sup>

Грејсик у другом поглављу исказује сумњу у то да се одређени став о друштву може непосредно применити на само естетско доживљавање и тек тако „превести” у афирмисање или негирање естетске вредности одређеног музичког дела, као да слушалац најпре „интерпретира” дело, проналази одговарајуће политичке вредности у њему (у виду својеврсног „значења” дела), а затим позитивно

<sup>38</sup> *Ibid*, стр. 46–63.

<sup>39</sup> *Ibid*, стр. 59–67.

реагује на естетске карактеристике тог дела.<sup>40</sup> Због тога амерички естетичар креира одговарајуће теоријско тло за афирмацију таквог естетског одношења према популарној музици које се не заснива на потрази за (политички релевантним) значењем у музичким производима ове врсте. Он то чини реферишући најпре на одређена сведочанства о таквом слушачком искуству, али и указивањем на чињеницу да постоји „основна људска потреба за музиком”, која ће осигурати човеково интересовање за производима музичке уметности, независно од одређених политичких вредности на које ова музика може упућивати.<sup>41</sup> Амерички естетичар показује у овом поглављу и да не можемо тек тако игнорасати чињеницу да се естетско вредновање популарне музике често спроводи пре и независно од интерпретирања текста који прати одређену композицију ове врсте (текста који би указивао на одређене политичке вредности), а ово поткрепљује позивајући се и на одређена емпиријска истраживања која су ово показала.<sup>42</sup>

Уколико се не губе из вида Грејсикове тезе из другог поглавља о самосталним теоријским одношењима према естетском и политичком, Грејсиково оградавање од његовог сопственог предлога о симболичкој улози популарне музике као „потпуно спекулативног” не може се више тумачити само као израз његовог теоријског опреза и непретенциозности, већ изгледа да његов предлог мора бити такав, докле год се стварима приступа из специфично естетичке перспективе. Одвајање теоријског домена који као свој предмет узима естетске вредности од теорије која се тиче политичких идеала чини да не постоји одговарајућа теоријска апаратура уз помоћ које би се говора о „зналачком слушању” могао начинити скок ка говору о друштвеном поретку који би музика симболизовала. То не значи да веза између слушања популарне музике и одређених симболичких потенцијала ове врсте музике постаје потпуно

<sup>40</sup> *Ibid*, стр. 49.

<sup>41</sup> *Ibid*, стр. 47, 56–59.

<sup>42</sup> *Ibid*, стр. 57, 61–62.

произвољна. Комплетан Грејсиков говор о „зналачком слушању” из шестог поглавља може се разумети као теоријски напор овог естетичара да покаже да се слушалац који боље познаје музичке конвенције одређеног жанра популарне музике налази у бољој позицији да говори о њеном значењу. Ипак, до каквог значења ће „зналачко слушање” доћи – то естетика не може предвидети. Разуме се, увиђивање једне вредности може подстицати трагање за другим вредностима које дело популарне музике у извесном смислу промовише, што Грејсик у другом поглављу показује на примеру слушања чувене композиције “Bohemian Rhapsody” групе „Квин” (*Queen*).<sup>43</sup> Међутим, када амерички естетичар у шестом поглављу чини прелаз са говора о естетским вредностима на полемисање о политичким вредностима које популарна музика симболизује, он у указивању на одређене политичке вредности ка којима ова музика буди асоцијације практично напушта терен специфично естетичког одношења према музици и евентуално говори о сопственом слушалачком утиску – које, судећи по анализама које налазимо у овој књизи, свакако можемо сматрати „зналачким”.

Ако се решење проблематичне теоријске ситуације у којој се Грејсик налази заиста може потражити на терену његовог говора о аутономији дискурса о естетском и политичком, зашто сам амерички естетичар не креира у шестом поглављу спасоносни теоријски оквир попут овог? Интересантно је да се разлози за то могу пронаћи у самом начину на који је Грејсик конципирао поглавље у коме разматра симболичку улогу популарне музике. Аутор књиге о слушању популарне музике паралелно је спроводио разматрање симболичких потенцијала популарне музике и одбрану популарне музике од Скрутоновог елитистичког напада, који се такође тиче симболичких потенцијала. Полемишући са Скрутоновом концепцијом према којој инфериорна музика нужно симболизује декадентно друштво, Грејсик је изабрао лакши начин за разрачунавање са овим гледиштем: показивање да Скрутон није у позицији да

---

<sup>43</sup> *Ibid*, стр. 66–67.

заступа став о естетској инфериорности популарне музике, јер не познаје њене музичке конвенције. Ово је америчког естетичара одвело до наглашавања важности „зналачког слушања” – он не верује Скрутоновом утиску о томе шта симболизује популарна музика јер не верује његовом естетском доживљају. Насупрот томе, гајећи сасвим оправдано поуздање у сопствени доживљај ове врсте музике, Грејсик нуди сопствени, „потпуно спекулативни” предлог о симболичкој улози популарне музике, напуштајући тло специфично естетичког теоретисања о овој врсти музике.

### Закључак

Изложена интерпретација проблема који настаје у односу између теза америчког естетичара о одговарајућем слушачком приступу популарној музици и његових ставова о симболичком потенцијалу музике ове врсте доводи до инересантног закључка. Грејсиково финално наглашавање важности „зналачког слушања” у потпуној је сагласности са остатком књиге о слушању популарне музике, а њиме ова тематика тријумфује над проблематиком симболичких потенцијала популарне музике и чини да говор о музици као симболу одређених друштвених вредности представља тек једну сугестију. Насупрот томе, Грејсиково уверење да је свако слушање популарне музике „заиста саосећајно реаговање на одређени друштвени поредак”, као и његов утисак да ова врста музике симболизује непрестану човекову борбу за формирање људске заједнице, не одговара тону који амерички естетичар успоставља у осталим деловима књиге.

Док се Грејсиков говор о симболичким потенцијалима популарне музике вероватно може бранити из шире теоријске перспективе о различитим улогама које популарна музика као културни производ може имати, према тумачењу шестог поглавља књиге *Listening to Popular Music* које сам понудио у овом раду, ставови америчког естетичара о овом проблему не одговарају начину на који је он приступио естетичким проблемима доживљаја и вредно-

вања популарне музике. Грејсик завршава шесто поглавље речима да „нам је потребно нешто више од естетичке теорије да покажемо да само декадентан музички укус прихвата 'D'Yer Mak'Er' и 'Smells Like Teen Spirit' „<sup>44</sup> Ипак, изгледа да се може закључити да је самом америчком естетичару потребно нешто више од естетике популарне музике да би заступао мишљење о симболичким потенцијалима популарне музике – прецизније, да говор о симболичкој улози музике овог типа трансцендира теоријски задатак који одговара „естетичкој теорији” о популарној музици.

## Литература

- Адорно, Т., *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968.
- Attali, J., *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009.
- Fast, S., *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- Граcyк, Т., *Listening to Popular Music: or, How I Learned To Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010.
- Ханслик, Е., *О музички лијепом*, БИГЗ, Београд, 1977.
- Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

---

<sup>44</sup> *Ibid*, стр. 175.

Dušan Milenković

**WHAT COMMUNITY DOES POPULAR MUSIC SYMBOLIZE?**  
**A critique of Gracyk's aesthetic conception in**  
*Listening to Popular Music*

Summary

In this paper, I examine how American aesthetician Theodore Gracyk in his book *Listening to Popular Music* analyzes the way in which popular music can symbolize people's attitudes towards the community. I try to show that theoretical relation between Gracyk's theses about the appropriate listening of popular music (thematized in the sixth chapter of this book) and his proposals on what social values symbolizes popular music is not clearly established. In a search for the solution to this problem, I am linking Gracyk's ideas from the sixth chapter with his thoughts on the relationship between aesthetic and political values examined in the second chapter of the book.

**Keywords:** popular music, community, aesthetics of music, Theodore Gracyk.





Милан Радовановић

## ТЕОХУМАНИЗАМ И ЕСТЕТИКА ВИЗАНТИЈСКЕ ИКОНОГРАФИЈЕ

**Апстракт:** Приказивање нестворене божанске светлости основно је начело које одређује естетику византијске иконографије. Почевши од златне позадине, нимбова, перспективе, композиције, начина просветљавања ликова, избора боја, па све до nanoшења белина и златних акцената, сваки аспект иконе одређен је природом божанске светлости. Да бисмо разумели византијску иконографију, неопходно је одговорити на питање како по хришћанском учењу светитељи задобијају Царство небеско и вечни живот, односно на који начин је пропадљивост њиховог физичког постојања преображена у есхатолошку димензију духовне непролазне реалности прожете божанском светлошћу. Христос је Царство небеско проповедао као унутрашње духовно стање, а у чувеној параболу о талантима објаснио је да се оно достиже препознавањем и умножавањем духовних дарова добијених од Бога. На иконама и фрескама видимо да је сваки свети лик приказан са карактеристичним знаком благодатног прослављења, који упућује на духовни дар који је препознао и остварио у свом овоземаљском животу. Зато комплексан и неизрецив појам Бога, гледано из наше људске перспективе, најлакше можемо повезати са дубљим смислом и разлогом нашег постојања, на који се односи и антички појам логоса, који је присутан у хришћанству и са којим започиње Јеванђеље по Јовану поистовећујући га са самим Христом. Како хуманизам на остварење човека као личности гледа дистанцирано од религије, најчешће у секуларизованом кључу, за потребе наше теме уводимо појам теохуманизма, код кога се смисао живота сматра претпостојећим човековој егзис-

тенцији, чиме указујемо на важно метафизичко утемељење естетских принципа византијске иконографије.

**Кључне речи:** византијска иконографија, теохуманизам, божанска светлост, светост, икона.

О естетској вредности византијске иконографије није довољно говорити само на основу њене видљиве спољашње форме, већ је важно узети у обзир и дубљу раван која је одређена духовним аспектима хришћанског богословља. Византијска уметност никада није егзистирала издвојено, посебно не као независно естетско искуство, него је увек била укључена у целовит систем хришћанског поимања Бога, света и човека, као и разумевања њиховог међусобног односа. Зато се у том контексту често говори о естетском садржају који се изражава у специфичној организацији форме и структуре естетског објекта, као што је то нпр. категорија „узвишеног”. Тежња је да се направи отклон од категорије чулне и овоземаљске лепоте, али најчешће са недовољним обраћањем пажње на дубље богословске разлоге који су византијску уметност обликовали на овај начин. За разумевање византијске уметности неопходно је уочити да њен семантички садржај обликује естетски садржај: „Основне идеје хришћанства: морално и духовно васпитање свакога човека је ‘преображај’ још у овоме земаљском животу и ‘спасење’ за живот вечни – постају одлучујући фактор византијскога уметничког мишљења”.<sup>1</sup> У противном, византијска уметност не може бити у потпуности схваћена. Тако је нпр. Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) византијско сликарство окарактерисао као беживотно и круто, неразвијено због недостатка перспективе и изостанка коришћења светлости и сенке у обликовању ликова, као рукотворине ниже врсте. Он није разумео зашто византијски умет-

---

<sup>1</sup> Бичков, В. В., *Византијска естетика*, прев. Димитрије М. Калезић, Просвета, Београд, 1991, стр. 23–24.

ници нису користили античке узоре које су веома добро познавали и са којима су делили заједничко уметничко наслеђе.<sup>2</sup> Теоријска позиција из које се византијској уметности прилази само на спољашњи формалистички начин не може дати задовољавајући одговор на ово питање. Византијски уметници нису били неуки или непросвећени ствараоци, него су се строго руководили естетичким категоријама које су произилазиле из источнохришћанске духовне традиције.<sup>3</sup> За њих сакрална уметност није само у функцији изазивања естетског доживљаја посредованог људским чулима, иако је и он увек присутан, већ је и важно сведочанство човековог духовног развоја, подсећајући га да се врати себи, а то уједно значи и сједињењу са Богом, које се испољава као врхунски унутрашњи естетски доживљај, исказан у ванпросторној и ванвременој духовној реалности. Ако је под утицајем хуманизма у епохама хеленске антике или ренесансе у уметности доминирала естетичка категорија *лепог*, онда је под утицајем хришћанског теоцентричног хуманизма у византијској уметности доминирала естетичка категорија *узвишеног*. Лепо у нама ствара осећање насладе и повезује нас са спољашњим светом, а узвишено више утиче на нашу духовну страну и уводи нас у дубине нашег унутрашњег света. За хришћане је овај земаљски живот само једно привремено путовање које их води у један потпуно нови и другачији свет духовне остварености.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Видети у: Hegel, G. W. F., *Aesthetics, Lectures on Fine Art Volume II*, trans. T. M. Knox, Oxford University Press, Oxford, 1975, стр. 871–872.

<sup>3</sup> Сличну праксу имамо и код византијске музике. Она је једноставна и сведена, искључиво вокална, а изводи је или појац, или хор, али унисоно (једногласно), без музичких инструмената. У пратњи појца хор учествује брујањем на једну ноту, што се на грчком каже *исон*, а репрезентује божанску присутност слично златном фону на иконама. Разлог је, као што смо већ навели, усмеравање молитвене пажње верних ка узвишеном и духовном, а не неукошт, незнање или техничка неразвијеност. Довољно је само подсетити да су у Европу оргуље стигле из Византије.

<sup>4</sup> Реч парохија се користи од најранијих хришћанских времена да означи локалну хришћанску заједницу, јер су хришћани себе у овом свету сматрали странцима који у њему само привремено бораве. (грч. *парокија* од *парá* (поред) и *ојкос* (дом)

Појам естетског често се повезује са искуством уживања у виду духовне насладе: „Отуда *естетско*, као најопштија категорија естетике, карактерише такав *систем узајамних односа човека са светом који га окружује, чији је резултат духовна настада*. [...] На свим равнима узајамнога односа субјекта и објекта, поред осталих и у сферама *изражавања и означавања*, и у области уметности, и у било којој људској делатности, на естетско се односи само оно што причињава субјекту духовну настаду.”<sup>5</sup> У контексту византијске уметности, поставља се питање да ли се ради о духовној настади или пре о сведочанству духовне остварености? У богословској полемици о ликовној уметности и иконопоштовању, која се водила у Византији у VIII и IX веку, о византијској иконографији се првенствено говорило као о *сведочанству* оваплоћења Христовог, тј. *сведочанству* реалности његовог постојања. Питање духовне насладе коју икона може изазвати код посматрача било је далеко мање заступљено од питања њеног семантичког садржаја. Свети Јован Дамаскин (Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός), познат као аутор више значајних богословских дела из области црквене уметности, богословско оправдање поштовања икона заснива на библијском сведочанству оваплоћења Бога Логоса: „Како изобразити оно што је невидљиво? Како описати каквотнo и невеличаво и неодредиво! Како уобличити безоблично! Како бојом изразити бестелесно! Шта је онда оно што се нама тајанствено објављује? Јасно је да невидљивог Бога нећеш изобразити. Но, када видиш Бестелесног који је ради тебе постао човек, онда ћеш израдити образ људског лика.”<sup>6</sup> Оваплоћење Христово је сликање иконе учинило могућим, потребним и оправданим. Бог који се оваплотио може се изобразити и описати. Ако се Христос заиста оваплотио, онда је заједно са телом имао и

---

је у старој Грчкој означавала насеобине странаца који су се насељавали на грчка острва и живели поред Грка домородаца.)

<sup>5</sup> Бичков, В. В., *Византијска естетика*, стр. 13.

<sup>6</sup> Дамаскин, Ј., „Апологетска слова против опадача светих икона”, *Градац*, Часопис за књижевност, уметност и културу, 82, 83, 84, година 16, Чачак, 1988, стр. 15.

видљиви лик, који може да буде изображен на икони. Дамаскин је своју чувену хришћанску догматику „Тачно изложење православне вере” започео речима Светог Јована Богослова,<sup>7</sup> за које је сматрао да у себи садрже основну тајну и суштину хришћанске вере: „Бога нико није видео никад: Јединородни Син који је у наручју Оца, он га објави<sup>8</sup>.”<sup>9</sup> Ова констатација отвара озбиљно питање: да ли је без боговиђења уопште могуће богопознање? Одговор је у личности Христовој посредством које је могуће премостити несавладиву дистанцу између Бога и човека.

Начин откривења Божијег у Христу Исусу детаљно је описан у библијском догађају Преображења Господњег. Врх Таворске горе, на који је Спаситељ довео изабране ученике, испунио се божанском светлошћу и неизрецивом славом Божијом. Удостојени овог виђења, апостоли су били погођени нестварном лепотом која се показала пред њима. Овај догађај ће светим оцима бити основа учења о боговиђењу, где се учествујући у божанској светлости прима стање непропадљивости и обожења. Божанска светлост, као главна категорија византијске естетике, заправо представља гносеолошку категорију и чини основу византијске теорије сазнања: „Уз то ми схватамо да се византијска гносеологија завршава онтолошким сливањем субјекта и објекта сазнања, а естетика се тесно преплиће са етиком, и све то заједно собом показује чудан по својој целовитости духовни комплекс.”<sup>10</sup> Гносеолошки чин богопознања у присуству свепрожимајуће нестворене божанске светлости уједно је и *естетички* – јер архетипска божанска светлост представља како предуслов божанског виђења, тако и његов циљ. Појављивање божанске лепоте незамисливо је без исијавања нестворене светло-

<sup>7</sup> Дамаскин, Ј., „Тачно изложење православне вере”, *Луча*, број 2, Никшић, 1994, стр. 35.

<sup>8</sup> Глагол ἐξήγγειον, који је преведен са „објавити”, изворно значи „изводити”, „детаљно објаснити”, „протумачити”. Одатле имамо и реч „егзегеза”, која се односи на тумачење текстова чије значење није сасвим очигледно.

<sup>9</sup> Јеванђеље по Јовану 1,18.

<sup>10</sup> Бичков, В. В., *Византијска естетика*, стр. 75.

сти.<sup>11</sup> У том смислу нестворена божанска светлост је апсолутна лепота и представља главни циљ духовних настојања светих подвижника: „Када Светитељи созерцавају *божанску светлост*, јер они њу и виде, и када кроз неизрециву пројаву усавршителних озарења примају боготворно општење Духа Светога – они и одећу свог обожења виде, јер тада благодат Логоса испуњује њихов ум славом и *бљеском надлепотне красоте*.”<sup>12</sup>

Појава нестворене божанске светлости знак је присуства Царства небеског, које је било главна тема Христове проповеди. Зато су прве речи које је Христос изговорио када је у Галилеји започео своју проповед људима биле: „Покајте се, јер се приближило”<sup>13</sup> Царство небеско”.<sup>14</sup> Царство небеско није само далека есхатолошка стварност будућег света и века, него је и унутрашње духовно стање које можемо искусити већ сада и овде у овом животу. Оно је место сусрета са Богом и не налази се у спољашњем свету, него унутра у нама.<sup>15</sup> Ову поруку Христови ученици и савременици нису разумели на прави начин. Појаву Царства небеског очекивали су у контексту доласка Месије који ће их ослободити римске окупације. То очекивање је било посебно наглашено када се Христос са следбеницима приближавао светом граду Јерусалиму. Да би им објаснио да је Царство небеско унутрашње стање нашег духа, које активно градим, а не нека реалност коју тражимо или пасивно чекамо да се догоди изван нас самих, Христос је испричао чувену

<sup>11</sup> Онострана (трансцедентна) лепота излива се као надискуствена светлост.

<sup>12</sup> Свети Григорије Палама, *Тријаде*, Светоотачко богословље, Београд – Шибеник, 2008, стр. 60–61.

<sup>13</sup> Глагол ἤγγικεν је индикатив перфекта актива од глагола ἐγγίζω „приближити се”, и значи „приближило се и ту је сада непрекидно присутно пред нама”. У старогрчком језику перфект се не односи само на прошло време, него изражава и садашње трајно стање као последицу неке прошле завршене радње.

<sup>14</sup> Јеванђеље по Матеју 4,17.

<sup>15</sup> „А упитан од фарисеја, када ће доћи Царство Божије, он им одговори и рече: Царство Божије не долази на видљив начин. Нити ће се рећи: Ево га овдје, или: ено га ондје; јер гле, Царство Божије унутра је у вама.” Јеванђеље по Луки 17, 20–21.

причу о талантима,<sup>16</sup> у којој сазнајемо да за време нашег живота у овом свету треба да препознамо и умножимо своје *духовне дарове* – таланте (одатле и данашња реч таленат) које смо добили од Бога и на тај начин остваримо пуноћу смисла и сврхе свог постојања, чиме закорачујемо у Царство небеско. И важан појам „спасења” у хришћанству не упућује само на пасивно чекање избављења од греха, зла и смрти, или неке друге нежељене ситуације у којој се налазимо, него и на доспевање до пуноће својих егзистенцијалних могућности. Спасење дословно значи потпуно заокружење нашег постојања. Старогрчки глагол σῶω који преводимо на српски са „спасити”, или „избавити”, има дубљи смисао јер долази од корена σῶς – „читав”, „цео”, што упућује на изворно значење речи „постати целовит”.

Препознавање свог личног потенцијала и његово остваривање, исконска је људска тежња. Још од најстаријих времена, у свим културама и традицијама, спознаја и остварење себе сматрани су за важну хуманистичку вредност. Савремени појам хуманизма најчешће се односи на остварење човековог смисла постојања независно од религијског искуства, претежним ослањањем на разум и своје сопствене снаге: „Да би се пратио процес у коме је појам ‘хуманизма’ блиско повезан са одбацивањем религијског веровања, прво морам да поменем други историјски покрет који се директније уклапа у модерни секуларни хуманизам – просветитељство, а посебно француске просветитеље осамнаестог века, које називамо ‘les lumières’ или ‘les philosophes’. Иако међу њима постоје значајне разлике, они деле скептичан став према религијском веровању, или га отворено одбацују. Они се позивају на разум и искуство на супрот традицији, критикујући предрасуде и сујеверје, одбацујући идеје натприродног, а са њима и тиранију религијског ауторитета и политичког ауторитета, који како они виде, подупиру један другог”.<sup>17</sup> Међутим, хуманизам може бити религијског и секуларног

<sup>16</sup> Јеванђеље по Луки 19, 11–28.

<sup>17</sup> Norman, R., *On Humanism*, Routledge, London and New York, 2004, стр. 10–11.

типа.<sup>18</sup> Како се под хуманизмом најчешће подразумева секуларни хуманизам, за потребе нашег разматрања уводимо појам теохуманизма,<sup>19</sup> јер је разумевање византијске уметности немогуће без познавања хришћанског богословља и духовно-аскетске праксе светих подвижника. Можемо рећи, да ако код секуларног хуманизма као основни захтев имамо познање себе, онда код теохуманизма као главни циљ имамо богопознање. Ова два наизглед супростављена приступа имају исти исход, јер богопознање није ништа друго до познање себе у пуноћи својих људских могућности, а било која врста познања није могућа изван крајњих граница и ограничења људске природе. Доследан древној античкој мудрости познања самога себе (грч. γνώθι σαυτόν), Климент Александријски (Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεὺς) у свом делу *Педагог* каже: „Упознати самог себе је, како изгледа, највеће од свих учења. Јер, ако човек познаје самога себе онда ће спознати Бога”.<sup>20</sup> Теохуманизам подразумева да нам је дубљи смисао живота већ унапред дат, пре нашег доласка на овај свет, а на нама је да га препознамо и актуелизујемо, што је порука Христове проповеди људима.<sup>21</sup> Хуманизам креће од претпоставке да се као људи налазимо у позицији из које сами креирамо смисао свог постојања у свету у коме живимо. Како су многи хуманисти пре агностици него радикални атеисти, уз узајамно боље разумевање и поштовање, хуманизам и теохуманизам не треба да буду непомирљиви и супростављени погледи на смисао људског постојања. Секуларни хуманизам је веома корисна критика погрешних

<sup>18</sup> *Ibid.*, стр. 14 и даље.

<sup>19</sup> Потреба за увођењем појма теохуманизма није ограничена само на византијску уметност, видети у: Cirulli, F., *The Age of Figurative Theo-humanism, The beauty of God and Man in German Aesthetics of Painting and Sculpture (1754–1828)*, Springer, New York, 2015, стр. 14.

<sup>20</sup> „3.1.1.1 Ἦν ἄρα, ὡς ἔοικεν, πάντων μέγιστον μαθημάτων τὸ γνώθαι αὐτόν· ἑαυτὸν γάρ τις ἐὰν γνῶ, θεὸν εἴσεται.”, Clementis Alexandrini, *Paedagogus*, ed. M. Marcovich, Brill, Leiden – Boston, 2002, стр. 147.

<sup>21</sup> Многе јеванђеоске приче на то упућују, нпр. *Прича о трговцу бисера* у Јеванђељу по Матеју 13,45–46.



верских уверења која се заснивају на искључивости, фундаментализму, нетолеранцији, произвођењу осећања кривице, инхибиција и страхова од вечне божанске казне и проклетства. Хуманизам упућује на остварење човека без Бога, а теохуманизам на остварење човека који је успоставио однос са Богом. Већ смо говорили о томе да се однос са Богом не може успоставити без самопознања<sup>22</sup> и сусрета са самим собом. Из тога закључујемо да су самопознање и лично остварење заједничка тежња за оба приступа, како хуманистички, тако и теохуманистички.

У хришћанству, светост се поистовећује са остварењем човека као личности, са постајањем целовитим и потпуним људским бићем. При сликању иконе, поступак просветљавања лица светитеља постепеним наношењем светлих нијанси боје на тамну подлогу, није случајан уметнички поступак. Он прати логику човековог духовног узрастања од таме своје неостварености и личне непрепознатљивости, ка стицању божанског лика и аутентичне личности обасјане божанском светлошћу. Ореол је потврда посебности светитеља који је остварио своје аутентичне духовне дарове и дубљи божански смисао свог постојања: „Светловенац заправо представља онтолошки а не декоративни моменат, како је то у другим ликовним традицијама. Јер, та светлост није пролазна и пропадљива, него незалазна, незалазећа Светлост Благодати Христове (уп. Преображење или старозаветну Купину која гори али не сагорева). Није по среди естетска него онтолошка светлост”.<sup>23</sup> Остварујући себе и развијајући своје духовне дарове (таланте), најчешће кроз веома захтевне духовне и аскетске подвиге, светитељи су се удостојили искуства Божијег присуства које се на иконама

<sup>22</sup> „По класичном хришћанском схватању, људска способност за однос са божанским замишља се као веза између истинског самопознања и љубави Божије.” Klemm, D. and Schweiker W., *Religion and the Human Future, An Essay on Theological Humanism*, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, стр. 58.

<sup>23</sup> Васиљевић, М., *Светост: божанска и људска, богословско-историјско истраживање Светог, светости и светитеља у Цркви*, Институт за теолошка истраживања ПБФ, Београд, 2010, стр. 56.

приказује златном позадином и ореолом. Свака света личност се у хришћанској иконографији изображава са знаком који упућује на духовни дар који је остварила. На пример, Христос који је проповедао радосну вест људима – приказује се како у руци држи књигу Јеванђеља, Пресвета Богородица која је родила Спаситеља – са богомладенцем Христом у наручју, старозаветни пророци који су најављивали долазак Месије – са свицима на којима је исписан текст њихових пророштава, свети мученици који су животом посведочили своју веру као верност Богу и хришћанским вредностима – са справама свог погубљења, свети лекари бесребреници Козма и Дамјан који су бесплатно лечили људе – са хируршким и медицинским инструментима, итд.

Византијска уметност пружа много више од једног снажног и упечатљивог естетског доживљаја, јер је она примарно литургијска, а не декоративна уметност. Црквена уметност је по самој својој природи литургијска, не зато што украшава богослужење, угађа оку посетилаца или илуструје догађаје из Светога писма, већ што је она, пре свега, као саставни део литургијског чина јављање присутности Царства небеског које је праћено дубоким преображајем нашег унутрашњег бића. То значи да у литургијском чину изражава присуство Божје у свету, истовремено приближавајући човека Богу, који тиме заокружује најдубљу сврху свог постојања: „Већ смо видели да, по узору на византијску евхаристијску Литургију, пут освећења јесте кретање према крајњем *телосу*, ка коначној сврси. Према томе, чак и ако поседује извесну ‘природну’ свештеност, елементи светости и освећења нису бескрајни ни сврсисходни по себи, него су ‘свети’ јер имају свету сврху због које постоје. Ради се о односној или релационој стварности света као творевине Божије у којој сваки аспект или елемент постојања, без обзира колико мали он био, јесте освећен кроз свету сврху коју има”.<sup>24</sup>

Композиција иконе изражава ту телеолошку димензију постојања. Инверзна, растућа перспектива на икони, код које линије

<sup>24</sup> *Ibid.*, стр. 48–49.

перспективе конвергирају ка посматрачу, молитвену пажњу усмеравају ка унутрашњој духовној димензији учесника литургијског сабрања, а не ка контемплацији спољашње естетске вредности иконе. За разлику од других уметничких дела код којих се посматрач налази на позицији одмакнут од слике коју посматра, инверзна перспектива чини да се и позиција са које посматрач гледа икону смешта у њен простор. Тако икона обједињује не само догађаје које приказује, него и самог посматрача. Посматрач никад није искључен из дешавања на икони. На пример, на икони Свете Тројице три анђела се сликају тако да међусобно опште, а истовремено су окренути и ка посматрачу. У византијској иконографији карактеристично је занемаривање спољашње естетске вредности како би се пажња гледаоца усмерила на унутрашње вредности душе. Византијски уметник је не само равнодушан према приказивању спољашњег изгледа човека, него га намерно изоставља, да би пажњу гледаоца усмерио и задржао на духовној остварености унутрашњег човека. Он не трага за лепотом пролазног и пропадљивог материјалног света, него стреми достизању духовне лепоте богопознања. У византијској уметности категорија лепог је веома сведена и неупадљива, да би нас подстакла да обратимо пажњу на дубину и вредност духовне лепоте: „’Узвишено’ и ‘лепо’ нису две суштински различите естетске категорије, ако се оне посматрају формално, али јесу различите ако се посматрају материјално, то јест, према нивоу стварности које оне представљају. Под ‘узвишеним’ подразумева се унутарња или духовна лепота. Обе се одликују истим формалним обележјем: једноставношћу, мером, јасноћом, складом и слично. Духовна лепота разликује се од телесне лепоте тиме што она припада једној *вишој области* битисања него телесна лепота”.<sup>25</sup> Иконе немају примарну функцију да изазову естетски доживљај у коме ћемо да уживамо, макар и на духован начин, већ да нас као успомене на свете личности и сведочанства њиховог благородног живота, подстакну да и сами стекнемо потребне ду-

<sup>25</sup> Каварнос, К., *Византијска мисао и уметност*, Православље, Београд, 1980, стр. 53.

ховне врлине, пронађемо свој животни пут и остваримо пуноћу смисла постојања. Икона је портрет духовно оствареног човека: „Сликање икона не дозвољава чулност у приказу, он остаје формалан, апстрактан, схематичан, састоји се само од облика и боје. Она не иде за тим да прикаже лице, него – лик”.<sup>26</sup> Стојећи пред иконом, налазимо се пред изазовом да преображајем нашег унутрашњег бића закорачимо у једну нову димензију духовне стварности која се у хришћанском искуству назива Царством небеским.<sup>27</sup>

И само стварање иконе као дела духовне уметности претпоставља одређено унутрашње стање иконописца. Ако уметник сам није достигао потребно духовно стање, он не приступа сликању иконе. После озбиљне духовне и молитвене припреме, византијски уметници су осећали да раде по божанском надахнућу, вођени руком Божјом, и из тог разлога никада нису потписивали своје радове. Естетика иконе је у ствари у најтешњој вези са етиком личног духовног развоја, како самог аутора, тако и рецепијената његовог дела.

Лепота иконе се опажа унутрашњим духовним очима. Икона се не гледа, она се созерцава. Созерцање је преиспитивање себе. Човек се пред иконом суочава сам са собом. Сврха созерцања иконе није естетски доживљај сам по себи, него увођење човека у једну нову духовну димензију живота. Византијска уметност нам са својом спољашњом једноставношћу, јасноћом, уздржано-

---

<sup>26</sup> Булгаков, С., *Православље – огледи о учењу Православне цркве*, прев. Мирко Ђорђевић, Медитеран, Будва, 1991, стр. 168.

<sup>27</sup> Свети Атанасије Велики (Αθανάσιος Ἀλεξανδρείας) појам духовне насладе повезује са созерцањем Божјег присуства: „Тако је ум првог човека, који је на јеврејском језику назван Адамом, по речима Светога Писма, првобитно био непостидно слободно окренут ка Богу и боравио међу светима, наслађујући се (ἡδόμενος) гледањем умствених ствари које су тамо биле и које је свети Мојсеј сликовито назвао рајским вртом.” Свети Атанасије Велики, *Против идола, О очовечењу Бога Логоса*, прев. С. Јакшић, Беседа, Нови Сад, 2003, стр. 27. Из овог места се види да су свети оци говорили о духовној наслади као духовном стању. Икона није естетски циљ сам по себи, него средство које нам помаже да доспемо до највишег циља нашег постојања.

шћу, изворношћу и високом духовношћу, помаже да се уздигнемо у највише духовне сфере нашег постојања. Оно што нас задивљује при посматрању иконе најлакше можемо одредити естетичком категоријом духовне узвишености. Светитељи су на иконама приказани као духовно остварене личности, велике унутрашње снаге, обасјани нествореном божанском светлошћу, са безграничним смирењем и љубављу. Византијска иконографија је зорна потврда поруке јеванђеља као радосне вести, а која гласи да човеков живот има дубљи смисао и да га увек може препознати и остварити. Молитвено прослављање и поштовање светитеља приказаних на иконама има за циљ да нас подстакне да и сами препознамо своје унутрашње духовне дарове, да их умножимо и поделимо са другима и светом у коме живимо. Као знак да смо остварили дубљи животни смисао нестaje свака врста душевног немира, уз појављивање осећања божанског присуства као искуства неописиве лепоте постојања.

Интересовање Византинаца није било толико усмерено ка спољашњем свету, колико унутрашњем. У том смислу естетски доживљај није посредован физичким чулима него унутрашњим духовним искуством. Није важно спољашње гледање и наслађивање лепотом црквене уметности, него је много важније унутрашње духовно гледање, посматрање својих мисли, осећања, жеља и навика, препознавање својих духовних дарова, а посебно лика Божјег, Логоса, као извора најдубљег смисла нашег постојања. Естетски доживљај у контексту византијске уметности најприближнији је спознаји самога себе, као позиву на самоусавршавање и остваривање себе у овом свету. Усмерење источнохришћанске мисли ка унутрашњој аскетској и подвижничкој естетици, потврђује и најзначајнија збирка духовних поука и текстова из византијског периода под називом *Добротољубље* (грч. Φιλοκαλία = љубав према лепоти, Лепотољубље; на словенском доброта значи лепота), које се бави достизањем духовне лепоте кроз подвижнички живот хришћана. Крајњи циљ *Добротољубља* је да помогне човеку у ос-

тварењу свог највишег духовног савршенства: „Књига са насловом *Добротољубије* значи такође ‘љубав према лепом’ зато што је сва окренута ка врлинама, које њени писци сматрају за лепа својства која у људима одражавају лепоту самога Бога”.<sup>28</sup>

За разматрање византијске иконографије важно је узети у обзир да се она манифестује не само у равни естетског израза, него и духовног искуства.<sup>29</sup> Она је на првом месту *сведочанство* да су се многи светитељи удостојили да виде самога Бога и божанску светлост. Ово искуство, које свети оци називају обожењем, било им је дато још за овог живота, као предокус доласка обећаног Царства Божијег. Естетски доживљај у контексту разматрања византијске мисли и уметности усмерен је на созерцање неописивог савршенства духовне лепоте и божанске присутности. Изражавајући тајну Царства небеског, византијска уметност се органски укључила у систем хришћанске онтологије и гносеологије, а естетичка теорија у теорију сазнања, што је довело до битног одвајања византијске естетике од античке естетике. Категорија *лепог* све више уступа место категорији *узвишеног* које происходи из искуства аскетског подвига<sup>30</sup> и духовног опита очишћења, просветљења и преображења: „Они који су са себе свукли старог и земног човека, и са којих је Христос свукао одећу царства таме, облаче се у новог и небеског човека Исуса Христа. Господ их облачи у одећу Царства *неизрециве светлости*, у одећу вере, наде, љубави, радости, мира, милосрђа, благости и у сва остала божанска и животворна руха

<sup>28</sup> Каварнос, К., *Византијска мисао и уметност*, стр. 39.

<sup>29</sup> „Субјект доживљава ‘обожење’ и било који други мистички акт само као одређена унутрашња стања, то јест као неку психичку реалност. Али управо са том равни су везане сфере естетског сазнања.” Бичков, В. В., *Византијска естетика*, стр. 62.

<sup>30</sup> „Сам Бог ће бити све у свему подједнако у свима који се спасавају, блистајући као Прволик и Праузрочна Красота у онима који се кроз врлину и знање по благодати уподобе Њему.” Свети Максим Исповедник, „Мистагогија”, у: *АРХИ КАИ ТЕЛОС, Луча XXI–XXII*, Друштво философа Црне Горе, Никшић, 2006, стр. 183.

светлости, живота и неизрецивог покоја”.<sup>31</sup> Виђење нестворене божанске светлости је највиша могућа естетска вредност. Сузити појам естетског у византијској уметности само на античке естетске категорије, значило би велико осиромашење за схватање византијске уметности. Ако се духовно уживање у најразноврснијим облицима јавља као битна карактеристика естетскога, онда свој врхунац у византијској уметности достиже захваљујући приказивању присуства божанске светлости. Светлост у византијској уметности није само спољашњи додатак насликаним бићима, већ је унутрашња претпоставка њиховог израстања из небића у биће. То је њена најважнија онтолошка функција. На уметничким сликама које немају сакралну конотацију, светлост има претежно перцептивну функцију. Она се додаје на већ постојеће фигуре и предмете. Реч је о додатку, а не о конститутивном елементу бића. Само бића која учествују у божанској светлости су комплетна и остварена у пунини својих могућности, и узрасла су у пуне и довршене личне егзистенције.

У византијској иконографији која припада литургијској уметности, естетско искуство ослобођено од било каквог вида чулности уводи у метафизичку радост откривања сопственог духовног идентитета, одређујући тако основно усмерење живота хришћана у Цркви. Следствено томе, икона показује преображен свет у коме су се већ догодили крај времена, спасење и долазак Царства небеског као духовног стања које достижемо када препознавањем духовних дарова које имамо, развијањем унутрашњег духовног потенцијала и проналажењем смисла свог живота, постанемо блиски са својом суштином, а то уједно значи и са Богом. Заједничка тачка којој конвергирају хуманистичка и теохуманистичка перспектива јесте пуноћа самоактуализације човека. Циљ је постати достојанственим, племенитим, целовитим и духовно испуњеним људским бићем. Византијска иконографија је пре свега *сведочанство* начи-

<sup>31</sup> Свети Макарије Велики, „Поуке Светог Макарија”, у: *Добротољубље I том*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 1997, стр. 198.

на на који су посвећени људи остварили то узвишено стање свог постојања, дајући нам свима подстрек да врлинским животом угледамо неизрециву духовну лепоту божанске стварности.

## Литература

- Бичков, В. В., *Византијска естетика*, прев. Димитрије М. Калезић, Прo-света, Београд, 1991.
- Булгаков, С., *Православље – огледи о учењу Православне цркве*, прев. Мирко Ђорђевић, Медитеран, Будва, 1991.
- Васиљевић, М., *Светост: божанска и људска, богословско-историјско истраживање Светог, светости и светитеља у Цркви*, Институт за теолошка истраживања ПБФ, Београд, 2010.
- Градац*, Часопис за књижевност, уметност и културу, 82, 83, 84, година 16, Чачак, 1988.
- Дамаскин, Ј., „Тачно изложење православне вере”, *Луча*, број 2, Никшић, 1994.
- Каварнос, К., *Византијска мисао и уметност*, Православље, Београд, 1980.
- Klemm, D. and Schweiker W., *Religion and the Human Future, An Essay on Theological Humanism*, Blackwell Publishing, Oxford, 2008.
- Norman, R., *On Humanism*, Routledge, London and New York, 2004.
- Свети Атанасије Велики, *Против идола, О очовечењу Бога Логоса*, прев. С. Јакшић, Беседа, Нови Сад, 2003.
- Свети Григорије Палама, *Тријаде*, Светоотачко богословље, Београд – Шибеник, 2008.
- Свети Макарије Велики, „Поуке Светог Макарија”, у: *Добротољубље I том*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 1997.
- Свети Максим Исповедник, „Мистагогија”, у: *ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ*, Луча XXI–XXII, Друштво филозофа Црне Горе, Никшић, 2006.
- The Philokalia, compiled by St Nikodimos of the Holy Mountain and St Makarios of Corinth, Volume One*, trans. G. E. H. Palmer, Philip Sherrard, Kallistos Ware, Faber and Faber, London, 1984.
- Hegel, G. W. F., *Aesthetics, Lectures on Fine Art Volume II*, trans. T. M. Knox, Oxford University Press, Oxford, 1975.



Cirulli, F., *The Age of Figurative Theo-humanism, The beauty of God and Man in German Aesthetics of Painting and Sculpture (1754–1828)*, Springer, New York, 2015.

Clementis Alexandrini, *Paedagogus*, ed. M. Marcovich, Brill, Leiden – Boston, 2002.

Milan Radovanović

## **THEOHUMANISM AND AESTHETICS OF BYZANTINE ICONOGRAPHY**

### Summary

The display of uncreated divine light is the basic principle that determines the aesthetics of Byzantine iconography. Beginning with the golden background, nimbs, perspectives, composition, the means of characters' illumination, the choice of colors, and ending with the application of white and gold accents, every aspect of the icon is determined by the nature of divine light. In order to understand the Byzantine iconography, it is necessary to answer the question of how through the Christian teachings the Saints get the kingdom of heaven and eternal life, which is to say, in what way the perishability of their physical existence is transformed into the eschatological dimension of the spiritual imperishable reality infused with divine light. Christ preached the Kingdom of Heaven as an inner spiritual state, and in the famous Parable of the Talents explained that it is achieved by recognizing and multiplying spiritual gifts from God. On icons and frescoes we see that each sacred figure is depicted with a characteristic sign of gracious celebration, referring to a spiritual gift that he recognized and accomplished in his earthly life. Therefore, the complex and inexpressible notion of God, viewed from our human perspective, is the most easily associated with the deeper meaning and reason of our existence, to which the ancient term of logos applies, which is present in Christianity and with which the Gospel of John begins, identifying it with Christ himself. Since humanism views creation of a man as a personality distanced from the religion, most often in a secularized way, for the purpose of our subject, we introduce

**Милан Радовановић**

the notion of theohumanism, in which the meaning of life is considered to be the prevailing human existence, thus pointing to the important metaphysical foundation of the aesthetic principles of Byzantine iconography.

**Key words:** Byzantine iconography, theohumanism, divine light, holiness, icon.

Милош Ћипранић

## КАЖИПРСТ (У ПРОСТОРНИМ УМЕТНОСТИМА)

**Апстракт:** Циљ саопштења је указивање на битност геста у уметностима простора са посебним освртом на улогу кажипрста. Од антике до ренесансе и даље (Платон, Квинтилијан, Алберти, Леонардо, Вивес, Бонифачо...) значајна пажња посвећивана је гестуалности као невербалном начину изражавања и комуникације. У европској традицији моћ немог телесног акта – конкретно „елоквенције” кажипрста – пронашла је своје привилеговано место у различитим уметничким формама, попут цртежа, графике и сликарства.

**Кључне речи:** кажипрст, гест, просторне уметности, неми акт, тишина.

Шта је условило уметнике да се у свом раду одлучно ослањају на моћ невербалног акта? И још уже гледано – због чега у њиховим делима кажипрст зна да преузме водећу улогу? Темељни разлог је тај што у јаком смислу сликар или скулптор не може да рачуна на говорни језик као примарно средство властитог израза. При томе, комуникативна упечатљивост гестовног знака јесте чињеница која такође нипошто не би смела да се изгуби из вида. Ако се осуђеност уметника на кретање у свету нелингвистичке стварности крајње релативно узме као недостатак, дефект, нужност његовог прибегавања реченој врсти телесних аката даје простор за неометано испољавање потенцијала које у себи носи потез руке, шаке и, коначно, прстију који је чине.

Феномен кажипрста овде ће бити обухваћен превасходно из две перспективе – реторичке и дефектолошке. Пошто из наведеног разлога вербална тематизација његовог значења никада није могла да се одвије у чистој сликовности самих уметничких дела, упориште за афирмацију његове „речитости” се да тражити у писаним документима који улазе у подручја оба претходно поменути дисциплинарни оквира.<sup>1</sup> И реторика и дефектологија посвећивале су велику пажњу истраживању гестике и реферисале су на искуство уметничких слика.<sup>2</sup> Док је код прве невербални акт играо пратећу, али ипак битну улогу, код друге он је, као део знаковног језика, задобио привилеговано место као један од њених централних предмета.

Упућеност просторних уметности на област немог геста сасвим је евидентна. Феноменолошки гледано и описано, фигуре које оне испоручују карактерише одсуство говора и апсолутна тишина која дословно еманира из њих. Услед тога, оне успостављају комуникацију са посматрачем, или са осталим фигурама унутар исте

---

<sup>1</sup> У уметностима простора прсту о коме је реч може се приступити из више перспектива. Андре Шастел, који је држао семинар о гесту у уметности ренесансе на Collège de France (1977–1979) и плодносно се бавио овим проблемом, у својим објављеним студијама није узео у разматрање утицај невербалне комуникације глувих особа на рад уметника, иако указује на мутизам уметничке слике. Погледати чланке сакупљене у Chastel, A., *Le geste dans l'art*, Liana Levi, Paris, 2011. Истина је да извор реторички кодификованих потеза руке и шаке треба тражити и у домену теолошког, попут неретко приказиваног *signum silentii*. И мотив *daktylos Theou*, између осталог везан за Христово чудесно излечење случајева глувоће и немости, нашао је своје место у европској иконографији. У сваком случају, француски историчар уметности је, свестан ширине теме, више него једном различито значајно досадашња истраживања ове области као пролегомена: „Ces questions sont si neuves et si graves, que l'on devrait se contenter d'intituler tout exposé de ce genre: «Prolégomènes à une critique de la gestualité dans l'art». Исто, стр. 11.

<sup>2</sup> Овде упућујем на свој исцрпнији предговор „Сликара, глупонема фигура” истомименој књизи. Ћипранић, М., „Сликара, глупонема фигура”, у: Ortega i Gasset, H. Lejra, A. M., *Slikar gluvonema figura*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Akademska knjiga, Beograd / Novi Sad, 2018, стр. 7–47. Читаво ово саопштење може да се посматра као варијација или додатак проистекао из њега.

композиције, пре свега кроз покрет тела – гестовност и мимику. Од античке скулптуре и мозаика, преко ренесансног сликарства, до Гојиних *Црних слика* и након њих, постоји читав океан уметничких дела у којима је видно истакнута економична и брза „говорљивост” кажипрста. Процес кодификације значења невербалних аката још је више оголио његову амбивалентну природу, која се огледа се у томе што се њиме и хвали и критикује.

Већ је Квинтилијан је на више места истицао снагу и ефикасност геста. Због тога је у његовом делу *Образовање говорника* велики простор посвећен невербалном, телесном модалитету саопштавања и он чини предмет трећег поглавља 11. књиге. Вредност геста брани се тврдњом да се многобројне ствари и без речи могу исказати и напомиње се да штавише глуве особе користе гестовне знаке уместо говорног језика како би се споразумевале (XI, 3, 65–66). Међутим, постоји један део тела који нарочито може да буде оперативан и учинковит:

„Što se tiče ruku, bez kojih bi svaki govor bio osakaćen i oslabljen, teško je opisati šarenilo pokreta, jer one izazivaju gotovo istu izražajnu moć kao i riječi. Dok ostali dijelovi tijela samo pomažu govorniku, za ruke se gotovo može reći da govore.”<sup>3</sup> (XI, 3, 85)

Одмах након увода у реторичност и комуникабилност руке, Квинтилијан прелази на преглед знакова који се дају направити помоћу прстију. Међу њима за кажипрст су пописане различите експресивне функције – он у различитим позицијама служи за жигосање и указивање мана, потврђивање, захтевање и расправљање (XI, 3, 94–95). Када Квинтилијан пре тога поставља следеће питање, руке као субјекат се, нема сумње, метонимијски сужавају на прсте: „Zar one ne zamjenjuju priloge i zamjenice kada pokazujemo na

<sup>3</sup> Kvantilijan, M. F., *Obrazovanje govornika: odabrane strane*, prev. P. Pejčinović, Veselin Masleša, Sarajevo, 1985, стр. 468.

mјesta i osobe?<sup>74</sup> Ради се о реченици чији садржај апсолутно може да се пренесе као важећи и за фигуре приказане у уметностима простора.

Личности представљеној на некој слици, уместо да у афирмативном светлу неко каже: „Погледај!” – када настоји да укаже на одређени догађај или објекат снажне појавности и симболичког значења – остаје да покаже прстом на њега и да на тај начин апострофира ономе ко гледа идејни фокус композиције унутар које се налази. Такав је случај, на пример, са монументалном представом *Тројство* коју је израдио Мазачо за базилику Santa Maria Novella у Фиренци, где се прстом показује на распету фигуру Христа. Са друге стране, на Мазачовој фресци *Прогнанство из Раја* из капеле Бранкачи у оквиру фирентинске цркве Santa Maria del Carmine, која иначе обилује примерима насликаних разговора у оквиру групних сцена у којима реторична употреба кажипрста замењује динамику живе речи, исти прст овог пута код анђела има прекорну функцију у смислу „Напоље!” У првом случају он мења изговарање заменице која би се упутила особи, а у другом прилог у показивању места.

Леон Батиста Алберти је несумњиво имао мноштво прилика да посматра Мазачове фреске у обе фирентинске цркве. У теоријски превратничком трактату *О сликарству* (1435), написаном недуго пошто су споменуте зидне слике биле израђене и у коме се одмах на почетку афирмативно наводи име њиховог аутора, хуманист сликарима саветује да уче од природе и да примењују следећу технику:

„Zatim, volio bih da se u prizoru nalazi netko tko će gledatelje upozoravati na radnju, bilo da ih rukom poziva da gledaju, bilo da im strašnim licem i mrkim pogledom prijeti neka se onamo ne približavaš, kao da želi da to budu tajna posla, bilo da pokazuje

---

<sup>4</sup> Исто, стр. 468–469.

opasnost ili neku stvar vrijednu pažnje, bilo da te svojim pokretima poziva da se zajedno s njime smiješ ili plačeš.”<sup>5</sup> (II, 42)

Када се руком „позива” да се нешто или неко погледа (*manu ad visendum advocet*), тада њен потез, тај телесни акт, стаје на место изговорене речи, мења покрет уста и језика (већ сам израз „позвати руком”, где је присутно *ad-vocare*, ако не изражава напетост између два своја елемента, онда барем указује на деривираност ове синтагме, на орализам који нестаје у уметничкој слици). У одељку у коме је саопштена цитирана препорука споменут је и Ћото, сликар код кога је кажипрст већ постао визуелно „речит” и упадљиво оперативан, а чија је дела Алберти могао да проучава у различитим апенинским градским комунама, попут Асизија и Падове.

Пред уметницима је постојала могућност да инспирацију за приказивање гестова црпе и из текстова и из непосредног посматрања и контакта са људима око себе. Позната је сцена из дијалога *Кратил*, где Платон говори о понашању човека који није у стању да се вербално изражава. Таква околност налагала би да таква глупа особа мора да означава ствари деловима свог тела, укључујући, наравно, и руке. Као њихов саставни део, чини се да је прст посебно погодан да се њиме укаже на оно што се жели саопштити другоме: „Kad bismo htjeli, mnin, predočavati ono što je gore i lagano, dizali bismo ruku prema nebu oponašajući samu narav stvari; kad bi-

<sup>5</sup> Alberti, L. B., *O slikarstvu / De pictura, O kiparstvu / De statua*, prev. G. Stepanić, I. Bratičević, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008, стр. 101. У трактату се наводи да је пожељно да делови тела насликаних људских фигура треба да буду приказани на тај начин да одговарају радњи која се намерава испољити. Алберти хвали једну представу мртвог митолошког хероја из римске уметности код које се чак и у третману прстију види да он није жив (II, 37). Потом је у једном од наредних одељака изложен савет да ће слика бити боља ако је краси разноликост, а она се огледа у симултаном приказивању личности које одликују међусобно различити телесни покрети и ставови. Да би се таквим контрастом пружио угођај очима, и покрет „немирних прстију” (*digiti micantes*)) је акцензован (II, 40).

smo htjeli prikazivati što je dolje i teško, spuštali bismo ruku k zemlji.”<sup>6</sup> (*Crat.* 423a) Верујем да вам је пред очима фреска *Атинска школа*, на којој је Рафаело приказао Платона у тренутку када реторски прстом упућује ка небу, *pros ton ouranon tēn cheira*.

Мало пре него што је Мазачо отпочео са сликањем фресака у оквиру две фирентинске цркве открива се рукопис целокупног Квинтилијановог дела *Образовање говорника*. У време када Рафаело ради у Станцама у Ватикану Платонов *Кратил* је већ објављен у преводу на латински језик. Хуманистички кругови *quattrocenta* врше одлучну реактивацију античког наслеђа.<sup>7</sup> Наравно, иако није увек могуће установити каузални однос између класичних текстова и уметничких остварења, то јест да постоји директни утицај првих на друге, чињеница да се и у једном и у другом регистру тематизује комуникативност руку већ је довољно знаковита и упутна за детаљније проматрање значаја који јој је придаван.

Ренесанса је донела преокрет у третману глувих особа и у тој епохи дошло је до залагања за хуманији приступ према овој до тада скрајнутој и потискиваној друштвеној групи. У 16. веку у Италији и Шпанији постављају се теоријске основе за њихово образовање, ради се на развоју ручног алфабета и захтева се побољшање њиховог правног статуса у друштвеној заједници.<sup>8</sup> Када

---

<sup>6</sup> Platon, *Kratil*, prev. D. Štambak, у: *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*, Plato, Beograd, 2000, стр. 62.

<sup>7</sup> О односу италијанских хуманиста према два поменута античка аутора, и уопште о реторици ренесансе, погледати Tadić, Lj., *Retorika: uvod u veštinu besedništva*, Filip Višnjić / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 1995, стр. 154–155, 167–188. Посебно је овде занимљива напомена „да је retorika kao sistem obrazovanja preuzela na sebe ulogu temelja estetičkih kategorija neverbalnih veština” међу које улазе и уметности простора. *Исцо*, стр. 167.

<sup>8</sup> Radić Šestić, M., Dimić, N., Šešum, M., „The Beginnings of Education of the Deaf Persons: Renaissance Europe (XIV–XVI Century)”, *Specijalna edukacija i rehabilitacija*, XI/1, Beograd, 2012, стр. 147–157. Књига *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos* Хуана Пабла Бонета из 1620. године, као први уџбеник посвећен образовању глувих, садржи и визуелни материјал, више уметничких графика чији је предмет дактилологија, знаци мануелног алфабета.



се чита Леонардов *Трактат о сликарству*, примећује се да је доста пажње посвећено телесним покретима глувих особа, те се препоручује да их сликар посматра како би ефектније израђивао своје, такође неме, фигуре.

Поред тог елемента овог трактата, у њему се проналазе и забелешке које се тичу приказивања ручних прстију. Леонардо не само што даје техничко упутство за њихово ваљано представљање, као што је то случај у одељку насловљеном „О зглобовима на прстима”, него и напомиње да није препоручљиво понављати исте покрете „bilo ruku, bilo prstiju” када се приказује једна фигура. Такође, када разматра питање како насликати сцену у којој један човек говори већем броју људи, Леонардо истиче *le dita delle mani* и код главне фигуре, говорника, кога треба насликати са „ustima nešto otvorenim, kao da govori” (*con la bocca alquanto aperta, che paia che parli*), али и код људи који га окупљени случају „ћутке”, од којих понеког са нарочито стиснутим устима.<sup>9</sup> У Леонардовом опусу мотив кажипрста веома је изражен, што се види и у његовим сачуваним цртежима, попут *Студија шака*.

Леонардов савременик, шпански хуманист Хуан Луис Вивес у делу *О души и животу*, у коме се на више места наводе различите врсте просторних уметности, пише да је рука најсавршенији „спољашњи инструмент” који човек има, те је реторички назначио да би истицање њене битности захтевало веома дугачко образлагање. Поред тога што се у Вивесовом трактату наглашава улога прстију у спознавању објеката и света уопште (I, 6), одељак „De discendi ratione” – у коме фигурирају и Платон и Квинтилијан – доноси запажање да код особа које нису у стању да се вербално изражавају руке замењују речи (*ipsa etiam verborum vicem supplet: quod videre est in mutis hominibus*) (II, 8).<sup>10</sup> *Kratýlos, Institutio oratoria* и

<sup>9</sup> Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu*, prev. V. Bakotić-Mijušković, Kultura, Beograd, 1964, стр. 149.

<sup>10</sup> Vives, I. L., *De anima et vita*, у: *Opera omnia*, т. 3, Monfort, Valentia, 1782, стр. 376–377.

*De anima et vita*, које раздвајају векови, уз спомињање уметности чија се дела реализују у простору, јесу текстови у којима се реферише на прагматичку функцију немог акта и могућност његове замене говорног израза.

Као што и данас на српском језику реч за овај прст означава и чува потенцијал елоквентности коју има, као онај који (у)казује, смера ка одређеној мети, тако се и у латинском кроз ознаку *digitus index* открива да је он од свих примарно тај којим се показује, индицира. У једном одељку код Вивеса се јасно уочава лексичко-семантичка близина латинског термина за њега и глагола на који упућује или га невербалним путем мења. Читамо да је дати знак исто што и указати (*indicare*) некое на нешто, а такав акт се може учинити различитим средствима, у која улазе и потези делова тела као што је рука, и „ти исти знакови по себи имају неко значење којим се нешто објављује или показује, на пример: покрет руке, кажипрст (*index*), климање главом, ...”<sup>11</sup>.

Кажипрст је битан мотив и унутар амблематике, типичног производа културе хуманизма. Присутан је како у текстуалном, тако и у сликовном аспекту овог морално интонираног књижевног жанра.<sup>12</sup> Његова прецизност и снажан реторички потенцијал знатно доприносе покушају да се апстрактни појмови фигурално прикажу. Већ у пионирском делу *Књига амблема* (1531), које је написао италијански правник Андреа Алчати, прст о коме је реч резервисан је за представљање тишине и мисаоности. У оквиру амблема чији је натпис „*In silentium*” налази се графички изведена слика замишљене мушке фигуре испред радног стола са кажипрстом на устима. Испод те илустрације вербално је објашњено да

<sup>11</sup> Vives, I. L., *De censura veri in enuntiatione*, у: *Opera omnia*, т. 3, стр. 142. Треба додати да и Вивес, у духу хуманистичке теорије уметности, ревитализације грчке и римске традиције, описује слику као песму која не говори (*poema tacens*). Vives, I. L., *De causis corruptarum artium*, у: *Opera omnia*, т. 6, Monfort, Valentia, 1785, стр. 99.

<sup>12</sup> О амблематици погледати Вуксан, Б., *Хуманистичке основе амблематске литературе (XVI–XVII век)*, Пер Аспера, Београд, 2008.

се глупава особа не разликује од мудре када ћути. Како га глас и језик не би одали, нека стави прст преко уста и тако означи тишину (*premat labias digitoque silentia signet*).

Мотив *l'indice alla bocca* потом ће пронаћи своје место и у *Иконологији* (1603) коју је написао Чезаре Рипа. За њега се каже да означава одмереност (*segno di modestia*) и да не треба трошити време у обиљу испразних речи. Кроз цело Рипино дело провлаче се персонификације које употребљавају кажипрст, уперујући га ка себи или неком објекту, како би економично саопштиле одређену поруку, попут фигура *Cogitatione*, *Eloquenza*, *Intelletto* и *Europa*, али и *Arroganza*. Амблематска литература, која је уметницима служила као извор инспирације и трезор мотивâ, ширила се по читавом европском континенту и добијала нове и разноврсне прилоге. Међу њима је и дело Себастијана Коварубијуса *Морални амблеми* (1610), у коме се налази мотив руке која сече кажипрст друге руке кога угриза змија отровница (*el dedo emponzoñado*). Порука амблема је да појединац треба да се ослободи нечега ако то значи да ће сачувати живот и остати на правом путу.

Још један правник, Ђовани Бонифачо објавио је у Вићенци 1616. године трактат *Уметност знакова* у коме је једно посебно поглавље посвећено прстима. У њему се настоји изградити универзални језик заснован на невербалним знаковима, који би као такав био разумљив свим људима, и сликарство је истакнуто као узоран пример или модел за такав пројекат, јер оно превазилази ограничења наметнута различитошћу говорних језика која постоје на свету. Попут Квинтилијана, који је описао уметничку слику као *opus tacens*, и Бонифачо је одређује као *opera che tace*, док, са друге стране, његова замисао о општем знаковном језику одговара запажању представника римске реторике: *Mada narodi i narodne zajednice na zemlji govore mnoštvo jezika, oni imaju zajednički jezik ruku.*<sup>13</sup> Дакле, у питању је могућност једног универзалног комуникативног система у коме уво адресата није битно.

<sup>13</sup> Kvintilijan, M. F., *Образовање говорника: одабране стране*, стр. 469.

У делу трактата који носи наслов „Delle dita” набројано је и више гестова руке у којима кажипрст има примат. Њиме су обухваћени гест потврђивања (*atto d'affermazione*), претње (*gesto delle minacce*), указивања части (*gesto d'honore*), али и ругања (*atto di scherno*), као и акт позивања на тишину пред нечим узвишеним (*gesto di silentio*), указивања на пријатељство (*segno di amicitia*), ривалство (*gesto di concorrenza*), показивања мржње (*segno d'odio*) и, на крају, тражења речи, односно захтевања тишине када говорник жели да се обрати пред неком групом.<sup>14</sup> Бонифачо, као хуманист, извлачи мноштво примера за своје знаке из корпуса античке књижевности.

До сада навођени и анализирани списи и уметничка дела извесно нису једини у којима је значајна пажња посвећивана моћи кажипрста, али они поуздано сведоче о интересовању једне епохе да се симултано у различитим означитељским порецима покаже његова ефективност. Уз помоћ ручних прстију аутори су користили прибор, попут оловке, киста, длета и чекића, како би и писали о кажипрсту или га уметнички приказивали у простору. У области фигуративне уметности не само ренесансе, исти овај прст, као саставни део људског тела, неизоставно је морао бити представљан, међутим, предмет овог кратког, скицуозног реферата није он по себи, као споредни елеменат дела или фигуре, него они моменти када је у акцији (или, обрнуто, у њеном тоталном одсуству). Приказане личности, употребљавајући га и на тај начин дактилолошки од њега чинећи један од фокуса композиције у коју су улазиле, наликовале су глумим од рођења, пошто вербални говор није онај којим се споразумевају.

Историја просторних уметности познаје више случајева аутора без способности слушања који су продорно истраживали свет визуелног. На крају, уметник није морао да покаже на глуму особу која не би била он сâм. Франсиско Гоја је свакако један од њих. И пре него што је изгубио слух сликао је мотив испруженог кажипр-

<sup>14</sup> Bonifaccio, G., *L'Arte de' cenni*, Francesco Grossi, Vicenza, 1616, стр. 331–336.

ста, али можда га је управо тај губитак стимулисао да се у свом делу више окрене институцији гестовног акта. Доказ тој тврдњи може бити његова графика *Шифре руке*, чији је предмет једноручни алфабет. Ова слика је настала у време када је у Гојином опусу већ увелико превладала једна мрачна визија човекове природе, у којој нема ни трага хуманистичког оптимизма. У распону између ове две крајности налази се мноштво уметничких дела у којима је присутан мотив прста о коме је реч, а које није могуће чак ни комплетно побројати на једном месту и то заиста није реторичка фраза.

## Литература

- Alberti L. B., *O slikarstvu / De pictura, O kiparstvu / De statua*, prev. G. Stepanić, I. Bratičević, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008.
- Bonifaccio, G., *L'Arte de' cenni*, Francesco Grossi, Vicenza, 1616.
- Vives, I. L., *Opera omnia*, t. III, Monfort, Valentia, 1782.
- Vives, I. L., *Opera omnia*, t. VI, Monfort, Valentia, 1785.
- Вуксан, Б., *Хуманистичке основе амблематске литературе (XVI–XVII век)*, Пер Аспера, Београд, 2008.
- Kvintilijan, M. F., *Образовање говорника: odabrane strane*, prev. P. Pejčino-  
vić, Veselin Masleša, Sarajevo, 1985.
- Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, prev. V. Bakotić-Mijušković, Kultura, Београд, 1964.
- Ortega i Gaset, H., Lejra A. M., *Slikar gluvonema figura*, prev. M. Ćipranić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Akademska knjiga, Београд / Нови  
Sad, 2018.
- Platon, *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*, prev. D. Štambak, M. Sironić, V. Gortan, Plato, Београд, 2000.
- Radić Šestić, M., Nadežda Dimić, N., Šešum, M., “The Beginnings of Education of the Deaf Persons: Renaissance Europe (XIV–XVI Century)”, *Specijalna edukacija i rehabilitacija*, XI/1, Београд, 2012, str. 147–157.

**Милош Ћипранић**

Tadić Lj., *Retorika: uvod u veštinu besedništva*, Filip Višnjić / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 1995.

Chastel, A., *Le geste dans l'art*, Liana Levi, Paris, 2011.

Miloš Ćipranić

## **EL DEDO ÍNDICE (EN LAS ARTES ESPACIALES)**

### **Resumen**

El objetivo del artículo es indicar la importancia del gesto en las artes del espacio, con un énfasis especial en el papel del dedo índice. Desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento y más allá (Platón, Quintiliano, Alberti, Leonardo, Vives, Bonifaccio...), se ha prestado especial atención a la gestualidad como modo de expresión y comunicación no verbal. En la tradición europea, el poder del acto corporal mudo – específicamente la «elocuencia» del dedo índice – ha encontrado su lugar privilegiado en diversas formas artísticas, como dibujo, grabado y pintura.

**Palabras clave:** dedo índice, gesto, artes espaciales, acto mudo, silencio.

Владимир Вујошевић

## „ГОТСКО”: ЕСТЕТИЧКА КАТЕГОРИЈА КАО ИЗРАЗ КРИЗЕ ХУМАНИСТИЧКОГ ЗНАЊА \*

**Апстракт:** Ефекат „готског” у књижевности настаје као посљедица површног „читања” представа (углавном средњовјековне) прошлости у којем се историјско-умјетнички садржај мотива непрекидно компромитује, па чак и кривотвори да би се произвела специфична „мрачна” естетика. Овај поступак рефлектује проблематичну позицију „знања о прошлости” као важног аспекта хуманистике у периоду „нове рационалности” која је обиљежена епистемолошким приматом „природних наука” и идеолошким проблематизовањем „научности” хуманистике.

**Кључне ријечи:** готика, хуманистика, естетика, историја, историја умјетности, „иконологија”.

### Перспектива невиности

Љета 1867. године, група америчких туриста, међу којима је био и познати писац Марк Твен, посјетила је миланску катедралу, гласовити Дуомо. Твен је оставио запис о овој посјети у својој књизи путописне прозе, *The Innocents Abroad* (*Наивчине у иностранству*).

---

\* Други и трећи одјељак овог рада представљају знатно измијењену верзију седмог поглавља необјављене докторске дисертације *Готски мотиви у прози Фленери О’Конор*, коју сам одбранио 2018. године на Филолошком факултету у Београду. Уколико није другачије назначено, преводи у раду су моји.

Ријеч *innocence* која се нашла у наслову Твеновог дјела (а која укључује симултану перспективу „невиности” и „наивности”) игра важну улогу у необичном опису катедрале који ће услиједити. Но, у питању је такође и кључан термин за разумијевање самог америчког културног искуства. Заиста, одређена перспектива „невиности” („наивности”) прати америчку књижевну и културну традицију од самог почетка. Није ли било већ нечег „наивног” у потрази Пуританаца за „невиним свијетом”, за „нетакнутом” територијом на којој би се могло опоравити све оно што је у историји кренуло наопако, гдје би се могао изградити „небески град”, „нови Јерусалим”, савршена верзија људске историје? „Сан невиности”, примијећује Лезли Федлер, „послао је Европљане преко мора, да би изградили ново друштво, имуно од сложених зала прошлости од којих се нико у Европи није могао ослободити”. Била је то фантазматска потрага „за мјестом слободе на којем се некажњено могао негирати Пад, као да је невиност, а не кривица, родно мјесто свих људи”.<sup>1</sup>

Чини се да би се и сама америчка књижевност могла систематски тумачити управо у контексту појма *innocence*. Било је нечег „невиног”/„наивног” (да дамо само неколико примјера) у херојском индивидуализму Хестер Прин која пркоси цијелој заједници и у вјери капетана Ахаба: у његовој наивној (премда не и безазленој) „мономанијакалној” потрази за неком тајанственом суштином, „за потпуном теоријом неба и земље”.<sup>2</sup> Нешто је трагично наивно у Гетсбијевом покушају да себе створи испочетка. Невиност је особина и Хаклберија Фина и Дејзи Милер<sup>3</sup> која, неспособна да изађе на крај са конвенцијама „старог свијета”, на крају мора пасти као жртва сопствене културне наивности. Ова ће се тенденција у мо-

---

<sup>1</sup> Fiedler, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960, стр. 127.

<sup>2</sup> Melville, Herman, *Moby-Dick*, World Cloud Classics, San Diego, 2014, стр. 469.

<sup>3</sup> У Цемсовом роману, она се, у ироничној јукстапозицији, у једном тренутку налази поред Веласкезовог портрета папе Иноћентија – *Innocenta X*.



дернизму завршити узнемирујућим сликама дословне „невиности” Фокнерових „идиота” у *Крику и бијесу* и у *Авесаломе, Авесаломе!*

*Innocence*, важна особина америчког саморазумијевања, истовремено је кључна конвенција једног књижевног жанра – тзв. готске фикције (*gothic fiction*). Сам мит о Америци („америчка невиност”) као да, на крају, поприма неочекивани жанровски облик готске приче ужаса. Није ли управо темељна дихотомија жанра представљена конфликтом између младе, наивне и невине хероине која припада свијету модерности и неке мрачне малеволентне силе искуства, неке идеологије феудалности и прошлости<sup>4</sup>, оличене у злим фратрима, полудјелим краљевима и војводама, вампира у својим старинским замковима? У питању је више него очигледан идеолошки сукоб, у класичним дјелима жанра, између индивидуалистичког невиног хероја и неког „колективизма” старине, неке анахроне, комплексне институције бремените прашњавим искуством конфликтне прошлости. Готика је готово увијек прича о ужасу прошлости из перспективе угрожене и алармиране невиности.

Готика је жанр невиности *par excellence*. Није необично да је Лезли Федлер сматрао да су три кључна америчка романа (која, како смо видјели, третирају тему невиности) истовремено „готски, како у теми тако и у атмосфери”.<sup>5</sup> Федлер ту, наравно, има на уму *Моби Дика*, *Авантуре Хаклберија Фина* и *Скарлетно слово*.

Готика, мрачна књижевност о вампирима и вукодлацима, уклетим замковима и утамниченим хероинама, увијек садржи посебну перспективу наивности, или чак инфантилности. „Није стога никакво чудо”, каже Федлер, „да је наша [америчка] књижевност – књижевност страве намијењена дјечацима (*literature of horror for boys*)”.<sup>6</sup> Кључна дјела америчке књижевности, примијећује иро-

<sup>4</sup> За сличне теорије о жанру, видјети, између осталог, Snodgrass, Mary Ellen, *Encyclopedia of Gothic Literature: The Essential Guide to the Lives and Works of Gothic Writers*, Facts on Files, New York, 2005, стр. 153.

<sup>5</sup> Fiedler, L., *Love and Death in the American Novel*, стр. 126.

<sup>6</sup> Ibid., стр. xxiv

нично Федлер, често су се у библиотекама могла наћи на полицама резервисаним за дјечју књижевност.<sup>7</sup> Употреба готских конвенција („хорора за дјечаке“) подразумијевала је једну наивну, аисторијску перспективу. Дјело Марка Твена типичан је примјер ове тенденције.

### „Одвратна ствар“

Твенов опис средњовјековне катедрале у *The Innocents Abroad* посједује очигледну мотивску сличност са оним што се у историји књижевности (срећно или не) описивало као готска фикција. Суочен са познатом Дагратеовом (D'Agate) скулптуром Светог Вартоломеја (који је, по хришћанској предаји, био жив одран), изложеној у миланској катедрали, Твен тај артефакт описује типично готским идиомом. У питању је мрачна и тајанствена представа која ће постати садржај његових будућих ноћних мора:

„Била је то фигура човјека без коже; са сваком венном, артеријом, мишићем, сваким влакном, тетивом и ткивом људске форме представљеним у минуциозним детаљима. [...] Била је то одвратна (hideous) ствар, па ипак било је у њој нечег фасцинантног. Било ми је жао што сам је уопште видио, јер ћу је од сада стално имати пред очима. Понекад ћу је чак и сањати. Сањаћу да, са својим пругастим рукама, стоји изнад мог кревета и гледа ме мртвим очима; сањаћу да је испружена заједно са мном, испод покривача и да ме додирује својим откривеним мишићима и влакнастим хладним ногама.”<sup>8</sup>

Обилазак миланске катедрале у Твену евоцира трауматично сјећање из дјетињства, својеврсни готски интермецо. Једне ноћи Твен је, као дјечак, видио леш убијеног човјека: „Био сам уплашен да ће та ствар допузати до мене и одвући ме у мрак”.<sup>9</sup> Ово сјећање

<sup>7</sup> Ibid., стр. xiii.

<sup>8</sup> Twain, M., *The Innocents Abroad*, <https://www.gutenberg.org/files/3176/3176-h/3176-h.htm>, 04.01. 2018.

<sup>9</sup> Ibid.

из дјетињства (материјал дјечјих кошмара) није случајно призвано у Твеновој *готизацији* катедрале: за страшну причу потребна је перспектива дјетињства. Мотив је то који се непрекидно јавља у бројним готским и хорор медијима: група дјечака, као у *Are You Afraid of the Dark?*, уз ватру приповиједа застрашујуће приче. Потребна је окулатура *невиности*.

Кретање кроз катедралу траје у готској суспензији: „Силазили смо у крипту. [...] Свештеник је застао у малој тамници и упалио свијећу”.<sup>10</sup> Све су то типични мотиви старих готских романа, стабилни репозиторијум приче страве: свештеници у црном, мрачни ходници, тамнице, бакље и сабласне крипте. У крипти, у стакленој скривници, амерички туристи виде још увијек нераспадно тијело човјека који је умро прије триста година – Светог Карла Боромејског. Сусрет са светачким реликвијама (са дословном инстанцијацијом католичке вјере у *communio sanctorum*), Твен опет описује кроз типично готски идиом фасцинације и зазора, мрака, повратка из смрти, сујевјерја и алармираности. Простор катедрале постао је готска кућа ужаса. Умјетнички артефакт, девоционални објекат, хагиографска представа постала су језиво вампирско указање, материјал ноћне море. Сакрална садржина средњовјековне вјере у модерној окултури америчких туриста метастазирала је у причу страве.

Невини/наивни посјетиоци из америчке модерности вратили су се у вјерску прошлост средњег вијека али им она више не говори ништа интимно. Они су међу непознатим знаковима који сада наликују на језив, непротумачив, можда и бесмислен „рукопис” остављен ко зна чијом руком и са ко зна којим циљем у некој древној, мрачној „мамутској” прошлости, попут оних тајанствених знакова на непознатом језику које на зидовима пећине у Поовом роману открива Артур Гордон Пим. Сјетимо се како је сироти Пим изгубљен међу „Аборицинима” далеких мора, усред непознатих „паганских” цивилизација. Он је човјек модерности заробљен у семиотичком

<sup>10</sup> Ibid.

лабиринту непознате „предмодерне” цивилизације, те његово не-сналажење посједује дословни жанровски идентитет тзв. готске приче. Све око њега је сабласно непознато: тајанствени обреди, тајанствени језик, непознати амбијент, непознато писмо. Готика, као књижевни облик, можда и није друго до непрепознавање одређених културних форми. Твенев доживљај катедрале реплицира на необичан начин Поов заплет: човјек модерности изгубљен је у лабиринту страних и чудних, а самим тим и језивих, културних облика прошлости. Да би нешто постало, у готском смислу, језиво, нешто прије тога мора, у културном смислу, бити заборављено.

### Естетизација модерних предрасуда о прошлости

Можемо се овдје сјетити познате дистинкције Ервина Панофског између „примарне или фактуалне садржине”<sup>11</sup> која укључује просто препознавање мотива (мушка фигура, нож, итд.) и „конвенционалне или секундарне садржине”,<sup>12</sup> чије препознавање отвара шири културно-историјски контекст представе. Препознавање „секундарне садржине” захтијева претходну фамилијаризацију са извјесним корпусом хуманистичког знања које условно можемо одредити као *знање о прошлости*. Тако, на примјер, конвенционалну садржину „откривамо схватањем да једна мушка фигура са ножем представља св. Вартоломеја, [...] да једна група фигура око стола у извесном распореду и са извесним позама представља Тајну вечеру”.<sup>13</sup> Сјетимо се оне познате сцене из *Иконолошких студија* када Панофски каже да би аустралијски Аборицин могао да препозна мотиве Да Винчијеве *Тајне вечере* (неки људи који вечерају за столом), но не би био у стању да препозна причу која стоји иза те слике, односно да разумије њено значење: „Да би схватио иконог-

<sup>11</sup> Panofski, E., *Иконолошке студије: хуманистичке теме у ренесансној уметности*, прев. Светозар М. Игњачевић, Nolit, Београд, 1975, стр. 21, 22.

<sup>12</sup> Ibid., стр. 22, 23.

<sup>13</sup> Ibid., стр. 22.

рафско значење те слике, он би морао да се упозна са садржином *Јеванђеља*”.<sup>14</sup> Готска фикција, заправо, означава перспективу неке врсте нових „Аборицина”.

Можда смо ми данас, када треба препознати сакралне представе умјетности претходних епоха, у значајном броју „Аборицини” о којима говори Панофски. „Аборицини” модерности су људи који потпуно припадају сопственом времену, који су модерни без остатка. Готика заправо и јесте сасвим модерни жанр. Твенов готски опис катедрале реконструише саму културну историју жанра: човјек модерности суочен је са непротумачивим обличјем старине за коју он више не посједује никакав интерес. Овај облик културне дистанце, нерелевантности прошлости, присутан је већ у самом појму *готика*. У питању је својеврсна реторичка претјераност: та је ријеч пежоративни опис средњег вијека, као када резигнирано прокоментаришемо: „То је нешто средњовјековно, од прије милион година”. „Готски” сензибилитет настаје у овој (често реторички намјерно наглашеној, хиперболичној) перспективи *неукости*: све те мрачне ствари, оронули самостани, куга, власт цркве, спаљивање вјештица, бескрајне расправе о анђелима на врху игле, крзуби сељаци са вилама и поремећене аристократе. Када реторички користимо израз „средњи вијек” („Јуче нисмо имали интернет, као да смо у средњем вијеку”, итд.) ми заправо говоримо о предностима сопственог времена. Ми смо људи који вјерују у сопствено вријеме. Готика је естетика предрасуде о прошлости. Као када туриста у готској катедрали помисли: „Овдје је као у хорор филму”.

Када кажемо да је нешто „готско”, ми не говоримо толико о садржају дјела, колико о некој слијепој тачки. Стаavimo се у позицију неког младог туристе који не посједује неко значајније хуманистичко знање (о историји умјетности, историји религије, књижевној традицији прошлости итд). Млади туриста са гломазним ранцем на леђима долази у Париз да би присуствовао концерту омиљеног бенда. Он ће обићи и Лувр јер се ту налази *Монализа*.

<sup>14</sup> Ibid., стр. 27.

У једном тренутку случајно наилази на дјело настало око 1449. године насловљено као *La Crucifixion du Parlement de Paris*, које се обично приписује Андреу Дипреу (André d'Ypres). Један детаљ тог таблоа оставља нарочити утисак на нашег имагинарног посјетиоца: у питању је приказ људске фигуре у богатом, брокатном руху старине. Човјек на слици је обезглављен, а из његовог трупла шикља свјежа крв. Но, леш је свеједно усправљен, необично жив и виталан, у тој мјери да у рукама пажљиво и сигурно држи сопствену одрубљену главу. Овај приказ, за нашег посјетиоца, представља нешто језиво. У питању је типична естетика готске фикције.

Готика је, вјероватно, испрва и настала на сличној непротумачивости „конвенционалне садржине”. У питању је естетски облик језивог несналажења са представама прошлости. Безбрижни смо само у сопственом времену. Своји смо на своме само у познатом свијету модерности. Готика значи да губимо тло под ногама, да смо на тренутак измјештени из сопственог свијета. Ако бисмо, пак, схватили да обезглављена фигура која придржава сопствену главу није тек неки недокучиви материјал кошмара, већ инстанцијација добро познатог мотива *кефалопера* (свеца-мученика за вјеру који се приказује са сопственом, одрубљеном главом у рукама) готски ефекат би нестао. Дипреова представа, заправо, приказује Светог Дионисија, који је по предаји пострадао на мјесту данашњег париског Монмартра („горе мучеништва”). Готски ефекат тако представља имагинарну реконструкцију значења представе тамо гдје одсуствује историјско-умјетничко знање. Готика је наративни облик који „надокнађује” одсуство знања о прошлости.

Гледамо Зурбараново *Указање Светог Петра апостола Петру Ноласку*. Претпоставимо да не знамо скоро ништа о Св. Петру (о библијским, апокрифним, хагиографским сижеима, о начинима његовог приказивања у умјетности). Шта нам наше „незање” приказује? Шта видимо када ту представу посматрамо на један потпуно „невин” начин? Видимо човјека распетог наопачке. Већ је то нешто што нас може узнемирити, ако не знамо да је апостол Петар,

по предаји, био разапет на такав начин. Представа нам без елементарног познавања историје умјетности може дјеловати као нешто скоро „сатанистичко“. Или узмимо друго Зурбараново дјело: једну од оних његових познатих представа свог светог имењака, Фрање Асишког. Видимо човјека у полумраку, како се помаља из сијенки. Његов медитативни став лако можемо замијенити за некакву кататоничну ригидност. У његовим рукама је лобања: познати иконографски *emento mori* може нам сада указивати на неко мрачно, језиво загонетно присуство смрти, распадања и меланхолије. Једна позната иконографска представа лако се може трансформисати у сабласну готску загонетку. Готика је преспектива у којој естетске представе прошлости не могу да функционишу у сопственој парадигми, у сопственом контексту, већ су деконтекстуализоване у језиве, нејасне, застрашујуће слике.

За разлику од историјског романа, који увијек садржи нешто од хуманистичке амбиције, готски роман допушта да прошлост остане у слијепој тачки у којој се роје сабласти и утваре. Радња Волполовог *Отрантског замка*, првог готског романа, смјештена је у „период неког од крсташких ратова“.<sup>15</sup> Разлике између једанаестог и тринаестог вијека, у дјелима жанра, скоро да нема. Све је то средњи вијек, све је то прошлост „полудјелих витезова“, да употребимо синтагму Џемса Расела Ловела. Готика је од историјске непрецизности учинила кључни наративни поступак. Марио Прац је Волпола описао као „медијавелисту дилетанта“.<sup>16</sup> Карактеризација је то која се може примијенити и на жанр у цјелини.

<sup>15</sup> Walpole, H., *The Castle of Otranto*, <https://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>, 01. 09. 2017.

<sup>16</sup> Praz, M., *The Romantic Agony*, прев. А. Davidson, London, Oxford University Press, New York, 1951, стр. 36.

## Просвећена nelaгода

Готска фикција настаје у осамнаестом вијеку, паралелно са једном врстом оптимизма модерности. Овај нови рационални оптимизам био је обиљежен осјећајем драматичног раскида са „мрачним” и „сујевјерном” прошлошћу. Сам третман прошлости постаје проблематичан.

Опште је познат Хегелов негативан утисак о византијском средњовјековљу које је, по њему, било обиљежено „лудилом религиозне страствености”.<sup>17</sup> Попут Гибона, Хегел контрастира посљедње пагане са „празновјерним” људима средњег вијека. У питању је био необичан покушај, присутан и у ренесанси и у просвјетитељству (сјетимо се класицизма), да се успостави нека врста (не само естетске) сродности између људи грчко-римске старине и нас модерних. Као да је у питању био неки осујећени континуитет „просвећености” брутално прекинут мрачним средњим вијеком. Код Хегела и Гибона, посљедњи пагани говоре сасвим модерним идиомом, као поражени носиоци еманципације који тек меланхолично могу да констатују „големи контраст пријашњег и садашњег времена”.<sup>18</sup> Из ове перформативне перспективе просвећености, мјеста хришћанског богослужја појављују се, готово идентично као код Твена, као експлицитно готицизовани простори ужаса, локације таксидермије и хорора које производи друштво културне заосталости и „сујевјерја”. Хришћански храмови су тако „поставили гробови. Света мјеста [...] прекривена су сада светим костима (реликвијама мученика). [Ј]уди, који су због својих злочинстава претрпјели срамотну смрт, којима су тјелеса прекривена масницама и којима су усолити главе, предмет су поштовања”.<sup>19</sup>

Готика настаје као облик интерференције сасвим модерних сензибилитета у треману прошлости. Твен и Хегелов „фрагмент”

<sup>17</sup> Hegel, G. V. F., *Filozofija povijesti*, прев. V. Sonnenfield, Bardfin, Romanov, Beograd, Banja Luka, 2006, стр. 312.

<sup>18</sup> Ibid., стр. 308.

<sup>19</sup> Ibid., стр. 308, 309.



показују како ова врста просвећене нелагоде пред необичним праксама прошлости лако поприма жанровске карактеристике готике. Само је просвећени поглед модерности могао видјети готске авети у рушевинама средњег вијека.

### Готски псеудонаучници

Шери Труфин каже да су „предводници и апологете просвјетитељства, попут Канта, Волтера и Дидроа инсистирали на разуму као примарном, ако не и једином арбитру истине, а њихова дјела изражавала су нарастајуће незадовољство неадекватним, па чак и опасним епистемолошким оквирима [прошлости]. Они су омогућили да осамнаести вијек [у коме настаје готска фикција, о. а.] постане тачка преокрета у историји западне епистемологије и да се тиме отвори пут за модерни позитивизам”.<sup>20</sup>

У овом периоду нове рационалности сама позиција хуманистичког знања бива проблематизована. Како је казао Чад Велмон, „трајна криза [у којој се налази хуманистика] изнова изражава савремене анксиозности у погледу хуманистике као хроничну, темељну одлику западне модерности”.<sup>21</sup> Методолошки захтијеви нове рационалности могли су се тек посредно примијенити на област хуманистичког знања. Управо због тога хуманистичко знање као да је било увијек у некој врсти проблематичне позиције. Готика је заправо поетика кризе. Нарочита тема жанра је управо „просвећена” анксиозност да корпус хуманистичког знања никад није неки облик „невиног” знања, већ је увијек нешто потенцијално опасно. Готика је постала неочекиван израз модерних анксиозности у пог-

<sup>20</sup> Truffin, Sherry R., *Schoolhouse Gothic: Haunted Hallways and Predatory Pedagogues in Late Twentieth-Century American Literature and Scholarship*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008, стр. 6.

<sup>21</sup> Wellmon, C., *Permanent Crisis: The Humanities in a Disenchanted Age*, <https://chadwellmon.com/2018/12/08/permanent-crisis-the-humanities-in-a-disenchanted-age/>, 25. 06. 2019.

леду позиције самог „знања о прошлости” у контексту нове рационалности.

Ако добро разумијем мотивацију људи средњег вијека, ако сам стручњак за ту епоху, можда сам и ја на неки начин „средњовјековни човјек”, неко са опасним нивоом „ентузијазма”, неко ко је, на неки начин, одвојен од сопственог времена. *It takes one, to know one*. Примијетимо како је слична анксиозност присутна у приказивању хуманистичког образовања у готским наративима. Они рефлектују трајно проблематичну позицију хуманистичког знања о прошлости у методолошком оквиру рационалне модерности. У филму Романа Поланског *Девета капија*, присутне су бројне готске конвенције од којих је за нас тренутно најзначајнија она која приказује Бориса Балкана (и његово презиме може бити својеврсни готски *pin*) као хуманистичког научника (познатог професора и стручњака за средњи вијек) и истовремено као окултисту и злочинца. Он држи предавање о историји умјетности, а након тога учествује у окултним сеансама: читање средњовјековних извора, упознатост са текстуалном и умјетничком културом средњег вијека потенцијално води у хибрис сујевјерја. Увијек постоји опасност да вјеровања људи претходних епоха схватимо превише озбиљно.

Корпус класичне хуманистике, такође, има сличан третман у готским наративима: знање латинског и грчког, језика класичне учености и старих извора, у готским текстовима и филмовима, често је у власти свештеника и посједнутих особа. Латинска ерудиција метастазира у ирационални ритуал, налази своје мјесто тек у егзорцизму и хистерији, као некакав *tumbo jumbo* вампирске старине. Не случајно, једна од кључних тема жанра је опозиција „невине хероине” и хуманистички „образованог злочинца”. Хуманистичко знање се на крају често разоткрива као вјешта мистификација, као псеудонаука, нешто готово „окултистичко”. Можда је пречасни Едвард Касабон из *Мидлмарча* Џорџ Елиот управо грађен по узору на хуманистичке злочинце из британских готских романа. Читалац открива да његово „генијално” дјело, препуно хуманистичке еру-

диције, није ништа друго до гомила псеудонаучних, мегаломанских будалаштина.

Слична ствар се дешава у можда кључном дјелу жанра, у *Франкенштајну* Мери Шели. Управо је то текст који, на драматичан начин, противставља природну науку и проблематични статус хуманистике у периоду нове рационалности. Готика није толико жанр који је критички насторјен према новој позитивистичкој слици свијета, већ је сам литерарни израз анксиозности позитивизма: жанровски облик страха да нова епистемологија може бити занемарена у корист застарјелих начина мишљења. Виктор Франкенштајн није просто неко ко својим чиновима указује на потенцијалну чудовишност науке и опасност напретка. Напротив, он и није научник. Он је опсједнут корпусом средњовјековног знања: он гута дјела Алберта Великог, учитеља Томе Аквинског. У овом роману овај велики филозоф средњег вијека, Свети Алберт Велики, приказан је, сасвим нетачно, као алхемичар и маг. Средњи вијек непрекидно метастазира у готској фикцији. Виктор Франкенштајн заправо је надринаучник који у времену просвећености спроводи алхемијске покусе, тражи камен мудрости потакнут проучавањем текстова старине, средњовјековном палеографијом, „смртоносним” рукописима. Његов „хуманистички” интерес (за дјела средњовјековне старине) од њега чини псеудонаучника. Готика указује не толико на опасност науке колико на опасност надринауке. То је врло модерна и просвећена анксиозност. Виктор Франкенштајн је предмодерни човјек који има на располагању достигнућа модерности. Он је човјек прошлости, превазиђеног и опскурног, магијског знања који се инфилтрира у подручје модерности и ствара чудовишта. То је истовремено била и главна идеолошка анксиозност модерности: да технологија напретка може бити злоупотребљена од „предмодерних” друштва.

## Закључак

Употреба придјева „готско” као да представља једну посебну категорију пежоративног доживљаја ријечи „естетика”. Понекад ту ријеч употребљавамо када говоримо о неком аспекту умјетничког дјела који је суштински одвојен од његовог битног садржаја. Неки филм, рецимо, може да нам се не допада (радња је бесмислена, порука филма је тривијална, ликови су неувјерљиви итд.), али нам се ипак може допадати „естетика”. Тада говоримо о некој врсти површинског утиска који дјело у нама изазива.

Говорити о готици као да значи увијек остати код оног необразложеног и „протоколарног” (у смислу говорења о непосредним доживљајима и тренутним утисцима). Када кажемо, „Ту има нечег готског”, говрећи о филму, књижевности, музици, доживљајима одређених архитектонских или природних простора, ријеч „готско” као да је скраћеница за неку врсту темељније неелоквентности у погледу самог садржаја (нешто мрачно, нешто језиво, нешто чудно, нешто необично...).

Хорас Волпол, аутор првог готског романа, прикупао је различита дјела католичке умјетности попут распећа, слика и статуа светаца. Он није био католик (штавише, показивао је отворену нетрпељивост према учењима католицизма), нити је његово занимање за католичку старину и иконографију било мотивисано интересом историчара умјетности. У питању је била својеврсна *естетска склоност*. За Волпола, ти су девоционални артефакти били занимљиви тек у својој готској деконтекстуализацији. Они су функционисали као својеврсни естетски фетиши лишени свог културног и теолошког садржаја. Готски артефакт настаје управо „брисањем” културног садржаја (онога што би могло бити интерес историчара умјетности). Готика је облик површинског читања артефаката прошлости у којем се историјско-умјетничка прошлост мотива (предмет хуманистичког интереса) непрекидно компромитује па чак и „кривотвори” да би се произвела специфична „мрачна” естетика.

Могло би се тврдити да овим поступком „кривотворења” почиње готска фикција. Поступак је то који је дословно репродукван у Твеновом опису миланске катедрале који смо навели на почетку овог рада. Нека врста непрепознавања форми прошлости представља кључни елемент готске структурализације. Чак и ако, попут Твена, у довољној мјери познајемо историју, свеједно морамо симулирати заборав и незнање да бисмо доживјели или произвели естетски ефекат готике.

## Литература

- Fiedler, L., *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960.
- Hegel, G. W. F., *Filozofija povijesti*, прев. V. Sonnenfeld, Bardfin, Romanov, Beograd, Banja Luka, 2006.
- Melville, Herman, *Moby-Dick*, World Cloud Classics, San Diego, 2014.
- Panofski, E., *Ikonoške studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, прев. Svetozar M. Ignjačević, Nolit, Beograd, 1975.
- Praz, M., *The Romantic Agony*, прев. A. Davidson, London, Oxford University Press, New York, 1951.
- Snodgrass, M. E., *Encyclopedia of Gothic Literature: The Essential Guide to the Lives and Works of Gothic Writers*, Facts on Files, New York, 2005.
- Truffin, Sherry R., *Schoolhouse Gothic: Haunted Hallways and Predatory Pedagogues in Late Twentieth-Century American Literature and Scholarship*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008.
- Twain, M., *The Innocents Abroad*, <https://www.gutenberg.org/files/3176/3176-h/3176-h.htm>, 04.01. 2018.
- Walpole, H., *The Castle of Otranto*, <https://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>, 01. 09. 2017.
- Wellmon, C., *Permanent Crisis: The Humanities in a Disenchanted Age*, <https://chadwellmon.com/2018/12/08/permanent-crisis-the-humanities-in-a-disenchanted-age/>, 25. 06. 2019.

**‘GOTHIC’: AESTHETICAL CATEGORY AS AN EXPRESSION  
OF CRISIS IN THE HUMANITIES**

Summary

The ‘gothic’ effect in literature appears as a consequence of a specific superficial ‘reading’ of various aspects of (predominantly medieval) past, in which historical and artistic content of motifs (which is a particular subject of art history) is compromised or even counterfeited in order to produce a specific ‘dark’ aesthetics. This procedure reflects the problematic position of ‘knowledge of the past’ (an important content of the humanities) within the paradigm of ‘new rationality’ which was marked by epistemological primacy of ‘natural sciences’ and problematization of ‘scientificness’ of humanistic disciplines.

**Key words:** gothic, humanities, aesthetics, history, art history, ‘iconology’.

Санда Ристић Стојановић

## ЗНАЧАЈ ЕСТЕТИКЕ У XXI ВЕКУ

**Апстракт:** У првом делу рада разматрају се неке карактеристике постмодерне. Постмодернистички аутори углавном прихватају тезу да светом доминирају мас-медији. Последица тога су сатиричан и ироничан начин изражавања, недостатак оригиналности, наметање менаџерских типова личности као аутора који су стално присутни у јавности, прихватање глобализације и релативизам сваке врсте када су у питању морал, култура и искуство. У другом делу рада разматрају се филозофска становишта Хамана, Хердера и Канта уз постављање питања о романтизму XXI века и романтизму као стању духа.

**Кључне речи:** постмодерна, глобализација, релативизам, естетика, романтизам.

### Торсокак постмодерне

Термин постмодернизам се појавио још у XIX веку, тачније крајем тог века, када је Џон Воткинс Чапман говорио о постмодерном стилу сликања. Тај се термин врло лепо уклопио у хистериичну тежњу за све новијим и новијим у уметности. Уз то, не треба пренебрегнути чињеницу да је већ Кант упозоравао да постоје и оригиналне бесмислице. Што се самих авангардних покрета тиче, пажљивом анализом бројних покрета долазимо до закључка да је

већина тих покрета изнедрила понеког ретког великана у уметности и да су бројни авангардни делатници у књижевности, на пример, добили своје место пре свега захваљујући есејистици, полемикама, расправама о друштву, уметности...

Оно што карактерише крај XX века и прве две деценије XXI века је покушај да се промени значење појмова уметност, уметник, песник, сликар. Изгледа да смо у ситуацији да већина савремених естетичара под појмом уметник, песник, сликар подразумева уметника каквим су га описали у својој филозофији Фихте, Шелинг, Шилер, Хердер, Хаман, Кант и Хегел. Тако, Фихте је подразумевао у уметности глорификацију делатног, динамичног и маштовитог „ја”. Мејви де Биран је у психологији заступао сличну тезу о томе да се личност (уметник) може спознати само кроз покушавање, борбу са неком препреком која чини да се личност осећа целим. Уметници-романтичари истичу као један од највећих захтев за стварањем властитог универзума. Фридрих Шлегел је писао о томе да ништа не може измерити дубине романтичарске уметности. Она је за њега бескрајна, слободна и њен први закон је, пре свега, воља ствараоца, и то таква ствараочева воља која не познаје закон. Овде бих посебно нагласила да данас ништа не може да измери површност великог броја дела постмодерне и веризма, јер су хиљаде и хиљаде неталентованих људи похрлили да објаве и обелодане своје „радове”. То значи да смо у овом тренутку постали свесни чињенице да, рецимо, естетичари и филозофи под појмом *уметник* мисле једно, док постмодернисти и веристи под поменутиим појмом (уметник) мисле нешто сасвим друго. У прилог тезе о багателном приписивању квалификатива „песник” свакоме ко је било шта у стиху ставио на папир говори и одржавање у нашој земљи једног фестивала поезије поводом кога је у једном домаћем дневном листу објављен похвални и егзалтирани чланак о рекордном броју учесника овогодишњег фестивала – преко 500 „песника”.

Немачка филозофија и естетика оличена у њеним најистакнутијим представницима подразумева да ако је у природи све живо, улога уметника је да копа у дубини себе, по несвесним и мрачним



силама и да их кроз најжешћу унутрашњу борбу доведе до нивоа свести. Јер, како Шелинг мисли, то чини природа, а борбе постоје унутар саме природе. Тако мора да чини и човек, уметник, који има своје унутрашње борбе. Ако се вратимо на глорификацију Фихтеовог делатног и маштовитог „ја”, на уметника који је личност, уметник би био снажна личност, која је у стању да пружи отпор својој околини (пример енглески песник Шели).

Какво је данас стање у пољу постмодерне и веризма? Мој одговор је јасан и категоричан: у том пољу хиљаде и хиљаде неталентованих индивидуа глуме уметнике, а да им бог није доделио дар.

Дошло је до урушавања личности, људи који су у стању да се супротставе и пруже отпор својој средини или појавама у друштву. На стотине полтрона, маркетинг стручњака, менаџера, добро организованих, увек на правом месту и у право време – урушавају поље уметности. Као илустрацију о томе докле може да иде цинизам посленика постмодерне помињем случај универзитетског критичара који је једном песнику саопштио да он воли углавном сатиричну поезију.

Сада могу да изнесем неке главне карактеристике постмодерне краја XX и почетка XXI века. Постмодернисти прихватају тезу да светом владају мас-медији, а да оригиналност како медија тако и уметничких дела није у првом плану. А главна последица тога је управо сатиричан начин изражавања. Постмодернизам прихвата светску глобализацију, децентрализацију и плурализам. Једна од главних одредница постмодерне јесте и теза да је све релативно и субјективно: и искуство, и морал, и култура.

Што се тиче постмодерне филозофије, она је еkleктички покрет који углавном оштро критикује континенталну филозофију, негира концепцију апсолутне истине и заговара крајње алтернативни приступ свету. Постмодернистичка филозофија се бави и деконструктивизмом. Постмодерна литература се утопила у мешавину експерименталног по сваку цену, неоригиналности, уметања и прераде туђих идеја, и, често, наглашене тежње да се побегне од сваког дубљег смисла (какав је постојао у делима једног Томаса

Мана); као да се одустало од потраге за смислом у хаотичном свету и као „замена” за дубину појављују се пародијски, сатирични, иронични и цинични приступи.

Могуће је, дакако, стварати и успела уметничка дела са дозом пародије, ироније – пример Луис Буњуел, чији филмови као критика друштва и католичке цркве имају симболичку и надреалистичку димензију и дубину.

Врхунац концептуалног практиканства у ликовној уметности XXI века је низ појава под називом инсталације, концептуална уметност, перформанс, рачунарска уметност. Можемо се спорити на коју публику концептуални практиканци рачунају, али теоретичари постмодерне су генерално сагласни у томе да дела из арсенала концептуалних практиканата углавном нису усмерена ка културној елити.

### Могућност романтизма XXI века

Логичари би поводом употребе појма уметник од стране већине данашњих естетичара на један начин, и употребе појма уметник од стране постмодерниста и вериста на други начин, закључили да се код две стране не подразумева исти садржај под појмом уметник. А тамо где се под неким појмом не подразумева исти садржај, онда и нема сукоба. Јер да бисмо се сукобили у мишљењу, морамо под појмовима исто мислити.

Јохан Георг Хаман је у своје време сматрао да испод површине његовог очигледно еlegantног века постоје многе мрачне силе. Хаман је у свом времену био представник револта квалитета против квантитета. По Хаману, Бог није геометар, математичар него песник. У своје време, Хаман је сматран чудаком, можда и лудаком. Сам Кант му је скретао пажњу на научна открића и значај астрономије. Хаманове реакције су биле да би најрадије уништио астрономију као науку, јер је сматрао да више неће бити чудеса у свемиру. Хаман је тада деловао можда као неко ко не разуме неминовност развитка науке, али његове идеје данас све више постају део свести о уметности једног броја савремених естетичара.

Један од Хаманових ставова је био и тај да када би се науке примениле на људско друштво оне би довеле до велике бирократизације. Хаман је и сматрао да људско биће, како су га замислили мислиоци просвећености, представља једну врсту „економског човека”, беживотног бића које све мање има контакта са другим људским бићима, са којима је Хаман желео да се дружи свакодневно. Суштина Хамановог учења је садржана у ставу: „уништити хир и машту уметности значи бити убица, и сплеткарити против уметности, живота и части”.<sup>1</sup>

Знатан је Хердеров утицај на читав романтичарски покрет и уметнике. Врло је значајно што је Хердер заправо увео у естетику и уметност појам експресионизма, односно право уметника као људских бића да се изразе у смислу њихове истинске и пуне природе. Хердер је указао на то да ако уметник не изражава своју пуну и истинску природу, онда је тиме спутао и осакатио себе и ограничио и умањио своју енергију. И Хаман и Хердер су сматрали да је уметничко дело експресија неког човека; да је уметничко дело глас једног људског бића које се обраћа другим људским бићима. Оно што су романтичари и бројни уметници поздравили у Кантовој филозофији било је потпуно порицање детерминизма и његово наглашавање колико је важна људска воља. То је оно што се зове аутономија. Хетрономија би подразумевала то кад би нас бројни спољни чиниоци (физички, емоционални) као стихија бацали или носили низ ток живота. Стога данас, 2019. године, треба да укажемо на то да је естетика немачког идеализма једна од важних полуга у суочавању даровитих и снажних уметничких личности са социолошко-патолошком појавом у XXI веку, која подразумева олако додељивање назива *уметник*, *песник*, *сликар* људима који га не заслужују.

Треба указати и на појаву и покушај да се писање есејистичких ставова у стиху од стране учених прогласи за уметност, што је недопустиви нонсенс. Значај и задатак естетике у XXI веку ће

<sup>1</sup> Берлин, И., *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 59.

Санда Ристић Стојановић

управо и даље бити у сагласју са Кантовом идејом, изјаснити се и указати на то шта уметност није и не сме да буде. У складу са напред изнетим ставовима, устврдила бих да ће се у XXI веку реализовати романтизам XXI века. У ком обиму ће се то догодити, сада је тешко рећи. Извесно је, међутим, да ће у XXI веку деловати и снажне личности уметника које ће, у Бајроновом духу, уз снагу свога дела бити привржене два вредностима: снази воље и одсуству структуре света којој се морамо прилагодити. Увек ће, у свим епохама, па и у XXI веку, постојати надмоћне особе које ће захваљујући својој неукротивој вољи наметнути себе свету.

## Литература

- Берлин, И., *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2012.  
Грејам, Г., *Филозофија уметности*, Клио, Београд, 2000.  
Шилер, Ф., *О лепом*, Book & Marso, Београд, 2007.  
Шкорц, Б., *Креативност у интеракцији*, Мостарт, Земун, 2012.

Санда Ристич Стојанович

## ЗНАЧЕНИЕ ЭСТЕТИКИ В XXI ВЕКЕ

### Резюме

В первой части статьи рассматриваются некоторые характеристики постмодерна. Постмодернистские авторы в основном разделяют тезис о том, что сегодня миром правят масс-медиа и, как следствие, имеют место способы и приемы сатирического и иронического изображения, отсутствие оригинальности, навязывание типов личности авторов-менеджеров, которые постоянно показываются на глазах общественности, принятие

концепций глобализации, а также всякого рода релятивизм применительно к морали, культуре и опыту.

Во второй части статьи рассматриваются философские взгляды И.Г. Гамана, И.Г. Гердера, И. Канта, а также затрагиваются вопросы романтизма в XXI веке, включая романтизм как состояние духа.

**Ключевые слова:** постмодерн, глобализация, релятивизм, эстетика, романтизм.



## ПОДАЦИ О АУТОРИМА

**Драган Жунић** (1952.) је редовни професор на Факултету уметности Универзитета у Нишу, где предаје социологију културе и уметности, филозофију уметности и естетику. Основне, магистарске и докторске (1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промовисан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Тирило и Методије” (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра.

**Сретен Петровић** (1940.) је редовни професор у пензији Филолошког факултета Универзитета у Београду. Основне и магистарске студије филозофије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Београду, где је и докторирао 1971. године. Као професор по позиву предавао је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, на Љубљанском универзитету, Факултету драмских уметности у Београду и Филозофском факултету у Београду. Покретач је и један од оснивача Етно-културолошке радионице у Сврљигу и Главни и одговорни уредник Етно-културолошког зборника.

**Богомир Ђукић** (1943.) је редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Бања Луци. Основне студије завршио је на Филолошком факултету Универзитета у Београду (1967.), постдипломске студије у Сарајеву (1977.), а докторску тезу из филозофије одбранио је на Филозофском факултету у Сарајеву 1988. године.

Објавио је преко сто научних, филозофских и стручних прилога у разним публикацијама, и деветнаест књига.

**Дивна Вуксановић** (1965.) је редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: естетика, теорија културе, интерактивне комуникације, филозофија медија, комуникологија. Дипломирала на Факултету драмских уметности и на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Магистрирала театрологију на Факултету драмских уметности 1993. године, а докторирала 1998. године на Филозофском факултету у домену савремене филозофије и естетике. До сада објавила преко сто научних и стручних радова у домаћој и иностраној периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

**Предраг Јакшић** (1972.) је дипломирао на Правном факултету, као и на Факултету драмских уметности Универзитета у Београду. На ФДУ је завршио мастер студије, а тренутно је на докторским студијама теорије драмских уметности, медија и културе на истом факултету. Члан је Удружења књижевника Србије.

**Срђан Мараш** (1973.) дипломирао, магистрирао и докторирао на Одељењу за филозофију Филозофског факултета у Београду. Посебна поља интересовања: историја филозофије, модерна и савремена филозофија, естетика.

**Уна Поповић** (1984.) је доцент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Дипломирала је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године, а докторирала на истом одсеку 2014. године. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, историја филозофије, естетика, филозофија језика.



**Драган Ђаловић** (1976.) је редовни професор на Факултету савремених уметности у Београду, где предаје Теорију нових медија и Савремене теорије уметности. Као гостујући професор, на Филолошком факултету у Београду предаје Исламску уметност, те Теорију уметности и Теорију форме на Факултету за уметност и дизајн. Основне студије завршио је на Факултету ликовних уметности и на Филолошком факултету. Магистрирао је Теорију уметности и медија на Интердисциплинарним студијама при Универзитету уметности у Београду 2005. године, а на истој групи је и докторирао 2008. године. Члан је Естетичког друштва Србије и Хрватског филозофског друштва. Један је од организатора сада већ традиционалног симпозијума Филозофија медија. Учесник је многобројних округлих столова, трибина и јавних предавања. Један је од организатора десетак одржаних пројеката из области културе. Аутор је четири монографије и више десетина текстова објављених у научним часописима и зборницима у земљи и иностранству.

**Ива Драшкић Вићановић** (1965.) је редовни професор на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје естетику на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности. Предаје естетику и херменеутику ликовних уметности на Академији уметности у Београду. Дипломирала (1987.), магистрирала (1994.) и докторирала (1999.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду.

**Јадранка Божић** (1959.) дипломирала је Општу књижевност са теоријом књижевности на Филолошком факултету (Београд), а потом је завршила постдипломске студије на Филозофском факултету у Београду (Интердисциплинарни студиј социокултурне антропологије). Докторирала је на студијама Културологије и комунологије (култура и медији) на Факултету политичких наука. Ради у Народној библиотеци Србије, у Одељењу посебних фон-

дова (млађи књижевни рукописи). Посебна поља интересовања: културна политика, задужбинарство и легати, феномен књиге и читања, информатичка култура, трансформације концепата усмености и писмености, савремене теорије читања, социолингвистика, теорија визуелне културе, филозофија медија, биоетика.

**Саша Радовановић** (1972) је доцент на Одсеку за српску књижевност Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Дипломирао је (1998), магистрирао (2008), докторирао (2016) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду. Као стипендиста ДААД-а је био на студијском усавшавању Фрајбургу (2003). Објавио је више научних радова из области естетике и филозофије. Посебна област истраживања је естетика, савремена филозофија и филозофија образовања.

**Милош Миладинов** (1992.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. На истом месту завршио је основне академске и мастер студије филозофије, а у 2017. години уписује докторске студије филозофије. У ужу област његовог интересовања спадају естетика, филозофија уметности, филозофија културе и савремена филозофија.

**Небојша Бановић** (1983) дипломирао је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Никшићу 2007. године. На истом факултету је магистрирао 2011. године. Студент је докторских студија на Одељењу за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Радно је ангажован на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Никшићу у звању сарадника у настави на наставним предметима: *Средњовековна филозофија*, *Историја нововековне филозофије*, *Савремена и примењена етика*, *Увод у етику*. Бави се проблемима из области филозофије политике, естетике, херменеутике, онтологије.

**Душан Миленковић** (1991.) завршио је основне студије филозофије на Департману за филозофију Филозофског факултета у Нишу 2014. године, где је и запослен у звању асистента. Мастер студије завршио је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду 2016. године. У жижи његовог интересовања пре свега јесу естетика и филозофија музике. Један је од оснивача Књижевног клуба „Прејака реч” и дугогодишњи сарадник *Nišville jazz* фестивала.

**Милан Радовановић** (1965.) доцент је на Академији уметности у Београду, студијски програм Фотографија и Камера. Докторирао је на интердисциплинарним студијама Теорије уметности и медија Универзитета уметности у Београду, а дипломирао на Катедри за филозофију Православног богословског факултета Универзитета у Београду. Члан је PPOfE - Association of Independent Professional Photographers of Europe. Добитник је награде Златна медаља ”Никола Тесла” за допринос развоју дигиталне фотографије, немачки часопис за развој науке RAUM & ZEIT. Као теоретичар уметности и медија истражује утицај семиотике византијске иконографије на савремену уметност и популарну културу.

**Милош Ђипранић** (1988.) је истраживач сарадник Института за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду. Главни предмет његовог интересовања су односи између уметничког дела, геста, дискурса и простора. Приредио је књигу *Сликар, глумонема фигура* (2018).

**Владимир Вујошевић** (1986.) асистент је на предметима Америчка књижевност I и Америчка књижевност II на Филолошком факултету Универзитета Доња Горица у Подгорици. Дипломирао је филозофију на Филозофском факултету у Београду, а докторат је

стекао на Филолошком факултету у Београду 2018. године. Области интересовања: представе сакралног у савременој англофоној књижевности и популарној култури, филозофија књижевности, проза Фленери О'Конор, Џемса Џојса и Вилијама Фокнера.

**Санда Ристић-Стојановић** (1974.) је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Ауторка је осам књига поезије и један је од четири аутора у заједничкој збирци поезије „Из сенке стиха”. Неке од њених књига су *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.). Објавила је низ филозофских есеја у зборницима Естетичког друштва Србије, преводи поезију са енглеског и пише и објављује приказе поезије. Била је уредник у издавачкој кући „Белетра” и главни уредник књижевног часописа „Ковине” (КОВ). Члан је Српског књижевног друштва, Удружења књижевника Србије и Естетичког друштва Србије.

## 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

## Естетика у хуманистичком кључу: проблемски оквир

- списак литературе се наводи на крају текста, по азбучном реду, а начин навођења је исти као и код фуснота
- препоручени начин навођења референци у фуснотама:

**1) за књиге:** презиме аутора, иницијали имена аутора, назив дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице  
пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980., стр. 34

**2) за текст из књиге или чланак из зборника:** презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, у, наслов дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице  
пример: Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007., стр. 34

**3) за чланак у часопису:** презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, наслов часописа у курзиву (ITALIC), број часописа, место издања, година издања, број странице  
пример: Јауковић, С., „Херменеутика фактицитета као Хајдегерово полазиште“, *Архе*, V, 2009., стр. 34

**4) за литературу у електронском облику:** презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, пун УРЛ и датум  
пример: Kraut, R., „Plato“, <http://plato.stanford.edu/entries/plato>, 30.01.2011.

У другом и наредним навођењима истог дела изостављају се издавач, место и година објављивања (пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, стр. 35), а при узастопном цитирању истог дела у фусноти треба да стоји ознака *исто* или *ibid.* и број стране. Фусноте би требало да буду наведене у дну текста, не на крају (FOOTER). Референце се наводе у изворном облику, не преводе се на српски језик.

ПУБЛИКАЦИЈЕ ЕСТЕТИЧКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

- Акта IX Међународног конгреса за естетику*, I–III том, Дубровник, 1980.
- Естетика и свакодневни живот*, ур. М. Зуровац, Рад, Београд, 1982.
- Стваралаштво и људски свет*, ур. М. Дамјановић, ЕДС, Београд, 1983.
- The Problem of Creativity*, ed. J. Aler and M. Damjanović, EDS, Beograd, 1983.
- Уметничко дело данас*, ур. Мирко Зуровац, Рад, Београд, 1983.
- Стварност у уметничком делу*, ур. Мирко Зуровац, ЕДС, Београд, 1984.
- Уметност и наука*, ур. М. Зуровац и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1985.
- Уметност и мит*, ур. З. Глушчевић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1987.
- Уметност и прогрес*, ур. М. Дамњановић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1988.
- Естетско и свето*, ур. М. Дамњановић, Б. Милијић и Д. Жунић, Градина, Ниш, 1994.
- Ниче и модерна естетика*, ур. Бранислава Милијић, ЕДС, Београд, 1995.
- Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамјановићу*, ур. Б. Милијић, Универзитет уметности у Београду и ЕДС, Београд, 1996.
- Уметност, природа, техника*, ур. М. Зуровац и М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1996.
- Естетско задовољство и модерна уметност*, ур. М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Чему уметност?*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Српска естетика у XX веку*, ур. М. Зуровац, ЕДС, Београд, 2000.
- Естетика, уметност, морал*, ур. Б. Милијић, ЕДС, Београд, 2002.
- Естетско искуство*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 2003.
- Естетика и уметничка критика*, ур. Д. Вуксановић, ЕДС, Београд, 2004.
- Положај лепог у естетици*, ур. М. Зуровац и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2005.
- Шта је естетика?*, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2006.

***Теорија уметничког стваралаштва***, ур. Н. Грубор и С. Јауковић, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2007.

***Уметност у култури***, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2008.

***Уметност и истина***, ур. Н. Грубор и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2009.

***Утицај естетике на уметност***, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2010.

***Естетика и образовање***, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2011.

***Проблем креативности***, ур. И. Драшкић Вићановић, М. Новаковић, У. Поповић, ЕДС, Београд, 2012.

***Проблем укуса***, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2013.

***Криза уметности и нове уметничке праксе***, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2014.

***Актуелност и будућност естетике***, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2015.

***Проблем форме***, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2016.

***Ното Aestheticus***, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, Д. Вуксановић, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2017.

***Естетска култура***, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2018.

***Естетско и стварно***, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Таловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2019.



## САДРЖАЈ

Реч уредника ..... 5

### **Естетика у хуманистичком кључу: проблемски оквир**

Драган Жунић  
ЕСТЕТИЧКИ ХУМАНИЗАМ И ТРАНСХУМАНИЗАМ..... 13

Сретен Петровић  
АНАЛИТИЧКА ЕСТЕТИКА И ДУХ ПРОТЕСТАНТИЗМА . 43

Богомир Ђукић  
ЕСТЕТИКА И ХУМАНИСТИКА ..... 69

Дивна Вуксановић  
ФИЛОЗОФИЈА МЕДИЈА, СТЕМ И ХУМАНИСТИКА..... 83

Предраг Јакшић  
ЕГЗИСТЕНЦИЈА ЕСТЕТСКОГ ВАН ОКВИРА  
ДЕСТРУКТИВНОГ КАПИТАЛИЗМА ..... 95

Срђан Мараш  
БЕЛЕШКЕ О ЕСТЕТИЦИ КАО КОНТРАЕСТЕТИЦИ  
И ТРАНСЕСТЕТИЦИ..... 107

Уна Поповић  
ИНТЕРКУЛТУРАЛНА ЕСТЕТИКА У ХУМАНИСТИЧКОМ  
КЉУЧУ ..... 127

Драган Ђаловић  
ХУМАНИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У УМЕТНОСТИ  
ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА ..... 143

### **Естетика у хуманистичком кључу: перспективе**

Ива Драшкић Вићановић  
КАТЕГОРИЈА НЕЗАИНТЕРЕСОВАНОСТИ  
У ХУМАНИСТИЧКОМ КЉУЧУ ..... 159

Јадранка Божић  
ЦИВИЛИЗАЦИЈСКА АКТУЕЛНОСТ ФИЛОЛОГИЈЕ ..... 173

Саша Радовановић  
ЕСТЕТИКА КАО ФИЗИОЛОГИЈА УМЕТНОСТИ ..... 185

Милош Миладинов  
БЕЊАМИНОВ ПОЈАМ АУРЕ КАО ХОРИЗОНТ  
ЗА НОВИ ПУТ ХУМАНИСТИКЕ ..... 197

Небојша Бановић  
БАДЈУОВА ИНЕСТЕТИКА ИЗМЕЂУ ФИЛОЗОФИЈЕ  
И АНИМАЛНОГ ХУМАНИЗМА ..... 211

Душан Миленковић  
КАКВО ДРУШТВО СИМБОЛИЗУЈЕ ПОПУЛАРНА ..... 229

Милан Радовановић ТЕОХУМАНИЗАМ И ЕСТЕТИКА ВИЗАНТИЈСКЕ ИКОНОГРАФИЈЕ.....	249
Милош Типранић КАЖИПРСТ (У ПРОСТОРНИМ УМЕТНОСТИМА) .....	267
Владимир Вујошевић „ГОТСКО”: ЕСТЕТИЧКА КАТЕГОРИЈА КАО ИЗРАЗ КРИЗЕ ХУМАНИСТИЧКОГ ЗНАЊА.....	279
Санда Ристић Стојановић ЗНАЧАЈ ЕСТЕТИКЕ У ХХІ ВЕКУ .....	295
ПОДАЦИ О АУТОРИМА .....	303
УПУТСТВО АУТОРИМА.....	309

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)  
7.01(082)

ЕСТЕТИКА у хуманистичком кључу : проблемски оквир : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... [и др.]]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2019 (Београд : Чигоја штампа). – 315 стр. ; 20 см. – (Библиотека Филозофска истраживања / Естетичко друштво Србије, Београд)

“Зборник ... окупља резултате излагања и дискусија на XXXIX редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва ... [у] Београду, 16. и 17. маја 2019. године.” –> Реч уредника. – Тираж 250. – Реч уредника: стр. 5–10. – Подаци о ауторима: стр. 303–308. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries.

ISBN 978-86-81712-01-6

а) Естетика – Зборници б) Уметност – Естетика – Зборници

COBISS.SR-ID 282137612