

ЕСТЕТСКА КУЛТУРА

зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ЕСТЕТСКА КУЛТУРА
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 Марко Новаковић
мср Милош Миладинов

Штампа

Ш Т А М П А

Тираж
250 примерака

ISBN 978-86-920749-4-3

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

УДК 111.852(082.1)

ЕСТЕТСКА КУЛТУРА

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2018.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Естетска култура* окупља резултате излагања и дискусија на XXXVII редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан 07. и 08. децембра 2017. године, у просторијама Завода за проучавање културног развитака у Београду.

Избором теме *Естетска култура* желели смо да отворимо и проблемски размотримо једно од жижних места естетике, које око себе окупља многоструке односе естетског искуства, уметности, естетских вредности, друштвености и савремености. Културу смо, у овом оквиру, разумели превасходно као једну од димензија естетског живота и искуства човека.

Појам културе најпре нас упућује на начин на који човек организује однос између себе као појединца и заједнице у којој живи, али у питању је однос који је наглашено усмерен на обликовање оба своја релата. Човек је позван да ствара и поново обликује духовни и друштвени контекст у коме живи, али је једнако повратно и сам одређен и обликован тим контекстом. Из перспективе естетике, овај однос показује се као плодно и проблематично подручје слободе, креативности, успостављања и превредновања естетских вредности, те, напokon, и хоризонта који је бременит будућим културним и уметничким достигнућима.

Савремена култура, међутим, веома се разликује од оне која је обележила традицију наше цивилизације, као и нашу недавну

прошлост. Њени кључни конститутивни моменти су нови и масовни медији, виртуелна стварност и информатичка, односно техничка парадигма. У таквим оквирима сам појам културе, као и његови традиционални елементи, преобликују се у нове облике, за које је и са естетичке стране потребно изнаћи адекватна тумачења и разумевања. Нова димензија, која се и сама веома брзо развија, непосредно мења целокупан домен културе, а самим тим отвара и нове изазове за његову теоријску рефлексију.

Са друге стране, чини се да је култура у савременом друштву маргинализована у односу на друге његове димензије, односно да су питања културе мање заступљена и мање значајна данас него што је то раније био случај. Ово се посебно односи на естетску културу, која у јавном дискурсу своје место налази тек у енклавама стручне јавности и није присутна као тема од интереса у ширем контексту. Имајући то у виду, чини се да је неопходно рефлектовати на назначену ситуацију, осветлити њене изворе и услове њеног настанка, те размотрити питање да ли и на који начин савремена цивилизација оставља простора за културу схваћену на традиционални начин. У доба промене смисла и функције естетске културе у друштву, естетичка мисао позвана је да понуди прецизну анализу новонасталих феномена.

Зборник *Естетска култура* организован је преко три мотивске целине. Прва од њих, насловљена идентично као и зборник, окупља радове посвећене непосредној проблематизацији самог појма естетске културе, његових претпоставки и последица. Друга мотивска целина, *Естетска култура: теоријске перспективе*, обухвата радове који назначеном проблему приступају акцентујући различите филозофске и уопште теоријске позиције, постављајући овај проблем превасходно као теоријски проблем. Коначно, трећа мотивска целина, *Естетска култура: перспектива уметности*, проблем естетске културе представља на позадини проблема уметности начелно, као и према појединим уметничким позицијама и делима. Узете заједно, ове три перспективе уклапају не толико одговоре на питања естетске културе, већ могуће правце

испитивања проблема који се у савременој естетици поновно чини веома релевантним.

Зборник отвара рад Драгана Жунића, чије је излагање *Естетска култура* и отворило скуп. Рад професора Жунића, чија је дугогодишња преокупација управо проблем естетске културе, системски поставља овај проблем и тако уводи целокупан зборник. Разликујући главне димензије естетске културе – антрополошку, естетичку, те социјално-онтолошку димензију – професор Жунић истиче значај и еманципаторски потенцијал укуса и његовога „тихог рада”.

Зборник се наставља радом Сретена Петровића, који истражује разлике између аутентичног уметничког стварања и привидне естетизације људског света. Професор Петровић пледира за ону естетизацију која је условљена истим претпоставкама које важе и за уметност, односно за могућност према којој услови настанка уметности постају реална претпоставка човековог стварања у целини. Претпоставке естетске културе испитује и Ива Драшкић Вићановић, која као темељни принцип естетске културе истиче принцип хуманизма. Указујући на доба ренесансе као на узорито доба отеловљења естетске културе, ауторка закључује да исте не може бити без позивања на принцип људске слободе и избора, те човекових стваралачких способности.

Радови *Декаденција културе, деструкција естетског и естетика* Б. Ђукића, те *Уметност и неестетска култура* Б. Телебаковића, проблему естетске културе приступају критиком савременог друштва и простора који је унутар њега отворен за културу. Одређивањем масовне културе као неестетске и вођене тржишним вредностима, те њеним супротстављањем естетској култури као стваралачкој, ова два аутора указују и на битне промене смисла и функције појма културе у савремености. На сличну промену указује и рад *Естетска култура и медијска култура* Д. Вуксановић: ова ауторка тврди да је традиционалне естетске и културалне форме заменило *естетско расположење*, атмосфера коју генеришу медији. Последица тога је, према суду Вуксановићеве, и иденти-

фикација естетске културе са медијском културом, односно појава хипер-естетике. Коначно, савремени контекст естетске културе описује и Ј. Божић, фокусирајући своје истраживање на дехуманизацију друштва и хомогенизацију културе, односно на гомилање, сакупљање и Ћубриште.

Друга тематска целина зборника, насловљена *Естетска култура: теоријске перспективе*, започиње радом М. Миладинова, посвећеним Ничеовом разликовању аполонског и дионизијског. Циљ овог истраживања је испитивање продуктивности и домета паралитералне појмовности за савремену естетику и проблематизацију културе, а полазећи од основних појмова Ничеове мисли о уметности и култури. Зборник се наставља радом М. Ојданић, посвећеном специфичном ренесанском феномену Спрецатура. Тематизујући овај особен облик понашања, ауторка испитује могућности самообликовања и самопрезентовања у доба ренесансе. Истраживање М. Булатовић посвећено је Бартовом разумевању фотографије: разумевајући Бартов приступ фотографији као својеврсну поетику, ауторка тематизује и везу текста и пропратног визуелног материјала. Проблеми фотојезика и фотолитературе као савремени феномени у домену естетске културе резултујућа су тачка ове анализе.

Радови П. Јакшића, С. Мараша, В. Миленковић и М. Новаковића посвећени су односу естетске културе и савремене технике и медија. Анализа друштвених медија тема је П. Јакшића, чији се рад бави невербалном комуникацијом и њој конститутивном суптилном принудом у овим оквирима. С. Мараш савремену естетску културу разумева као опште индустријску и „постиндустријску”, псеудо-естетску научно-технолошку капиталистичку „културу”. Истински еманципаторска естетска култура, по мишљењу овог аутора, за разлику од постојеће, била би у непосредном односу са револуционарном естетском свешћу. Рад В. Миленковић истражује димензију мултимедија, те настоји да их представи не само као средства презентације културне баштине, већ пре као хоризонт нових могућности обликовања духовног и друштвеног контекста. Положај и

функцију чулности у околностима високо развијеног технолошког друштва испитује М. Новаковић, још једном указујући на разлике традиционалне и савремене културе. Новаковић пледира за еманциповану – естетску – културу чулности, која подразумева раскид са техносфером, те развијање креативног принципа живота у свим областима.

Последња два рада овог дела зборника оријентисана су на проблем тела и телесности. А. Ратковић истиче да тело и телесност данас имају примат у човековом (само)конституисању, али да су ове категорије такође у великој мери предмет медијске манипулације. Ауторка жели да понуди деконструкцију категорије тела као одраза наметнутих „вредносних система”. Рад Н. Танасића посвећен је феномену масовне појаве порнографије, њеним везама са интернетом, као и њеним естетским компонентама. Танасић испитује естетску природу порнографије, указујући на утицај који порнографија остварује на савремено схватање уметничке еротике и лепоте људског тела.

Трећа тематска целина зборника, *Естетска култура: перспектива уметности*, започиње радом Д. Пајина, посвећеном женском писму јапанске класичне књижевности. Професор Пајин истиче повратну спрегу креације естетске културе и повратног обликовања човека као појаву која превазилази родне и цивилизацијске поделе. Рад Д. Ђурковић испитује дело Иве Андрића: ауторка предлаже ново читање, које указује на игру као медијум естетизације лика Салка Торкана. Истовремено, ауторка испитује како реализација естетског чина овог лика одјекује у једном неестетском окружењу.

Студија М. Радовановића анализира семиотички допринос у историји уметности: наглашеној пиктуралности, сматра аутор, семиотика супротставља текстуалност. Услови рецепције уметничког дела су, тако, прописани културом којој оно припада, а уважавање културе као места конституције смисла уметничког дела, према Радовановићу, дестабилизује идеју његове иманентне естетске вредности. Сродно томе, анализа Д. Ћаловића усмерена је на оквире истраживања тзв. исламске уметности, оквире који су Ches-

то виђени као последица поједностављивања разумевања развоја уметности у читавом исламском свету. Аутор предлаже одређење исламске уметности као визуелне уметности у којој се изворно продукује и/или рефлектује свет ислама, наглашавајући тиме да се свет исламске уметности треба сагледати као део нарочитог укупног *света уметности*, пре него као дело исламског света.

Рад У. Поповић посвећен је естетици игре: ауторка испитује неколико савремених естетичких позиција које за уметност игре покушавају да пронађу адекватан теоријски и аналитички третман. Истраживање Д. Миленковића фокусира филозофију музике Т. Грејсика: аутор тематизује Грејсикову анализу дихотомије популарне и високе музике, испитујући место – и одсуство – појма форме у овом теоријском оквиру.

Студија Д. Прњат анализира урбани простор и његову визуелност. Ауторка се фокусира на тзв. визуелно загађење, односно на неколико примера креативног бунта против оглашавања на отвореном, спроведених путем различитих форми визуелне уметности. Коначно, зборник затвара рад С. Ристић Стојановић, посвећен разматрању идеала „златног доба уметности”. Полазећи од тезе да савремено доба сведочи о маргинализацији уметности, ауторка критички испитује естетички хуманизам као утопијску идеју.

Уредници:

др Ива Драшкић Вићановић

др Небојша Грубор

др Уна Поповић

др Марко Новаковић

Милош Миладинов

Драган Жунић

ЕСТЕТСКА КУЛТУРА

Апстракт: Аутор на почетку, на основу наших свакидашњих искустава, наглашава значај естетскога и естетских потреба, те естетскога хоризонта човековог света; образлаже мотивацију и ток својих дугогодишњих истраживања уметности и естетскога; одређује појмове „културе” и „естетске културе”; разлучује главне димензије естетске културе: антрополошку (естетско као антрополошка диференција човека), естетичку (естетско-уметнички континуум и разлика естетскога и уметничкога у погледу проблема смисла), социјално-онтолошку димензију (где истиче медијску и етичко-практичко-политичку страну); скреће пажњу на значај и коруптивни али и еманципаторски потенцијал укуса и његовога „тихог рада” у области високе и популарне културе; набраја отворена питања и слаба места понуђене теорије естетске културе.

Кључне речи: естетско, естетска идеја, уметност, естетска култура, укус.

0.1. Почаствован одлуком управе Естетичкога друштва Србије (ЕДС) да ми повери уводно саопштење на научноме скупу о естетској култури, тј. под темом коју обделавам годинама, истовремено сам – уз бригу за квалитет и ниво излагања – добио и обавезу да своме саопштењу дам сасвим одређену концепцију. Дужан сам, наиме, да, након увођења, укратко известим и о резултатима рада

у пољу духовно-културалних наука, естетике, теорије уметничкога стваралаштва и естетске контемплације, који ме је и довео до већ обелодањених покушаја изградње једне теорије естетске културе; потом, остаје ми да одредим основне појмове, аналитички различитим главне димензије феномена естетске културе (антрополошку, естетско-естетичку, социјално-онтолошку) и истакнем значај укуса – „органа” естетске културе; на крају, требало би, ако су „домети” колико-толико предочени, да бар означим видљива ограничења понуђене теорије естетске културе.

1. Пошао бих од наших свакидашњих искустава. Али, не морам да читаоце разгаљујем лепим, занимљивим, забавним сликама карактеристичних и типичних детаља из свакодневља, из традиционалне и савремене културе, јер сам сигуран да многе такве слике свако од нас може призвати у сећање и представити пластично у својој фантазији.

1.1. Мислим најпре на примере наших свакидашњих, и празничних, естетских интервенција на себи (одевање, шминка, тетоважа, пирсинг, естетска хирургија...) и у непосредном свакодневљу. Мислим на храну, тј. на укус, мирис и изглед јела и пића; на архитектуру и назови-архитектуру (од малих сиротињских кућа, где су естетски детаљи скоро дирљиви, до грађевинских дела модерне и постмодерне архитектуре, и ове новије, где се пре демонстрира моћ и реална хегемонија инвеститора него уобразиља архитекут-уметника, а где нас естетска димензија често доводи до очајања); на естетско дотеривање разних животних простора; на наше ручне радове и занате; наше игре и ритмове; на наше еротске фантазије и праксе,¹ најзад, на наш све сиромашнији приватни и јавни говор, беседу, приче и песме које волимо да слушамо; на наше масовне и мрежне медије, слике и писмена... итд.

1.2. Ово о чему говорим није само обележје наше савремености, већ се протеже од праисторије, кроз историју, до наших да-

¹ Настојао сам, између осталог, да покажем како „еротско” припада реду естетских феномена (види: Жунић 2015а).

нашњих култура. Имам у виду, на пример, праисторијске пећинске сликарије с магијском функцијом, неолитску грнчарију, фигурине попут „Велике мајке”; обичајне ритуале... Естетско је старо колико и човек: елемент је његове магијске, митолошке и религијске праксе, његовога радног свакодневља и празничних искорака.

Зашто би све ове „представе” разних људских естетских покушаја биле уопште важне? Зато што су – и усред оскудице, неслободе, зла – илустрација (могућности) људске креативности, слободе, замаха уобразиље, нашега суштинског надилажења голе нужде и елементарне потребе – према снази талента и вежбања, обучавања и социјалних и културних околности. Нека су оспољене естетске потребе и рудиментарне, а укуси неизграђени или искварени – они ипак демонстрирају људску потребу за доживљајем и оцењивањем онога што се допада, потребу за очулотворењем каквих-таквих естетских идеја и, даље, потребу за изражавањем суштинске жудње за прекорачивањем оностраности, за трансценденцијом. Нараво, неповољне околности чине да се код многих људи речене потребе не оспољавају, не актуализују и не развијају. Али, та чињеница не потиरे главну тезу о антрополошком значају „естетскога”, као искорака из стања сировости према духовности.

1.3. У свима поменутих, а и непоменутих, областима живота можемо уочити неку и нечију потребу, настојање, напоре, узлет или пад, праћене естетским задовољством или незадовољством... Једна наша народна пословица гласи: *Лијепо је свакому мило* (Карацић 1965). Наравно, ово није народна варијанта формулације Другога момента суда укуса из Аналитике лепога Кантове (Kant) *Критике моћи суђења*, који говори о субјективној општости суда укуса („Лепо је оно што без појма изазива опште допадање”, Кант, 2011), већ просто регистровање свакидашње чињенице да сви хоће нешто „лепо”. Но, већ прва суочавања са разликама у схватању и просуђивању „лепога”, тј. са чињеницом релативности „лепога”, уводе нас у један од великих естетичких проблема: у питање о сингуларности естетскога суда, суда укуса, и о претензији на опште важење, у проблем непојмовности суда укуса и необразложивости

свиђања, о немогућности расправљања али могућности препирања у стварима укуса итд.

1.4. Овде, заправо, желим да кажем да, при констатовану чињенице о свеprisутности „лепога”, шта год оно значило, не улазим у ствар укуса, и не говорим о вредностима онога што се прави, ствара, гледа и слуша. Јер укус може бити и неизграђен, искварен итд., али, очигледно је да естетске потребе имају и људи „доброга” и људи „лошега” укуса. Сви. И сви на томе пољу, свесно или мање-више несвесно, организовано или спонтано, „нешто чине”. Макар тиме што бесомучно гледају телевизију, о вредностима којега дремљивог недељања и тупости можемо нашироко распредати. Закључак би могао гласити: Извесно је да човек испољава и оспољава неке своје естетске моћи и могућности, развијене према индивидуалним способностима и културним околностима.

Евоциране представе из наших свакидашњих искустава, као и изнесене констатацију о естетским моћима и могућностима, могу сада искористити као основ прве тезе – да човек, као човек, има естетске потребе, задовољава их на одговарајући начин, у складу са думетима и ограничењима сопственога укуса и свога времена, о чему сведочи наше опште свакидашње искуство. Другим речима, као да човек напосто има потребу за естетским изражавањем и доживљавањем, на први поглед за „украшавањем”, тј. магијско-митолошким, ритуалним, функционалним али и несврховитим, сликовно-симболичким, смисаоним обележавањем свога тела, одела, оруђа и оружја, посуђа и станишта, куће и окућнице, да има потребу за ритмичком и мелодијском експресијом и импресијом, за метафоричким, симболичким, алегоријским, укратко, тропичким уобличавањем говорних исказа и језичкога „фиксирања”, тј. објективирања не увек појмовно ухватљивих доживљаја света, животних делања, ситуација, удеса и узлета, итд. Заправо, човек има потребу за очулотворењем представа своје уобразиље, као и потребу за естетским осмишљавањем света, за искушавањем и просуђивањем појава; односно, његова се потреба за осмишљавањем животнога света можда понајпре естетски изражава и објективира.

Човек на тај начин обележава своју људску територију, свој посед, тако несталан и неодржив.

2. То би значило да „естетско” није неки случајни додатак у човековој бићу и његовој свету, већ можда неко битно својство. Ова претпоставка јесте разумна већ по томе што је „естетско”, заправо, култивисани слој наше чулне рецептивности; али не само то.

2.1. „Естетско” јесте својство различитих предмета и представа који нам се допадају својом чулном појавом (па их колоквијално називамо „лепима”), али је – подразумева се – и елемент човекове способности просуђивања и стварања таквих предмета. Но, важно је истаћи да „естетско” није нужно – као што се често мисли – „свиђање”, „допадање” и одговарајуће „задовољство”, „уживање”, због којег је нетачнога и, штавише, неправеднога поистовећивања „естетско” и прогнано из доброга дела савремене естетике, тачније философије уметности. „Естетско” је и „несвиђање”, „недопадање”, незадовољство... Укратко, „естетско” је оно што нас, као предмет или представа, афицира, што нас, дакле, дотиче, делује на нас, што нас уздрмава (Кант 2011: § 1, § 3), што афицира наше судове (§ 13), наше „осећање живота”, *das Gefühl des Lebens*, § 29, Општа напомена...), и што, додао бих, покреће нашу рецептивност на прво формативно „уређивање” света. Овакво или онакво, естетско је први корак нашега бића у настојању да свет себи представи као смисаон, као поредак, а не као хаос мноштва чулних сензација и утисака.

2.2. Ако је тако, онда је „естетско” једна од суштинских човекових потреба, дакле – његово битно антрополошко својство. Та се латентна али темељна потреба, мање или више успешно или неуспешно, вредно или тривијално, актуализује и манифестује у различитим формама друштвености. али засигурно се препознаје као иманентно својство свакога појединца.

2.3. Утолико, можемо сматрати да човеков свет, људски свет, има свој чулни, затим разумски, натчулно, тј. умски омеђени круг хоризонта искуства; но, човек, управо као човек, као чулно-нагонско биће, свој чулни хоризонт има као естетски хоризонт, хоризонт

чулнога искушавања форми и доживљајнога формирања света, који доживљај, по свему судећи, нема ниједно друго биће у до сада познатоме свету.

3. Са горњим претпоставкама и сазнањима, кренуо сам у теоријску авантуру – од истраживања естетичкога хуманизма, потом, истраживања друштвене стварности уметности, до, чинило ми се, занемаренога мотива естетскога и естетске културе.

3.1. Сазнање о естетским потребама сам повезао са својом раном фасцинацијом феноменом уметности. Веза између естетскога и уметности не мора бити сасвим очигледна, али то јесте бар са једнога хуманистичког становишта у естетици, које не преза од конструисања низа: естетско, „лепо”, слобода, игра, стваралаштво, уметност, а онда тај низ додатно продужава, са мање аргумената а са мало више наде: стваралачки рад, друштво слободних „стваралаца”, „леп живот”, „друштво као уметничко дело” – естетички хуманизам.

Истраживања центрирана око Шилерових (Schiller) кантовских *Писама о естетском васпитању човека* (1795) и Маркузеових (Marcuse) радова из шездесетих и седамдесетих година 20. века уобличио сам у докторску дисертацију *Развој идеје естетичког хуманизма* (1984) и књигу *Естетички хуманизам* (1988). Варирање ове теме налази се и у књизи *Ликови облика: фрагменти о уметности* (1991), а преиспитивање чак и у знатно касније објављеној *Веселој естетици* (2004б, 2008).

3.2. Фасцинацију подстицајним „чудом” уметности постепено је заменило истраживање њене стварне, но не мање загонетне друштвене егзистенције, обухваћене формулом: друштво у уметности – уметност у друштву: истраживање друштвене утемељености и друштвене функцију тога чудесног феномена, у књизи *Социологија уметности* (1995); књижевности као елемента али и конституенса националних идеологија, у књизи *Национализам и књижевност: српска књижевност 1985–1995* (2002); најзад, књижевности као могућега извора најдубљег разумевања смисла наших живота и светова, у књизи *Причање смисла: књижевност и*

сознање (2010). Истовремено, нисам занемарио ни истраживање и паралелно испитивање свакидашњег укуса и његових пара- и псеудо-уметничких феномена, у књизи *Свакидашњи укус: критика моћи свиђања* (1994), али ни истраживање уметности као најдубљег искушавања разних форми егзистенцијалних „егзила”, у књизи *Отићи* (2012).

Током тих истраживања, уочио сам да уметност није угрожена само експанзијом псеудо-уметности, већ и разводњавањем појма уметности и проглашавањем различитих друштвених пракси „уметничким”. Поједине налазе тих истраживања повремено сам саопштавао на научним скуповима ЕДС, и објављивао у одговарајућим зборницима, а укупни резултат требало би да се појави у књизи под насловом *Ово није уметност: појам уметности и савремене уметничке праксе*.

3.3. Чини ми се да сам платио својеврсни данак своме првобитном занимању за уметност, за идеју уметности и поопштавања уметничкога стваралаштва, можда чак и својим докторским радом о великој али непрепознатој идеји естетичкога хуманизма. Наиме, ја сам извео теоријско-повесну реконструкцију естетичкога хуманизма, али је у његовој обради мотив естетскога, под ружном стварношћу раширене праксе естетизације нехуманог, остао у сенци ове велике утопијске идеје, велике теоријске метафоре и, најалост, снажне естетичко-политичке идеологије.

Испоставља се, заправо, да сам најпре акценат ставио на један шилеровски мотив – естетички хуманизам, а потом се пребацио на други, испрва унеколико занемарени – естетска култура. Та два мотива данас разумем као две жике једне антрополошко-естетичке елипсе. Но, ово су атеоријске чињенице, и не доприносе ништа разјашњењу саме теоријске ствари.

3.4. Лично и посредовано искуство естетскога и уметности, као и бројни ваљани списи проницљивих и духовитих глава о естетскоме и уметности учврстили су ме и одржали у уверењу да су срж и родно место уметности естетске идеје уобразиље (према Канту, демонстрабилне, тј. представљиве, али инекспонибилне, тј.

појмовно неизложиве), које се у уметности очулотворују, тј. добијају естетску форму, а у овој се наговештава и наслућује смисао, или се пак деконструира лажни, кривотворени, потурени и наметнути смисао. Са таквим сазнањем о значају естетскога у животу човека и у бићу уметности, уз доста методолошке скрупулозности, покушавао сам да поставим темеље једне могуће естетике као теорије естетске културе, што није тако једноставно у јакој двоовековној традицији естетике као филозофије уметности.

3.5. Почео сам од недовољно осмишљенога пројекта Српска народна естетика (2002), потом пројекта *Традиционална естетска култура у југоисточној Србији* (2002). Потом сам на једном научном скупу изложио уводно саопштење о методолошким проблемима истраживања традиционалне естетске културе (Жунић 2004а). А онда, можда чак и са ризичним амбицијама, у два маха, 2005. и 2014, у ЕДС говорио сам на тему „естетске културе” и једне могуће естетике као теорије естетске културе (Жунић 2007; Жунић 2015б). Исти проблем сам обделавао и 2016. године, када сам, такође у ЕДС, поставио тезу да је *homo aestheticus* „лозинка естетичке антропологије” (Жунић 2017). Најзад, имао сам част да на ову тему, којом се бавим годинама, говорим на научном скупу ЕДС 2017. године. Све ово време радио сам и на пројекту *Традиционална естетска култура*, који се, реализује углавном у форми годишњих научних симпозијума, од 2005. године (посвећених следећим темама: кућа, свакодневље и празник, тело и одевање, игра, врт, ерос, занат, простор, медији, лепо и ружно, беседа, слика и писмо, то јест цивилизација слике и цивилизација писма). Зборници су стигли до броја девет.²

² Жунић, Д. (приредио и предговоре написао). *Традиционална естетска култура* (Београд-Ниш, 2006–2016): *Естетска димензија куће* (2006, стр. 156), *Свакодневље и празник* (2007, стр. 117), *Тело и одевање* (2009, стр. 261), *Хлеб* (2009, стр. 276), *Игра* (2011, стр. 194), *Врт* (2014, стр. 134), *Ерос* (2015, стр. 266), *Занат* (2015, стр. 234), *Простор* (2016, стр. 315).

4. Дужан сам да одредим основне појмове своје концепције, чиме се конкретизује и моја, ауторска теоријска позиција, и одмах омогућава критичко читање.

4.1. Синтагма „естетска култура” може се односити на процес култивисања естетскога чула, естетске способности човека; затим, може означавати културу у којој доминира естетско (над духовним), тј. идеологију естетизма, на пример у ларпурлартизму (види: Лукач 1982 /Lukács/), па можда и у савременој медијској естетизацији опстанка и у њеноме кичу. Она се може разумети и просто као „култура естетскога” („естетскога” у ужем смислу, као допадљивога). На интернету се може видети да се ова синтагма користи као не сасвим тачно име за процес књижевне конструкције и формирања европских националних идентитета, националних идеологија и националних држава у 17. и 18. веку;³ а негде се говори и о „културалној естетици”,⁴ која производи из онога што се зове још и „естетика окружења”.

4.2. Под „културом” разумем скуп симболичких пракси и симболичких форми којима човек осмишљава егзистенцију и смисаоно се и вредносно оријентише у свету и животу. Ова одредба имплиците претпоставља не само рецептивност у процесу цивилизовања и култивисања, већ и креативност и, разуме се, креативни диверситет (Жунић 2013).

Следствено, „естетском културом” називам процес формативнога осмишљавања, или смисаонога трансформисања (које би неко назвао и „уздицањем”) *чулности* (нагонске сфере, сфере осетљивости и осећајности) до способности *естетскога* просуђивања и доживљавања облика који изазивају допадање (естетско), као и процес симболичкога очулотворења представа уобразиље, тј.

³ Jusdanis, G. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature (Theory and History of Literature)*. https://www.amazon.com/Belated-Modernity-Aesthetic-Culture-Literature/dp/0816619816/ref=sr_1_4?ie=UTF8&qid=1319741914&sr=8-4, 6. 12. 2017.

⁴ Berleant, A. *Notes for a cultural Aesthetic*. http://www.eki.ee/km/place/pdf/KP2_02berleant.pdf, 6. 12. 2017.

естетских идеја (уметност)”, којим човек стваралачки конституише и симболички, субјективно, формативно и композиционо осмишљава свој људски свет, егзистенцију, и смисаоно се оријентисе у свету и животу (Жунић 2015).

„Осмишљавање” овде значи давање смисла, а то – будући да је смисао композиционо-констелационе природе, дакле ствар форме – упућује на оријентисање и смештање појединачнога у неки шири значењски склоп, у неку, констелацију, ком-позицију, дакле – форму, која се може чулно искусити, те је, тако, „естетско” заправо наговештавање и наслућивање смисла, иначе појмовно неухватљивога, што нам је из личнога животног искуства и те како познато. Ја сам, дакле, овом концепцијом, између осталог, у теоријску игру увео појам смисла као субјективно замишљенога композиционог и констелационог значења одређенога ентитета у некоме ширем склопу, и, чак, као субјективно телеолошко одређење некога бића или бивања (што може бити и приписивање смисла), и, потом, понудио везу између „естетскога” и „смисла”, тј. тезу о чулном наговештавању смисла.

5. У овоме одељку настојаћу да разлучим главне димензије естетске културе (тима и сегменте теорије естетске културе): антрополошку, естетско-естетичку, социјално-онтолошку димензију.

5.1. Антрополошка димензија. Већ из онога што је до сада, горе, речено, могло би се закључити како аутор ових редова сматра да је „естетско” битно антрополошко одређење људскога бића (или бар једно од битних одређења), што значи и његова антрополошка диференција – неизоставна диспозиција (која би се морала и колективно и персонално актуализовати и развијати).

5.1.1. Естетска култура је способност чулно-формативнога „уређивања” света, те, дакле, не пука рецептивност, перцепција, већ нарочитим доживљајем призора подстакнута аперцепција, што прелази у конститутивност, дакле, и креативност, чије нас форме афицирају и, наравно, бивају нациљани, „наперени” предмет наше просуђивачке моћи. Истовремено, као ствар форме, аморфности итд., то естетско је, посредством доживљаја сврховитости, или

одсуства сврховитости, искорак из нужности и законитости према слободи, то јест према наслућивању трансценденције. Да, трансценденције (на пример, као космичкога поретка, природнога склада, склада покрета, говора, артефаката...), и то већ на нивоу чулности, тј. нарочите чулности – естетскога. Оно што измиче науци, што се не да ни философији, осим као неко појмовно обигравање око средишта, јер је заправо појмовно неухватљиво, наслућује се у естетскоме доживљају.

Дакле, овде понуђена теорија естетске културе јесте антрополошка, а, нескривено, и хуманистичка, јер држи до човекове естетске и стваралачке способности, а не до „дехуманизованог” или „трансхуманог” бивствовања, држи до смисла као људскога, трансцендентално инхерентнога опажања и доживљавања, тј. до естетскога наслућивања смисла, или до уметничкога денунцирања нарушенога и угроженога смисла, лажнога смисла, одсуства смисла итд.

Из овога би се дало закључити да је човек, *homo sapiens sapiens* – управо човек не првенствено по томе што је разборит (на нивоу разума), већ по томе што је способан за естетски доживљај света, тј. да је он примарно *homo aestheticus*.

5.1.2. У оваквоме кантовско-шилеровском заснивању теорије естетске културе, као својеврсне естетичке антропологије, а такође и једне из ње изведене антрополошке естетике, мора се, ипак, строго водити рачуна да ставови изведени из философскога трансцендентализма (Кант) и естетичко-хуманистичкога философског антропологизма (Шилер) не буду у супротности са савременим научним сазнањима и открићима. Јер, егзактне науке о човеку, па и биологија, данас у своме послу озбиљно одмичу од неких наивних „антрополошких” представа, идеја и стереотипа.

Стога сам, где год сам сматрао потребним, наглашавао да би се једна естетичка антропологија морала ослањати на емпиријске податке, који би се прибављали и из истраживачких резултата когнитивних наука, где се егзактно испитују везе између опажања, неуротрансмитера, конституисања памћења и изградње појмова,

наравно, и између опажања и идеја – философски сједињених у важном појму ејдоса. Можда се неки „дијаграм” естетскога доживљаја незнатно, али ипак индикативно, разликује од дијаграма других видова искуства и од „когниције”?

5.2. **Естетско-естетичка димензија.** Што се ове димензије тиче, из широкога корупуса питања овде бих изложио само тезу о естетско-уметничкоме континууму, са разликовањем естетскога и уметничкога.

5.2.1. Сматрам да, са образовањем, вежбањем, практиковањем талента, и специјализацијом вештине, високи степен естетске култивисаности и техничкога па потом стваралачкога рада појединаца прелази у уметност, која представља врх континуума, континуалнога низа корака у естетскоме и естетско-креативном самоусавршавању човека. У начелу, у свакој естетској делатности човека извесни врхунци надилазе занат, обученост, и љубав, тј. аматеризам, и представљају уметност, онда када је пука вештина превладана у достигнутој способности формативног очулотворења естетских идеја.

5.2.2. Но, у овоме континууму постоји и једна важна разлика између естетскога и уметничкога. У естетскоме доживљају, доживљају „естетскога”, наговештава се смисао доживљенога, али и читавога формативног склопа, контекста опаженога и доживљенога. То исто постиже и уметност, али у уметности се, штавише, проширује скривена „сврха” естетскога – да представља најљудскији (чулно-духовни) начин осмишљавања света и живота, кроз наслућивање смисла. Уметност може још нешто: да уз наговештавање и дешифровање смисла формативно и телеолошки неодређених појава, оствари и значајно изграђивање, конституисање смисла, па, преко тога, да детектује, демонстрира и „документује” бесмисао света, епохе, институције, делања, штавише, да пропитује, денунцира и деконструира идеолошки, бирократски или маркетиншки наметнуте лажне, фалсификоване смислове.

5.2.3. Невоља је у томе што савремене уметничке праксе (концептуалне уметничке праксе) држе, додуше, до вредности оно-

га деконструисања и друштвенога ангажмана, и у начелу верују у критичко-субверзивне моћи уметности, али „раде” на нивоу појмова разума, концепата, чиме напуштају естетску димензију и естетске представе уобразиље, па више не представљају „естетску уметност” (концептуалисти би рекли „перцептивну уметност”), чиме доводе у питање друштвену дифузију и деловање онога декларисаног ангажмана, док, са друге стране, занемарено и „запуштено” естетско бива испоручено индустрији кича. Са моје теоријске тачке гледишта, те праксе – будући да се не заснивају на естетским идејама, и да се одрицањем од естетскога одричу и могућности наговештавања смисла/бесмисла – овиме пре свега доводе у питање свој статус „уметности”, то јест својих декларативно „уметничких” радова.

5.3. Социјално-онтолошка димензија. Савим је сигурно да „естетско”, као антрополошка диференција човека, нешто значи и у погледу друштвенога бића човека – бића заједнице, у погледу конкретне организације симболичких темеља друштвенога опстанка и развоја, у који се уграђује и у којем мање или више латентно делује. Из тога непрегледног поља ја ћу овде указати само на две важне под-димензије, наиме – медијску, и ону старију – етичко-практичко-политичку страну.

5.3.1. Не задржавајући се на општим местима о медијски омогућеноме незапамћеном и непрегледном обиму, интензитету и могућностима комуникације и друштвене мобилизације, али и манипулације, прихватам мишљење да је **медијска сфера** битна социјално-онтолошка црта савременог човека, његовога опстанка и његових друштава. Људски свет се вазда мења са појавом и експанзијом неких медија, и увек неких медија, па је тако и са садашњим новим медијима.

5.3.1.1. Са теоријама о медијскоме посредовању света и живота, у којем је, наводно, све „симулакрум”, отворила су се и питања о природи и „новој” судбини људске чулности, те тако и естетскога. Да ли је наша чулност још увек људска чулност, те да ли је човек још увек човек? Ја бих рекао следеће: човек је и даље – човек (чул-

но-нагонско-умно биће), мање или више човечан или нечовечан; чула му и даље омогућавају општење, сазнање, осећање, тј. сензитивност, размишљање, суђење, умовање; масовни медији су довели до помака у естетској култивисаности људскога бића; уистину, они су отворили и нове могућности манипулације, заглупљивања, банализације опстанка и владавине; исто је и са новим медијима; и онда и сада, кривица и одговорност су на нама, и леже у нашем начину коришћења технолошких могућности; виртуална реалност и даље је реалност; компјутери и роботи и даље су производ људске замисли и технологије, као што је то, на пример, и програмирана функционализација нано-честица; трансхуманизам је само још једна негативна утопија и још једна бизарна идеологија; наша чула не отупљују и не изоштравају се преко ноћи овога или онога технолошкога помака, већ макро-еволуцијски; вид и слух и даље се култивишу, а сва је прилика да ће технологија будућности – уз „чиповање” наших церебралних и периферних нервних центара – користити и преостала три „улаза” света у наше биће и експресионих „излаза” нашега бића; а поред ових наших пет чула, користимо и она која још увек нисмо препознали и именовали.

Укратко, естетско и медији, нови медији (масовни и мрежни), упркос нарастању нових форми општења, заправо представљају континуитет, а не неки драматични дисконтинуитет: слика на зиду пећине, тетоважа, представа, симбол, позорница, естетски привид, смајли и емотикони уопште, праисторијски и данашњи стенсили – јесу елементи једнога поступнога низа. Емотикон није неко забрињавајуће чудо, већ иконични знак, креативан у настанку и првим рецепцијама, а потом, у општој употреби, конвенционализована карика у комуникациономе ланцу. Уосталом, сматрам да разлика између оловке (односно комада угљена или креде) и компјутера није онтолошка већ технолошка. Испоставило се да првобитна цивилизација слике јесте потиснута цивилизацијом писма, али да сада на сцену ступа нова цивилизација слике, која указује на подједнак антрополошки значај слике и писма, на континуитет и изменљивост. А нама остаје да преиспитујемо специфичности

естетске и уметничке димензије старих и нових пиктограма, пећинских и филмских слика, естетске и концептуалне уметности.

5.3.1.2. Држим, такође, да се лако може доказати и илустровати већ досегнути високи ниво техничке медијске писмености (ако га упоредим са оним што и сам памтим из доба ширења биоскопске мреже и појаве телевизије). И „необразовани” су савладали вештину гледања монтираних филмских слика и „резова”, телевизијских сликовних светова, коришћења виртуалних читаоница, учионица, библиотека и музеја... Та чињеница доиста поткрепљује наш увид да се естетско чуло и укус, као орган естетске културе, могу образовати и развијати, што даје наду у погледу могућности подизања њенога нивоа (јер процес кварења, корупције укуса непрекидно већ траје). Проблем, дакле, више није на нивоу техничке већ критичке медијске писмености, критичкога мишљења поводом извора, тј. медијских продуцентата и дистрибутера, веродостојности и циљева пласираних садржаја, јер тај ниво медијске писмености омогућава слободно и аутономно бирање, давање или ускраћивање поверења и предавање овим или оним „снабдевачима” односно њихово избегавање.

5.3.1.3. Најзад, ако је очигледно да „естетска култура” управо са цивилизацијом медија добија на замаху, мада се можда тај значај не примећује и не признаје баш увек, и макар је учинак медија у најмању руку контроверзан, онда би требало да је јасно и разумљиво настојање да се естетика, а пре свега схваћена као теорија естетске културе, не одрекне истраживања тога важног и све важнијег сегмента и конституенса нашега савременог света. Теоријски је томе задатку већ одговарано разним естетикама фотографије, филма, телевизије, видеа, интернета, видео-игара, чак „хакерским естетикама” – философијама, естетикама и социологијама медија уопште. У пракси, пак, естетска димензија медијске писмености и даље је, и све више, у власти профита и његових продукцијских и уређивачких интереса и услужних тимова – својеврсних фабрика кичерскога смећа. Као резултат, имамо несразмеру између техничке медијске описмењености и, с друге стране, аналфабетства не

само у области критичке медијске писмености, већ и у области естетске димензије медијске културе, које неписменост индиректно „подржава” не-критичност.

5.3.1.4. Земља „напредних технологија”, за који се статус и Србија кандидује, или само политички рекламира, свеједно би морала, по природи самих високих технологија, бити и земља високога образовања, знања, опште па и „естетске културе”, а не земља високих технологија за нискообразовану радну снагу, као ни за високообразоване инжењере и техничаре струке, а естетски, културно и духовно запуштене и послушне извршиоце технолошких налога. А то образовање, ако ствари узмемо озбиљно, није баш сасвим замисливо без естетичке теоријске „припреме”, и просуђивачких, тј. критичких вежбања.

5.3.2. Чим поставимо питање „Извршиоци или потенцијални ствараоци?”, закорачићемо и у питање „Некритички конзументи или критички субјекти?”, па одмах и у питање „Поданици или грађани?”, чиме се отвара **етичко-практичко-политичка димензија** естетске културе, а расправљање о њој омогућава ми да повежем понуђену естетичко-антропологијску теорију са ширим културним околностима, чиме покушавам да јој дадем и друштвено-политичко „прикључење” и обезбедим јој, скромно се надам, бар елементарно право теоријскога „грађанства”.

5.3.2.1. Ова димензија, етичко-практичко-политичка, отварала се свима онима који су се темељно подухватили проблема естетскога и уметности, макар у настојању да нарочитост и крхкост уметности одбране од оних који су је видели не само као смештену у неки шири контекст, већ и као погодно средство његовога идеолошког подупирања. И данас, ту где живимо и радимо, на први поглед, тема којом се бавимо, естетика уопште, за многе је потпуно изван времена и места, прибежиште „доконих” и буџетски обезбеђених замлата, академско-елитистички и можда чак класни „луksуз”. Но, када се разгнју магле и тмуше, и апстрахује од „важне” и „историјске” галаме и дреке кичерски и таблоидно политизованог

свакодневља, ова се тема види не само као „вечна”, то јест антрополошка константа, већ и као иманентни знак времена које се одрешило о једну битну димензију људскога бића, оштећујући тиме и друге, са њом повезане димензије. Овде могу само да подсетим на Шилерово и Маркузеово оправдање њихових сопствених естетских разматрања. Први је говорио (1795) да естетичке теме можда само не одговарају површноме укусу доба које се наводно труди око политичке слободе, али да су ипак његова најдубља потреба (Schiller 2009, Друго писмо), а други (1977) да се вазда, у ситуацији чију беду може изменити само радикална политичка пракса, мора оправдавати бављење захтевима естетике (Marcuse 1981: 206).

Једна од оних дубоких људских потреба и један од тих захтева друштвене стварности јесте управо – естетска култура.

Ја ћу као оправдање својих истраживања естетске културе понудити указивање на њену везу са политичком културом, што би ваљда било довољно прагматичним савременицима.

5.3.2.2. Данас се истраживањима индиректно доказује, а веома се лако може успоставити и директна, чак очекивана висока корелација између естетске културе и политичке културе. Но, то сазнање заправо је древно, и срећемо га – наравно, у одговарајућем друштвеном и духовном хоризонту – у добро познатим речима великих мислилаца као што су Кунг Фу Це (6/5. век пре н. е.) и Платон (5/4. век пре н. е.). Први је написао: „проучавајући музику, човек разуме принцип управљања, и тако је у потпуности спреман да буде владар” (Конфуције 2006: 303). И још: „Кад су обреди, музика, казне и управа у реду, онда су принципи политичког поретка потпуни” (исто: 305). А ево и исто тако познатих Платонових речи: „Дамон тврди, а ја се слажем с њим, да се начела музике не могу нигде дотаћи, а да се при том не поколебају и највиши државни закони” (Платон 1976: 424ц). У савременој Србији, згрожени критичари текуће политике и културе, дакле, и естетске и политичке културе, често цинично указују на дубоку србијанску политичко-естрадно турбо-фолк симбиозу.

5.3.2.3. Тако, консеквентно, улазимо и у подручје политичке културе, па би било неопходно да се и овде обелодане одређења коришћених појмова. Јер, није тајна да се владавина остварује свим средствима и у свим друштвеним подсистемима, па и у домену културе у ужем смислу, за шта су надлежне економска политика, „политичка политика”, тј. политика у ужем смислу, научно-технолошка, образовна, медијска, културна политика. Али, када се препозна делатни низ естетска култура – културна политика – политичка култура, постаје сасвим јасно и то да се владавина реализује и легитимише увек у одређеноме сплету вредности и норми, који називамо „политичком културом”; при томе, не смемо изгубити из вида посредујуће инстанце технолошке и медијске културе, па ћемо онда регистровати и чињеницу да естетска култура, посредством тих канала, може имати далекосежну и дуготрајну моћ.

Ја не прихватам веома популарно и сувише „лепо” одређење политике као „уметности могућега”, већ реалполитички, и без теоријских илузија, сматрам да је „политика” напосто вештина освајања и вршења власти од стране организованих група; то владање, наравно, има различите програме, облике, интересе, институционалне организације и теоријске елаборације.

Под „политичком културом”, пак, уобичајено се разуме реални или наметнути скуп политичких али и културних идеја, вредности, моралних и правних норми, симбола, веровања, који представља основу једнога система владавине; другим речима, то је сплет елемената за оријентисање појединаца и група у политичким системима различитих земаља и различитих културних и политичких традиција, који се усваја током процеса социјализације, образовања и живота у једноме друштву, и служи легитимисању даатога система политичке моћи. Редовна је појава да са променом или угрожавањем ових вредности легитимисање система запада у кризу. У нашој земљи, за релативно кратко време, један епско-патријархални склоп политичке културе замењен је патријархално-капиталистичким моделом, који је пак срушен или прекривен системом марксистичко-социјалистичких идеја и вредности, да би

овај био одгурнут и оборен неком врстом либерално-капиталистичкога склопа, тј., како неки радије кажу, вредностима, нормама и симболима политичке културе либералне демократије. Ниједан од ових образаца није био довршен, није нестао, и ниједан процес рушења и замене није изведен до краја.

5.3.2.4. Веза естетске културе и политичке културе, која је овде већ наговештена, за некога, на први поглед, није тако очигледна, па би је требало подробније описати.

Код Фридриха Шилера ова веза је експлиците успостављена преко повезивања политичке слободе и лепоте, преко метафоричко-симболичкога разумевања ове утопијске идеје, преко увиђања друштвене функције укуса, али и преко конкретних анализа, поводом којих можемо расправљати да ли доиста естетска култура иде руку под руку са политичким слободама и грађанским врлинама, које он не види у доба цветања уметности и владавине укуса (исто, 10. писмо).

6. Данас већ постоје врло квалитетна истраживања естетских потреба, навика и укуса. Укус је онај синтетички појам који обухвата све главне димензије естетске културе, па је утолико један од кључних појмова овога становишта, што значи да га треба дефинисати: укус је способност просуђивања естетских форми предмета и представа, и разних форми очулотворења естетских идеја, у доживљају допадања и недопадања, у којем се наговештава смисао/ бесмисао појединачнога и целине. Зато ја радо и често кажем да је укус орган естетске културе.

6.1. У развијеним друштвима 17. и 18. века, када је укус високо цењен и негован, и теоријски препознат и тематизован, сматрало се да је човек од укуса оно што је данас образован, култивисан човек. Данас, у време масовне културе, масовних и мрежних медија, укус је можда и важнији индикатор али и конститутивни елемент култивисаности и образованости, веома често снажнији агенс од инертних облика институционалнога образовања.

Под том претпоставком, није тако тешко показати везу између естетске културе и политичке културе данас. Горња теза о социјал-

но-онтолошкој димензији естетске културе може се једноставније и очигледније представити и поткрепити чињеницом да скоро нико неће порицати утицај образовања на политичко биће и политичку културу нашега доба. Ако је тако, онда је јасно да укус, као орган естетске културе, а важан, премда непризнати део образовања свакога појединца, свакако има утицаја у овоме домену јавнога живота. Укус је елементарни део образовања, и незаменљив, зато што га имају и они институционално па и алтернативно необразовани, иако је онда то често „лош укус”. Уосталом, рекосмо већ, истраживања потврђују корелацију између културних потреба, навика, укуса и естетских пракси, са једне, и грађанско-политичких схватања и ставова, са друге стране.

Већ је показано да све битне одлике развијенога укуса, као што су: статус „заједничкога чула”, друштвенога чула (*sensus communis*), начелна општа саопштљивост, дакле, комуникабилност доживљаја и суда, али и искуство несаопштљивости и несагласности, искуство критике, слободна игра душевних моћи и форми, аутономија и слобода естетскога суда (као један аспект пуне грађанске аутономије, која се односи и на морално и политичко просуђивање) – заправо, јесу све саме претпоставке и саставнице начелне демократичности, тј. претпоставке живота у некој демократској и комуникативној заједници.

Тако нам се сада сами од себе подастиру и индиректни докази везе естетске и политичке културе. На пример, ми знамо да недемократски режими, затим бирократски или менаџерски хегемони, обожавају поданике нискога укуса и сироте естетске културе, а да зазиру од аутономних и слободних грађана естетске, моралне и политичке изграђености.

Са друге стране, данас се у дипломатији, тј. у ширењу културе и утицаја појединих земаља, увелико користи стратегија тзв. „меке моћи” – културе, где различите форме уметности играју веома значајну улогу. Овим се начином – према политичкој моћи, финансијској и технолошкој снази земље – разастире једна култура широм света, и преко ње одређени вредносни поредак. Моћне

земље, богатије земље, па и оне сиромашније, из државних буџета финансирају своје „културне центре” и „институте” у за њих значајним земљама, којима се, сасвим легитимно, шири сопствена култура, и врши културна али и идеолошка пропаганда. Није више никаква тајна, нити спада у домен теорије завере, чињеница да државе, преко разних тела и фондова, па и преко својих обавештајних служби, финансирају поједине уметности и уметнике, фаворизујући одређене уметничке врсте, стилове, правце и форме, посебно. филмску и телевизијску продукцију, одређену врсту музике, поједине књижевне и сликарске правце и појединце. Та стратегија дејствена је на дуже стазе, јер је политичка пропаганда једне позиције прагматична, подложна променама и стога краткотрајна, док је деловање естетске културе знатно сложеније и, по правилу, дуготрајно. О овој спрези сведочи и дуга историја покушаја и ефективне пропагандне употребе сликарства, књижевности, позоришта, музике, архитектуре, филма, телевизије... Филм је одавно препознат као моћан медиј пропаганде, манипулације и – према потреби – пасивизовања или активирања публике; телевизија такође.

У нашој земљи критичари тоталитарних, ауторитарних и популистичких политичких поредака имају скоро униsono мишљење да владајуће структуре фаворизују кич, или га бар толеришу као „народну забаву”, и благонаклоно гледају на њега, да им сасвим одговара деловање турбо-фолка и сличних творевина масовне културе, јер одржавају подобну и темељно некритичку, „армију гласача”; искуства показују да „јефтина забава” јесте оруђе у крајњем исходу веома скупогa популизма.

Утолико се и код нас може с разлогом претпоставити, а и доказати, или бар илустровати, веза између одређених типова укуса, с једне, и друштвених статуса, образовних и културних профила, тј. културних потреба и навика, друштвених и политичких схватања и ставова, с друге стране, тј. веза између одређених типова укуса и локалитичких односно глобалистичких преференција и инклинација, типова укуса и прогресизма односно конзервативизма, веза

између одређених типова укуса и критичко-субверзивних набоја односно конформистичке испражњености.

6.2. На крају, желим да скренем пажњу на значај и еманципаторски потенцијал укуса, па, можда сасвим атеоријски, апелујем да не потцењујемо оно што Шилер зове „тихи рад укуса” (*die Stille Arbeit des Geschmacks*; исто, 10. писмо) у области високе и популарне културе. И подсећам да је овај изванредни човек знао оно што ми данас често превиђамо: да се до „главе” долази преко „срца”, преко осећања (8. писмо); да је човек чулно-умно биће, те да се до умнога долази преко естетскога (23. писмо), да се васпитање, па и оно естетско, како не би било репресивно, најбоље опробава не на уверењима и максимама већ на доколици савременика, где забава треба да се заогрће духовним формама (9. писмо).

У нашем свакодневљу, посвуда око нас, укус често ради не баш сасвим тихо; понекад, штавише, врло бучно. Некада је књижевност, са својим најутицајнијим формама била сасвим тиха – еп и трагедија, па лирска поезија и драма, још су се и чули, али је роман теловао тихо; данас се обично сматра да су најутицајније савремене мас-медијске уметности и псеудо-уметности, филм и музика, по природи ствари бучне, с тим што се од њих човек углавном може склонити. То би исто важило и за нове телевизијске форме и нове интернет-форме. Но, ја бих рекао да је архитектура најутицајнија уметност: делује неприметно, тихо, дуготрајно и постојано, и неизбежно. То би исто важило и за све врсте дизајна, који и сам све више постаје израз маркетиншко-профитерске а не уметничке воље; но, индустријски производи се, ипак, за разлику од доминантне архитектуре наших насеља, често могу бирати.

Из свега овога схватљиво је бар једно: ако је некада висока уметност била агент естетске културе, данас је то пре свега популарна уметност. То би значило да су простор и време забаве једно од најважнијих подручја деловања естетске културе, с тим што би ова требало да поставља узоре у виду уметничких дела. Али, то значи још нешто: да амбициозни, али сасвим скромнога дејства, програми школске лектире, музичке и ликовне културе немају ни-

каквих шанси против медија, који већ сада, и непрекидно, негују своју будућу публику, јер масовно продуковано профитерско ђубре не мари за углавном традиционалистичке просветне, културне и медијске политике. Ако није могуће утицати на програмску политику приватних медија, онда би се бар јавни сервиси морали држати критеријума високе културе у виду значајних уметничких дела, а прихватљивих ширем кругу корисника. Ја не сматрам да пред концепцијом „културне демократије”, која оправдано подржава право свих група и слојева на сопствену културу, концепција „демократизације (високе) културе” треба сасвим да поклекне и буде одбачена, јер у том случају више неће бити ваљаних мерила естетске и уметничке вредности.

Када живите у земљи у којој поједини емитери утапају друштво у двадесетчетворочасовну каљугу, а одговарајуће регулаторно тело не ради свој посао, и када Скупштина годинама одлаже усвајање важнога регулативног документа, онда остаје само питање: за чије добро? Морамо се запитати за чије добро се срозава тешко саздавани ниво естетске културе, где кич дословно постаје, како би рекао Адорно, „диктат профита над културом”, а естетика кича, додао бих – идеологија профита и канал промовисања политичке моћи?

Далеко сам од тога да тврдим, чак и да помислим, како су елементи политичке културе (норме, вредности, симболи...) пресудни чинилац политичкога живота; утолико пре то важи за утицаје естетске културе. Тврдити тако нешто било би неразумно, представљало би грешку. Но, још је већа грешка превидети далекосежно и не увек гласно деловање естетских и културних вредности, норми, симбола, као и естетскога искуства, те уметничких радова различитих нивоа и домета.

Јер, тамо где се укус већине грађана срозава, и где доминира кич, временом постаје болно белодано да су укус и слобода у нераскидивој вези: колико уметности – толико укуса; колико укуса – толико естетске, моралне и политичке аутономије; колико аутономије – толико слободе и достојанства!

7. У горе поменутиим својим радовима о естетској култури износио сам укратко и своје виђење могућих „предности” понуђене теорије естетске културе. Сада бих, ипак, желео само да кажем да вредносни набој појма естетске културе, у начелу, као и проширивање њенога деловања на читаву људску повест (уместо сужавања на подручје савремене културе забаве), и те како утемељују и одржавају критички потенцијал теорије естетске културе; због тога се она, све уважавајући деловање естетскога у свакодневљу, деловање и значај популарне културе и уметности, не може одрећи увида и уверења у парадигматични положај и функцију високе културе и уметности.

То признање о теоријскоме „елитизму” било би нека врста увода у обелодањивање унутрашњих проблема теорије естетске културе, које сам својевремено аналитички поређао на следећи начин: теоријски „фундаментализам” естетскога; тежња ка свеобухватности и преобимност; интегративистичке амбиције; нагињање систематичности; декларисана метафизичност (естетско посредовање смисла, тј. естетско наговештавање трансценденције) и ход по ивици између свакидашњег, чак тривијалнога, и метафизичкога; својеврсни формализам (констелациони и композициони појам смисла, аксиолошко-конститутивна улога форме); неверификабилност поступака интерпретације естетскога посредовања смисла, тј. сврховитости; заузимање неодређене позиције „теорије”, без опредељивања за философски или научни приступ; најзад, за многе, и само становиште хуманизма.

8. Нико од нас нема, нити ће имати, институт у којем би се реализовао пројект мултидисциплинарнога истраживања традиционалне и савремене естетске културе. Али, усудимо се да тај феномен бар посматрамо аутентично. Ако су нам у међународној подели рада запале прљаве технологије за јефтину и нискообразовану, па и нискокултивисану радну снагу, а у науци улога пратећих вокала, заправо хорова, или цитирајуће-пеvuшећих „фанова” великих и наводно великих корпорацијских солиста и звезда, уз обавезу квантофренијскога вредновања наших вишеструко посредованих

римејка, уз самоскривљено затирање аутономије и реалистичне а не хистерично извикиване посебности, не морамо се тако владати бар у теорији, тамо где су потребни „само” бесплатни (премда образовање кошта) уобразиља, разум, дух и укус, инвенција, слобода, рад, самопоуздање, самопоштовање, папир и оловка (графитна, хемијска, дигитална...).

Цар и његови пратиоци у поворци коју данас гледамо и о којој тихо судимо заиста имају ново одело. Неко треба да каже да је цар ипак само „обучен”.

Литература

- Жунић 2004: Жунић, Д. „Методолошки проблеми истраживања традиционалне естетске културе”. У: *Методолошки проблеми проучавања традиционалне и савремене културе*. Етно-културолошки зборник за проучавање културе источне Србије и суседних области. Књига IX. Главни и одговорни уредник: Сретен Петровић. Сврљиг: Етно-културолошка радионица Сврљиг, стр. 35–42.
- Жунић 2007: Жунић, Д. „Естетика – теорија естетске културе”. *Теме* 3/2007, стр. 549–574.
- Жунић 2013: Жунић, Д. 2013. Обим појма културе и културна политика. *Култура* (140). стр. 217–234.
- Жунић 2015а: Жунић, Д. „Еротско је естетско”. У: *Традиционална естетска култура: ерос*. Приредио и предговор написао др Драган Жунић. Београд – Ниш: Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, стр. 247–266.
- Жунић 2015б: Жунић, Д. „Естетика као теорија естетске културе”. У: *Актуелност и будућност естетике*. Зборник радова. Уредници: др Ива Драшкић Вићановић, др Небојша Грубор, др Уна Поповић, Марко Новаковић. Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 61–71.
- Жунић 2017: Жунић, Д. „Homo aestheticus – лозинка естетичке антропологије”. У: *Homo aestheticus*. Зборник радова. Уредници: др Ива Драшкић Вићановић, др Небојша Грубор, др Уна Поповић, др Марко Новаковић. Београд: Естетичко друштво Србије, 2017, стр. 59–74.

Драган Жунић

- Кант 2011: Kant, I. *Kritik der Urteilkraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011.
- Караџић 1965: Караџић, В. С. *Српске народне пословице*. Сабрана дела Вука Караџића, књига девета, приредио Мирослав Пантић. Београд: Просвета.
- Конфуције 2006: Конфуције. *О музици*. У: Лаоце. Чуангце. Конфуције. *Изабрани списи*. Избор, превод, предговор и белешке: Светозар Бркић. Београд; Просвета.
- Лукач 1982: Лукач, Ђ. *Rani radovi (1902–1910)*. Izbor i prevod Sava Babić. Sarajevo: IRO „Veselin Masleša”.
- Маркузе 1981: Marcuse, H. *Estetska dimenzija: eseji o umjetnosti i kulturi*. Izbor i predgovor: Vjekoslav Mikecin. Zagreb: Školska knjiga.
- Платон 1976: Platon. *Država*. Predgovor: Veljko Korać. Preveli: Albin Vilhar, Branko Pavlović. Objašnjenja i komentari: Branko Pavlović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Шилер 2009: Schiller, Fr. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.

Dragan Žunić

AESTHETIC CULTURE

Summary

In the beginning, based on our quotidian experience, the author stresses the importance of the aesthetic, of aesthetic needs, and of the aesthetic horizon in man's world; he explains the motivation for and development of his many years of research of art and the aesthetic; he defines the concepts of "culture" and "aesthetic culture"; he differentiates between the principal dimensions of aesthetic culture: anthropological (the aesthetic as man's anthropological differentia), aesthetical (the aesthetic-artistic continuum and the difference between the aesthetic and the artistic with regard to the problem of meaning), the socio-ontological dimension (where he puts emphasis on the media and the ethical-practical-political segment); he draws the audience's attention to the

importance, the corruptive but also the emancipative potential of taste and its "silent labor" in the domain of high and popular culture; he lists open questions and weak spots of the offered theory of aesthetic culture.

Key words: the aesthetic, aesthetic idea, art, aesthetic culture, taste.

Сретен Петровић

КОЗМЕТИЧКО УЛЕПШАЊЕ СВЕТА И АУТЕНТИЧНО СТВАРАЊЕ

Апстракт: Истинска естетизација људскога света, метафорички узев, остварива је када услови без којих уметности нема, постану реална претпоставка човековог стварања у целини. Дакле, стварнога опште културнога делања нема без *слободе* избора занимања сагласно *таленту*; без очувања *личног интегритета* и, најзад, без отеловљења стваралачких замисли у *оригиналним формама*.

Кључне речи: естетска култура, козметичко дотеривање, слобода стварања за све.

Питање смисла синтагме „естетска култура” може се разматрати барем из два основна угла:

- а) Као део програма, према којем би се поједини елементи „естетске уметности” нашли свуда око нас: у *свету културе* и *природе* – у радњама и предметима. Тако инкорпорирани могли би постати део *амблемске, спољашње* присутности „естетског”, да не кажем „естетског (естетичког) идеала”.
- б) У другом случају „естетска култура” би могла бити посматрана са помереним, тј. метонимијским значењем, као део једног хуманистичког пројекта који, пре свега у интересу културе, целине људскога рода, држи до таквих промена друштвених околности, у којима би ново-

створени услови били адекватни онима који су у основи произносили елитну, „естетску уметност”, почев од *слободе стварања* до очувања *интегритета личности*, као елементарних услова могућности да се, уопште узев, добаци до крајњег циља – продуковања *оригиналних дела*.

Почећу од спорнога тумачења синтагме „естетска култура”, у којој њен први термин номинално имплицира да би „естетско” требало бити *differentia specifica* саме „културе”. Разуме се, наивно је претпоставити да би носеће форме комплекснога израза „култура” – *наука, филозофија, религија, језик, морал, обичаји, игра* – могле бити суштински прожете „естетским” – шта год под „естетским” овде мислили. Поједностављено, када би форме културе постале *допадљиве, пролепшане, кичолике*, била би то комична варијанта романтичког *панестетицизма*, у лику својеврсне „деестетизације елитне уметности” ради „естетизације културе”, чиме би ова нова реалност нужно завршила у културној „естрадизацији”, док би елитна уметност, као истинска форма духовности, била замењена „популистичком,, робом за разоноду и усређивање масе по сниженим ценама!

Полазне тезе за данашњу расправу, као ни поједине ставове формулисане у индикативној форми, нисам сматрао предлогом за коначно решење, већ као провокативне, а и пригодне за један релаксирани разговор. Њиме, дакле, није имплицирано трагање за оним правцем тумачења, у смислу једне опште естетизације свеколике културе, које подразумева улепшавање спортских терена и паркова, прекривање муралима огољених зидова превисоких стамбених зграда, нити улепшавање паркића за децу и играоница у обдаништима! Такав смер у нашој расправи, разуме се, био би овде беспредметан. То, свакако, не значи да нешто слично није било већ виђено.

Подсетићу овде како се у појединим земљама тзв. „реалнога” социјализма, у операционализацији једне интерпретације марксиз-

ма који су наши филозофи с правом сматрали догматским, ишло „авангардно” толико испред других, да је у једној од тих земаља њихова естетичка бранша доживела неслућену, колико год програмски наивну, шилеријанску глорификацију. Годишње доба у којем се то десило у длаку се поклапа са термином нашег овогодишњег скупа са истом темом, дакле, децембарских сусрета естетичара. Укратко, педесет година пре нашега окупљања, и само недељу раније, 30. новембра 1967. године на својој седници „Државни савет Немачке Демократске Републике одлучио је да у изградњи социјализма све животне сфере ваља плански обликовати по законима лепоте”. Био је то, у основи законски налог да у овој земљи социјализма треба „производити по законима лепоте”. У којој је мери ова коинциденција, осим симболичке, имала и онтолошку тежину, показаће артикулација теме у наставку.

Нема никакве сумње, размишљања у овом правцу, барем теоријски, нису била сасвим необична, уколико трагамо за идејним континуитетима. Подсетио бих како смо крајем XVIII и у XIX веку на крилима романтичког светоназора, видели, на пример, у књижевности агилну браћу Шлегел, а затим песника Хелдерлина и далеко озбиљније делатнике, драмског писца и филозофа Шилера, најзад, филозофа Шелинга, који су, сликовито се изразивши, описали уметност као Океан у који се уливају све реке света, дакле, васколики свет духа и културе, тако да је Уметност постала исходна тачка Бића, прецизније, самога Апсолута. Показало се, нажалост да је, може бити, ова безмерна љубав према естетском понуђена и из неког дубокога предосећања ових песника, а и сензибилних филозофа, да се уметности као престижној учитељици историје одбројавају последњи дани. Њен одистински пораз у надлазећем, панлогосном свету – сасвим наглашено у свету модерне – са свом озбиљношћу мисаоно је већ најавила Хегелова филозофија Ума, којој је опонирало Шелингово утопијско, са пуно љубави за елитну чулност, панестетско узношење Уметности. Разуме се, Шелингов наум није се обистинио!

Кретање реалних светских снага од средине XIX века, ишло је у супротном смеру, дајући за право Хегеловој тези о актуелности само оне – како се показало – „филозофије која је своје време мислима обухваћено”. Била је то Хегелова филозофија, коју је мислилац програмирао као „логосну”, но која је, истовремено и сама представљала идејни нацрт будућих збивања. Задивљујуће је како је Хегел у предворју XIX века сасвим јасно разабрао правац логоснога кретања повесних снага – у правцу класицизма, слободније речено, рационалитета модерне – у којој ће се сама уметност иселити из реалности и уселити у Музеје и Библиотеке.

А њено, и даље још незнатно отаљавање, носиће печат власите маргинализације. Свакако, њено суштинско замирање одиграло се у пуком, козметичком, површном и површинском полешавању новог привида света ствари, роба за потрошњу, лутака и маски, индустрије среће и разоноде. Врата ка естрадизацији и попуразизацији широм су се отворила.

У каквом су стварном односу изрази „естетска култура” и њему језички сродна „естетичка култура”? У „естетичкој култура”, саставница „естетички”, формално логички, а и граматички, упућује на то да је култура у целини заснована на претпоставци научне „естетике”. Такво извођење, доследно, повлачи низ других консеквенција, и нових питања, свакако. Најпре, на којим естетичким претпоставкама она треба бити утемељена? Уколико би било могућно читаво поље културе, са свим рукавцима њеним, а то значи све њене форме изградити сагласно принципима неке „естетичке науке”, онда би се неизбежно отворило питање где се онда овде има да тражи сама „уметност”, уколико већ није синоним за појам културе уопште. Свакако, такво разматрање не би никако било продуктивно.

Једном речју, уколико атрибут „естетски” у синтагми која је наведена у образложењу за наш скуп, никако већ не мотивише на разматрање идеје како да се у свакој од поменутих форми културе, од науке до језика и игре, буквално инкорпорира својство „естетског”, мени се онда учинио изгледнијим онај други ток у

промишљању идеје коју израз „естетска култура”, барем метони-мијски, може имплицирати.

Пре тога једно разјашњење, које покреће тзв. идеја о „смрти уметности” данас. Када говоримо о радикалном, тј. свеопштем умирању или замирању уметности, на шта овде тачно мислимо? Да ли је реч о мањку естетски изврских дела? Или, можда нема уметника, талентоване армије стваралаца? Свакако, ни једно питање не стоји, јер је и једних и других, дела и стваралаца, данас више но у ранијим епохама! Али, ми смо данас суочени са смрћу уметности на најбитнијој деоници: шта са толиким делима, толикога броја уметника? Смрт је наступила на линији *рецепције*, на путу до истинскога *конзумента* уметности! Реч је о свеопштем, прецизније, радикалном умирању уметности. То значи само једно: да је савремени човек, не свом кривицом, лишен иманентне, да не кажем, онтолошке потребе за *естетском* или *елитном уметношћу*! Емпиријски материјал је неумољив! Он речито говори да је већина елементарно и средње писменог, а материјално не сасвим угроженог становништва, изван естетски ефективне рецепције. Ова громада људи је с оне стране комуникације са врхунском уметношћу. Изузев, уколико какав слични а „културни” догађај није већ звучно рекламиран да ће се одиграти у знаку скандала. Човек је изгубио елементарну стваралачку мотивацију за пријем, а у још већој мери, потребу да истински ужива у делима уметности.

А исти разлог који је произвео овај рецепцијски квар у човеку, здружио је у њему и расположиви персонални идентитет, неодвојив од његовога народносног бивства. Збрисано је све што се могло испречити на путу на којем језди крупни капитал, модерни „гвоздени коњ” глобализације, грабећи са исписаним паролама на ненародном и отуђеном, за сада барем на енглеском језику, којему већ сутра, и њему исти Капитал може захвалити на услугама!

И данас још сматрам актуелним уверење да је уметност својеврсни, дијагностички узев, „лакмус”. Она међу првима, али најречитије, говори о стању духовности једнога времена. Криза уметности израз је, истовремено, безнадног положаја самога Чове-

ка. Када је највиша уметност највише угрожена – а она то данас заиста јесте, разлог је понајмање због финансијски неповољних околности – већ због зглобне чињенице што Човек-робот, конзумент робе широке потрошње, не показује апсолутно никакву потребу за њом. Парафразирам вама познати, у овом контексту унеколико модификовани став према којем права или „естетска уметност”, није више форма која задовољава интерес површне јединке! Потребна за највишом вредношћу као естетским стандардом, тражи конзумента вишега духовнога дигнитета, чији темељи не стоје на лепршавоме постољу потрошачке масе, већ управо на критичкој дистанци спрам ружичастог света!

Само у овој контексту став о „маргинализацији уметности као насушној потреби”, отвара питање о смислу продуктивне армије уметника који нису више начисто с тим за кога уопште ваља стварати!? Добро је позната антрополошка чињеница да је у уметности на прегнантан начин сачувано онтолошко својство Човека, као *стваралачког* и *слободног* бића, индивидуе коју одликује *оригиналност*. Прети ли најавна катастрофа овој савременој, и за одистински људско, беживотној и радикално осиромашеној цивилизацији? Како нам изгледају пророчке речи Петера Слотердијка, да „Онај који је овладао процесом цепања атома [и који] није могао одолети искушењу да не овлада и процесом цепања човечанства”, зар ће такав оклевати да га коначно не докрајчи!

Но, уколико, ипак, о опоравку цивилизације говоримо, као естетичари, тј. као последњи Мохиканци, учинило ми се како би се смисао „естетскога” у синтагми „естетска култура” могао разумети једино као својеврсна метафора у значењу снажне контре глобалистичкој унификацији света у којем се радикално гуши стваралачка иницијатива, а индивидуум претвара у креатуру, у савременог роба или робота, који, реч му сама казује, машински стоји с оне стране пунине живота.

Уколико би тема „естетска култура” налагала разматрање питање односа „естетике, естетских вредности и ширег хоризонта културе”, а да се сама ствар не сведе једино на анализу културе из

угла „парцијалне димензије естетског живота”, изгледа ми ургентно да се најпре окренемо испитивању разлога који су поразили „уметност”, а онда закачили и остала поља културе. Наиме, сама се култура у толикој мери изобличила пред незауставивим налетом „анационалне” цивилизацијске или глобалистичке пошасте, која са презиром одбија сваки културно регионални, народносни партикуларитет.

Управо данас, више но раније, изгледају ми актуелним идеје двојице филозофа из прве половине XIX века, које, признајем, доживљавам сада са нешто мањом емотивном резервом, а више са расудном увиђавношћу, који су понудили, свако са своје стране, Хегел из спекулативне визуре, а Маркс на основу аналитички изведених емпиријских биланса. О капитализму је реч. Реч је о истом типу организације њиховога, Хегел-Марксовога света, и са друге стране, нашега доба модерне. Разуме се, у односу на овај савремени, неолибералне варијанте, Марксов и, условно, Хегелов, далеко је питомији, уљудније изгледа. Па ипак, по структури и последицама, по месту и улози човека, а и његове културе, обе представе реалности говоре о истој, за човека поразној друштвености. Оно што се у капитализму XIX века сасвим јасно аналитички диференцирало, наговестило је, уједно, и размере које ће овај попримити у формама нео-либералних димензија. Питање остаје исто: У каквом је положају човек, његово место у свету, у „раду” којим држи егзистенцију у голој кондицији, најзад, шта је са његовим елементарним духовним, културним потребама?

Млађим колегама лектира на коју ћу рекурirati, није можда одвећ приручна. Споменућу је једино због тога што је понешто од тога скопчано и са нашом данашњом естетичком темом. У нашој филозофској мисли педесетих година XX века након појаве код нас Марксових раних радова, филозофи, пре свега, загребачког и београдског круга, заузели су се око питања изналажења основа за једну „филозофију праксе”, као могућности отварања пута у хуманизацију живота и рада у целини. Тако се, осим у филозофији и културологији, као и у политици културе и уметности, у естетици,

отворило важно питање: У којој мери, сама уметност, као форма коју је сам Маркс овенчао ауром „норме” и „недостижнога узора”, може постати узорна и у другим доменима у којима је једнако актуелно питање могућности свестранога развоја човекове личности. Пре пола века, као и данас и овде, може деловати невероватно, расправљало се о истој теми, о „естетизацији света и живота”. Како је то изгледало код Источних Немаца, видели смо!

Основно питање око којег се у нашој филозофији теоријска пера сучељавала било је, како „рад”, као родно место човекове егзистенције, може бити преображен како би у свим својим рукавцима постао топос остваривања идеала човека као стваралачке и слободне личности. Разуме се, крајем педесетих година и касније, естетички смер у нашој филозофији није ишао предалеко, а то значи ни према романтизираној, утопијској панестетизацији.

Наши филозофи и естетичари нису ни у оно доба – свакако, као ни данас, размишљали на линији прозаичне глорификације „естетског” и „лепог”, нити су радили против врхунске уметности и њене аутономије. А поводом онога декрета Државног савета Немачке Демократске Републике, да се уради нешто добро за ствар лепоте, за уметност и естетику, ја бих у једној ствари, радо прихватио племениту мотивацију овога високог Државног савета. Наиме, могао би се и наш Српски парламент угледати барем утолико на ондашњи Источних Немаца како би учинио нешто племенито за нашег човека и за његово истинско добро. Свакако, не бих саветовао Српском парламенту да доноси декрете о „планском обликовању по законима лепоте”, али сасвим извесно, нимало не би шкодило када би изгласао нацрт закона о забрани свих вулгаризација: од кичизације до ријалитизације и шундизма најгоре врсте, о забрани свих појавности које, с оне стране „лепоте”, загађују наш духовни околиш!

У средишту наших југословенских расправа од пре пола века, нема сумње, било је и таквих које нису биле сасвим ослобођене утопијских идеала, па ни оних у границама *панестетизације* света, али су превагнула далеко продуктивнија естетичка становишта.

Неколико наших естетичара, у трагању за новим оквирима хуманизације, веома домишљато, преиспитивали су неке од Хегелових естетичких идеја, али и погледа Марксових раних и каснијих идеја које су реферирале о уметности. Шта се овим поводом уопште могло наћи у овим претрагама, што је наше филозофе и естетичаре покренуло ка питању могућности естетскога осмишљавања рада.

Најпре, на истом идејном фону нашли су се у једној ствари Хегел и Маркс. Подсећам на добро познати Хегелов став како пред *логосном* снагом Апсолута „уметност данас не може задовољити највише потребе духа”, према томе, констатује Хегел, у погледу своје највише намене уметност данас „јесте и остаје за нас нешто што припада прошлости”.¹ На истој линији, стилски мање лепорекко, стоје идентичне Марксове, на емпиријскоме фактицитету засноване дијагнозе о истинском положају уметности његовога времена. Маркс добро сагледава како се „капиталистичка производња непријатељски односи према извесним гранамa духовне [културне] производње, као што су *уметност и поезија*”.² А узрок таквоме стању он је формулисао, није тешко приметити, абразивним економским категоријама, но, које не би требало да су нам баш толико мрске, с обзиром на то што су управо под копреном тих појмова прецизно индиковане црте чудовишнога система производње, у коме је све мање места за човеково слободарство и његову културу. Према писцу *Капитала*, узрок неповољнога стања по уметност у томе је што се „у грађанском друштву разменска [тржишна] вредност мора схватити као владајућа форма, код које је нестао *сваки непосредни однос произвођача према властитим производима* као према *употребним вредностима*”.³ Разменска вредност садржи уп-

¹ Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*. I. Suhrkamp Verlag, Hegel, Werke, Band 13. Frankfurt/ M. 1970, стр. 25.

² Marx, K., *Theorien über den Mehrwert*. Erster Teil. Marx/ Engels Werke. Bd. 26, I. Erster Teil. Berlin, 1973, стр. 257.

³ Marx, K., *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Dietz Verlag, Berlin, 1974, стр. 907.

раво тај негативни дух, дух апстрактне Општости. А у наставку закључује како баш „разменска вредност као таква претпоставља заједничку супстанцију и свођење свих разлика на чисто *квантитативне*”.⁴

Овај опис стања ствари не само што погађа социјални реалитет XIX века, већ, како се историјски показало, наговештава како ће у том истом веку израњати и механизми онога како ће се у будућности, на најдрастичнији начин, распетљавати клупко културе. Томе ће кумовати незадрживи развој логос-капитал, који ће глобалистички немилосрдно зауздавати свако дизање главе *партикуларна* интереса, убијајући индивидуалну вољу онога који, роботизовано, ствара употребну вредност а и њен облик, а да сам произвођач није властан створенога.

Свакако, Маркс није био једини који је социолошко-економском анализом дошао до резултата како ће се и у ком правцу одвијати даљи ток повеснога кретања. Уосталом, читав XX век је у знаку потврде не само Хегелове идеје о сумраку уметности, већ и Марксових прогноза према којима ће, уколико не буду обуздани робусни носиоци „логос капитала”, сензибилни дух сасвим иступити из реалности. Разуме се, овде не ламентирам над оним што су некада радили нацисти, унутар којих и загрижени студенти берлинскога Универзитета, који су у знаку новог *Немачког духа који узима залет*, кренула са чишћењем „библиотека од свих књига ’недостojних’ и ’страних’ немачком духу”.⁵

Данас је реч о сасвим другојачијем поводу иако су, нажалост, последице исто. Наиме, у ери глобализма ми не наслућујемо неко примитивно чишћење света од књига или уметничких слика, али добро видимо испране људе којима је савремена потрошачка машина очистила душу од некада иманентне потребе за естетским доживљајем света. Када је о библиотекама и музејима реч, показа-

⁴ Исто, стр. 897.

⁵ Види и: Палмије, Ж.-М., *Експресионизам као побуна*. Матица српска, Нови Сад, 1995, стр. 58.

ли смо како ће, још неко време док им не досади, таворити и даље, зврјати празни као данас, док не преузму на себе изглед београдских биоскопских дворана. Ако киносале већ нису срушене, зграде ће променити намену, у дечје играонице, продавнице играчака, или, пак, воћа и поврћа... У доба перфидније, дорађене пенетрације антиуметничкога, глобалистичкога удеса, на делу су стилски све ефикасни механизми еутаназије духа, наоко безболног убијања у човеку његове потребе за уметношћу! Сурови је план светскога Духа како да изокола из уметности елиминише њено критичко деловање на свест маса, еманципаторски елан људи. О томе убедљиво приповедаше, осим Маркузеа и Костаса Ахелоса, у својој препознатљивој језичкој манири Теодор Адорно, а и Хоркхајмер.

Чак ни Хајдегер не мимоилази Хегелово упозорење о нестајању уметности пред снагом Логоснога Ума, те у поговору *Извора уметничког дела* (1936) подсећа на и даље још захтевно, незаобилазно Хегелово питање „да ли је уметност још суштински и нужан начин на који се дешава истина пресудна за наше повесно Тубивство, или уметност то више није? Ако, међутим, она то више није, онда остаје питање: зашто је то тако”⁶?

И тако, два века касније, ево нас у новим социјалним околностима, када се бавимо истим питањем уметности, Хегеловим и Марковим идејама. При томе, запажамо два стандарда. У свету бивших „реал-социјалистичких земаља”, рецепција некада обоготворенога Маркса, по природи ствари, била је некритичка, или је пак операционализација његових идеја у социјалном реалитету била догматска и неделотворна. А та пракса, то семе подаништва, без зле намере, произвело је сличну манију у тим истим земљама које су, ослободивши се Источног блока, хитро улетеле у нови Западни табор. А са тим прелетом, заборављен је и сам Маркс, па и његов *Kanunat* као да уопште није постојао, или се на томе темељну ништа није ни радило. Толико о њима а и о разборитом Пике-

⁶ Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerks*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Filipp Reclam jun. Stuttgart, 1970, стр. 92–93.

тију, који се латио новог читања Маркса у контексту стрмоглаво узлазне, назаобилазне неолибералне реалности.

Подсетићу вас на штиво једног недовољно познатог теоретичара, Виктора Обортена који је за нашу ствар значајан, можда, управо због тога што је недовољно познат, али је – да то тако обелоданам – као обичан грађанин живео у доба зачетка нове технолошке револуције, у првој деценији XX века, и тако, стекавши јасан увид, да ли само са личним искуством, објавио је књигу чији је већ сам наслов злослутан: *Уметност умире* (1911). Нема сумње чињенице су га нагнале да установи како у „овоме веку рационалног искоришћавања рада уметност мора да умре”. Он чак предвиђа, што се убрзо и обистинило, да долази време када ће се „писати романи као лектира која ће се читати у трамвају”. А онда, и поента, за нас врло поучна. Он, наиме, констатује да је у „Америци, у тој авангардној земљи [најразвијенијег капитализма – С. П.], уметност већ одавна умрла”. Пође ли се, додаје он, од гледишта Теодора Фишера „да је личност та која ствара уметност, онда се може рећи: уметност одумири, будући да у овоме времену субординације и владања технике, личност све мање има шта да каже”.⁷ Да Вас мало охрабрим, извесни Обортен, био је, ипак, естетичар, додуше у оно доба нешто мање познат.

Нема никакве сумње обистиниле су се Марксове дијагнозе, да је капиталистички начин производње убитачан не само по уметност и поезију, већ и по човека у најширем опсегу. А деструктиван је управо због тога што мукотрпни рад и положај човека у капитализму, у коме налогодавац једино рачуна на профит, исцрпљују потчињенога убијајући у њему сваку инвентивност.

Неколико речи о нашем, југословенском доприноси тзв. хуманистичкој расправи на тему естетизације. Подсећам на један став из Марксовог дела *Grundrisse*, који је у нашој естетици произвео бројне расправе. У овоме делу Маркс је написао како је у почетним етапама капитализма „Рад почео губити карактер уметности [...]

⁷ Auburtin, V., *Die Kunst stirbt*, München, 1911, стр. 7–8 и даље.

mehr die Arbeit allen Kunstcharakter verliert]”. Многи филозофи код нас, интерпретирани су овај став отприлике тако, да у промењеним социјалним околностима, може доћи до успостављања таквога начина производње, који би био у интересу општега човечанства. А било је усхићења с обзиром на могућу идејуда сам „рад поврати свој уметнички карактер”!

Да ли је, међутим, овде реч о илузији? Какви су уопште изгледи да се створи социјална реалност у којој ће се успоставити нови ред ствари и систем вредности, баш онакав да ће се једног дана саме „раду вратити његов уметнички карактер”? Пре пола века један такав пројект, бар мени лично, изгледао је мало вероватан. Можда због тога што се пошло од тешко прихватљивог става да је сâм „пређашњи облик рада”, рад као такав, а не тек *уметнички*, носио у себи својство уметности. Међутим, погрешно је да је на означеном месту код Маркса уопште реч о појму „естетско-поетског” стварања, те да је, потом, сâм рад баш то својство и изгубио!

Наиме, да су убрзано, нарочито видљиво од XIX века, наишле неповољне социјалне прилике, беспоштедна владавина „логике капитала”, што је довело до енормне експлоатације радника, па је све то, онда, убрзало процес у којем је из „рада” било сасвим испумпано, просто испарило његово својство „уметничког”.

Исто тако била је погрешна наивно интерпретација Маркса, а на линији тзв. свеопштег разотуђења, да ће се ток историје неминуовно преобратити и довести до тога да ће се „раду вратити ’уметнички’ карактер”. Овде се отвара херменеутички, па и етимолошки, најзад, и историјско естетички проблем интерпретације. Због чега се, према мом мишљењу, овде догодила погрешка у дедукцији? Најпре може ли се уопште Марксова сложеница *Kunstcharakter* тумачити тако да први део синтагме „Kunstcharakter”, тј. „Kunst”, семантички означава исто што и „естетски” карактер, а у савременом смислу, како се данас тумачен термин „уметничко”, дакле, као „појетско” у уметности”? У немачкој синтагми „Kunst” се односи на моменат „вештине”, у виду „умешности”, „спретности” руку на пример, односно о таленту за занатство, али никако не и у значењу

„стваралачког” или „појетског”, који представља чин „естетског”, што би даље ишло к томе да естетско овде представља *differentia specifica* саме уметности, или „уметничко у уметности”.

Када смо већ код ове теме, желим да пажњу читалаца задржим на нашем, у оно доба, југословенском доприносу самој ствари. Инспирисан овом идејом, а у томе није био једини, писао је и наш естетичар из плејаде веома сензибилних, и такође страсних љубитеља саме уметности, професор естетике Данко Грлић. Он је формулисао један, назваћу га нацрт хуманистичке заједнице слободних људи, у којој би се, сматрао је он, могао коначно остварити идеал о раду у коме ће се овоме вратити нешто што му је присилно одузето: „Карактер уметности”! Рећи ћу и то да сам се спорио са овом интерпретацијом Марксове синтагме, сматрајући, уколико је реч о њеном социолошком карактеру, да је такав пројекат апсолутно нереалан.

Разуме се, уколико би се та иста Марксова синтагма узела метафорички, из једне сасвим друге перспективе, ствар би могла добити сасвим друго значење, онакво какво је касније, делом преиначено, понудио и сâм Грлић. Наиме, добили смо њену другачију артикулацију, са извеснијим онтолошко хуманистичким призивом. Наиме, могли бисмо се надати да човечанство у будућности, када се и уколико створе повољни услови за све, омогући, како се и Грлић изразио позивајући се на Маркса да би човек „требало отпочети умјетнички живјети”⁸!! Он је овом формулацијом прихватио, пре свега, пружену му руку *панестетички* настројених немачких романтичара. Наиме, Грлић је, не наводећи извор, нехотице, и готово дословце, изложио, не Марксову, већ Хелдерлинову мисао коју је немачки песник једном приликом (1798) саопштио: „Желим да

⁸ Грлић је о томе писао у: Грлић, Д., „Литерарна критика и марксистичка филозофија”, у: *Књижевна критика и марксизам*, зборник радова, Просвета, Београд, 1971, стр. 254; затим, исти текст, у: Грлић, Д., *Филозофија и умјетност*. Загреб – Београд 1988. 3 књ., стр. 154. О истом кругу питања: Грлић, Д., *Естетика IV*, Напријед, Загреб, 1979, стр. 270–277, посебно стр. 274–275.

живим уметност”! Било је то доба, рече Хелдерлин, у коме ми још ни данас никако „не живимо у песничкој клими”.⁹

Разуме се, у даљем разговору Грлић је, делом ретерирао, али свакако дотерао ову идеју рекавши како не треба овај став буквално схватити. Наиме, није реч да се раду врати „поетски”, тачније „естетски” смисао, већ да исказ има карактер метафоре. Томе бих могао придодати како се на сличан начин, и са правом, може разумети не само Шелингов већ и Шилеров пројекат. Тачније, размишљати о својеврсном реинтерпретирању њиховога постулата у том смеру према којем би се естетички идеализам сагледао као реалност у којој би сви људи могли постати власни свога креативног делања, тј. онаквог какво је сâм уметник у нашој европској култури тешком муком, „ишчупао” за себе.

Због тих разлога и даље остајем код следеће интерпретације наше данашње теме: „естетске културе”, коју посматрам са помереним, условно, метонимијским значењем, у смислу једног хуманистичког пројекта који, у интересу културе у целини, држи до таквих промена друштвених околности, у којима би новостворени услови били адекватни онима који у основи произносе елитну „естетску уметност”, почев од *слободе стварања* до очувања *интегритета личности*, као нужних услова могућности да се, уопште узев, добија ци до крајњег циља – *продуковања оригиналних дела*.

Литература

Auburtin, V., *Die Kunst stirbt*, München, 1911.

Грлић, Д., „Литерарна критика и марксистичка филозофија”, у: *Књижевна критика и марксизам*, зборник радова, Просвета, Београд, 1971.

Грлић, Д., *Филозофија и умјетност*, Загреб – Београд, 1988.

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

⁹ Цит. према: Јасперс, К., *Хелдерлин, у: Стриндберг и Ван Гог*. Покушај упоредне патографске анализе, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 109.

Сретен Петровић

Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*. I. Suhrkamp Verlag, Hegel, Werke, Band 13. Frankfurt/ M., 1970.

Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerks*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Filipp Reclam jun. Stuttgart, 1970.

Јасперс, К., *Хелдерлин, у: Стриндберг и Ван Гог*. Покушај упоредне патографске анализе, Службени гласник, Београд, 2011.

Marx, K., *Theorien über den Mehrwert*. Erster Teil. Marx/ Engels Werke. Bd. 26, I. Erster Teil. Berlin, 1973.

Marx, K., *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Dietz Verlag, Berlin, 1974.

Палмије, Ж.-М., *Експресионизам као побуна*. Матица српска, Нови Сад, 1995.

Sreten Petrović

COSMETIC BEAUTIFYING OF WORLD AND AUTHENTIC CREATION

Summary

True aestheticization of the human world, metaphorically speaking, could be achievable if the conditions without which there could be no art would become actual causes of man's creation in all domains. Therefore, there could be no actual general cultural action without the freedom of *choice* of occupation in accordance with *talent*; without preserving *the personal integrity* and, finally, without the embodiment of creative ideas in *the original forms*.

Key words: aesthetic culture, cosmetic beautifying, freedom for all.

Ива Драшкић Вићановић

ПРИНЦИП ХУМАНИЗМА КАО ТЕМЕЉ ЕСТЕТСКЕ КУЛТУРЕ

Апстракт: Текст је посвећен анализи ренесансне културе као парадигми естетске културе и њених специфичних и аутентичних продуката – аутопортрета и естетске, артифицијелне самопрезентације. Кључна теза текста је да је темељни принцип естетске културе принцип хуманизма са свим његовим конститутивним елементима: принципом људске слободе, слободне воље и избора, човекове стваралачке способности и уважавања људског достојанства и човештва у човеку. Аутор сматра да без хуманизма као основног, носећег принципа, не може бити ни естетске културе.

Кључне речи: Естетика, култура, хуманизам, слободна воља, стваралаштво, аутопортрет, самопрезентација.

Тема естетска култура је у блиској вези са нашом прошлогодешњом темом *Homo aestheticus* и логично се на њу надовезује.

Као прво намеће ми се питање да ли је синтагма естетска култура плеоназам? Да ли култура, ако је заиста култура, може бити неестетска? Као што Платон каже да се сваки ентитет онтолошки темељи на идеји добра, да утолико јесте уколико учествује у идеји добра – ако столар није добар столар, можемо рећи да није столар уопште – тако и ми можемо, примењујући ову његову мисао *mutatis mutandis* на нашу област, да кажемо да култура и није култура уколико не учествује у естетској идеји, односно, другим речи-

ма, уколико је више прожета естетским, утолико је више култура. Сви неестетски модуси би се тачније могли назвати некултуром.

У том смислу је изузетно прегнантна идеја савременог културолога Јохана Хуизинге (Johan Huizinga) да је игра, *par excellence* естетски феномен, окосница културе као такве, и да култура утолико и јесте култура уколико је прожета оним што Хуизинга назива „играчким садржајем”. Овај луцидни мислилац је оправдано забринут за ситуацију у савременој култури због видног нестајања играчког садржаја, то јест односа према лепоти и правилима игре која држе и носе културу. Он је међу првима уочио процес деестетизације и брутализиације културе нашег времена. Но, пошто сам имала већ прилике да пишем о концепцији играчког садржаја као суштини културе, у овом контексту се не бих задржавала на томе.

Намера ми је да се осврнем на један културни тренутак – супротан овом који тренутно проживљавамо – високо и префињено естетичан, који је за нас данас парадигма естетске културе, на епоху ренесансе, у покушају да одгонетнем зашто је та култура била до те мере естетска, зашто естетизмом одише сваки сегмент ренесансне културе – од духовног простора уметности који је један од кључних сегмената културе и естетски по дефиницији до бихевиорално – комуникацијског, односно на чему се естетизам те културе заснива, што би и за нас данас било драгоцено, штавише, речено са нешто емфазе – и спасоносно.

Теза од које полазим у овом тексту инспирисана је феноменолошком аксиологијом Шелера (Scheller) и Хартмана (Hartmann) и идејом да су естетске вредности фундиране на носећим вредностима, нижим у том смислу што имају функцију ослонца – виталним и моралним. Сматрам да ако тих носећих вредности у одређеној култури нема – та култура неће и не може бити естетска, односно у складу са мојим ставом којим сам започела излагање – не може бити култура уопште.

Уколико су, напротив, те носеће вредности исправно препознате и постављене, на њима ће се спонтано и природно развити и естетске вредности, што је, према мом мишљењу, ситуација при-

сутна у ренесансној култури. Сасвим прецизно, сматрам да је принцип хуманизма, као једна од кључних вредности епохе ренесансе, темељ естетичне ренесансне културе и естетске културе као такве.

Принцип хуманизма са низом фасета од којих је саткан: уважавања дигнитета људскости и третирања човека као сврхе, а не као средства, разумевања човека као бића слободе, слободне воље и избора, бића које преузима одговорност за свој живот и формира га, обликује по сопственом слободном нахођењу према изабраним вредностима – из чега произлази и уважавање човека као ствараоца, божанског уметника и креатора – *divino artista* и најзад, последња фасета врло битна за разумевање ренесансног хуманизма – индивидуалност, уважавање личности, сопства, дакле и човештва као таквог, али и људскости индивидуално уобличене у сваком појединцу, појединцу који настаје као плод артифицијелне самокреације.

Способност самокреације, последња у овом низу и естетски изузетно прегнантна фасета ренесансног *homo humanusa* јесте могућност да формирамо свој живот и личност усмеравајући га ка вредностима и чинећи га по властитом слободном избору посебним и вредним, у смислу посебно вредним и непоновљивим.

Другим речима, сматрам да је ренесансни *homo humanus*, са свим поменутих фасетама од којих је саздан, темељ ренесансне естетске културе и естетске културе као такве.

Чувена је теза Јакоба Буркхарта (Jacob Burckhardt) и мислим одговорно постављена и добро брањена (иако имају смисла и критике на Буркхартову адресу због сувише драстичног диференцирања ренесансе и средњовековља) да је ренесанса прва модерна епоха, ново време суштински различито од средњег века, због изразитог развоја самосвести која је окосница препознатљивог атрибута ренесансне културе – принципа индивидуалности. Акцент на самосвесној индивидуи, личности, је нешто што повезује модерног човека са човеком ренесансе.

У прилог своје тезе да је ренесанса епоха самосвести и персоналности, Буркхарт наводи појаву и умножавање такозваних его

докумената – биографија и аутобиографија које додуше постоје у антици и средњем веку, али не у тој форми и том броју као у доба ренесансе, и наводи его документа визуелне културе ренесансе – портрет и аутопортрет. Што се портета тиче, он наравно постоји и раније (Римљани су га усталичили, мада га уважава и епоха хеленизма), али ренесанса бележи невероватан пораст броја портета, док је аутопортрет право чедо епохе ренесансе – израз освешћене индивидуалности, естетизма и артифицијелности ренесансног *homo humanusa*.

Још једно аутентично чедо ренесансне културе и уједно аргумент који би се могао додати поменути Буркхартовим у прилог његовој тези о ренесанси као модерној епохи самосвести и индивидуалности, је и ренесансни императив самопрезентације под који би се у крајњој линији могао подвести и аутопортрет као специфична варијанта ликовне самопрезентације седиментирана у објекат, у артефакт, који се онтички одваја од личности која се визуелно самопредставља.

Дакле као варијанту естетске, артифицијелне самопрезентације можемо разумети и аутопортрет којим човек – уметник представља себе другима, али и самом себи. Аутопортрет као такав представља један филозофски куриозитет зато што човек покушава да визуелизује своју личност и отвори је другима и то чини у једном напрегнутом односу перцептивне поцепаности јер с једне стране перципира своју личност изнутра, из самог себе, а с друге стране мора да види и доживи себе онако како га виде други, постаје сам себи и објекат, у чему му помаже фамозно огледало (Нарцисов фетиш) на које листом упућују ликовни уметници ренесансе. Субјекат стваралачког процеса у том напрегнутом поступку чини сам од себе, односно прецизније, од свог лика и свега оног што визуелизовани лик може показати од унутрашњих својстава, објекат, предмет који је назависан онтички ентитет. У сваком погледу збуњујући поступак.

Аутопортрет је фасцинантан амалгам те две опречне перцепције. Дакле сложена, филозофски прегнантна, али свакако варијанта самопрезентације.

Но, поред ове бриљантне форме ликовне самопрезентације ренесансне културе, постоји и бихевиорални императив самопрезентације у свакодневном животу. То је, као и аутопортрет, још једно аутентично чедо ренесансне културе. (Због аутентичности и оригиналности ова два плода ренесансне естетске културе и стављама акценат на њих у овом тексту).

Од човека ренесансе се очекује да остави добар утисак *dar bona impression di se*, како каже Кастиљоне (Castiglione) у својој гласовитој *Књизи о дворанину (Il Libro del Cortegiano)*. Своје особине, квалитете, знања, способности треба да изрази без напора, са лакоћом и елеганцијом *con grazia*, – опет Кастиљонеов термин који подразумева лакоћу, елеганцију и лепоту самопрезентације. Ренесансни човек представља себе другом (алтеритету) као неко ко све што мисли, говори и чини, чини са лакоћом, без напора и не размишљајући. Артифицијелна самопрезентација која има за циљ да личност представи оном другом као да је уметничко дело. Тежина и напор који су присутни у стицању и конституисању одређених квалитета индивидуе не смеју се опазити у представљању тих квалитета. Мора се постићи изглед, илузија лакоће – баш као и у уметности. Тешкоћа – *difficolta* која је нужно, по дефиницији, присутна у процесу обликовања, мора се реципирати, опазити као лакоћа – *facilita*. Естетичност и артифицијелност самопрезентације и јесте у тој чудесној трансформацији свега оног што се с муком и напором постиже, у лакоћу и елеганцију испољавања. Илузија, *apate* да је *difficolta facilitata* је и једна од кључних карактеристика уметничког дела. У питању је дакле обмана, претварање, али „честито претварање”, *dissimulazione onesta* како га назива Кастиљоне.

„Честито претварање”, појам који нас асоцира на Горгијину и Августинову теорију уметности. Обојица говоре о „оправданој обмани”, али код Горгије и Августина то значи да уметник нема **намеру** да обмане, он не жели да ми поверујемо да је глумац заиста Хектор чију улогу игра; он даје на знање да је лажни Хектор и „честитост” његове обмане је управо у томе.

Но када је у питању ренесансни императив самопрезентације, она **није** „честита” у том смислу. „Глумац” у овом случају, то јест индивидуа која се отвара и нуди перцепцији другог, управо **има** намеру да обмане реципијента да су сви квалитети који се испољавају лако, спонтано, природно и без муке ту, инхерентни самој личности, фасете њеног сопства. Питање је шта је онда ту честито кад постоји намера да се реципијент „обмане”? Е ту је тај моменат који је пулс ренесансне културе, изразити естетизам ренесансне културе који обележава и свакодневни, бихевиорални аспект. (Наравно, подразумева се и у складу са духом времена треба имати у виду и социјални аспект, реч је о императиву естетске самопрезентације привилеговане класе, племства – Кастиљоне даје портрет идеалног дворанина, што говори и назив књиге) .

„Честито” овде значи стремљење лепоти као врхунској вредности, тај покушај трансформације *difficolta* у *facilita* у *grazia*, у грациозност, елеганцију и лепоту. Овај ренесансни „глумац” је „честит” не зато што **нема намеру** да заиста обмане, него зато што **обмањује лепотом**, односно представља себе **као да** је лепота.

Дакле, сврха самопрезентације је постизање естетске вредности, вредности лепоте; а овај естетско артифицијелни квалитет, пак, утемељен је на могућности самообликовања, најважнијој могућности људске стваралачке способности што је круцијална карактеристика ренесансног *homo humanusa*, која је опет – и тиме идемо још један корак ослањајући се на феноменолошки принцип фундираности – утемељена на принципу људске слободе, слободној вољи човековој да формира себе у складу са изабраним вредностима и тиме прида свом једном, непоновљивом, индивидуалном животу јединствену и уникатну вредност компатибилну са оном уметничком.

Заједнички именилац сва три најзначајнија тока ренесансне филозофске мисли, хуманизма, платонизма и аристотелизма, јесте идеја *homo humanusa*, бића чији се **људски дигнитет** уважава и који се третира као **сврха**, а не као средство. А разлог за уважавање човештва у човеку и разлог за третирање људског бића као самосврховитог јесте стваралачка способност чији је битан аспект мо-

рално самообликовање које произлази из слободе, слободне воље човекове која је услов за могућност избора вредности. Човек није подвргнут каузалитету нужности, он има могућност да му се отргне и дејствује по принципу слободе.

Ренесансна филозофска антропологија, одређујући човека као биће слободе, третира га и као биће способно за процес обликовања и самообликовања. *Homines non nascuntur, sed figuntur*, каже и Еразмо Ротердамски. Човек је и у том смислу слободан стваралац, уметник, Богу налик.

Бенедето Варки (Benedetto Varchi) у својим предавањима која је држао на *Academia Fiorentina* половином шеснаестог века пореди уметника са Богом ствараоцем. Уметник је *divino artista*, способан као и божанство *deus artifex* да обликује материју, да материји даје форму.

И Винћенцо Данти (Vincenzo Danti) и Лодовико Долће (Lodovico Dolce) одређују уметника као „другог бога” – *alter deus* – чувена ренесансна синтагма која се односи на стваралачку способност уметника. Уметник није подражавалац, он стваралачку снагу има у себи.

Ова мисао која доминира ренесансном естетиком и теоријом уметности, утемељена је у ренесансној филозофској антропологији и тесно је повезана са идејом да човек креира себе као индивидуу, као личност, захваљујући каузалитету слободе који му је дат и слободној вољи која је она божанска искра у њему. И у томе је човек *alter deus*. (Ренесансна антропологија, етика и естетика су до те мере повезане, до те мере расту из истог хуманистичког корена, да их је немогуће разумети једну без друге).

Марсилио Фићино (Marsilio Ficino), најзначајнији представник ренесансног неоплатонизма, каже да је оно божанско у човеку, покретачки принцип људске душе – воља. Воља је божанска особина која омогућује души да се креће – наниже, према нижим облицима у природи, или навише – ка Богу.

Људска душа је према Фићину (и то је битан новум ренесансног неоплатонизма у односу на Платонову и Плотинову мисао) ин-

дивидуална, посебна, свака улази у специфичан однос са телом које одуховљује и захваљујући слободној вољи има могућност покрета – наниже ка животињском и навише – ка вредностима са којима у складу има моћ да формира сопствену уникатну егзистенцију.

Фићинову идеју развио је такође један припадник Платоничке академије у Фиренци, гроф Ђовани Пико дела Мирандола (Giovanni Pico della Mirandola) у свом чувеном *Говору*, познатом као *Говор о достојанству човека* (на оригинални Пиков назив *Говор* потоњи издавачи су додали *о достојанству човека*) који се сматра бисером ренесансног хуманизма. Када се спис младог грофа од Мирандоле појавио, тадашњи папа Иноћентије VIII је изјавио: „Овај млади човек као да жели да га неко спали”.¹ Коментар врло занимљив јер показује да хуманистичка антропологија никад – тад као ни данас – није добродошла за етаблиране структуре власти – било црквене, било световне без разлике.

О чему је реч? Пиков став је да је Бог „ограничио и везао ланцима закона природу свих других створења, док човека једино ничим није ограничио”.² Бог је човека сместио „у центар света”, што у овом контексту представља некакву **вредносну осматрачницу** одакле може да види све и захваљујући слободи избора – то су ти врхунски божји дарови – слободна воља, слободан избор и слободна одлука шта и како чинити – може да **обликује себе** како жели. „Нисмо те начинили ни небеским, ни земаљским, ни смртним, ни бесмртним, како би могао да својим слободним избором, часно, сам себи створиш обличје које ти се свиди. Имаћеш могућност да се одродиш у ниже форме живота, оне животињске. Имаћеш моћ да се одлуком своје душе поново родиш у више обличје које је божанско”.³

¹ Burckhardt, J., *The Civilization of the Renaissance Italy*, Harper, New York, 1958, p. 352.

² Cassirer, Kristeller, Randall, *The Renaissance Philosophy of Man*, The University of Chicago Press, Chicago&London, 1948, p. 224.

³ *Ibid.*, pp. 224–225.

Differentia specifica људскости је човекова моћ да **обликује себе**, божји дар да на основу слободне воље бира себе, своју личност и свој живот. Обликотворна моћ, односно снага формирања у складу с вредностима је оно своје што је Бог подарио човеку. Због те божје искре у себи човек је *alter deus, divino artista*, уметник стваралац лепих дела, али и своје личности, моралног лика и свог живота. Човек је једино биће које има снагу да се не покори каузалитету нужности и да дела по каузалитету слободе. Зато што није детерминисан *a priori* да мора да чини онако како га околности принуђавају, зато што „није везан ланцима закона”, човек има простор избора, духовни простор где се исказује као слободни *divino artista*. У томе и јесте достојанство човека и разлог да буде третиран као сврха. Темељ ренесансног *homo aesthetica* божанског ствараоца и универзалне личности је ренесансни *homo humanus*, биће слободе, воље и избора које тиме поседује самосврховитост.

Дакле, уважавајући феноменолошки закон фундирања вредности, анализирали смо корак по корак скалу вредности – од видног естетизма ренесансне културе присутног између осталог у лепоти и артифицијелности самопрезентације у обе њене аутентично ренесансне форме – аутопортету и бихевиоралној артифицијелној самопрезентацији – до носећих вредности: стваралаштва, слободног стваралаштва и фундаменталног принципа слободе, слободне воље и избора животних могућности. Те вредности су и омогућиле култури ренесансе, држећи њену зграду на својим чврстим, добро постављеним темељима, њену софистицирану артифицијелност и блиставу лепоту.

И још једном, заокружујући мисао која је нит водила овог излагања, – није култура ако није естетска култура, нема естетске културе без уважавања *homo humana* и хуманистичких вредности. Данас, када имамо језиву синтагму „људски ресурси” (ресурси, дакле флагрантно средства – за шта? За стицање новца?) – синтагму која полако пушта корен и постаје део наше свакодневице, а да нико не диже глас против њеног смисла и значења, или се тај глас

Ива Драшкић Вићановић

не чује – не треба да се чудимо што из савремене културе чили лепота и естетски садржај, а музе ћуте...

Литература

Cassirer, Kristeller, Randall, *The Renaissance Philosophy of Man*, The University of Chicago press, Chicago & London, 1948.

Draškić Vićanović, Iva, „Suverenitet estetičke arbitraže”, Zbornik EDS *Aktuelnost i budućnost estetike*, EDS, Beograd, 2015.

Ficino, M., *The Letters*, Fellowship of the School of the Economic Science, London, 1975.

Garin, E., *La Cultura del Rinascimento*, Laterza, Milano, 1995.

Kastiljone, B., *Knjiga o dvoraninu*, Albatros plus, Beograd, 2012.

Šeler, M., *Eseji iz fenomenološke antropologije*, Fedon, Beograd, 2011.

Iva Draškić Vićanović

PRINCIPLE OF HUMANISM AS THE BASIS OF AESTHETIC CULTURE

Summary

This paper focuses on Renaissance culture as paradigmatic of aesthetic culture and its two specific and authentic products – self portrait and aesthetic, artificial self presentation. Main thesis of the paper is that the fundamental principle of aesthetic culture is principle of humanism with all its constitutive elements: human freedom, free will and choice, power of creation and respect of human dignity and humanity as an end in itself . There can be no aesthetic culture without humanism, claims author.

Key words: aesthetics, culture, humanity, free will, creation, self portrait, self presentation.

Богомир Ђукић

ДЕКАДЕНЦИЈА КУЛТУРЕ, ДЕСТРУКЦИЈА ЕСТЕТСКОГ И ЕСТЕТИКА

Апстракт: Говор о естетској култури у наше вријеме може у нама бити извјестан носталгичан осјећај, јер у њему великих дјела културе ствараних у естетском смислу више готово и нема, па се радикално промијенило и значење самог појма културе. У том погледу, данас треба разликовати културу у оном правом и истинитом смислу, а то је, заправо, сама естетска култура, односно, култура као нешто изворно, у духовном погледу структурно са битно стваралачком димензијом, с једне, и тзв. облике робно-потрошачке културе без естетско-креативне компоненте, дакле, културу као технолошко-информатичку цивилизацију са битним одсуством одлика јединствене „друге природе” човјека, и њеног антрополошко-онтолошког појезиса, с друге стране.

Кључне ријечи: естетска култура, декаденција, умјетничко, деструкција, естетика.

У нашим поимањима *естетско* се, поред умјетничког па и чулног, одомаћило у третману и по своме статусу као феномен и појам међу најзначајнијим у естетици и естетској култури у цјелини. Оно је од почетка било и данас означава у озбиљном философском промишљању ознаку за виши појам у ширем смислу *лијепог* појмљеног на чулној подлози, што обухвата све естетско-естетичке вриједности, према томе, као универзално лијепо са умјетнички, неумјетнички и природно лијепим, али и оним у ужем смислу руж-

ним, као одређеним видом лијепог. Без естетског нема нити може бити истинске умјетности, уосталом као и без самог умјетничког, будући да оно имплицира особени тип чулносног свијета и подручје саме *умјетничке* чулности као одређене, у вриједносном смислу, више врсте духовних облика. Управо захваљујући њему елитна и права умјетност у оптици високе духовности и трансцендентног узлета, те и осјетним дубинским и метафизичким елементом, и припада повлаштеној класи естетске културе, будући да у себи иманентно, као и самим дјелима умјетничке културе, носи у њиховим структурама дубоко усађену ову специфичну и примарну естетско-умјетничку компоненту, па су она као таква по њој и препознатљива. Такво естетско умјетничке културе, у исто вријеме, имплицира и само дјело умјетности са – бењаминовски речено – тзв. ауратском интенцијом, дакле, дјело одређене божанске и епифанијске снаге, па се оно као такво може осјетити и осјећа, али самој рефлексiji остаје недоступно и загонетно.

Ми живимо у доба убрзаног развоја и раста технолошко-информатичке цивилизације и, аналогно томе, радикалног и рапидног падања и велике декаденције културе, дакако, примарно оне естетске и умјетничке са моћно усађеном духовном компонентом, али и духа и хуманитета у цјелини. У овом прилогу није могуће описати и до краја развити небројене декадентне процесе и дубоку и разорну деструкцију естетске културе, али је могуће бар назначити оне велике промјене што се на том плану актуелно збивају, пошто по правилу увијек страда тзв. „други план” и „позадина”, слој оног духовног, загонетног и неизрецивог, који темељно и разликује фундаментално естетску од неестетске културе, односно, од савремене антикултуре. И све док је на дјелу грађанско капиталистичко друштво и техничко-информатичка за културу декадентна цивилизација, па с тим у вези, и док у њима надмоћ имају потрошачка економија над свијешћу, софистиковани и рационализовани ум над духом у најширем смислу, те и поплићана и антиестетска култура над традиционалном и естетском културом, ова неће нити као таква може добити своју шансу и реалну могућност. А без ње

свијет више није човјеков свијет са битно људском супстанцом нити стоји на правом путу властитог историјског развоја, и као такав је одређено велико обеспућивање и обесмишљавање. Питамо се има ли наде и шансе да се човјек врати на истински свој пут, те и правој, естетској и умјетничкој култури, која човјека држи битно духовним и културним бићем одређеног осмишљеног и хуманог бивствовања.

Развојем савремених масовних медија нарочито, и демократизацијом укуса и естетске културе, настајало је трансформишући се с времена на вријеме, и више разних облика тзв. масовне културе, која је од самог почетка подразумијевала, не само одређену нивелацију, већ и деградацију културе естетских и умјетничких вриједности, што иначе по својој структури представља духовну културу виших и правих вриједности. Глобалним ширењем поменутих медија остварује се одређени вид демократизације културе засноване на неограниченој доступности и ширењу сфере комуникације умјетничких вриједности у смислу извјесног културног помасовљења, које није друго до поменута нивелација и деградација духовних и културних вриједности. У ствари, савремена технолошко-информатичка цивилизација својом иманентном логиком и унутрашњим механизмима дјеловања лансирала је масовни културни образац и нови, културни тип човјека масе, специфичних психичких својстава изграђених на стварању масовних облика културе, хедонизму њихове потрошње, одређене поплићане, те и пријатности и забави усмјерене масовне, неестетске и антиумјетничке културе.

Њихова је основна карактеристика елиминисање дубине и фаворизовање површности и плиткости с циљем што веће конзумности и потрошње, из чега слиједи да им сврха примарно и није култура и њена умјетничка и естетска захтјевност и изазовност, већ профит и увећање опште робне вриједности. Савремену масовну културу не интересује сам појезис, то јест њен стваралачки карактер и еминентна онтолошка сложеност естетске структуре са загонетном унутрашњом позадином, него она лакоћа једностав-

не површности, функционална рационалност и непроблематична рецепција и пријемчивост, умјесто естетски и умјетнички продуктовљене чулности и саме супстанцијалне рационалности, која проиходи из највишег, трансцендентног узлета. Она је грађена на хомогенизацији и серијском, техничком обрасцу, масовном стереотипу културе *remix* стратегије.

У њој стварање губи стваралачки карактер, а сам дух у власитом сужавању и ограничавању бива механизован и технизован, те функционално рационализован и умјешно „цивилизован”, без унутрашње раскошне и дубинске, културне, умјетничке и естетске компоненте. С тим у вези, дакако, а у циљу њеног продубљењег освјетљења и сагледавања, овдје се може говорити и о њеном не само савременом и вишеструком отуђењу, него и унеколико већ потиснутој и заборављеној али „живој” реификацији, пошто се најактуелнији облици сурогатне, лажне културе прогутане информатичко-медијском цивилизацијом увелико отуђују од самог појма културе, који је она створила прије своје савремене декаденције, али и постварују, чиме су техника и дигитализација замијениле дух и непосредне односе људи, а сама човјекова тзв. „друга природа” постала техничка симулација и привид, који га ишчекују буђењем и испраћају у сан, једино мјесто још преостало и резервисано за истинску, естетску културу.

Савремени систем вриједности у естетској и умјетничкој култури је, благо речено, декадентан и хаотичан, јер је у њему главна тенденција окренута према динамици и ритму технолошко-информатичког ума и увезана у погон крупнога капитала и воље за профитом, и разара све што је остало од правих духовно-стваралачких основа културе, те и сваког напора за стварањем и обликовањем дјела аутохтоних вриједности. Данас моћници савременог свијета руше сваку препреку што је на њиховом путу оспоравајући права малим народима на њихову самобитност, традицију, национални идентитет и националну културу општег важења, јер савремени либерални капитализам и саможиви и сурови глобализам потиरे свако његово успоравање на путу традиционалних, али и оних мо-

дерних истинских културних вриједности, посебно дјела естетске и умјетничке културе. Томе у великој мјери доприносе и теоријске елите, умјетнички критичари и музејски кустоси, те и други практиканти, а међу њима, на жалост, и неки професори универзитета и национална министарства, будући да се често у својим јавним дјеловањима понашају не само као слуге поменутог капитала, него и као његови планери и извршиоци, о чему на свој начин, међу осталим, пише и Сретен Петровић:

„Беспризорни, анационални, агресивни слој теоријске елите, који слугански дише по ритму глобализма, својој култури чини невиђену наopakост, будући да ради на успостављању норми једне антиестетске културе и тако поништава целокупно уметничко књиговодство досадашње Уметности, од музеја, хуманистичких вредности, институција културе, позоришта и опере, библиотека, и других симбола културних вредности; од Лепоте до моралних Добара цивилизације. Лажни прогресисти, локални промотори антикултурне политике – иначе, мисионари глобализма – крајње се безобзирно и дрско односе према чињеници да је слободан и критички диспониран људски род једини који носи одговорност за своју, па, дакле, и планетарну егзистенцију света. Мисионари пристају да служе сировој моћи која лежи у топузу, логосу капитала. Теоријски испразној елити нација са великом множином, а без властите културне подлоге и дубине, великима којима се догодио, боље, посређио глобализам, ништа не значи социолошка чињеница да је више од 90 % просвећене савремене популације иманентно одрасло, однеговано и утемељено на битним културним, а у томе и ’естетским вредностима’ и стандардима своје сопствене културе!”¹

¹ Петровић, С., *Естетика у доба антиуметности*, Дерета, Београд, 2016, стр. 436–437.

У нашем времену расцвјетали су се до највише могуће тачке у своме ширењу и распрострањању кич, шунд, спектакли и егзибиције, као типични феномени савремене потрошачке културе, који као такви у вриједносном смислу припадају најнижим врстама естетске и не-естетске културе, иако су и као такви легитимне друштвено-историјске датости овог времена и широко препокривају поља диференцираних потреба савременог масовног и неедукованог, поплићаног укуса. Ти културни феномени као привидно самоникли и ”дивљи” облици и као свакидашња стварност бивања и бивствовања у животу савременог човјека наметнули су се као новорођенчад цивилизацијске епохе глобализма у бесправој амбициозној тежњи подвођења под рубрику естетске и умјетничке умјетности, као и елитног, прворазредног културног феномена по дуго формираном парадигматичком обрасцу велике европске и западне културе.

У савременом добу грађанско друштво посредством своје културне политике, а на основу његове логике капитала и профита, протежира облике тзв. потрошачке и конзумеријске културе, у првом реду кич и шунд, али и тзв. антиумјетничке и антиестетске праксе и облике, које би радо подвели под пубрику естетских и умјетничких, чиме поменута културна политика не пружа шансу формама праве естетске и умјетничке културе, дакле, културе у одређеном истинском и непатвореном смислу. Савремено доба и наше актуелно вријеме у цјелини, неспорно карактерише радикално одбацивање културних вриједности, и то не само оних традиционалних, него и модерних и уопште као таквих, као на примјер, умјетност стандардних критеријума, велика дјела књижевности, културу истине и смисла, а истовремено фаворизује културу жеље и њено непосредно задовољење, културу масе, тржишта и потрошње.

Могло би се рећи да је његова култура култура естезијске декаденције, дегенерације и одређеног егзистенцијалног замора и песимизма, који темељно обиљежава саму естетску и умјетничку културу савременог доба, која је носила одређену вриједност, изра-

живши тајанство, бизарност, ирационалност, непредвидивост, безобличност и сл., за разлику од актуелне и постмодерне, битно антиумјетничке и антикултурне. Поменуто друштво тиме потврђује не само чињеницу његовог озбиљног поткопавања и урушавања поменутих форми културе, него и тврдње бројних мислилаца да су истинска умјетност и уопште естетска култура у друштву надмоћи науке, технике и политике, одређени *реметилачки чинилац* у његовом развоју, будући да у извјесном смислу омета и осујећује горе назначену логику. Сам је Мартин Хајдегер, као што је познато, савремено доба означио као доба масовности и уопште помасовљења, па с тим у вези, неоспорно, и вријеме раније поменуте тзв. масовне културе. Јер, не треба сметнути с ума да као што је умност пресудна одлика људског битка, на сличан је начин она и оно сушто рационално језгро сваке културе, премда разум и умни потенцијали истовремено показују и властито наличје, своју и ону тамну страну, која је посебно у наше вријеме духа културне декаденције дошла до пуног изражаја.

У ствари, показало се да иста моћ и дјелатност из које је настала европска култура истовремено са своје стране исходи и негативним, деструктивним посљедицама. Суштина је у томе да је убрзана рационализација свијета живота проведена успоном природне науке и технике, оне специфичне инструментално-техничке рационалности, изазвала умножену и дубоку, незаустављиву савремену кризу културе и свијета вриједности у цјелини, ослабила његову културу имагинације и афективног живота, редуковала стваралачке видике и донијела отуђење и постварење, безавичајност и раскоријењеност, ограничење и рационализацију субјективног живота, па самим тим и дубоку деструкцију особене, естетске и умјетничке културе. Према томе, сама основа и коријен поменуте деструкције естетске културе, њена ослабљеност и декаденција леже у радикалној промјени модерне цивилизације, која се одрекла права културе и хуманог стваралаштва, као и у њеном битно рационалистичком карактеру и урушавању вриједности. Довољно је остварити увиде у само значењско поље европске и уопште западне естетске кул-

туре у нашем времену, па увидјети да су сав људски субјективни живот и читава човјекова осјећајност и мисаоност у модерном, али нарочито и у постмодерном добу, доживјели драстичну промјену, падање и расипање.

Сам ум је изгубио цјеловитост изродивши се у моћни инструментални, научно-технички разум, који својом ефикасношћу и рационалним управљањем, посебно у подручју савремених информационих и дигиталних технологија, врло деструктивно дјелује на читав погон културе и саме њене егзистенцијалне стваралачке ресурсе потирући јој устаљене вриједности, те више сврхе и смисао. Савремена западна култура је у цјелини постављена на врло проблематичној идеји прогреса, и то не само њена економија, техника и технологија, него и само умјетничко стварање и сва естетска култура, као и цјелокупно духовно постојање, поприлично обездушено и обесмишљено и са прогнаним духовним битком. Тако се култура редуковала на одлике и својства модерне цивилизације, иако се њен појам по својој супериорности битно од ње разликује, и означава поље чисто научно-техничког без поменутог духовног битка, или, на другој страни, оно пуко естезијско, које је, исто тако, изгубило свој умјетнички и културни карактер и постало пука чулна поплићаност. Само европско човјештво је редуковано, духовно осиромашено и сведено на рационалну функцију, обездушениост и бесмисао, па је и култура као његово исходиште у знаку велике деструкције и декаденције, према томе, неестетска и неумјетничка, али и антиумјетничка и антикултурна. Живимо у доба не само велике угрожености и пада естетске и умјетничке егзистенције, него и њене радикалне трансформације у неестетске и антиестетске творевине и феномене, које онтички и историјски свједоче о савременом добу као времену велике декаденције културе и деструкције свијета естетског духа и чулности.

Отуда су естетска култура и култура истинске умјетности у нашем, постмодерном и постметафизичком времену, неактуелне и суспендоване на уштрб културне површности и забаве, кича, шунда, концептуалних антиумјетничких пракси, огољеног рационали-

тета и сурогата естезијско-баналне чулности. Позиција културе у цјелини, а посебно оне естетске и умјетничке, у нашем се времену не само урушила и видно ослабила, него је и истовремено престала бити битна друштвена фокусираност од суштинског животног значаја и тако постала одређена *terra incognita*, чије су мјесто узели и попунили безвриједни и јефтине облици потрошачке и тзв. масовно-популарне културе. Савременој је умјетности скинута и одстрањена *aura*, а њено је мјесто у великој мјери заузела технолошко-информатичка медијатизација медијске дигитализације, као и актуелна владајућа стратегија нове парадигме тзв. *remix културе*. Пољски филозоф и антрополог Зигмунт Бауман с правом тврди да је за културу тржишно-потрошачког свијета сама вјечност и уопште трансцендентно у савремено доба престала бити вриједност, па као таква радије слави, умјесто ње, пролазност омаловажавајући све у култури и умјетности што се не може конзумирати, и то одмах. У једном разговору о савременом стању духа и културе он се залаже за одређену „вертикалу вриједности”, која ће стати на супрот „непристојности културе” слободног тржишта, те и њеној одређеној „вашарској атмосфери” и вулгарном просташтву.²

Када је ријеч о естетици, овдје подсјећамо да је и самим насловом нашег прилога назначена њена повезаност са деструкцијом естетског, али и са њеном присутношћу, функцијом и дјеловањем у доба декаденције културе, дакле, у доба кризе умјетности и културе, посебно кризе естетске и умјетничке културе. У таквом контексту и ситуацији она као таква може имати тек одређени специфичан статус, позицију и задатке у смислу извјесне критичке естетике и са битном улогом самокритике естетичке теорије. Сама њена појава и јачање сушто је у вези са савременим нестанком и догођеном смрћу умјетности. Јер, у нашем времену умјетност не само да није у стању да задовољи највише потребе духа – што је био Хегелов увид – и да се равноправно носи са другим подручји-

² Упор.: Ђорђевић, М., *Зашто Каин и Авељ не разговарају?*, лист Политика, *Култура, уметност, наука*, Београд, 28. 10. 2017, стр. 5.

ма савремене културе, попут рецимо науке, технике или политике, него она својом савременом фантазмичном праксом и реалношћу свједочи и да се поприлично налази у процесу властитог умирања, будући да претрајава у таворењу одређене неактуелне форме ниске вриједности културне робне потрошње. У тим је околностима естетика очито изгубила прави предмет рефлексije адекватно једној критичкој теорији умјетности, јер је ова у виду кича, шунда и тзв. „нових пракси” постала битно естезијска или концептуална, облик сурогата масовне културе, и једино што јој је преостало је прелазак на метаестетичку позицију, односно преусмјеравање на промишљање саме себе и властитих атеоријских и идеолошких импликација. Наш истакнути естетичар Сретен Петровић с разлогом тврди да је у наше вријеме задатак естетике у томе „да почне извиђати властите темеље, остављајући по страни бављење *уметношћу*”³, а сама њена потреба „данас је већа од задовољства које нам је некада пружала *уметност!*”⁴.

Сама позиција естетике, с тим у вези, премда парадоксално и необично, према томе, добија на значају. Јер, улога естетике с растом и развојем умјетности опада, а с њеном деструкцијом, опадањем и нестајањем, јача, па ће можда највишу тачку достићи са њеним трајним нестанком, ако је тако нешто уопште могуће и замисливо. Ова важна философска дисциплина пропитивања естетског и умјетничког, у савременом добу води борбу за свој времену и дисциплинарној сврси инхерентан статус и позицију никад не превиђајући да су управо истинско естетско и умјетничко предметни њеном критичком умном битку, но без теоријског суверенитета над њима. Као таква она, да би осигурала поменути позицију и на задовољавајући начин провела своју сврху и извршила задатак, не одустаје нити може напустити онтолошко и само рефлексивно-философско независно од његове начелне немоћи пред сна-

³ Петровић, С., *Деконструкција естетике. Увод у онтологију стваралачког чина*, ЈУ Књижевна задруга, Бања Лука, 2006, стр. 36.

⁴ Петровић, С., *За аутономију уметности. Естетичка преиспитивања*, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 36.

гом естетског облика. У том смислу она треба да се покаже битно критичком нарочито према данас толико присутним кичу и шунду као естетским формама нижег реда, али и према тзв. „новим умјетничким праксама” које преферирају умјетности, но оне су, шта више, антиестетске и антиумјетничке, те да и даље, иако сада у неупоредиво тежој и сложенијој ситуацији, остане и истрајава на позицији признавања праве и велике умјетности, неупитне естетске и умјетничке културе, у статусу естетике пробијања и превладавања конструкције и теоријско-естетичких и самих естетских форми спутавајућих за егзистенцију умјетничке културе. У овом обесмишљеном постметафизичком времену естетика као критика естетског и умјетничког ума има простора и видног подстицаја да критички и метаестетички дјелује и на све вантеоријске, а посебно оне идеолошке, упаде теоријско-естетичког битно философско-умјетничког ума, којем је једино истинско естетско и умјетничко права мјера вриједности и отпора поменутом карактеру времена, коме светост не представљају назначене вриједности, него наука, техника и политика. Савремена естетичка теорија је на позицији одређене битно критичке и метаестетичке естетике, која у властитом рефлектовању полази од критике сваког идеолошког и уопште атеоријског промишљања о умјетности, с једне, те и са позиција саме онтологије стварања, према томе, стварања из дубљих основа и из оног трансцендентног узлета, с друге стране.

Према томе, идеја једне критичке естетике, која је, у ствари, критика саме естетичке теорије и незадовољавајућег естетског праксиса нашег времена из аспекта одређене онтологије стварања, насупрот естетици рецепције, била би њена могућа адекватна позиција у ситуацији разорне деструкције естетске културе и саме савремене декаденције културе у цјелини. Њена велика очекивања ионако нису реална, пошто њен језик философског дискурса по себи и није у моћи да захвата сушто и дубинско специфично естетског искуства, које као оно загонетно, трансцендентно, недокучиво и неизрециво, може тек да се осјети и наслућује, па с тим у вези, у извјесном смислу истовремено, естетско сиромаше и редукује. У

нашем је времену, исто тако, присутна и јака тенденција одређеног умног, разорног потискивања и ништења естетског, која долази од цивилизацијско-декадентног духа времена, чиме естетско-умјетничку културу са презентним, опажајућим и приказивим битком своди тек на његову докучену замисливост. У том смислу, умјетност и њена философија су неједнаке судбине, јер док прва у свим дјелима носи довршеност цјелине, друга никад не постиже властити циљ нити се испуњава само у једном дјелу, пошто се рационални језик философске естетике суочава са границама, а умјетност и без њега изговара изворну истину битка, па ипак философија је боље разумијева, него она саму себе. Естетика, која дијели судбину и других философских дисциплина, битно је условљена створеном егзистенцијалном и повијесном ситуацијом, у нашем времену иначе изузетно сложеном и противурјечном, и као таква може бити подложна управо идеолошком и уопште вантеоријском условљеношћу властитог мишљења, а од непроцјењиве и судбинске је важности да сачува статус и позицију чисте теорије са безинтересном дистанцом и ослобођену спољашњих мотива и актуелних интереса. Она прво пропитује сопствене могућности, потом сагледава стање регулативне службе властитог ума према умјетничкој егзистенцији и њеној савременој одбрани, и заштитник је аутономије и интереса умјетности, и слободе самог естетског чина.

Јер естетика, у правом смислу живи и може да живи тек у смрти умјетности, а не, на примјер, као у антици и ренесанси када је умјетност, тако рећи, била водећа форма духа, па није имала потребе за њом. Она се бира као што се и сама судбина бира из специфичне психичке структуре и, фиктеовски, с обзиром на природу и карактер човјека, а Никола Милошевић је, нарочито у својим недовољно познатим прозама, с добрим разлогом тврдио разликујући спољашњу и унутрашњу нужност, да заправо нека „психолошка нужност управља свим нашим поступцима” (*Кутуја од ораха*), па према томе, и код самог опредјељивања за одређени тип естетике, који је као такав сушто одуховљен душом и умом одређеног естетичара. Она свакако трпи и ограничења самог времена и, пре-

мда у рјеђим случајевима, прекорачује оквире и границе његовог мишљења, не даје конститутивне упуте умјетности, која је само њен одређени претекст за отворено и слободно рефлектовање о њој.

Битно инспирисана хартмановском идејом о естетици за мислиоца са философским ставом, она не обавезује ствараоца нити рјешава практично питање умјетности, па властиту супериорност исцрпљује у безинтересном, контемплативно-трансценденталном, рефлектујућем дистанцирању спрам ње. Критичка естетика је иманентна теоријска самокритика и критика саме презентне умјетничке праксе у своме времену и примарним стављањем дјела умјетности над сопственом теоријском инстанцом. Ако она није у стању да домаши сам умјетнички битак, онда она ипак може доспјети до граница властитих теоријских могућности, које би обезбиједиле да до израза дође сам естетско-умјетнички интерес получен из онтологије стварања. У том смислу, С. Петровић с правом налази да је, полазећи од претпоставки њене одређене мета-естетичке позиције, данас естетика „још једино могућна у димензији своје *теоријске форме*, у којој превагу задобија сам *теоријски интерес ума*, али Ума, који би био схваћен у Кантовој намери, као ум али у естетичко-теоријској, тачније, у *регулативној функцији*”.⁵

Литература

- Ђорђевић, М., *Зашто Каин и Авељ не разговарају?*, лист Политика, Београд, 28. 10. 2017.
- Ђукић, Б., *Савремени дух декаденције и пропаст западне културе*, Слово, Бања Лука, 2011;
- Ђукић, Б., „Култура и савремени дух декаденције”, у: *Култура и образовање – детерминанте друштвеног прогреса*, зборник истоименог скупа, Филозофски факултет, Бања Лука, 2010.

⁵ Петровић, С., *Деконструкција естетике*, стр. 169.

Богомир Ђукић

Клосовска, А., *Масовна култура: критика и одбрана*, Матица српска, Нови Сад, 1985.

Петровић, С., *Деконструкција естетике. Увод у онтологију стваралачког чина*, ЈУ Књижевна задруга, Бања Лука, 2006.

Петровић, С., *За аутономију уметности. Естетичка преиспитивања*, Службени гласника, Београд, 2010.

Петровић, С., *Естетика у доба антиуметности*, Дерета, Београд, 2016.

Bogomir Đukić

LA DECADENCE DE LA CULTURE, DESTRUCTION D'ESTHÉTIQUE ET ESTHÉTIQUE

Résumé

Discours sur la culture esthétique de notre temps peut éveiller en nous un certain sentiment de nostalgie, parce que dans ce les grandes œuvres de la culture formés dans le sens de l'esthétique est pratiquement inexistante, mais a radicalement changé la signification du concept de la culture. À cet égard, aujourd'hui devrait être la culture distinguée dans le vrai sens du vrai, mais il est, en fait, la culture très esthétique, que la culture comme quelque chose d'original, peu de sa spiritualité structurelle dimension créative, d'une part, et le soi-disant. forme la composante limite sans créativité esthétique à la consommation de la culture et, par conséquent, une culture comme une civilisation technologiquement informatique avec une absence substantielle d'une seule caractéristique » d'une autre nature « humaine, et son sur l'anthropologie de médecine dentaire poétique, d'autre part.

Mots clés: Culture esthétique, décadence, art, destruction, esthétique.

Бошко Телебаковић

УМЕТНОСТ И НЕЕСТЕТСКА КУЛТУРА

Апстракт: Већи део уметности коју данас означавају као савремену препознатљив је по одустајању од естетских вредности и по уклапању у свет масовне, неестетске културе. Ту се сматра да уметност не треба да предстаља нешто друго од случајног исечка из живота. Стваралаштво уметности је увек било потврда стваралаштва живота. Када се успелост дела, везана за естетску вредност, замени успешношћу на тржишту, ослоњеном на неестетско, онемогућено је право процењивање. У простору уметности никада све није могло да буде успело, али на тржишту све може да буде мање или више успешно.

Кључне речи: уметност, савремена уметност, естетско, неестетско, култура, неестетска култура

Људски живот је недељив, али никада нису сви његови видови равномерно заступљени и једнако приметљиви. Смисао живота је тражен на разне начине. У савременом свету се све мање опажају ликови духовне стране живота, јер су друге стране постале преовлађујуће. Структура укупне културе је промењена на штету духовне културе. Побуна против постојеће културе и негодовања због пропадања духовне културе је било и раније. Садашње одступање духовне културе, а некад и одбацивање било какве културе, су за нас најважнији, јер их непосредно осећамо. Урушавање духовне културе се уочава као одустајање од трагања за смислом и од-

роњавање појединих вредности. Угрожена је и уметност. У време модерне су почели удари обесмисшљавања и обезвређивања. Потпуно одустајање од наталоженог богатства смисла и вредности у 21. веку представља чупање човекових коренова. Светски моћници подржавају ово чупање, јер неукорењенима лакше манипулишу.

Сматрано је како уметност не може без постојања естетског стварања, естетског предмета и естетског обраћања пажње на творевине. За уметност је опасно ако изостане стваралачка естетска способност, ако је творевина испражњена од естетских вредности и ако ослаби или нестане естетски однос према делу, односно ако публика изгуби интерес за естетско или он постане потпуно површан. Те опасности, естетска импотенција, естетска дефицијенција и естетска дезинтенција, заједно уведо људе у тамни вилајет неестетског. Они огрезли у неестетском могу естетско сматрати сметњом. У средњем веку је било и мишљења да лепо омета приступ Богу. Христос је неко време приказиван с ружним ликом, да не би људска лепота ометала приступ његовој божанској природи.

Док се својевремено дешавало да естетско процењивање буде примењивано и на оно што није естетско, уметник је некад био у стању да сагледа естетско тамо где је већина примећивала само неестетски садржај. У оном што се сада означава као „савремена уметност” се за естетске особине не мари. Мислиоци попут Адорна су тврдили да оно што је створено раније није повезано с модерном уметношћу и више га уопште не треба укључивати у уметност. Да ли је сада граница померена, па савремена уметност мора да се слично понаша према свим облицима претходне уметности?

Нешто може да има естетске особине али и неестетске функције. Оно што не спада у естетску културу, може да спада у друге видове духовне културе. Постоји и оно што не домаша естетско, не спада у друге облике духовне културе, већ једино или углавном у неестетску културу. Она обично није ослоњена на неке друге вредности, већ је одређена једино недостатком естетског.

Само постојање културе у којој је избегнуто естетско је неспорно, али је огroman проблем њено све брже и безобзирније

ширење на рачун других видова културе. Чини ми се да је поплава неестетске културе за људски род дугорочно погибелнија од митског Нојевог потопа. Изгледа да њеној моћи не смета ниједан вид супротстављања или критичких опаски. У њој влада уверење да је естетска култура стигла до свог краја и да није у стању да се поново успостави и ојача. Изгледа да данас може да остане друштвено призната само кобајаги-уметност која је прихватила своју нихилистички одређену небитност, своје не-место и безвредност. Живот сваког појединца је коначан, али се још не назире крај трајања људског рода и оног што се за то трајање везује. Као што је било погрешно ликујуће победничко обзнањивање после пада берлинског зида да је наступио „крај историје”, погрешна су и разна објављивања краја у области културе, али постојање огромне кризе културе се не може порећи.

У модерној уметности ствараоци су себе сматрали уништитељима претходно створеног и пионирима револуција у којима се рађа нешто ново. У савременој уметности су уверени да се стигло до завршетка низа уметничких револуција, које су у простор уметности уводиле нове приступе и покушавале да докажу њихову вредност. Више се не верује у „испит времена” на коме се сигурно показује да ли су дела имала пролазни или трајни успех, односно одлучује да ли их је патина времена уништила или потврдила њихову естетску вредност. Уметност се одбацује као отелотворење лепог. По Дантоу су у јеловнику названом „крај уметности” сва јела у понуди. Својевремени Дишанов суд-заврзлама „гледаоци су ти који праве слике” не може да важи ако више нема ни гледалаца ни сликара ни слика или ако уметност постаје отворено подражавање лудила као код Салвадора Далија. Ни футуристичко „шамарање укуса публике” није данас могуће, јер ни кобајаги-уметници ни кобајаги-публика доиста не маре за укус. „Дух времена” је промењен и у уметности би морало да буде утврђено како се односити према тој промени. Део духовне елите заинтересован за естетско је скоро ишчезао. За уметничка дела се више не може рећи ни да су рђава или незанимљива, јер дела у ранијем значењу овог појма уг-

лавном више нема. Смеју ли природни предмети да буду сматрани заменама дела?

Ортега И Гасет је својевремено упозоравао да се уметност приближила играријама и спорту. Експериментисано је с разним ефектима бесмисла и то је неко време било занимљиво. У време глобалног провинцијализовања је срзавање уметности водило губљењу везе творевина и живота и потпуном запостављању интереса за раније уметничке облике. Порасло је занимање за неке нематеријалне и виртуелне облике. Дошло се до становишта да материјално обликована дела више нису неопходна. Људи ипак још очекују таква дела. Можда имају срећу да на небу онемоћале уметности и даље светле раније створена дела. Џорџ Кјублер је то поредио са светлошћу која је давно кренула с удаљених звезда. Није ипак сасвим ишчезла загонетка изузетка, јер понекад још може изненада из мора безначајности и бесмисла да изрони нешто естетски успело.

Данас преовлађују израђивачи као „кобајаги-уметници”, израђевине као „кобајаги-дела” и незаинтересована маса као „кобајаги-публика”. Ако нема уметника, дела и публике, нема више ни оне уметности која је била „привилегован предмет” естетике. Вреди ли изнова питати „шта би могла да буде уметност” или „када би могла да се дешава уметност”, ако стално ваља имати на уму да није нужно постојање ниједног елемента уметности и да се до потпуних одговора не може стићи? Сме ли се на ова и слична питања упорно одговарати „не знам”? Уз такво одговарање су у питању и основни конструктивни елементи естетике.

Потпуни крај духовне културе значио би престанак људског тражења смисла, без кога човека и нема. За опстајање човека важно је да се одрже могућности трагања за новим и вредновања, укључујући и естетска вредновања. Какав смисао треба данас тражити у античкој изреци „ничег новог под Сунцем”? Да ли је мудро очекивати да ће смрт естетског значити нови живот уметности и естетике? Личи ли то на веровање у „живот после смрти”?

Естетско још увек некако тавори, али је у глобализованој савременој уметности скоро сасвим занемарено. Естетска култура још није потпуно мртва, али је у кризи, која може да буде изазов и за естетику. Естетичари који одбијају да се тиме баве раде на самоукидању естетике. Раније је било мишљења да естетика, која неће да буде у раскораку с уметношћу, мора и сама да поседује нешто естетско. Да ли би онда ваљало очекивати да и естетика у којој се покушава промишљање неестетске културе садржи и нешто неестетско? Вероватно естетика не мора да садржи ни нешто естетско ни неестетско. Питање је, међутим, како се у њој критички односи према естетском и неестетском.

Споменуо сам „естетску вредност”. Проблем је што су многи били уверени да знају шта је естетска вредност (или шта је невредност), али се обично нису трудили око одређења. Можда су могућа само провизорна одређења. Често се каже да нема вредности по себи, већ само вредности за нас, која се успоставља многим процењивањима у разним ситуацијама. Естетско вредновање је најприсутније у протору уметности. Једнократно естетско вредновање не значи много. Потребно је да многи људи дуже врше вредновања и да она, када се ради о једној творевини, буду углавном сагласна, да би оно што се процењује могло да буде прихваћено као естетски вредно, односно да би му био признат статус уметничког дела. Нема коначних вредносних оцена. Вредновање је процес без краја. Ипак, естетски вредно у уметности обично траје дуже од вредног у другим областима, па се некад та дуготрајност, упоређена с човековом краткотрајношћу и с пропадањем већине ствари, проглашава за вечност.

Укус као способност процењивања естетских вредности не мора да буде омеђен ранијим вредновањима и не може да буде уређен неким правилима. Укус сваког човека је јединствен. Као што је отисак прста израз физичке јединствености сваког појединца, укус је један од израза његове духовне непоновљивости. Проблем је што подаци о укусу не могу као отисак прста да буду унети у некакву опширнину личну карту. И када би било могуће прецизно

описати све компоненте укуса појединца, то не би било довољно, јер се његов утисак мења спорије, брже, али стално. У неукусу је порекнута непоновљивост сваког естетског предмета и јединственост сваког приступа вредновању. Ту се покушава установљивање некаквих чврстих правила процењивања. Неестатска култура је ослоњена на неукус и подршку масовних медија и разних институција.

Разумевања естетске вредности се прилично разликују, а нису иста ни схватања о томе на шта се термин естетско не може применити. Да ли су естетски они облици које доживљавамо као вредне, а неестетски они које сматрамо испражњеним од вредности или мало вредним? Ако би се потврдно одговорило, морало би се питати и зашто верујемо да је нешто вредно. Често се нешто сматра вредним и из неестетских разлога. Среће се и опасност вредносног релативизма, јер обично има више различитих процена вредности, а и када многи мисле да је нешто потпуно естетски безвредно, нађе се неко ко тврди супротно. Да ли се процене разликују пре свега због различитих приступа естетском или обично постоје други разлози?

Уметност су многи сматрали мостом изнад провалије између бића и мишљења. Да ли естетика увек остаје с једне стране амбиса? Она је дуго настојала да некако упуту ка отварању могућности бављења естетским, али није могла да понуди начин за потпуно приближавање естетском. Да ли би била могућа естетика, ако би успело потпуно одстрањење естетског из уметности? Вероватно би, али би морала да буде сасвим другачије теоријски заснована. Фројд је 1919, у есеју „Реметеће” уочио тежњу естетике да се бави пре свега позитивним странама духа, а да негативна стања занемарује. Реметеће није само оно што нема присност дома, већ и оно опасно. Велики уметници су знали да се приближе опасном. Да ли ће и естетичарима то успети?

Човек који вреднује не може да одбаци свој животни пртљаг, традиционалне стереотипе које је прихватио, образовање и васпитање које је стекао, утицаје људи око себе, схватања своје про-

фесије, друштвене групе, класе, нације, своје животно искуство и ранија уверења. Увек је било и оних сасвим равнодушних према естетским вредностима и оних који целог живота настоје да се пробију ка смислу облика који су пред њима и да их естетски процењују. У савременом свету доминирајуће неестетске културе су у првом плану тржишно процењивање, изражено ценом, и политичко процењивање, које мери прилагођеност моћи.

Уживати се може на разне начине. Свињи је најлепше место свињац. Она ужива док се ваља у прљавштини и благу, али то уживање није естетско. Пошто су и многа људска уживања на разне начине запрљана, банална, неестетска, некад и супротна људској суштини, ваља бар донекле разјаснити и појам „естетско уживање”. Ово уживање се не односи на задовољавање основних људски потреба и обично подразумева постојање одстојања које је потребно за отварање могућности слободног промишљања и вредновања. Људи су у неестетској култури одвраћени од естетског уживања и упућени ка разним неестетским уживањима.

Можда је недовољно али није погрешно ако се каже да је естетска она вредност код које се не остаје код свакодневне површности и безначајности, а поред чулне стране човека се узима у обзир и његова духовна страна. Естетска вредност не зависи од стања моде. Она се може комбиновати с другим вредностима. За процењивање уметничких дела је битна естетска вредност, а не разне друге вредности (на пример сазнајна вредност) и разни неуметнички разлози, циљеви и резултати неуметничких „ангажмана” стваралаца. Само уз развијено естетско искуство се може запазити оно што је у уметничком делу суштинско, оно од чега зависи његова естетска вредност. (Њој не морају да сметају разне неестетске функције дела, као што је својевремено убедљиво доказивао Мукаржовски.) Без естетског нема уметничког дела, већ само неестетске израђевине. У неестетској култури се и о неестетским израђевинама говори као о уметничким делима, о израђивачима као о уметницима. Ретко се чује да се неко против тога буни.

По Милошу Ђурићу се антика не може схватити ако се раздвајају уметност и филозофија. Шта је с данашњим светом? У њему не владају ни мудрост ни лепота, већ научна, техничка, економска и политичка моћ, које нису ни мудре ни лепе. Хуманистичко васпитање је често сасвим потиснуто. Отежано је пробијање ка духовним вредностима и развијање осећаја за естетске вредности. Људи могу и без хуманистичког васпитања да повећају животни стандард који се мери могућношћу потрошње и постизања животне удобности. Усправљање човека и узлет није, међутим, могуће постићи без критичности хуманистичког васпитања и развијеног осећаја за естетске вредности. Оно што се представља као уметност може у данашњем свету лагодно да постоји једино ако одустане од уметничког, од суштине уметности, од естетског, ако се потпуно уклопи у свет у коме се тежи сигурности, моћи и богатству без обзирања на морал. То је свет масовне потрошње и масовних медија, у коме се производи све више узбуђења и лаке забаве, а од потрошача и бирача очекује све мање духовног напора. Зар је икад било лагодно право стварање, а без тешкоћа усправан живот оног који хоће да бира, а не само да купује и гласа? Зар се до смисла и вредности може стићи пречицама, једноставно и лако?

По Хајдегеру, уметност има порекло у својој суштини. Шта би могла да буде суштина савремене уметности? Ако (још) није могуће одговорити, може ли се рећи шта је „савремена уметност“? За Пођолија је авангардна уметност била израз одређене идеологије и инстинктивних сила (које је називао психологија). 1845, три године пре револуције, уметничка авангарда је сматрана средством револуционарне пропаганде. Бакуњин је 1878. издавао часопис „Авангарда“. Када су се у Октобарској револуцији одрекли авангарде, многи су, попут Лукача, сматрали да револуционар не може да буде авангардни уметник. Да ли се и иза савремене уметности уочавају нека идеологија и инстинктивне силе?

Дуго је размишљано о уметности живих стваралаца или о најновијој уметности. Модерни уметници су се у младости обично трпели неразумевање публике, чак и оне истанчаног укуса. (Све

до друге половине 20. века је врло мали део публике сматрао Пикаса великим уметником.) Савремене уметнике углавном не критикују, јер их и не примећују. И за модерну уметност се говорило да је савремена. Београдски музеј савремене уметности је у време оснивања тако добио име. Приликом поновног отварања овог музеја организована је изложба „Секвенце. Уметност Југославије и Србије из збирки Музеја савремене уметности”. У већини сала приказане су творевине модерне и постмодерне уметности. У књижици с истим насловом се могло прочитати (у секвенци 17) да је уметност 20. века окончана падом режима Слободана Милошевића и да је почела савремена уметност. (То одговара оном западном рачунању почетка савремене уметности од рушења кула близнакиња у Њујорку 2001.) Описује се која су друштвена догађања инспирисала уметнике, али се не каже које су основне особине савремене уметности. Њујоршки музеј модерне уметности (МоМА) није променио име у 21. веку, јер се у њему сматрало да је и уметност овог века само продужетак модерне уметности. Ко је у праву? У 20. веку је често изгледало да уметници желе да што пре стигну до 21. века. Да ли је у 21. веку највећа жеља отварање погледа ка бескрајном низу будућих векова или да се уопште не стигне до 22. века?

Да ли је данас довољно рећи, попут Осборна, да је основна идеја савремености „живети, постојати или заједно учествовати у дешавању у времену”? Изгледа да је најважније прихватити оно што се збива и учествовати у томе. Ако је сада у средишту разних дешавања сурово глобализовање, као несавремени су означени они који покушавају да га некако избегну или да му се супротставе. Некад се говорило о нецивилизованим или некултурним варварима. Сада је често довољно рећи да је неко несавремен па да буде изопштен из света. Оне који се нису одрекли духовне културе, који су сачували осећај за хумане вредности, за естетско, углавном убрајају у несавремене.

Људи су полако припремани за овакву садашњост. Кејдова композиција 4’33’’, која није означавала трајање тишине већ прекид времена, претходила је савременим делима. Замјатин је у ро-

ману „Ми” упозоравао да ће у будућности сматрати „ред возње” врхунским уметничким делом. Да ли је то време дошло? Можда су дела савремене уметности само брендиране творевине, односно оне које су подржали критичари, кустоси и колекционари, који у име глобалних моћника контролишу уметничко тржиште. Изгледа да публику савремене уметности чине они који су превазишли чуђење, бес или досаду пред њеним творевинама и прихватили да им не приступају на стари начин. Ако је тај начин био заснован на естетском вредновању, припадници нове публике морају да се одрекну овог вредновања и сасвим се приклоне неестетској култури.

Како разликовати савремену уметност од свега другог што се данас дешава у култури? Извођачи глобализовања заступају интересе друштвене мањине, као што су и извођачи демократизовања изражавали интересе мањине. Они, који су убеђени како је најважније да се савремена уметност прилагоди глобализованом свету, верују да је утврђивање разлика јалов посао. Други сматрају да је савремена уметност моћно оружје културног тероризма. Поменути приступи показују да је термин „савремена уметност” непрецизан и лоше одабран. Када ова уметност доспе до свог краја, неће више бити савремена. па ће морати да добије другачије име.

Да ли је довољно истаћи утопљеност савремене уметности у стварност, немогућност да се јасно издвоји из ње? Белтинг је помињао „глобалну уметност” без средишта и периферије, Данто „постисторијску уметност” у којој нема праваца, периода, стилова. Све то упућује на постојање идеолошке и политичке позадине. По Терију Смиту је савремена уметност непосредна, увек у садашњем тренутку, без погледа на будућност. Савременост се састоји од убрзања, свеprisутности и неусклађености опажања и процењивања. Ње нема без гомилања разновремености и случајности скупљених тако да потцртавају нарастајуће неједнакости у њима и између њих.

По Смиту, нема више Бодлеровог сна о сталном преобликовању, већ непрестаног почињања, односно Деридиног „вечног долажења”. За Бодлера је модерна уметност била с једне стране

пролазна, краткотрајна, с друге стране непромењива и вечна. Та двостраност се одржавала крајем 19. и у 20. веку. Онда су пролазност и краткотрајност надвладале. Осим њих као да нема ничег другог, а ако и има, то не привлачи пажњу. Све као да се уклопило у глобалну савремену уметност, а оно неуклопљено остало је неважно. У глобализованом свету су уметници само они који стварају у оквиру глобалне уметности. Смит није помињао естетско. Изгледа да га није сматрао ни пбавезним ни забрањеним, јер све може да прође. За Смита је била важна веза геополитичке ситуације и уметности.

Уметници не могу да се понашају као да нема политике и економије, али је питање како ће решавати своје односе с њима. Многи су прихватили да уметност треба да буде врста бизниса. Неки су изједначавали уметничко и политичко. Композитор Штокхаузен је рушење кула близнакиња у Њујорку назвао „тоталним уметничким чином”. Проблем је био како уметнички подржати паролу Буша млађег „рат против тероризма”. Оне који нису хтели да размишљају о овој пароли Џеси Хелмс је означио као „културне терористе”. Заборављено је да је формула „ко није с нама је против нас” била омиљена у тоталитарним режимима. Ако уметници не треба да продају душу ни „ђаволу” ни „анђелу”, смеју ли да имају важне улоге у шминкању „археологија будућности” које су наручили светски моћници? Да ли данашња уметност заиста треба да одговара „заглављености у садашњости”, односно тренутној економској и геополитичкој ситуацији у свету? Мора ли да остане слепа и нема пред суровим видовима глобализовања? Зар евентуалне промене уметности треба увек брижно да прате економске и геополитичке промене и да забашурују све опасније сукобљености у свету?

Говори се и да је некадашњи универзум уметности замењен мултиверзумом савремених уметности. Догађаји у бесконачном врењу савремене уметности подсећају на антиномије којима је немогуће наћи заједнички именилац. (У Естетичком друштву Србије су обраћали пажњу на антиномије у уметности пре него што

је томе у свету на конференцији 2004. посвећена пуна пажња.) Оно што се дешава личи на метеж. Њега прати конфузија у схватању уметности. У медијској „инфономији” и „икономији” естетско је мало важно. У којој мери је естетско ишчилело из уметности? Да ли је уметност изгубила своје привилеговано место у естетици? Вероватно у данашњем неестетском свету није остало много места ни за умећност која је још везана за естетско ни за теорију која се оваквом уметношћу бави. Треба ли очекивати да ће се таква ситуација променити? Шта би могло да покрене промену? Можда је размишљање о неестетском један корак.

Како разумети дуго срозавање уметности и њену све слабију везу са животним језгром? Изгледа да би на почетку било неопходно изнова одредити шта је доиста уметност, ко је уметник, шта је уметничко дело и ко заиста спада у уметничку публику. И раније се у разним областима сматрало да се највећа умешност може назвати уметност, а они најумешнији уметницима. Знано се, ипак, да постоји разлика уметности и других области културе. Уколико све може да буде уметност, губи се разлог постојања самосвојне уметности. Ако се свима који израђују нешто што није непосредно примењиво призна да су уметници, појављује се проблем. Сви се појављују у улози уметника, али је све мање кадрих да се заиста докажу као уметници. Проблем је и претварање купаца у уметничку публику. Свима се признаје демократско право да одлучују о творевинама, али већина то право може само накардно да користи.

Дипломе у уметничким школама никада нису биле гаранција да је неко заиста уметник. Неки од највећих уметника били су без диплома. Није било ни поузданог начина да се за неког са сигурношћу каже да припада уметничкој публици. У време савремене уметности постало је најважније да сви могу да буду и уметници и део публике. Занемарено је разликовање уметника и израђивача, и уметничке публике и оних који уживају у израђевинама или их купују. Отежано је вредновање уметничког стварања и стваралаца. Израђивачима овакво стање одговара, а они који су још у стању да уметнички стварају као да немају прави начин да се томе супрот-

таве. Преостаје им да, без обзира на скрајнутост, упорно и даље обликују дела.

Кога заиста погађа оно што израђевина, оглашена у неестетском свету као уметничко дело, има да поручи? Да ли се то још сматра важним? Често се спомињу поруке које су далеко од уметности. Ако уметничка порука више никога не интересује, све је мање оних који се око ње труде, оних које околина назива занесењацима. Израђевина се најчешће доживљава пре свега као врста робе. Она има цену као и друге врсте робе, али је често уметнички сасвим безвредна. На ту цену утичу критичари, кустоси, колекционари (ККК). Приступачност те робе не значи да је живот већине људи због тога постао ближи вредностима, квалитетнији. Поплава израђевина и публика испраног мозга ометају да ретка права дела допру до малог броја способних да их прихвате на одговарајући начин.

Да ли уметност још може да буде „око” којим се гледа невидљиво, као што је њену улогу описао Мерло-Понти, или је она од те улоге углавном одустала? По Мерло-Понтију, уметност треба да избегава површност облика да би могла да нас уведе у дубинско искуство спољашњости. Енигма уметности мало кога још занима. Уметничка дела углавном више не узбуњују људе својим уметничким привидом. Израђевине их заобилажењем уметничке истине гурају у све већу тупост и обамрлост. Да ли многобројна кобајагидела увучена у савремену уметност треба сматрати преваром, када су она, како је примећивао још Ортега И Гасет, у стању да на таласима глупости успешно једре ношена ветром општег лакрдијања? Колико још можемо да се ужаснемо пред новим примерима грозног естетизовања патолошких ликова људског живота?

Онај решен да покуша да створи нешто уметнички ново прихвата да живи усамљенички. Он никад није сасвим изолован, јер га окружује бучна пустиња масовног друштва. За друштво он представља отуђеника, непријатеља. Раније се тврдило да је уметник, који одлучи да се не усуђује да покуша нешто ново, изопштио себе из слободе, односно одлучио да не буде уметник. Проблем је ако

ново, које треба да обезбеди место унутар простора уметности, треба да буде успешно и на тржишту, где може да прође и „оно исто али мало другачије” и оно мало вредно или безвредно. Питање је да ли је ново увек најважније или уметник мора највише да брине да некако изрази своје време.

Уметник не напредује равномерно. Зато у способности које мора да има спада и „способност прескакања”, транслирања, коју је спомињао Августин. Треба прескочити оно неважно, да би могло да буде јаче истакнуто оно битно. То прескакње је и протест против баналности која окива свакодневицу. Израђивачи обично имају другачију способност прескакања. Они прескачу оно суштинско јер није на путу који води тржишном успеху. За њих је најважније да што брже од анонимности дођу до препознатљивости у јавности и да стално снабдевају тржиште израђевинама које се добро продају.

Литература

- Marino, A., *Poetika avangarde. Avangardne estetske tendencije*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998.
- Merlo-Ponti, M., *Vidljivo i nevidljivo*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2012.
- Osborne, P., *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London, 2013.
- Podoli, R., *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
- Smit, T., *Savremena umeznost i savremenost*, Orion art, Beograd, 2014
- Telebaković, B., *Umetnost i estetika u neestetском свету*, Svet knjige, Beograd, 2017.

Boško Telebaković

ART AND UNAESTHETIC CULTURE

Summary

A greater part of art, designated today as contemporary, is recognized by giving up on its aesthetic values and by fitting into the world of mass unaesthetic culture. In this world, it is believed that art cannot be something different from accidental part of life. Art creation has always been a confirmation of life creation. When a success of a piece of work, related to aesthetic value, is replaced by a practical success on the market, based on unaesthetic, a good evaluation is not possible. In the space of art, everything has never been possible to be a success, whereas everything can be more or less a practical success on the market.

Key words: art, contemporary art, aesthetic, unaesthetic, culture, unaesthetic culture.

Дивна Вуксановић

ЕСТЕТСКА КУЛТУРА И МЕДИЈСКА КУЛТУРА

Мами Мимици и тати Пуру, с љубављу

Апстракт: Текст проблематизује концепт и положај естетске културе у савременом добу. Полазећи од претпоставке Ђерђа Лукача да је ова појмовна синтагма парадоксална, актуелна естетска култура се препознаје по нестајању традиционалних форми културе, као што су архитектура, филозофија, и сл. Уместо традиционалних естетских и културалних форми, појављује се естетско расположење, атмосфера коју генеришу медији. Стога се естетска култура данас све више препознаје као медијска култура. Захваљујући развоју ове културе и нових комуникацијских технологија које стварају глобално медијско „расположење”, јавља се и нова оријентација у естетици – такзвана хипер-естетика. Ова дисциплина бави се новим естетским формама, сликама, атмосфером и естетским искуствима, које артикулишу било медији или вештачка интелигенција.

Кључне речи: естетска култура, медијска култура, културални форме, нове технологије, хипер-естетика.

Естетика и култура, како већ на први поглед делује, имају нешто заједничко. Штавише, много тога их чини повезаним. Култура је, додуше, шири појам од естетике, али је, уз то, и далеко неодређенији. Како је познато, када би естетика била дефинисана у свом највећем могућем опсегу, она би тада захватила свет свих

чулних појава, па чак и оних изванчулних, по којима чулност као таква јесте, односно, на основу којих је свако појављивање/опажање/рецепција уопште могуће/а – рецимо, уколико ствари естетике одредимо у светлу Кантових (Kant) тумачења изнетих у *Критици чистог ума*,¹ а која су нам проблемски гледано, те у овом контексту тумачења, значајна. С друге стране, и појам културе може бити протумачен као онај предмет истраживања који је резултат свеукупног деловања човечанства, било у материјалном или духовном погледу (што, наравно, једно друго не искључује).

У оба случаја, покушај разјашњења шта је естетика, а шта култура, почива како на иманенцији, тако и на трансцендентним (духовним), односно трансценденталним (схваћено у Кантовом смислу речи) основама могућег тумачења ових појмова. Иако је естетика у основи теорија, а култура пракса, спајање ова два концепта у синтагму „естетска култура” не иде баш глатко. Због чега је то тако? По нашем мишљењу, очевидно је да се приликом покушаја припајања онога што је естетско најразличитијим културалним феноменима који носе заједнички именитељ – култура, естетско данас проширује у многобројним правцима (пре свега, посредством деловања нових комуникационих и медијских технологија), док поимање културе или остаје одређено у традиционалном смислу речи, или битно мења своју суштину. И то је, управо, она тачка заокрета коју смо желели да сугеришемо насловом текста.

Уколико бисмо, међутим, и даље инсистирали на интуитивно опаженој блискости између оних схватања естетског која су у функцији изградње и/или препознавања појма културе, наишли бисмо, у појединим интерпретацијама, на још једну сличност или заједничко својство. Када је реч о култури као повесно-дијалектичкој творевини, француски социолог културе Пјер Бурдије (Bourdieu), на пример, недвосмислено указује на чињеницу да је она класно утемељена. Слично, на трагу Бурдијевих опсервација, размишља

¹ Вид. Kant, I., *Kritika čistog uma*, (Треће издање), BIGZ, Beograd, 1976.

и савремени теоретичар медија и културе Џон Фиск (Fiske) када говори о естетици.²

За Бурдијеа, као критички/хуманистички оријентисаног социолога (културе) нема вредносно неутралних речи.³ То важи како за културу, тако и за све друге феномене који се сагледавају у друштвено-историјском дијапазону збивања. Позивајући се на Бурдијеово разликовање култура, које је у основи класног порекла (разликовање пролетерске од буржоаске културе, на пример), Фиск наставља у истом интерпретативном кључу тврдећи за (владајућу) естетику, која такође обавља неку врсту „класне дискриминације”, следеће: „Естетика усмерава своје вредности према структури текста, па стога занемарује оне друштвене факторе који повезују текст и свакодневни живот”.⁴ Дакле, естетика као аксиолошка дисциплина одиста вреднује, али је њен процес валоризовања, чини се, окренут ка „унутра”, а не ка друштвено-историјској, односно свакодневној културалној пракси, што би представљало тумачење изведено у духу интерпретација како Фиска, тако, претходно, и Бурдијеа. Слично стоји, према Фисковом мишљењу, и са институционализованом, владајућом критиком, која је у непосредној вези с изрицањем вредносних судова савремене и сваке друге естетике.⁵

Иако је, у поменутиим теоријским увидима, реч о критичком углу интерпретирања како културе и њених феномена, тако и естетике (мада се овде не реферише искључиво на естетику као филозофску дисциплину, већ се пре мисли на доминантни укус и стилове времена), постојање културе и естетике у нашем времену није радикално оспорено, већ су поменути аутори, по нашем схватању, сугерисали неопходност њиховог критичког преиспитивања, као и

² Fisk, Dž., *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.

³ Упор. са фрагментом текста Загорке Голубовић: Golubović, Z., „Doprinos Pjera Burdijea humanizaciji društvenih nauka”, у: *Nasleđe Pjera Burdijea*, Pouke i nadahnuća (приредили Miloš Nemanjić, Ivana Spasić), Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Srbije, Beograd, 2006, стр. 15.

⁴ Fisk, Dž., *Op.cit.*, стр.149.

⁵ Упор. Исто.

проблемског утемељења у односу на постојећу друштвену праксу и класно дефинисане односе у њој. И раније је, како је познато, марксистичка теорија постављала слична питања. Рецимо, Лукач (Lukács) је у својим разматрањима о души и облицима⁶ оспорио како културу, тако и естетску културу савременог доба.⁷

О чему је, заправо, реч? Шта је, поводом актуелне филозофске, односно естетске културе оно што је проблематично и због чега се она у поменутом Лукачевом спису радикално доводи у питање, и то у готово свим њеним појавним облицима? Да ли је реч о етичком критицизму, те о критици савремене естетске (уметничке) праксе, или пак о критици културалних и естетских односа као друштвених односа? Лукач, наиме, сматра да данашња култура не постоји, а када то тврди, реферише, у ствари, на непостојање естетске културе. Овакви искази, артикулисани у фази Лукачевог раног стваралаштва, свакако су тврди, и у извесном смислу речи екстремни. Могуће тумачење о негирању постојања (ететске) културе данас указује, заправо, на проблематичност саме релације која се актуелно успоставља између онога што је естетско с једне стране, и традиционално мишљене културе и њених феномена, с друге стране.

Основна аргументација оспоравања чак и постојања естетске културе нашег времена састојала би се у следећем: нагомилавање естетских дражи и утисака, карактеристичних за савремено доба, у директној је спреси с феноменом нестајања културе. Тиме

⁶ Лукач, Ђ., *Duša i oblici*, Nolit, Beograd, 1973.

⁷ Тим поводом, у уредничкој ноти, пројекта Muse, а у вези Лукачевог парадокса употребе синтагме „естетска култура” тврди се следеће: „Lukács’s title embodies a paradox, which he unfolds in the course of the essay. At present, he argues, there is no culture, and especially no ‘aesthetic culture.’ Indeed, it is precisely the emphasis on the ‘aesthetic’ in present-day art and life that is symptomatic of culture’s definitive disappearance and, at the same time, that is inimical to any culture’s forming in modern society. Wherever aesthetic culture has appeared, Lukács asserts, ‘there is no architecture, no tragedy, no philosophy, no monumental painting, no real epic’”. Вид. на страници: <https://muse.jhu.edu/article/36807>. Приступљено: 30. I 2018.

се оно што је естетско, с једне, и наслеђене културалне форме, с друге стране, директно конфронтирају – речју, естетски моменти (културе) раде, у ствари, против културе, односно у контрастном односу на њене традиционалне облике појављивања. На тај начин, естетски феномени потискују културалне феномене, заузимајући, у све већој мери, њихово некадашње место. Данас се, дакле, на трагу Лукачевих промишљања, не може ни мислити естетска култура, јер је то контрадикција у појму, уколико се он примењује на плану савремености.

Штавише, један број истакнутих теоретичара данашњице говори у прилог поткрепљењу ове изворно Лукачеве тезе, дефинишући садашње време као епоху у којој је доминантна тзв. естетика нестајања. Пол Вирилио (Virilio), примера ради, у својим многобројним делима варира ову тезу, сматрајући, у начелу, да естетика савремених медија, те различити деривати нових комуникационих технологија, потискују све раније начине манифестовања стварности, и то не само културално и уметнички дефинисане реалности, већ и стварности као такве, у целини узевши. По његовом мишљењу, свеопшта виртуелизација која данас захвата и тржишне односе, за које је у позном капитализму сигнификантан појам „тржишног мехура”, прераста у „визуелни мехур колективног маштања”⁸ који свет културе непосредно уводи у зону ризика од експлозије тзв. „информатичке бомбе”.⁹

Парадокс који Лукач сугерише, односно ставља потенцијалним интерпретаторима на увид, почива, заправо, на идеји систематског ишчезавања традиционалних културалних форми (трагедија, филозофија, архитектура, монументално сликарство, и др.) које потискују естетски надражаји што још нису задобили одговарајуће облике/форме. Тако, уместо познатих културалних форми које су, према овим тумачењима, актуелно у дефанзиви, естетски привид првенствено не-уметничке стварности преузима примат у

⁸ Вид. Virilio, P., *Informatička bomba*, Svetovi, Novi Sad, 2000, стр. 111.

⁹ Исто.

домену артикулисања савремене културалне сцене. Другим речима, уместо „аутентичних” уметничких и културалних форми, данас се сусрећемо са одсуством облика, чиме се читава стварност културе претаче у некакво опште „расположење”, „атмосферу” (*mood*). Фаворизује се, дакле, естетски амбијент, док традиционално одређене форме уметности и културе начелно ишчезавају. Укратко, битан је естетски осет, а не његово уобличење.

Шта се, у ствари, данас догађа с некадашњим формама уметности и културе, односно с естетским формама, генерално узевши? Да ли се оне сливају једне у друге, чинећи својеврсне чулне хибриде, или се, пак, било у потпуности или делимично, растачу у некаквој неодређеној естетској атмосфери? Ко креира тај нови естетски амбијент и на основу којих стандарда? Какав је допринос медија овој „транзиционој фази естетике”, односно њеног преласка из традиционалних облика изражавања у уметности и култури у оне појаве које су одраз деловања тзв. медијске културе? Није ли, заправо, та нова естетска култура, којом се разрешава лукачевска парадоксија њене (не)могућности – ништа друго до тзв. медијска култура нашег доба?

Речју, да ли је данашња естетска култура исто што и медијска култура, и какви су појавни облици карактеристични за ову културу? По нашем мишљењу, данашњу културу, те естетска искуства која стичемо у њој, великим делом примамо путем медија, дакле посредовано. Медији су ти који граде наш естетски (чулни) амбијент, а пошто је реч о искуствима посредованим савременом технологијом, то је овај амбијент стандардизован углавном по мери медија – било масовних или нових комуникација. Ако пренебрегнемо, овом приликом, естетска искуства која добијамо захваљујући медијима масовних комуникација, на чије смо стандарде и формате (форме) такорећи навикли, приметимо појаву великог спектра нових облика манифестовања медијске културе, који нам омогућавају најразличитија естетска искуства каква раније нису била замислива.

Рецимо, италијански теоретичар медија Вито Кампанели (Campanelli), у својој књизи која се бави тзв. Web естетиком, односно утицајем дигиталних медија на савремену културу и друштво,¹⁰ подцртава актуелну пролиферацију мрежних технологија, платформи и софтвера, сматрајући да оне нуде читав „каталог” нових естетских стратегија које дају посебан печат данашњем свету културе. Најновије мрежне технологије, наиме, утичу и на иновативне социо-културалне праксе, те постају нека врста агента естетизовања глобалне културе и света око нас. Међутим, упркос овој пролиферацији нових експресивних форми у култури данашњице, савремене естетике и теорије медија у великој мери занемарују ову проблематику. Насупрот томе, актуелна културална пракса Мрежа је, како сматра Кампанели, управо онај посредник који стоји између нових медија и друштва, подстичући ширење идеја и одговарајућег корисничког понашања које омогућава обликовање нових естетских форми, односно савременог света културе и друштвеног окружења.

Но, трансформисање естетских форми културе у медијске облике експресије, у једном максимално естетизованом, тј. медијатизованом свету данашњице, не догађа се, по нашем схватању, скоковито, иако поједини теоретичари медија и културе сматрају да је реч о новој технолошкој револуцији, која изазива радикални преврат у начину живота савременог човека/жене. Штавише, у текстовима различитих интерпретатора/интерпретаторки актуелне научно-техничке „револуције” помиње се и више фаза (декада) овог процеса – прва се односи на осамдесете године прошлог века и проналазак персоналног рачунара, те мобилних телефона, дигиталне камере, видео-игара, итд; то је ера тзв. информатичке револуције, након које следи наредна етапа „револуције”, потекла из деведесетих година XX века – фаза усавршавања и примене тзв. напредних технологија аплицираних у области физике (проналазак

¹⁰ Campanelli, V., *Web aesthetics: How digital media affect culture and society*, NAi Publishers – Institute of Network Cultures, Rotterdam, Amsterdam, 2010.

Hubble Space Телескопа, на пример), као и пројекти употребе нових технологија код интервенција на људском геному и ДНК, и др.

Сумирајући шта се, у овом погледу, догађа последњих година, у првом параграфу текста под називом „The Global Technology Revolution” („Глобална технолошка револуција”), наводи се следеће: „Life in 2015 will be revolutionized by the growing effect of multidisciplinary technology across all dimensions of life: social, economic, political, and personal. Biotechnology will enable us to identify, understand, manipulate, improve, and control living organisms (including ourselves). The revolution of information availability and utility will continue to profoundly affect the world in all these dimensions. Smart materials, agile manufacturing, and nanotechnology will change the way we produce devices while expanding their capabilities. These technologies may also be joined by 'wild cards' in 2015 if barriers to their development are resolved in time”.¹¹

Међутим, има и оних мњења која ове промене, што собом носе и измене у погледу владајућих естетских форми и културалних пракса, виде као „естетику у транзицији”,¹² а то значи истовремено присуство и традиционалних и нових естетских (медијских) облика манифестовања света културе. Тачније, данас се овај процес далеко више препознаје као „естетика медијске транзиције” (*an aesthetics of media transition*), јер то подразумева „прелазак” старих у нове форме изражавања, а који се догађа као посредовање између традиционалних културалних и медијских облика експресије (књиге, фотографија, рана фаза кинематографије, телевизија), те кретање ка дигиталном, мрежном, виралном деловању у култури. То, у исто време, по мишљењу појединих аутора, не води ка време-

¹¹ Вид. „The Global Technology Revolution: Summary”, на страници: <https://fas.org/irp/nic/rand/mr1307.sum.html>. Приступљено: 12. II 2018.

¹² Вид. *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Edited by David Thornburn, Henry Jenkins, The MIT Press, Massachusetts, USAm Cambridge, London, England, 2003.

ну апокалипсе,¹³ односно краја културе и њених традиционалних изражајних форми, већ „транзиција” подразумева коегзистирање старих и нових естетских облика и пракса у оквирима савремене културе. Било да су у питању револуционарне промене или транзиција, очигледно је да живимо у времену интензивних трансформација када је реч о преовлађујућој естетској култури која се добрим делом везује за технолошке иновације и појаву најновијих облика медијске културе.

Ову глобалну културалну сцену теоретичари културе и медија најчешће препознају као лиотаровски дефинисано постмодерно стање (*condition*) или расположење (*the postmodern mood*), мишљено у духу Крокера (Kroker) и Кука (Cook), на пример. Ова двојица аутора, при том, савремену естетику тумаче у контексту процеса конвергирања култура, а након искуства критике постмодерног мишљења, као једног од многобројних пројеката модерне епохе. Естетика и култура су, по њиховом разумевању тока збивања, повезане захваљујући поредовању нових технологија, творећи тиме једну нову дисциплину – тзв. „хипер-естетику”.¹⁴

Мишљена у оквирима теоријских рефлексивних реферишу на тзв. „шок реалности” (*shock of the real*), хипер-естетика доводи у везу чула, тј. чулну перцепцију и рецепцију (реч је, између осталог, и о савременој уметности, схваћеној у распону од Магрита /Magritte/ до Мадоне /Madonna/, као и других актуелних поп-икона). Ослањајући се на расположење, амбијент или атмосферу, а не на

¹³ „Similar utopian and dystopian visions were a notable feature of earlier moments of cultural and technological transition – the advent of the printing press, the development of still photography, the mass media of the nineteenth century, the telegraph, the telephone, the motion picture, broadcast television. In these and other instances of media in transition, the actual relations between emerging technologies and their ancestor systems proved to be more complex, often more congenial, and always less suddenly disruptive than was dreamt of in the apocalyptic philosophies that heralded their appearance.” Thornburn, D., Jenkins, H., „Introduction: Toward an Aesthetics of Transition”, у: *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, стр. 2.

¹⁴ Вид. Kroker, A., Cook, D., *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, 2nd ed., New World Perspectives, Montréal, 1991.

традиционалне естетске форме, хипер-естетика истрајава у несигурности, пошто евидентира нестајање готово свих ранијих облика и начина појављивања културе; отуда она има посла с рушевинама старих форми – било да је реч о уметности, филозофији или о оној (естетској) култури, о којој Лукач говори језиком парадокса.

Тако се већ у уводном делу другог издања књиге ове двојице аутора, који на изванредан начин „пркосе” *Дијалектици просветитељства*¹⁵ Адорна (Adorno) и Хоркхајмера (Horkheimer), изнова наводи парадокс у који је запала савремена естетска култура, а заједно с њом и дух модернитета и просветитељства.¹⁶ Основна идеја њихове студије о постмодерној сцени је да, заправо, амбивалентна, несигурна хипер-естетика, затечена у стању панике (“panic sex, panic art, panic ideology, panic bodies, panic noise, and panic theory”)¹⁷ балансира између заборављања (*cultural amnesia*) старих форми културе с једне стране, и њиховог оживљавања у светлу употребе нових комуникационих технологија у оквирима медијске културе, с друге стране. Хипер-естетика је, дакле, изданак некаквог општег постмодерног расположења, односно оног естетског

¹⁵ Horkhajmer, M., Adorno, T., *Dijalektika prosvjetiteljstva – filozofijski fragmenti*, Velselin Masleša, Sarajevo, 1989.

¹⁶ „Indeed, the text itself should be read as immanently postmodern. Thus, for example, while Adorno and Horkheimer’s *Dialectic of Enlightenment* was written in response to the outbreak of the fascist mind, *The Postmodern Scene* is written in response to the outbreak again of the dialectic of enlightenment. In an age where computers reify the meaning of memory and panic sex is the language of the postmodern body, then it may still be salutary to meditate anew on historical remembrance as the basis of politics. *The Postmodern Scene*, while thriving in the detrital scenes of cultural amnesia, is also a marker of remembrance. Decay/ecstasy, hyper-pessimism/hyperoptimism, memory/amnesia: these are the double signs under which this text has been written. If this sounds paradoxical, ambivalent and contradictory, this just means that like the quantum age which it seeks to describe, *The Postmodern Scene* is a quantum, that is to say postmodern, sign of its times.” Вид. Kroker, A., Cook, D., „The Postmodern Mood: Preface to the Second Edition”, *Op.cit.*, стр. i.

¹⁷ Исто.

амбијента, у глобално мишљеној култури, који је креиран или посредован путем медија и нових технологија.

Надаље, хипер-естетика, која се ангажује у пољу рефлексивних најразноврснијих чулних утисака савременог доба, примењује се на различите медијске ентитете, укратко: она углавном барата сликама, бави се култивисањем, неговањем медијских форми и идентитета (*image*); између осталог, њен предмет је и медијским средствима генерисана уметност, те артефакти који су резултат активности вештачке интелигенције (*Artificial Intelligence, AI*). У исто време, она се бави и изучавањем естетских доживљаја медијских конзументата и корисника слика (често са стајалишта неуро-наука) који се обликују и преобликују технолошким путем. Савремена емпиријска естетика, која се ослања на лабораторијска истраживања ових процеса, настоји да, на истом том трагу, научно објасни естетске доживљаје које примамо путем медија или „продужених чула”, како би то формулисао Маклуан (McLuhan).

Међутим, упркос владајућем естетском расположењу, у које се, услед системског деловања медија, потенцијално/реално утапају све до сада постојеће културалне форме мишљења и изражавања, а што настоји да захвати и интерпретира хипер-естетика нашег времена, не може се пренебрегнути њена евидентна некритичност према властитој позицији мишљења и – последично – деловања; и то како у погледу интерпретирања супституције појма културе – естетским амбијентом и општим расположењем епохе, тако и оном културалном праксом која без проблематизовања сопственог положаја и улоге у друштву, подлеже својеврсној естетској схематизацији, коју заједничким снагама спроводе савремена теорија, медијске технологије и њима одговарајућа политичка економија, оличена у медијски фондираном капитализму. Без одговарајућег проблемског става и ангажмана који доводи у питање позицију естетике данас и њене апликације на савремени свет, хипер-естетика и сама бива асимиллована у амбијент неодређених културалних форми, чије лице испливава на површину екранских култура само у сврху стицања видљивости, популарности и, наравно, профита.

Литература

- „The Global Technology Revolution: Summary”, на страници: <https://fas.org/irp/nic/rand/mr1307.sum.html>.
- Campanelli, V., *Web aesthetics: How digital media affect culture and society*, NAI Publishers – Institute of Network Cultures, Rotterdam, Amsterdam, 2010.
- Fisk, Dž., *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.
- Golubović, Z., „Doprinos Pjera Burdijea humanizaciji društvenih nauka”, у: *Nasleđe Pjera Burdijea, Pouke i nadahnuća* (priredili Miloš Nemanjić, Ivana Spasić), Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Srbije, Beograd, 2006.
- Horkhajmer, M., Adorno, T., *Dijalektika prosvjetiteljstva – filozofijski fragmenti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.
<https://muse.jhu.edu/article/36807>.
- Kant, I., *Kritika čistog uma*, (Treće izdanje), BIGZ, Beograd, 1976.
- Kroker, A., Cook, D., *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, 2nd ed., New World Perspectives, Montréal, 1991.
- Lukač, Đ., *Duša i oblici*, Nolit, Beograd, 1973.
- Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Edited by David Thornburn, Henry Jenkins, The MIT Press, Massachusetts, USA
Cambridge, London, England, 2003.
- Virilio, P., *Informatička bomba*, Svetovi, Novi Sad, 2000.

Divna Vuksanović

AESTHETIC CULTURE AND MEDIA CULTURE

Summary

The text problematizes the concept and position of aesthetic culture in modern times. Starting from the assumption of György Lukács that this conceptual syntagm is paradoxical, the current aesthetic culture is recognized by the disappearance of traditional cultural forms, such as architecture, philosophy,

and so on. Instead of traditional aesthetic phenomena, as is further claimed, the aesthetic mood, an atmosphere created by the media, appears. Hence the aesthetic culture today is increasingly recognized as a media culture. Thanks to the development of this culture and the new communication technologies that create the global media 'mood', a new orientation in aesthetics is emerging – the so-called hyper-aesthetics. This new discipline deals with new aesthetic forms, images, atmosphere, and new aesthetic experiences.

Key words: aesthetic culture, media culture, cultural forms, new technologies, hyper-aesthetics.

Јадранка Божић

ПРИЗЕМЉЕНА ЕСТЕТИКА: НАГОМИЛАВАЊЕ КАО САВЛАДАВАЊЕ ПРАЗНИНЕ

Апстракт: Рад тематизује застрашујуће промене које доноси медијска ера у правцу дехуманизације друштва и хомогенизације културе. Доба у коме живимо обележено је Ћубриштем. Истражујемо физичко, као и ментално загађење човека савременог друштва и улогу уметника као сведока и визионара. Отпад индустријског света удружен са естетиком ружног постаје нови вид бунта или потврде развоја будућег света.

Кључне речи: ђубриште, депоније, дехуманизација друштва, ментално загађење, естетика ружног.

Постоје два непосредна повода за овај рад. Први је поновни сусрет са асамблама Леонида Шејке на дугоочекиваној новоотвореној сталној поставци Музеја савремене уметности у Београду. Други је заплуснутост отпадом и депонијама на непосредно одржаном филмском фестивалу зелене културе „Грин фест” (2017).

Генијални пророк и визионар, оснивач Медиале, ликовни уметник, архитекта а могли бисмо рећи и урбаниста, Леонид Шејка описао је савремени град као ђубриште. По њему, не зна се где престаје град, а где почиње сметлиште јер се оно преклапа с градом. Овај уметник близак надреализму описао је у сиротињском социјалистичком Београду педесетих година 20. века настанак новог типа града – ђубришта, најавио планетарну цивилизацију депонија смећа, а чак је предвидео и космичко ђубриште. Шезде-

сет година након Шејкиног описа града-ђубришта дубоко смо загазили у његову визију, у његове антиципације. Данашњи градови све су ближи уметниковом опису простора у којем се сметлиште прелива у град, где нестаје граница између хуманог урбанизма и урбицида – уништења градова, а архитектонска структура постаје урбаном смеће.

Град који ствара ђубришта, депоније, колоније контејнера на сваком кораку, који свакодневно има потребу за новим предметима, информацијама и доживљајима, указује и на отуђење појединца који је уплашен, сам и фрустриран. Потреба и глад за поседовањем материјалних предмета, пренета је и у сферу информација, а њихов квалитет и суштина су потиснути, наизглед, чак и непотребни, док појединац надопуњује емоционалну празнину. Тако се развија и „жудња за сликама”¹, а оне су и веселе и шарене и страшне. Саставни део њиховог постојања и услов њиховог прихватања свакако је умножавање и брзина.

Шејкине слике, цртежи, пре свега његови објекти-кутије, тзв. асамблажи, све његове теме биле су везане за ђубриште; живећи ментално далеко испред свог времена, овај уметник схвата да ће се цивилизација будућности, односно наше садашњости, борити са ђубриштем, вечитим брдима отпада. Његова основна мисао била је идеја о „традицији будућности”, тј. о постојању свеобухватне нити која повезује прошлост и будућност, због чега се ни једна ни друга не могу схватити, уклопити и изградити без узајамног повезивања. На том путу Шејка је запазио да увек када се ова нит прекине долази до ентропије сувишности, до нагомилавања непотребности – до постварења света и човека у хајдегеровском смислу тог стања. Као да у овом односу прошлог, садашњег и будућег постоји некаква мера која је у суштини Света, али мера која се с времена на време губи. Шејка је то сублимисао параболом Град–Ђубриште–Замак, па је у једном свом запису то упоредио с Дантеовим Паклом–Чистиљем–Рајем, желећи тиме да нагласи да та парабола има мета-

¹ Види: Бодријар, Ж., *Друго од истога*, Лапис, Београд, 1994.

физичко значење. Град је човеково станиште – дакле Свет – у коме човек, губећи ослонац који га везује са космичком хармонијом ствара простор нагомилавања предмета који постају неупотребљиви и губе своје основно значење, да би се тим губитком оповргли у своју супротност. Та супротност и опирање изворном смислу и значењу ствара Ђубриште. Једини излаз из ове „рђаве бесконачности” јесте вратити поверење у Свет, дакле у себе, чиме ће чежња ка Замку поново вратити смисао, повратити заборављени завичај у коме се одвија сврховитост живота.²

Бавећи се, да тако кажемо, разним видовима уметничке праксе, Шејка је у односу на своје време предосетио и схватио лажну наду у теорију прогреса и то је представио бавећи се хепенингом, боди-артом, енформелом, асамблажима, осликавањем објеката, инсталацијама, сликарским цитатима као неком врстом претече постмодернизма... Али сви ти начини изражавања нису били пука уметничка игра или досетка, него су били у функцији доказивања човековог отуђења, постваривања и тражење пута да се избави из „рђаве бесконачности” савременог света. Изапачености савременог света у виду неразумног развоја технологије и „успона безначајности” наговештавају неки облик савременог лудизма који би био први корак ка проналажењу изгубљене наде и вере у смисао историје и креације.

Колебљивост, несигурност и сумња нису никада били толико као данас наше једино надање у Празнини: седимо међу свим и свачим, међу неупотребљивим обиљем – али сами. Та самоћа није ништа друго него одбаченост, раздвојеност и искљученост из космичког плана. Ми смо отпадници (или отпаци) јер је доба у коме живимо обележено Ђубриштем. Ђубриште је ушло у уметност, у океане, у главе, у тела, у идеје, у јавни живот и у света места; на Ђубришту се једе и сања, на њему се оснивају куле и градови; то је место на коме се заустављају путници из пустиње-даљине. Ђубри-

² Види: Кукић, Б., „На путу рђаве бесконачности”, <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=969860> (29. 12. 2010.).

ште је планетарна оаза у којој се рађа, живи и умире. Хаос и крици, сулуде идеје и владавина маса, новац и комформизам, бол, кошмар и сплин, мржња и егоизам, лаж и смрт – знаци су нашег времена.³

Бранко Кукић наш свет види претворен у борхесовску планету Тлон на којој је проглашена владавина предмета који у свом безбројноструком постојању прелазе у потпуну исцрпљеност смисла. Схвативши, дакле, свет као ентропију, Шејка је то приказао мултипликацијама, које нису умножавање Божјих дарова, него људског рада. Производи људског рада бачени су у опустелост значења и примене.

Међународни фестивал зелене културе „Грин Фест“, који се одржава почев од 2010. године, јединствен је и препознатљив догађај који кроз филмске, уметничке и образовне програме стимулише сарадњу културе и уметности са екологијом, заштитом животне средине и одрживим развојем. Ове године била сам констернирана загађеношћу пре свега океана у деловима који би требало да су потпуно чисти и очувани. Екипа филма „Пластични океан“ Крејга Лисона – новинари, рониоци, научници – пуне четири године, колико је трајало снимање овог филма, проналазили су гомиле пластичног отпада на двадесет локација широм света. Ово јединствено сведочење пружа увид у загађење пластиком (осам милиона тона заврши сваке године у океану) као и у озбиљне последице и алармантне ризике по животиње које живе у и око мора, од заплитања у пластику великог броја јединки до чињенице да је код чак 90% птица нађена пластика у стомаку. Због глобалног загревања корали нестају, а њихова функција у океану слична је шумама на копну!

Нарочито је упечатљив документарни дугометражни филм „Хармонија с депоније“ Бреда Олгуда који прати оркестар Катеуру, парагвајску музичку групу чији су инструменти у потпуности направљени од рециклираних предмета са отпада. Свирају дословно на кантама, одбаченим кућним апаратима, конзервама... У питању је модерна бајка која се дешава у стварности, прича која приказује

³ Исто.

сву моћ иновативности, преданости, рада, али и значај снова за будућност појединца. Када прича о њима почиње да се шири вирално путем интернета, оркестар постаје светска сензација.

Вредносни нормативни релативизам, типичан за постмодерно доба, навикао нас је да у културу сврставамо све и свашта: од тагова на зидовима, пирсинга, до начина одевања и фризура, исхране и тсл. Живимо у ери масовне потрошње, масовне комуникације, индивидуалне масовне културе. То је ера обележена опадањем или нестанком великих идеја и идеологија коју Липовецки у књизи „Доба празнине” назива постмодерном. Шта карактерише однос постмодерне према култури? Пре свега – поистовећење света културе са светом конзумације. Хана Арент прави јасну разлику између те две сфере, супротстављајући безвремени свет Културе свету утилитарног, пролазног потрошног предмета.

Бодријар наставља традицију теоријских реакција на застрашујуће промене које доноси медијска ера у правцу дехуманизације друштва и хомогенизације културе. Нарочито је близак ставовима Ги Дебора, који савремени капитализам и потрошачко друштво тумачи као неограничену акумулацију спектакла. Тржни центри, производи, неограничен број ствари које се рекламирају, откривају, користе или бацају – све ово припада непрекидној пролиферацији спектакла, лажних слика, магије и задовољства. Медијска култура телевизије, музички спотови у непрекидној динамици претварају целокупан људски живот у игру специјалних ефеката, интензивних слика...

У данашњем постиндустријском друштву, у непрекидној производњи слика, информација, медијских вести и реклама, свет је растворен у фикцији, материја у слици, а стварност постаје чист сопствени симулакрум, односно копија без оригинала. У непрекидном додиру са сликом у сваком тренутку живота, у збиру фрагмената значења на које не можемо да се ослонимо, искуство гледалаца се своди на пуки пријем површинских утисака, информација лишених значења. Привид постаје срж саме стварности. Живимо у свету хиперреалности која, захваљујући средствима масовне кому-

никације, стварност показује на таквом нивоу интергрисаности да се илузија чини веродостојнијом од правог живота.

Насупрот Лиотару, који у хетерогености и плурализму види позив на игру и такмичење, Бодријар бесомучну, незауостављиву продукцију слика, производа, знакова и стимуланса сматра имплозијом свих значења. Што се више суочавамо са обиљем информација, то имамо мање знања. Хиперпродукцијом информација које се удружују себе ради и имају циљ у себи самима, ствара се хиперреалност коју савремено друштво доживљава као једину могућу стварност.

„Непрегледне депоније са једне стране, а са друге хаос и траума избеумљеног појединца, који као безлични лутак пребира по ђубришту своје подсвести, постали су нови вид аналогичја у односу на природно окружење за савременог уметника.”⁴

Позивајући се на Јунгове ставове, Еко наводи да је „оно што је ружно данас, знак и претеча великих, наступајућих преображаја сутрашњице.”⁵ Поједини модерни уметници који су омогућили да се овај нови вид стваралаштва појави и постане саставни део светске уметничке сцене (Пикасо, Раушенберг и др.) утрли су пут бројним савременим ствараоцима којима је отпад постао саставни део живота у контексту глобалног загађивања на свим равнима.

Тровање воде, ваздуха и земље, помор биљака, животиња и људи, отпад и депоније – наша су свакодневица. Уметници који кроз вид ангажоване уметности критички сагледавају свет, упозоравају на морално опадање човечанства и његове последице. У контексту покушаја да се на уметнички начин прикаже ђубриште, отпаци и различити видови загађивања, првенствено непотребним предметима, наводећи пример дела Ђорђа де Кирика, Јунг говори

⁴ Види: Цветковска Оцокољић, В., Цветковски, Т., „Ђубретари и/или уметници: да ли је некултурно величати отпатке”, *Култура*, 137, 2012. стр. 248.

⁵ Еко, У., *Историја ружноће*, Плато, Београд, 2007.

о томе да је човек лишен своје душе, лутак без лица те стога и без свести. То је фигура устоличена на постољу од смећа.⁶

„21. век видим у потреби за пражњењем. Претходни је много нагомилао.

Преграничило се у свему.” (Бождар Мандић)

„Сваке три секунде у свету умре једно дете и објави се једна књига! Ко ће бити бржи?” (Ненад Даковић)

У тексту „Ћубретари и/или уметници: да ли је некултурно величати отпатке” Виолета Цветковска Оцокољић и Татјана Цветковски истражују физичко као и ментално загађење човека савременог друштва и улогу уметника као сведока и визионара. Тематизују улогу уметника у подражавању и промовисању производа масовне културе, с нагласком на истрошеним продуктима, односно ђубришту.

Новија уметничка струјања у 20. веку (авангарда) довела су до одвајања естетике од традиционално лепог и њеног проширивања на ружно. Као радикални облик уметности, који се залаже за изазивање експреса у уметности и култури (а зар дигитална култура није скандалозна и мучна за многе?!), авангарда утире пут новој потрошњи значења у постмодерној култури.⁷ Тако је отпад индустријског света удружен са естетиком ружног постао нови вид бунта или потврде развоја будућег света.

У складу са овим осећањем, човек савременог доба осећа све дубљу потребу за самопотврђивањем и саморепрезентацијом и, путем умножавања личних слика или кратких филмова, тежи да се осети делом заједнице, да потврди лично постојање и да га докаже. Та опседнутост за давањем потврде о личном постојању у ери догађаја без последице омогућила је да „лудак, некада немуште,

⁶ Види: Јунг, К., *Човек и његови симболи*, Народна књига-Алфа, Београд, 1996. стр. 325. и даље.

⁷ Шуваковић, М., *Појмовник теорије уметности*, Орион Арт, Београд, 2011.

данас послушкује цео свет јер је пронађена шифра по којој могу да се приме њихове поруке”⁸ (као што је, на пример, ријалити шоу).

Колекционарство, конзумеризам, нагомилавање свега и свачега није само начин савладавања празнине, него подразумева и страх од празног простора. Смрт је празан простор. Док год смо живи бавимо се испуњавањем празнине. Колекционарство је и тајно преговарање са смрћу.

Познаваоци романа Умберта Ека добро знају да ови обилују списковима и набрајањима (каталози, пописи) и овој својој изузетној наклоности Еко је дао на вољу у књизи „Бескрајни спискови” (*Vertiges de la liste – Вртоглаве листе*), изdatoј поводом истоимене манифестације одржане у Лувру новембра 2009. године под руководством самог писца.

Бесконечност спискова није случајност: култура је склона заокруженим, стабилним облицима који потврђују њен идентитет, а када се суочи са збрканим нагомилавањем неодредивих појава, почиње да прави спискове. Пишчев есеј прати књижевна антологија и широк избор уметничких дела која илуструју дате листе.

Историја књижевности је веома богата списковима или набрајањима – од Хесиода и Хомера до Џојса и Борхеса. Визуелног набрајања има и у сликарству, од Боша, Панинија, Карпача, Дирера до Далија и Ернста. Набрајање је могуће наћи и у другим уметничким облицима: Равелов *Болеро* (опсесивни ритам – бесконачно трајање).

Погледајмо овај списак израза: умножавање, дупликација, понављање, двојници, сурогати, рециклажа, копије, претрпаност детаљима, колекционарство, сакупљање, конзумеризам, нагомилавање, неограничен број, спискови, непрекидна производња, незауостављива продукција, незадрживе реке преплављујућих информација, бујица и мећава информација, репродуцибилност, реплике,

⁸ Види: Бодријар, Ж. *Симулација и симулакруми*, Светови, Нови Сад, 1991. стр. 159. и даље.

мултипликације, поновљивост, цитатност ... – Шта нам све ово говори? Да ли смо заиста преграничили у свему?

Бесконечног умножавања, нагомилавања никад више него данас – зар не? Али изгледа да је, ипак, одувек било тако (Еко нам говори о томе) – или није било баш овако? Зашто је Еко баш у овом времену пожелео да направи овакав пројекат? Или се ради о обичној коинциденцији. И да ли уопште има случајности...? Све сама питања на крају.

Литература

- Алић, С., *Меклуан: Најава филозофије медија*, Центар за филозофију медија и медиолошка истраживања, Загреб, 2010.
- Башић, Љ., „Нове технологије и границе уметности”, *Гласник Народне библиотеке Србије*, Београд, 2007.
- Бодријар, Ж., *Друго од истога*, Лапис, Београд, 1994.
- Бодријар, Ж. *Симулација и симулакруми*, Светови, Нови Сад, 1991.
- Божих, Ј., „Нострадамус о будућности књиге: постписмена култура”, у: *Класична или електронска књига: за и против*, Културни центар, Бар, 2012.
- Вучковић, Ж. Залазак Гутенбергове галаксије: Културолошке и епистемолошке импликације, *Теме*, 2, 2011.
- Гордић-Петковић, В., „Линеарно и иконичко читање у ери културе екрана”, у: *Класична или електронска књига: за и против*, Културни центар, Бар, 2012.
- Ђоровић, Б., „Кибернетски еугенизам култура у Бермудском троуглу и нестанак човека”, *Култура*, Београд, 137, 2012.
- Еко, У., *Историја ружноће*, Плато, Београд, 2007.
- Еко, У., Каријер, Ж., *Не надајте се да ћете се решити књига*, Градац К, Чачак, Београд, 2011.
- Јунг, К., *Човек и његови симболи*, Народна књига-Алфа, Београд, 1996.
- Калач, Д., „Класична или е-књига?”, у: *Класична или електронска књига: за и против*, Културни центар, Бар, 2012.

Јадранка Божић

- Липовецки, Ж., *Доба празнине*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2011.
- Меклуан, М., *Електронски медији и крај културе писмености*, Карпос, Лозница, 2012.
- Потер, Џ., *Медијска писменост*, Клио, Београд, 2011.
- Спасић, Д., „Мистична јагњад испод Ајфелове куле”, *Политика*, 13. април 2013.
- Цветковска Оцокољић, В., Цветковски, Т., „Ћубретари и/или уметници: да ли је некултурно величати отпатке”, *Култура*, 137, 2012.
- Церовић, Р., „Класична књига или њена електронска форма”, у: *Класична или електронска књига: за и против*, Културни центар, Бар, 2012.
- Шејка, Л., *Град – ђубриште – замак*, Нолит, Београд, 1982.
- Шуваковић, М., *Појмовник теорије уметности*, Орион Арт, Београд, 2011.

Jadranka Božić

UNDERSTANDING AESTHETICS: STACKING AS A GAPS IN EMPTINESS

Summary

The paper deals with the terrifying changes brought about by the media era in the direction of the dehumanization of society and the homogenization of culture. The age in which we live is marked by garbage, trash. We investigate physical as well as mental contamination of the man of contemporary society and the role of artists as witnesses and visionaries. The industrial world's waste associated with the aesthetics of ugly becomes a new type of rebellion or a confirmation of the development of the future world.

Key words: depony, garbage, dehumanization of society, mental pollution, aesthetics of ugly.

**ЕСТЕТСКА КУЛТУРА:
ТЕОРИЈСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ**

Милош Миладинов

КАРАКТЕР ПОЈМОВА АПОЛОНСКОГ И ДИОНИЗИЈСКОГ У ФИЛОЗОФИЈИ РАНОГ НИЧЕА

Апстракт: Аутор у раду испитује Ничеов специфичан начин осмишљавања појмова аполонског и дионизијског принципа. У уводном делу рада испитује се позиција Ничеовог истраживања уметности и културе у контексту доминантних праваца савремене естетике. Потом, следи анализа појмова аполонског и дионизијског принципа и испитивање њихове паралитералне употребе. Након тога, аутор скреће пажњу на могућност паралитералне употребе Ничеовог појма трагедије, те и његове блиске повезаности са феноменом живота у Ничеовој филозофији. У последњем поглављу, испитује се продуктивност и домет паралитералне појмовности за савремену естетику и проблематизацију културе.

Кључне речи: аполонско, дионизијско, култура, Ниче, паралитералност, трагедија, уметност.

Ниче и појмовност естетике

Једна од битних тековина савремене естетике, али и савремене филозофије уопште, јесте рефлексија о властитој појмовности. У том смислу, неретко се дешава да савремени естетички релевантни аутори, као што су Бењамин¹ и Хајдегер², критикују и одбацују

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

² Поповић, У., „Превладавање естетике и почетак мишљења: Хајдегерово схватање уметности у савремено доба”, у: Ива Драшкић Вићановић, Небојша Грубор,

традиционалну естетичку појмовност, сматрујући да је она не само несаобразна савременом естетичким проблемима, него да неретко и отежава и онемогућава ваљан приступ естетским феноменима. Њихова мисаона стратегија огледа се у осмишљавању нове, уско специјализоване појмовности за посебне естетичке проблеме, за коју тврде да обезбеђује адекватнији приступ у односу на традицију. Насупрот таквих тендеција, у савремености имамо и ауторе који не желе у потпуности да одбаце увиде традиционалне естетике као и њен категоријални апарат, него сматрају да је наслеђене појмове довољно модификовати и поново промислити – о томе нам најбоље сведочи појмовни пар материје и форме, који је и даље доминантно присутан у савременим естетичким истраживањима. Дакако, напуштање или остајање при традиционалној естетичкој појмовности није тек козметички избор, него се на том месту заправо одлучује да ли се, у случају напуштања такве појмовности, уједно напушта или реafirмише и начин мишљења на основу којег та појмовност израста.

Када је реч о Ничеовим раним радовима, а пре свега делу „Рођење трагедије”, лако можемо уочити да га не можемо сврстати ни у једну од претходно две наведене доминантне тенденције савремене естетике. С једне стране, приметно је да Ниче не користи традиционалну појмовност, те да осмишљава властиту, тј. да за потребе испитивања естетичке проблематике користи нове појмове – појмове дионизијског и аполонског принципа. С друге стране, пак, Ниче нема намеру да поново заснива и утемељује естетику, нити филозофију уметности као посебну дисциплину на претходно поменутој појмовности. Исто тако, за појмове аполонског и дионизијског не можемо тврдити да представљају категорије за одређени и спецификовани естетички проблем, него пре да они у једнакој мери обухватају неколико различитих феномена – феномене трагедије, уметности као такве, културе уопште, те на крају и самог

Уна Поповић, Марко Новаковић (ур.), *Криза уметности*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2014, стр. 268.

живота. С тим у вези, уколико бисмо Ничеово „Рођење трагедије” окарактерисали као системско дело естетике, упитно је колико би то тврђење било плаузибилно. Међутим, у претходно поменутом спису, Ниче се бави *par excellence* естетичким проблемима као што су трагедија, уметност и култура.

Дакле, имајући у виду доминантне начине приступа савременој естетици, Ничеов спис „Рођење трагедије” се на први поглед показује као некаква врста међукорак између савремене и традиционалне естетике – с једне стране имамо нову појмовност, али та појмовност, с друге стране, није ограничена на уже одређено естетичко поље, него се у једнакој мери простире на готово читаву сферу културе, што најчешће није био случај у савременим естетикама. Отуда, кључно питање које ћемо разматрати јесте питање о могућности и плодности оваковог приступа, односно домета овакве појмовности када је у питању савремена естетика и испитивање културе уопште.

Дионизијско и аполонско

Став који представља наше полазиште јесте Силкова и Штернова³ теза о Ничеовој паралитералној употреби појмова аполонског и дионизијског. Теза о паралитералности ових појмова огледа се у специфичном тумачењу онога на шта ови појмови реферишу. Речју, у зависности од контекста у ком су употребљени, ови појмови се на различитим местима могу односити на трагедију, потом на уметност као такву, те и на феномен културе уопште. Другим речима, појам дионизијског, на пример, се може односити на митску фигуру Диониса, али и на далеко шири контекст или поље референције, у које можемо рећи да спадају претходно наведени феномени. У том смислу, када Ниче говори о трагедији путем појмова дионизијског и аполонског, то се може односити на специфично

³ Silk, M. S., Stern, J. P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 204.

грчки облик трагедије, али се исто неретко односи и на савремену трагедију; потом, та иста појмовност може имати и далеко шири смисао, који би се тицао грчке уметности или савремене уметности и, коначно, тезе о трагедији се у „Рођењу трагедије” неретко тичу проблема како грчке, тако и савремене културе.

У том смислу, за разлику од Силка и Штерна, који говоре о паралитералности појмова дионизијског и аполонског, ми бисмо рекли да, поред њих, Ничеов појам трагедије такође извршава паралитералну функцију. Таква паралитерална употреба појмова омогућава Ничеу да властиту анализу постави како структурално, тако и повесно. Као што смо рекли, помоћу појмова трагедије, дионизијског и аплонског, Ниче може да говори о структуралним одређењима појмова трагедије, уметности и културе, али, у зависности од контекста када се ови појмови користе, може се уочити када Ниче говори о грчим, а када о савременим облицима ових феномена.

Имајући у виду претходно поменути тезу о начину употребе појмова аполонског и дионизијског принципа, следеће што бисмо требали да образложимо јесте сама садржина ових појмова. Наиме, одређења ових појмова Ниче задобија на основу њихове митске подлоге, тј. с обзиром на оно како су Дионис и Аполон мишљени у грчкој митологији. Отуда, Аполон, као вођа муза, чувар поретка, спокојства и јасне свести симболизује све оно што је уобличено, ограничено и с обзиром на меру и границу конституисано.⁴ Насупрот њему, Дионис као бог вина, екстазе, празничког пијанства и набујалих нагона представља својеврсни антипод Аполону, односно одсликава прелазак и померање свих граница и мера.⁵

Међутим, питање на које прво морамо одговорити и које је далеко важније за наше истраживање од садржаја појмова дионизијског и аполонског јесте зашто Ниче уопште уводи ове појмове

⁴ Ђурић, М., „Фридрих Ниче и хеленска култура” у: *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001, стр. 11–12.

⁵ Исто.

за разматрање феномена уметности и културе и шта са њима покушава да уради?

Један од кључних разлога Ничеовог избора овакве мисаоне стратегије, по нашем суду, јесте неповерење према појмовности традиционалне естетике. Другим речима, према Ничеу, традиционална естетичка појмовност пре замагљује и отежава приступ естетичким проблемима него што их открива – традиционални естетички појмови нису саобразни ономе за шта се користе, а последица примене таквих, неодговарајућих појмова, јесте искривљена слика о ономе што се тим појмовима хтело обухватити, а то су, када је у питању интерес Ничеа, пре свега феномени трагедије, уметности и културе. Речју, док је традиција естетичке проблеме разматрала с обзиром на метафизику и теорију у ширем смислу, Ниче предлаже да се „уметност гледа оком живота”.⁶ Овакав приступ, пак, захтева да се појмови који се примењују на проблеме уметности и културе поставе радикално друачије у односу на појмове традиције.

Отуда, за појмове дионизијског и аполонског можемо рећи да бивају осмишљени управо да би се претходно поменути естетички проблеми могли ваљано захватити, тј. да су сковани тако да могу бити саобразни ономе што се њима покушава обухватити. Тако осмишљена појмовност, онда, не бива преузета из других области филозофије, као што је био случај са појмовима материје и форме, који су, према Хајдегеровом суду⁷, првобитно осмишљени за појмовно хватање употребних предмета. Стога, можемо рећи да је Ниче сматрао да традиционалне естетичке категорије не могу да обухвате оно на шта су вековима примењиване, те да се оваквим гестом уметност и други естетички појмови измештају из окошта-лог метафизичког дискурса.

Следећа ствар коју бисмо требали размотрити јесте који је тачно феномен или скуп феномена најпримеренији појмовима аполонског и дионизијског принципа. Једно од доминантних и веро-

⁶ Ниче, Ф., *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001, стр. 37.

⁷ Хајдегер, М., *Ниче I*, Федон, Београд, 2009, стр. 93.

ватно најплаузибилнијих тумачења огледа се у томе да оно аполонско и дионизијско заправо представљају пандане традиционалним појмовима материје и форме, односно да они сада обухватају оно на шта је традиција циљала са овим појмовима. У том смислу, аполонско, као принцип мере и границе односио би се на форму, док би се дионизијско, као оличење живота и нагона, односило на материју, али пре свега на начин на који ју је схватао Шилер⁸ – дакле не као пуку пасивност, него пре као феномен који у себи садржи и активни принцип.

Поред тога, појмовни пар аполонског и дионизијског осветљава уметничко дело и са још једне стране – наиме, како Ниче напомиње, између ова два принципа постоји „монстроузна разлика”⁹. У том смислу, разлика, односно несводивост једног принципа на други или проналазак њиховог заједничког извора треба да назначи унутрашњу динамику и напетост самог дела, коју је и традиција неретко покушавала да захвати путем појмова материје и форме. Поред тога, одређење аполонског као оног што је увек у мери и граници, те дионизијског као нечег што само по себи нема обличје аналогно је традиционалном схватању форме као облика, те и материје која тек треба да буде обликована. Сходно томе, јединство или равнотежа аполонског и дионизијског може се тумачити у аналогiji према традиционалном схватању јединства материје и форме, односно према схватању уметничког дела као обликоване материје.

Иако се ово тумачење на први поглед чини неоспорним, ипак, појмови дионизијског и аполонског принципа имају много шире поље референције од уметничког дела. Наиме, уколико прихвати-

⁸ Шилер, Ф., „О естетском васпитању човека, у низу писама”, у: *Познји филозофско-естетички списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 2008, стр. 207.

⁹ Sallis, J., *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991, p. 14.

мо претходно поменути тезу о паралитералности ових појмова, из тога следи да овај појмовни пар треба да има још видова примене.

Други вид примене ових појмова тиче се уметничке продукције. Наиме, ови појмови такође могу да маркирају штимунг [*Stimmung*], односно специфично расположење и држање уметника при стварању. Такав вид расположења, пак, огледа се у равнотежи дионизијског и аполонског принципа у, условно речено, „души” уметника. Слично је и када је реч о уметничкој рецепцији – уколико постоји баланс између дионизијског и аполонског принципа на самом делу, онда се таква врста равнотеже преноси и на расположење рецепијента при сусрету са таквим уметничким делом. Оно што карактерише такво расположење јесте својеврсна деструкција индивидуе, чије искуство омогућава дубљи поглед у моћ живота.

Поред претходно наведеног схватања улоге појмова дионизијског и аполонског принципа, постоји још једно за рецепцију, по нашем суду, плаузибилније тумачење. Наиме, појмови оног аполонског и дионизијског се могу разумети као пандан појмовима лепог и узвишеног из нововековних естетика.¹⁰ Феномен лепоте, који се у том периоду најчешће тумачио с обзиром на доживљај субјекта, код Ничеа бива артикулисан путем аполонског принципа. Одређење аполонског као оног што је начело индивидуације и увек одмерено и уобличено обухвата и неке од традиционалних схватања феномена лепоте. Када је у питању појам дионизијског принципа, на сличан начин можемо уочити аналогију тог појма са модерном концепцијом узвишеног. Наиме, као што Кант одређује појам лепоте путем форме, а узвишеног путем безграничности, исто тако и Ниче, као што смо напоменули, аполонски принцип мисли у контексту мере и облика, док се оно дионизијско односи на прекорачење и померање свих могућих граница.¹¹ Стога, сасвим је оправдано тумачити појмовни пар дионизијског и аполонског

¹⁰ Nabais, N., *Nietzsche and the Metaphysics of the Tragic*, Continuum, London, 2006, p. 11

¹¹ Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975, стр. 132.

као својеврсне пандане нововековним, а пре свега Кантовим појмовима узвишеног и лепог.

Међутим, као што смо на почетку овог поглавља нагласили, појмове дионизијског и аполонског принципа Ниче не користи искључиво за захватање феномена уметности, него му они служе и као појмовност за феномен целокупне културе. Наиме, на неколико места у Ничевим раним радовима можемо пронаћи синтагме као што су „аполонска култура”, „дионизијски поглед на свет”¹² и друге формулације које нам недвосмислено сигнализирају да се појмовни пар дионизијског и аполонског употребљава и ван ужег контекста уметности. Садржински смисао ових појмова, када их Ниче користи у контексту културе, остаје готово исти као и у случају када бивају примењени на феномен уметности – аполонска култура односила би се на културу мере и границе, док би дионизијска култура представљала културу заноса и набујалих нагона.

Имајући у виду све претходно речено, можемо приметити да Ниче путем појмова аполонског и дионизијског принципа покушава да обухвати сва три кључна момента феномена уметности – дело, рецепцију и продукцију и, за разлику од традиционалних и савремених естетика, он то чини са једном истом појмовношћу. Прецизније, појмове аполонског и дионизијског не бисмо требали да ограничимо само на један од претходна три момента, него сматрамо да су они осмишљени управо тако да могу, услед њихове паралитералне функције, обухвате феномен уметности у свим његовим аспектима. Поред тога, ови појмови, као што смо видели, властиту примену проналазе и за захватање феномена културе, што додатно потврђује тезу о њиховој паралитералној употреби.

¹² Ниче, Ф., „Диониски поглед на свет”, у: *Стиси о грчкој књижевности и филозофији*”, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 70.

Трагедија и живот

У претходном поглављу говорили смо о паралитералној функцији појмова аполонског и дионизијског принципа, а сада бисмо требали да покажемо, као што смо претходно и напоменули, паралитерални карактер Ничеовог појма трагедије. Наиме, наша полазна претпоставка огледа се у тези да Ниче, путем појма трагедије, заправо покушава да говори и о другим, трагедији блиским проблемима. Другим речима, када Ниче изриче различите судове о трагедији, они се као такви могу односити на трагедију као посебну врсту уметности, потом на уметност уопште, а потом и на целокупну сферу културе. С тим у вези, питање које прво морамо поставити јесте зашто је Ниче изабрао управо трагедију, тј. зашто би трагедија имала одликовано место, у односу на друге уметности, с обзиром на које се читава дијагноза уметности у целини, те на крају и саме културе?

Како Ниче готово на самом почетку списка „Рођење трагедије” наводи: „...док се најзад, једним метафизичким чудотворним чином хеленске „воље” спарени, не појављују удружени и у тој спрези коначно рађају колико диониско толико и аполонско уметничко дело античке трагедије”.¹³ У том смислу, античка трагедије за Ничеа представља одликовано место на ком се може уочити равнотежа између аполонског и дионизијског принципа, која је такође неопходна и за целокупну културу. Стога, разлог Ничеовог одабира трагедије као централног феномена за испитивање уметности и културе уопште, може се тумачити управо имајући у виду претходно поменути Ничеов став о, у трагедији, равноправном учествовању аполонског и дионизијског принципа .

Поред тога, можемо приметити да оно што је у центру Ничеових и раних и позних радова јесте проблем живота, односно бивствовање постајања. Отуда, уколико је бивствовање постајања заправо кључно питање које морамо поставити када је реч о фи-

¹³ Ниче, Ф., *Рођење трагедије*, стр. 52.

лозофији, онда није немогуће да је Ниче сматрао да је питање о мистерији живота заправо и кључно питање уметности. Штавише, како и сам Ниче наводи следеће: „А онако како се философ односи према стварности постојања, тако се уметнички осетљиви човек односи према стварности сна; он га тачно и радо посматра јер у тим сликама налази тумачење живота, на тим збивањима вежба за живот”¹⁴

С тим у вези, треба имати у виду Аристотелово схватање трагедије у чијем се средишту налази управо феномен људског живота, који представља предмет подражавања трагичког песника.¹⁵ Такође, и друга тумачења трагедије, а пре свега хеленске трагедије, неретко назначавaju да она заправо представља рефлексију начина на који се одвија људски живот у времену када конкретне трагедије настају.¹⁶ Уколико ову тезу прихватимо, онда се трагедија, уметност, те и целокупна култура једног времена показује као огледало тадашњег живота, те самим тим када Ниче даје различите опаске о трагедији, он тада заправо не само да говори о уметности и култури, него и о самом феномену живота.

Паралитерална употреба појмова и естетичка теорија

У претходном делу рада оцртали смо начин на који Ниче осмишљава властите појмове зарад обухватања онога што је у традицији спадало у корпус естетичких проблема. Међутим, за разлику од традиционалних приступа тим проблемима, Ниче настоји да изгради властиту мрежу паралитералних појмова, те на такав начин покушава да их обухвати. Отуда, следећи наш задатак огледа се у испитивању плодности таквог приступа за естетичку теорију.

¹⁴ Исто, стр. 53.

¹⁵ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, Итро Аугуст Цесарец, Загреб, 1983, стр. 19.

¹⁶ Ђурић, М., *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства Србије, Београд, 1971, стр. 245.

Наиме, као што смо напоменули у првом поглављу овог испитивања, постоје две доминантне тенденције у савременим естетичким теоријама – радикално напуштање традиционалне појмовности и осмишљавање другачијих приступа, с једне стране, или тежња ка реформисању традиционалних појмова, с друге стране. За Ничеово испитивање феномена трагедије, уметности и културе, пак, не можемо рећи да припада ни једном од претходна два приступа, него пре да представља битно другачији начин испитивања ових проблема.

Стога, можемо приметити да паралитерално постављена појмовност у „Рођењу трагедије” и околним списима онда заправо омогућава да се на нивоу теорије доспе до органског јединства како између кључних феномена културе, тако и између културе и живота, односно већ по начину на који је осмишљена, оваква појмовност на теоријском и концептуалном нивоу успоставља повезаност између уметности и живота, до које је Ничеу превасходно стало.

С тим у вези, може се рећи да се овим путем доспева до нацрта за естетичку теорију која би могла да објасни и обухвати прегршт естетичких проблема са веома малим бројем пажљиво осмишљених појмова. Међутим, исто тако, овако постављена појмовност би неретко могла да занемари специфичности појединачних естетских феномена, које би биле готово невидљиве услед захтева за органском повезаношћу између појмова, која се налази у првом плану овако осмишљене теорије.

Литература

- Аристотел, *О пјесничком умијећу*, Итро Аугуст Цесарец, Загреб, 1983.
Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности”, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, 2011.

- Ђурић, М., *Историја хеленске књижевности*, Завод за удбенике и наставна средства Србије, Београд, 1971.
- Ђурић, М., „Фридрих Ниче и хеленска култура” у: *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975.
- Ниче, Ф., „Диониски поглед на свет”, у: *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.
- Ниче, Ф., *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001.
- Поповић, У., „Превладавање естетике и почетак мишљења: Хајдегерово схватање уметности у савремено доба”, у: Ива Драшкић Вићановић, Небојша Грубор, Уна Поповић, Марко Новаковић (ур.), *Криза уметности*, Естетичко друштво Србије, 2014.
- Хајдегер, М., *Ниче I*, Федон, Београд, 2009.
- Шилер, Ф., „О естетском васпитању човека, у низу писама”, у: *Познији филозофско-естетички списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 2008.
- Nabais, N., *Nietzsche and the Metaphysics of the Tragic*, Continuum, London, 2006.
- Sallis, J., *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Silk, M. S., Stern, J. P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

Miloš Miladinov

**THE CHARACTER OF CONCEPTS OF APOLLONIAN
AND DIONYSIAN IN EARLY PHILOSOPHY
OF NIETZSCHE**

Summary

In this paper, the author examines Nietzsche's specific way of conceiving the notions of the Apollonian and Dionysian principles. The introductory part of the paper investigates the position of Nietzsche's research of art and

culture in the context of the dominant directions of contemporary aesthetics. It is followed by the analysis of the concepts of the Apollonian and Dionysian principles and their paraliterary usage. After that, the author focuses on possibility of paraliterary usage of Nietzsche's concept of tragedy and its close relation to the phenomenon of life in Nietzsche's philosophy. In the last chapter, there is the analysis of productivity of paraliterary conception for contemporary aesthetics and contemporary concept of culture.

Key words: apollonian, art, culture, dionysian, Nietzsche, paraliterary, tragedy.

Милица Ојданић

***SPREZZATURA* КАО ОБЛИК ПОНАШАЊА И САМОПРЕДСТАВЉАЊА У РЕНЕСАНСИ**

Дочекајмо време онакви како нас оно тражи.
Вилијам Шекспир, *Симбелин*

Апстракт: У раду се анализира специфична техника понашања, *Спрецатура*, која је у ренесансним дворским круговима подразумевала понашање изведено на начин хистрионске (глумачке) импровизације. На примеру две значајне личности за културу и политику ренесансне Енглеске, промишља се шта је у друштвеном и институционалном смислу условило овакво, „нехајно”, понашање. Најзад, испитује се и феномен обликовања сопственог идентитета у Енглеској 16. века. Неколико есеја америчког критичара и проучаваоца књижевности, Стивена Гринблата, критичко су полазиште за овај рад.

Кључне речи: Ренесанса, *Sprezzatura*, понашање, самообликовање, самопрезентација, персона, идентитет.

Следи кратак увод о једној од најзначајнијих личности енглеске ренесансе: сер Волтеру Ралију. Неће бити речи о Ралијевим књижевним делима и поступцима који су обликовали позадину одређених историјских догађања, забележених у хроникама или накнадним историјским изворима, већ о његовој личности која ће у овом раду, или бар у његовом уводу, бити својеврсна смерница у виду проширене метафоре, „кров над главом” осталих примера

који следе, а који се тичу феномена обликовања сопственог идентитета у раном модерном периоду европске културе, тачније у Енглеској 16. века. Неколико есеја америчког критичара и проучаваоца књижевности, Стивена Гринблата, (Stephen Greenblatt) тематски у непосредној вези са овом личношћу¹, биће ишчитани пажљиво и испитани подробно у контексту теме формирања идентитета посредством фикције која се остваривала у поменутом историјском и културном периоду на два начина: причом и улогом, формама својственим писаној речи, подједнако колико и говорној.

Ко је био поменути јунак нашег увода? Дворанин, песник, војник, авантуриста, истраживач Вирџиније, Гвајане и других предела новооткривеног континента, колониста, учитељ, породични човек и, најзад, али не и по значају, миљеник краљице Елизабете I, такође једне од јунакиња ове приче по којој је читаво доба енглеске историје и културе добило назив *елизабетинско*. Видећемо, а Стивен Гринблат то детаљно објашњава, да индивидуалност у раном модерном периоду није створена из себе, *sui generis*, независно од спољашњих утицаја, света ван појединца, већ да су све промене, обликовања, покретљивости и одлике појединачног идентитета биле институционално условљене. Једна од тих институција, као средиште моћи и заједничких вредности, звала се двор, а њиме је четрдесет пет година владала краљица Елизабета I, млађа кћи Хенрија VIII.

За ову прилику корисно је подсетити се једне латинске речи коју Гринблат не помиње често и на њој не инсистира, али је она у вези са театрализацијом јавног живота, као и животом појединца проживљеним на начин хистрионске (глумачке) импровизације. Тачка у којој се категорија стварног и категорија фиктивног спајају, временски и просторно, у почетку, далеко удаљеној од двора Тју-

¹ Стивен Гринблат посветио је своју другу књигу сер Волтеру Ралију, објављену 1977. године под називом *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and His Roles*. Гринблат је пишући то дело био првенствено усредсређен на Ралијево играње улога, на његов доживљај себе као лика у некој фикционалној епској форми – роману или спеву.

дора, јесте тачка коју именујемо латинском речју персона. Персона је глинена или дрвена маска коју су носили глумци у грчком и римском позоришту. Захваљујући њој оно што би глумци изговорили могло је да одјекне до публике: маска је била нека врста мегафона који је преносио звук до најудаљенијих редова. Током историје, реч персона проширила је своје значење. Поред предмета који су користили глумци, персона је почела да подразумева и друштвену улогу или јавну функцију коју би римски грађанин обављао по својој дужности. Најзад, реч се почела користити и за означавање особе у данашњем смислу речи, људског бића посматраног за себе, независног од друштвеног статуса. Тако су, током векова, позоришно и правно постали једнаки у речи персона, захваљујући којој и увиђамо да је личност запада проистекла из идеје маске. Током ренесансног периода јавни живот поиман је као позорница, простор маски који чине појединци, театар у коме делају индивидуалисти, обликујући га и образујући својим кретањима контуре његовог рељефа, али и сами бивајући друштвом, његовим институцијама и обичајима условљени и (пре)обликовани. Процес је увек двосмеран, али увек на страни оног света који је Хегел звао објективним: државе, цркве, права и породице. У контексту ове теме битна је и одлучујућа улога државе коју су у Енглеској 16. века нарочито представљале две институције: црква и двор.

Енглеским двором током 16. века владали су, уколико изуземо краткотрајне владавине Едварда VI и Мери I (деце Хенрија VIII из брака са Џејн Симур и Катарином Арагонском) Хенри VIII (владао од 1509. до 1547.) и његова ћерка из брака са Аном Болин, Елизабета I (владала од 1558. до 1603. године). Моћ се током њихове владавине врхунски материјализовала у одећи, драгуљима којима је прошивена та одећа, коса или накит. Фетишистичко наглашавање манира уз количине пудера, перја, перика и тешких свилених тканина у којима би особа била (не)спутана, доприносили су театрализацији јавног живота, позоришним метафорама које су подједнако биле у домену унутрашњег живота и спољашњег декора. Појединац се, истовремено, друштвеном маском отуђивао и

афирмисао. Улога је, тако, иако инхерентна институцији позоришта, постала део личног ангажовања на двору.

Персоне сер Волтера Ралија подразумевају све одлике које је индивидуа на двору морала поседовати како би се одржала у игри коју је репрезентација моћи наметала. Стивен Гринблат већ на почетку своје књиге *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира* пише о Ралију као елизабетанском дворанину, монополисти, песнику и авантуристи који свој живот и своје деловање предочава као књижевни перформанс, „што је пак био део праксе коју је читавог живота упражњавао – представљања себе. Та пракса се завршила тек на губилишту”², где је, такође, имала театарске одлике („Сеци, човече!”), биле су његове последње речи.). Гринблат пишући о Ралију, као и о другим личностима ренесансне Енглеске, проучава институционалне силе, друштвену енергију и културне феномене који су омогућили флексибилност сопства, „појединцима да себе замишљају у савитљивим улогама – у животу и у писању.”³

Сан о слободном делању у ренесансној Енглеској стајао је насупрот ригидности друштвених улога у средњем веку, што се, аналогно, дало представити и развојем позоришних ликова: од рудиментарног средњовековног драмског заплета и моралитета у којој је Свако (*Everyman*) угрожен од Порока (*Vice*) до Шекспировог Ричарда III, вештог реторичара, пре свега, који вербални дар, довитљивост и интелигенцију наопако усмерава у правцу макијавелистичке бескрупулозности. Самосвесно конструисан феномен „Рали”, индивидуа која неуморно мења улоге (персоне), једну маску замењујући другом, сходно датој ситуацији, производ је сложених институционалних размена и контрола. Гринблат, под утицајем теорије и предавања Мишела Фукоа, пише да институција увек производи и контролише унутрашње животе појединаца, па чак и

² Гринблат, С., *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира*, превеле Невена Мрђеновић и Јелена Стакић, Клио, Београд, 2011, стр. 13.

³ Исто, стр. 13.

онда када исти мисле да слободно говоре или делају. Доживљаје и мишљења индивидуе омогућава, условљава и обликује институција, као и убеђење у аутентичност које је, заправо, она омогућила својим системом вредности: „Укратко, између осећања идентитета и друштвене установе која за себе присваја моћ награде и казне постоји дубок, скривен, нужан однос.”⁴

У питању је однос субверзивне и доминантне моћи. Скривено место у које се појединац повлачи, како би избегао тотализујућу институцију, заправо је место које је институција створила. Ралијево играње улога омогућила је институција двора, она их је произвела у властите сврхе и преокренула их у сопствену корист. Алтернативне могућности успостављања идентитета, који би био у стању да избегне надзор институције, алтернативни начини друштвене и психолошке организације увек су праћени контролом институције која алтернативу истовремено ствара и уништава како би себе одржала. Ралијев доживљај света, слично Томасу Мору, могао је бити прожет позоришним метафорама, али мишљен као аутономно делање. Заправо, такав доживљај света био је произведен, праћен, контролисан и, најзад, обуздан далеко већом моћи. Друштвено понашање је својеврстан „репертоар модела којима појединац мора да се прилагоди. Те границе не морају да буду уске, али ипак нису бескрајне, а консеквенце за њихово престапање могу да буду окрутне.”⁵

Идентитет обликовати помоћу вештине била је константа ренесансног двора где се институција позоришта симболички наметала. Хистрионско прерушавање било је двоструко. Била је то унутрашња нужност, али и спољашња манифестација моћи коју је требало препознавањем, прихватањем и, најзад, оповргавањем учврстити. Овај последњи покушај учвршћивања моћи посредством оповргавања фикција на двору Тјудора био је опасан подједнако

⁴ Исто, стр. 16.

⁵ Милутиновић, З., „Поетика културе Стивена Гринблата”, *Реч*, бр. 15, Београд 1995, стр. 60.

колико и играње „сопствене” улоге: „С једне стране, великаши имају средства да наметну своје промишљене, театарске обреде охолости; с друге стране, ови обреди се обично изводе, злослутно, на губилиштима.”⁶ Сер Томас Мор, политички активан за време владавине Хенрија VIII, као и сер Волтер Рали, за време владавине Елизабете I, подједнако су добар пример за парадоксалност положаја појединца тог времена.

Едмунд Спенсер 1589. године употребљава глагол *fashion* (обликовати). *Fashion*, друга битна реч у контексту овог рада, може се односити на моду, на стварање стила и представљање себе помоћу спољашњих облика изгледа, уз помоћ невербалне комуникације коју ношење одеће подразумева. Ипак, у периоду у коме се остварују личности попут Томаса Мора, Волтера Ралија, Вилијама Шекспира, реч *fashion* користи се као могућност и начин да се обликује и представи сопствени идентитет. Тако, видимо, да је реч *fashion*, схваћена у овом контексту, блиска појму персоне. Увек је у питању двострукост која у сваком свом облику призива театралност, глумачка прерушавања, играње улога, самообликовање и, најзад, самопоништење.

Идентитет није било довољно само обликовати, по старој Соократовој препоруци, већ га је требало и представити, а представа увек бива изложена погледима и тумачењима, што додатно доприноси нестабилности, како идентитета, тако и тумачења. Такође, идентитет се, поред вербалног представљања, обликовао и кроз списатељски поступак. Био је то израз воље појединца да буде глас културе. Стивен Гринблат тим поводом пише: „Воља да буду глас културе – да створе апстрактне и кратке хронике времена – међу уметницима је уобичајена, али се та иста воља може протегнути и изван уметности. Или пре, на почетку 16. века уметност не претендује на аутономију; писана реч је самосвесно уклопљена у одређене заједнице, животне ситуације, структуре моћи.”⁷

⁶ Гринблат, С., *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира*, стр. 34.

⁷ Исто, стр. 26.

У протестантској Енглеској најпознатија девица није била Марија већ краљица Елизабета I Тјудор. Такав статус требало је учврстити користећи се симболима измештеним из сопственог контекста. Било је потребно римокатоличке ритуале, симболе и начине веровања прилагодити девичанској краљици. Елизабети је то успело посредством импровизација. Импровизација, наизглед спонтана а, заправо, прецизно срачуната, плод брижљивих припрема, способност је да се дата грађа, у непредвиђеним околностима, искористи тако што би се преточила у сопствени сценарио. Како би се придобила и одржала моћ коју је до тада католичанство уживало у Енглеској, краљица је наметала фикције, театарске процесије, претварање стварности у фантазију којом се може манипулисати и којој се људи потчињавају.⁸ Требало је, сада, на другачији начин приказати оно што је, првобитно, требало приказати као лажни поступак вере: сујеверне обреде, лажне сакраменте, исповед, чуда, поштовање светаца, неженство свештеника, чистилиште, опроштајнице, итд.

Елизабетина власт и моћ биле су повезане са њеном употребом фикција. Краљица је често своје политичке сараднике апсорбовала у својеврстан петраркистички контекст. Гринблат наводи пример сер Роберта Керија који је био увучен у краљичине позориштарије тако што је, уместо да без најаве пред њом протестује због неисп-

⁸ „Англиканска црква и монарх који јој је био поглавар нису искоренили католички ритуал, као што су захтевали радикални протестанти, него у, настојећи да преузму његову моћ, импровизовали у оквирима истог ритуала. Тако, на пример, знајемо да је краљица 1590. године, на прослави Дана ступања на престо, док је седела на галерији с које је посматрала витешка надметања, 'одједном зачула музику тако умилну и тајанствену да су се сви присутни задивили веома. А док су слушали ту изврсну мелодију, земља као да се отворила, и појавио се шатор, сачињен од белог тафта, по сразмерама сличан свегом Храму весталских девица. Тај храм као да је стајао на стубовима од порфира, савијеним у лук као у каквој цркви, и у њему је горело много светиљки. И још, на једној страни налазио се олтар застрт тканином од злата; а на њему су гореле две воштанице у богато украшеним свећњацима; на олтар беху стављени и обавезни краљевски поклони, које су касније три девице предале њеном величанству.'” Исто, стр. 298.

лаћеног новца за услуге, послушао савет управитеља двора и пред краљицу изашао са молбом да јој пољуби руку, уз образложење да је само због ње дојахао из далеких предела. Када је послушао савет, пријем му је одобрен и, најзад, добио је новац који му је дугован. Гринблат о тој причи у наставку пише: „Кери имплицира у свом извештају да је краљица била преварена. Можда; а ипак, без порицања једног од њених напада огромне таштине, можемо бити практично сигурни да је Елизабета била сасвим свесна да он није дојахао са шкотске границе да јој пољуби руку. Инсистирајући на романтичној фикцији, она је одредила тон свих њихових каснијих сусрета: Кери више није био државни службеник који захтева своју плату, већ љубавник пред стопама своје љубавнице.”⁹ Сер Волтер Рали био је живописнији. Пред краљицом би бивао Океан, а она његова Синтија. Каткад, она би била Дијана, а он њен следбеник, она хероина витешке романсе, он њен одани витез: „Ја желим да јој придржим коња као Александар, да лови као Дијана, хода као Венера, а благ поветарац дува кроз њену лепу косу око њених чистих образа, као у нимфе.”¹⁰

Другу личност од важности за овај рад и феномен самообликовања и самопредстављања у ренесанси најбоље представљају следећи Гринблатови редови: „Направити сам своју улогу, живети свој живот као карактер урођен у драму, стално се импровизовано обнављајући и бити увек свестан сопствене нестварности – такав је био Моров живот, и такав, могло би се чак рећи – пројекат.”¹¹

Цитирани редови сажетак су доживљаја сопства и света Тома-са Мора о коме Гринблат пише у својој књизи. „Једна од последица живота проживљеног на начин хистрионске импровизације јесте у томе да се категорија стварног стапа са категоријом фиктивног; историјски Мор је наративна фикција.”¹² Морова покретљивост, као

⁹ Исто, стр. 216–217.

¹⁰ Исто, стр. 216.

¹¹ Исто, стр. 55.

¹² Исто.

једна од особености конструисања ренесансног идентитета, била је друштвена и економска. Али, постојала је још једна покретљивост, унутрашња динамика подстакнута спољашњим околностима. Томас Мор, од најранијих дана свог јавног деловања, радио је на конструисању идентитета који се кретао утврђеним координатама: од самообликовања ка самопоништењу. У ствари, једно је подразумевало друго. Самообликовање и самопоништење неодвојиви су и међусобно условљени.

Јединствене улоге, наравно, није могло бити. Први део есеја о Томасу Морју, унутар књиге *Самообликовање у ренесанси*, насловљен је „Јединствена улога”, и од њега треба почети причу о овој личности, кључној у појединим дешавањима на двору Хенрија VIII. Томас Мор опчињен је играма које људи играју, улогама које за себе присвајају током конверзација и јавног делања, посматрањем одигравања фикција. Мор је био опчињен стварањем јавне улоге и жељом да побегне од тог створеног идентитета. Одигравања фикција пред собом Мор је посматрао али је, истовремено, и учествовао у њиховој надградњи. Суштинска одлика наметања фикција јесте приказ моћи, људи се потчињавају фантазијама и „што је фикција необузданија, то је импресивнија манифестација моћи.”¹³ Фикција је сама по себи обмана, али њено одигравање није практиковано зарад обмане, већ зарад *представе* обмане која би тренутно апсорбовала посматраче у своје унутрашње језгро, натерала их да у њој учествују.

Повишена свест о значају идентитета обраћала је пажњу и на његово испољавање. Главно оруђе била је реторика, дисциплина која је имала средишње место у хуманистичком образовању. Обликовати свет речима, произвести моћ посредством речи и посматрати утицај њихове моћи на публику, значило је понављати образац који је још Платонов Ијон практиковао. Друштву које је било дубоко театрално такви механизми били су неопходни. Реторичком начину излагања инхерентна је театралност и у случају облико-

¹³ Исто, стр. 33.

вања идентитета ренесансног дворанина показала се као водећи инструмент.

У том периоду јавља се естетски феномен познат под називом *sprezzatura*, реч коју бисмо приближно превели као нехај. Италијански писац Балдасар Кастиљоне (Baldassare Castiglione), у свом делу *Дворанин*, писао је о томе. Обликовати сопствени идентитет, изнутра га осветлити и формирати зарад постизања врлине, начело је Сократове етике. Идеја није ренесансна, али оно што нас приближава поменутом културном периоду јесте појам *sprezzatura* који одражава потребу да се „достигнути квалитет сопствене духовности изрази, да се представи другима. Потреба за презентацијом врлина свог карактера, императив самопрезентације је онај кључни моменат који дистингуира естетизовану етичку концепцију ренесансе од такође естетизоване Сократове етичке концепције.”¹⁴ Два основна типа литературе за обликовање артифицијалног идентитета били су приручници за понашање на двору и књиге реторике. Оба су обухватала појам *sprezzatura* чији је императив ноншалантност. Као и импровизација, тако и ефекат *sprezzatura* треба да изгледа, да се представи посматрачу, наизглед непланирано, грациозно, са лакоћом, као да су речи и покрети дворанина остварени без икаквог напора.¹⁵ У ствари, све је било супротно. Као и импровизација, тако је и нехајно представљање сопственог идентитета изузетно брижљиво планирано и вешто практиковано. Приручници за понашање на двору и књиге реторике били су, заправо, литература за глумце.

Вербалне стратегије, говор тела, начин представљања себе посредством одеће, све је то било у функцији комуникације са другима, у функцији представљања себе. Није било случајности ни

¹⁴ Драшкић Вићановић, И., „Бихевиорални аспект стваралаштва. Ренесансна *sprezzatura*”, *Проблем креативности*, ЕДС, Београд, 2012, стр. 3.

¹⁵ „Није дакле довољно усавршити сопствени карактер, треба га изразити, представити другом и то не било како, већ са наглашеном естетском интонацијом – треба све своје квалитете изразити љупко, грациозно, без тежине.” Исто, стр. 4.

приликом обликовања, ни приликом приказивања идентитета. Стивен Гринблат цитира дело *Дворски филозоф* Филиберта Бечлије: „изглед и појава свих ствари мудро изложених, главна су подршка наше филозофије: јер, како изгледамо, тако о нама просуђују...”¹⁶ Дакле, дворанин добија почаст поседовањем отмености, представљене на нехајан начин, са лакоћом и грациозношћу. Ива Драшкић Вићановић је тим поводом написала још и: „*Sprezzatura* је уствари комуникативна, бихевиорална техника у којој начин представљања себе, начин изражавања сопственог карактера, постаје продукт једног артифицијелног процеса; другим речима, презентација сопства је производ једног сложеног, осмишљеног, артифицијелног, стваралачког процеса. Субјект креативног процеса је уједно и његов објекат; човек сам себе креира и представља другима као уметничко дело.”¹⁷

Императив обликовања сопственог карактера био је одржање и неговање принципа етичности, чисте савести и исправних делања. Сукоб између друштвених идеала и друштвеног понашања бивао је избегнут захваљујући протејској природи ренесансног дворанина, способности његовог духа да се мења и преображава сходно околностима, да обликује себе према задовољству других. Тако је, захваљујући притиску институције двора са својим правилима понашања, критика заправо преобразена „у славу и потврду хистрионике.”¹⁸ Ту долазимо до Томаса Мора. Апсурд у коме је учествовао, позоришна метафора у којој је његов живот почео да добија обресе, учинили су му се парадоксалним. Нико није веровао у хис-

¹⁶ Гринблат, С., *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира*, стр. 213.

¹⁷ Драшкић Вићановић, И., „Бихевиорални аспект стваралаштва. Ренесансна *sprezzatura*”, стр. 4.

¹⁸ „Овај притисак се појачава с приближавањем средишту моћи; у самом средишту чак и непријатељство и осујећеност носе лице усхићеног поштовања. Тако је сер Волтер Рали могао да се нервира због Елизабетине политике према Шпанији, желећи да буде милитантнија, али је то чинио само у контексту ’романсе’ коју је имао са својом краљевском господом.” Гринблат, С., *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира*, стр. 213.

трионске презентације и афирмације моћи, иако их је следио. Сви су се покоравали позоришту као инструменту презентације моћи. На двору Хенрија VIII разметљивост и театаралност биле су свакодневне, отуда је позоришна метафора тако честа у Моровом делу, али и доживљају себе и света.

Позорница је симбол људског постојања, закључује Мор, и не само двора Тјудора који је захтевао, као што смо видели, праћење одређених формалности и помпезно приказивање моћи. У оквиру њих Мор је успевао да пронађе улоге за себе. Поред хуманистичке реформе и макијавелистичке калкулације, великаши прате церемоније и сложене театарске ритуале јер су, бивајући опседнути приказивањем моћи и фантазијама, постали неспособни да разликују истину и фикцију. Морово отуђење од друштва којим се кретао подразумевало је и отуђење од самога себе: „не само церемоније великаша него и већина сопствених односа изгледали [су му] као манифестације неограничене лудости.”¹⁹ Како бисмо приближили Моров положај савременом читаоцу, упоредићемо га са једном сликом Ханса Холбајна, немачког сликара на енглеском двору, званичног портретисте Хенрија VIII. Слика је насликана у Лондону, две године пре Моровог погубљења.

Ханс Холбајн добио је 1533. године поруџбину од Жана де Дантевила, амбасадора француског краља на двору Хенрија VIII да изради слику на којој би били портретисани он и његов пријатељ Жорж де Селв. Они су млади мушкарци, један има двадесет девет, други двадесет пет година. Обучени су у складу са својим друштвеним статусом, њихова одећа, поза, израз лица, интересовања која су посредством многобројних предмета сугерисана, представљена су као да се сликар ослањао на Кастиљонеове савете предочене у књизи *Дворанин*. Истовремено, све представљено сугерише извесну крутост, срачунатост, дистанцу какву би Макијавели посаветовао.

¹⁹ Исто, стр. 37.

Ако бисмо неког морали да упутимо у значење крајње сложеног термина „ренесанса”, онда бисмо, пре теоријског приступа, могли пред почетника да поставимо репродукцију слике Амбасадори. Наде доба, али и иронијска дистанца од истих, предочене су на овој слици, ремек-делу западног сликарства. Између два мушкарца, који су представљени у природној величини, видимо висок сто са горњом и доњом полицом. Сликар комбинује два жанра, један специфичан за ренесансу, и други који ће тек неколико деценија касније, у барокном сликарству, доживети своју пуну афирмацију. Жанр портрета и жанр мртве природе овде су сједињени и вешто прилагођени композицији. Оба жанра славе Човека, његове умне и стваралачке домете. Истовремено, оба жанра имају јасну поруку: *memento mori*.

За разлику од портрета, жанра који афирмише природно, мртва природа је на овој слици у функцији истицања вештачког. Вештачко је створио човек, у предмете је унета његова мисао, његова тежња, афирмација знања и вере али, истовремено, и сумња да вештина и знање могу спасти од смрти, од пролазности, од таштинне и бесмислености постојања. Трагање за земаљским знањима, одгонетање тајни Природе, то саме по себи нису идеје пролазног карактера, али човек, онај који се пита, онај који открива и ствара, јесте. Сво његово знање, труд, вештина, уметност коју је створио, мисао коју је обликовао, неће му бити од помоћи – смрт је константа, умирање је, такорећи, неопходност. Дакле, видимо да свака афирмација није тек наивно и надахнуто слављење знања. Ствари су двосмислене и управо на тој нестабилности Гринблат и инсистира поредећи ову слику са Моровим доживљајем сопства и света у коме је.

Интересовања ренесансног човека пред нама су. Она су своје материјалне облике добила у предметима који су наизглед немарно (а можемо слободно написати и нехајно да бисмо на тај начин увидели колико је *sprezzatura* заправо била структурно интегрисана у облике представљања) распоређени по столу. Ти предмети нису без функције, они, шта више, нису само предмети, они су инстру-

менти, сваки од њих има своје одређење и доприноси одговору на поједино човеково питање. Питања ренесансног човека могу се односити и на земаљске и на небеске сфере. На горњој полици, која је носилац предмета и инструмената за проучавање неба, видимо глобус на коме су приказана сва до тада лоцирана сазвезђа. На горњој полици је, такође, поређано мноштво предмета којима данашњи посматрач слике не зна име, као ни намену. Холбајн је и на тај начин сугерисао, а можда и предвидео, непостојаност и недовољност научног објашњења појава.

На доњој полици, тачно испод глобуса неба, видимо положен глобус земље, приказ до тада откривених територија која ће човек ренесансе наставити својим поморским истраживањима да проучава, открива и експлоатише. Испред глобуса стоји књига о аритметици у коју је уметнут угломер, испод лауте видимо положен шестар, отворена књига је збирка химни са Лутеровим преводима (она не указује само на занимање за музику, већ и субверзиван сликарев поступак – обојица мушкараца на слици су католици, а посетиоци двора који је у сложеним односима са земљама наклоњеним папској политици; са друге стране, она може представљати супротно – покушај приближавања, измирења Католичке цркве и реформиста²⁰) која је ослоњена на отворену кожну кутију са четири фруле различитих величина. Најзад, ту је и највећи предмет на доњој полици – лаута.

Оно што дистингуира ове предмете од предмета које поимамо као декорацију јесте њихова функција. Ови предмети нису тек лепо обликована материја која нема употребну вредност ван оне која доприноси естетском чулу посматрача. Напротив, њихова функција од изузетне је важности за ренесансног човека. Но, иза сваког од ових предмета, односно инструмената, крије се мноштво значења, велики симболички потенцијал, могућност за наратив о ономе што је изван слике. Лаута је у традицији сматрана симболом хармоније. У ренесанси (сетимо се Дирерових графика) она се

²⁰ Исто, стр. 38.

користила као средство помоћу кога се вежбала и доказивала вештина представљања перспективе, ренесансног изума који свет предочава у равни човека²¹, тачно онако како га око види, умањујући и сужавајући предмете у даљини. Лаута на Холбајновој слици није симбол хармоније, као што уосталом то није ниједан предмет који на њој видимо. Ако боље погледамо, једна жица је пукла. На Дантевиловој капи видимо малени брош у облику мртвачке главе који је само умањена верзија мрље на поду.

Лобања на слици, која је уочљива једино ако посматрач измести свој положај, тачку са које посматра свет слике, има вишеструки значењски потенцијал. Она може бити сликарев потпис (*Holbein – hohle Bein – hollow bone* – шупља кост), али и начин да попусти својој таштини предочавајући лобањом домете сопственог умећа и математичку прецизност која је била неопходна да би се створила оптичка варка. Афирмишући таштину, односно своје умеће, сликар је истовремено и разобличава. Мермерни под, тло на којем стоје Дантевил и Селв, расечен је, његову сложену хармонију уништава мрља мртвачке главе.

21 Добро је направити поређење ренесансне перспективе, коришћене на Западу, и исламског минијатурног сликарства које је украшавало многобројне књиге. Њихове формалне одлике упућују на сложена религијска, етичка и естетичка питања. Ренесансна перспектива на Западу свет предочава у равни човека. Исламска минијатура појавни свет увек предочава „одозго”, минијатуриста представља облике онако како би их Бог једино могао видети. Ту долазимо до разлике између западног сликарства и исламског минијатурног сликарства које појавни свет предочава, не у равни ока, већ одозго, као да се посматра са врха минарета. О овим темама писао је Орхан Памук у роману *Зовем се Црвено* чија се радња дешава у Морово, Селвово и Дантевилово време. Стога, корисно, интересантно и могуће би било успоставити смисаони наратив који повезује идејне, религијске, културолошке и уметничке разлике доба Хенрија VIII, Елизабете I и Сулејмана Величанственог. Нарочито би се на основу Памуковог дела у новом светлу дао приближити појам емпатије коме Гринблат нарочито посвећује пажњу полемишући са поставкама Данијела Лернера о мобилности западног карактера, његовој покретљивости и прилагодљивости. Упркос настојањима да се вековима непромењено исламско минијатурно сликарство прилагоди западном, „франачком” сликарству, та стремљења бивају, у свету романа, осујећена.

Такође, нестабилност је остварена и чињеницом да је лобања, заправо, једино природно на слици, а производ је највеће вештине. Инструменти, колико год доприносили откривању природног, на супротној су страни. Дантевил и Селв, у својим позама, одећи која је и њиховим савременицима морала изгледати као веома скупоцен костим, крути су и у пози. Оба мушкарца на слици чине се нестварнима, налик карактерима у драми, а и сам простор у коме су налик је позорници коју од осталог света одваја тешка зелена завеса.

На слици која афирмише цивилизацијске домете, лобања је туђин. Ипак, она је вишеструко инкорпорирана у структуру слике и колико год била страна у односу на предмете, они, тек у односу са лобањом, добијају своје коначно значење. За све ове појаве можемо рећи да су „снажна противструја силама склада, помирења и поузданог духовног успеха.”²² Када би посматрач на ранијим средњовековним приказима смрти присуствовао визуелизацији умирања или распадања, уз застрашујуће суочавање долазила би и спремност да се о смрти размишља, да се она прихвати као део природног циклуса. Овде је смрт присутна, али није поуздано и јасно уочљива, и то је оно што узнемирава. Посматрач се мора приближити слици, изместити из сопственог положаја, напустити дотадашњу тачку гледишта да би увидео несклад. Када то учини, када промени перспективу, угао посматрања света, једино што ће уследити јесте резигнација. Оптичка илузија ступиће на снагу и све до тада приказано биће обухваћено лобањом.

Нестабилност коју осећамо посматрајући Холбајново платно, истовремени приказ афирмације и разарања, вештачког и природног, врхунских достигнућа цивилизације и пропадљивости истих, јесте нестабилност света у коме се крећу Жан де Дантевил и Жорж де Селв. То је, такође, и Моров свет. Он је био омиљени хуманиста Хенрија VIII и могуће је замислити га како се креће између полица и столова пуних предмета који су приказани и на Холбајновој слици. Но, слика није тек илустрација живота на двору и његова пов-

²² Исто, стр. 40.

ршинска рефлексива. Она је метафорички приказ нестабилности и непоузданости, приказ света који истовремено јесте и није, приказ личности која истовремено јесте и није. У питању је онтолошко потврђивање али и, истовремено, порицање онога што је пред нама. Мор је одлазио у краљеве одаје и разговарао са њим о питањима астрономије, геометрије, теологије, а некад и о путањима, кретањима и дејству звезда и планета (као, касније, могуће је претпоставити, краљица Елизабета и њен астролог Џон Ди). Но, већ у наредном тренутку, када би увидео да је краљ превише заокупљен њиме, Мор би се правио да не зна одговоре на питања, умео би да се повуче, прави незаинтересован за одређене теме, мењајући своје виђење, изокрећући претпоставке на којој су почивале.

Ако је сликар морао детаљно разрадити шаре на оријенталним драперијама и столњацима, ако је морао детаљно и прецизно представити сво преобиље, разноликост и сложеност појава „позорнице” на којој стоје Дантевил и Селв, онда је и Мор морао мисаоно да разрађује и продира у сложене односе на двору, исто као што је и сликар то чинио средствима инхерентним његовој уметности. Запањујућа разрађеност представа, пажња која је уложена у опсервацију и приказ детаља подједнако је била одлика ликовне уметности и одлика једног дипломате и дворанина.

Разметљивост је била одлика двора Хенрија VIII. Моћ се материјализовала у мноштву накита, одеће, костима отежалих од драгуља испод којих се тело губило. За ту прилику добро је видети неки од Холбајнових портрета Хенрија VIII или касније портрете краљице Елизабете I. Материјалност еманира моћ у коју други желе да верују и да јој се потчине: „Ако стрпљиво посветимо пажњу разнобојној свили, гримизу и сарзенету, маскама, турнирима и банкетима, шуми од баршуна у палати и златној палати у шуми баршуна, наћи ћемо се како посматрамо материјални свет који је толико богат, детаљан и снажан да пред нашим очима постаје нестваран, као морски пејзаж под блештавим сунцем. Затим ћемо на тренутак постићи блискост са светом који је Мор посматрао по-

четком 16. века и сматрао га театарски шашавим.²³ Мор је свестан статуса свог живота као изума, фикције унутар које се његов живот одиграва. Стога, и краља можемо замислити као драмску улогу, глумца у скупом костиму и са добро увежбаним текстом, али ми ћемо га на тај начин демистификовати. Гринблат још и пише да „Мор користи позоришну сликовност да опише свет који одиграва ритуале у које је престао у потпуности да верује, да покаже лудост човекове претенциозности, да подсети на велику равнатељску моћ смрти, која лишава краља његове богате одежде и своди га на крају на исто стање у коме је најубогији просјак.”²⁴

Избор теме о којој смо писали одабир је по сродности. Аспекти сопственог идентитета и културе унутар које се формирамо и остварујемо нису одвојени, а тема, нарочито својствена ренесансном периоду, приноси пред модерног читаоца на подстицајан начин могућности разумевања свога (информатичког) доба које вреднује површину, слику, самопредстављање, али без сократовске или ренесансне мотивације. Ни морална ни уметничка вредност модерне самопрезентације није уочљива. Ако и јесте, понекад, онда она индивидуи која ступа пред друге није била примарна нити интенционална. Стога, читалац има два избора: да ренесансне књиге чита као да се оне искључиво односе на феномене прошлости или, са друге стране, да кроз говор о прошлости појми, прихвати, прилагоди и разуме садашњост и своју егзистенцијалну позицију унутар ње. Ова тема кореспондира са феноменима нашег времена, уз неке битне разлике. Њих треба учавати и промишљати.

²³ Исто, стр. 53.

²⁴ Исто, стр. 50.

Литература

- Гринблат, Стивен, „Колање друштвене енергије”, у: *Нови историцизам и културни материјализам*, Народна књига, Алфа, Београд, 2003, стр. 75–103.
- Гринблат, Стивен, *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира*, превод Невена Мрђеновић, Јелена Стакић, Клио, Београд, 2011.
- Драшкић Вићановић, Ива, „Бихевиорални аспект стваралаштва. Ренесансна *sprezzatura*”, у: *Зборник Естетичког друштва Србије*, ЕДС, Београд, 2012.
- Милутиновић, Зоран, „Поетика културе Стивена Гринблата”, *Реч*, бр. 15, Београд, 1995, стр. 57–63.

Milica Ojdanić

SPREZZATURA AS MODEL OF BEHAVIOUR AND SELF-REPRESENTATION IN RENAISSANCE

Summary

Author of this essay tries to analyze specific renaissance behaviour, *sprezzatura*, common for court culture in the 16th century England. Two important persons of English culture and diplomacy were given as an example, Sir Walter Raleigh and Sir Thomas More. Author tries to understand what was, on social and institutional level, so important that allowed and provided this kind of self-fashioning and self-representation. Essays of American critic and scholar, Stephen Greenblatt, were starting point for this work.

Key words: Renaissance, *Sprezzatura*, behaviour, self-representation, self-fashioning, persona, identity.

Марија Булатовић

БАРТОВО „ЧИТАЊЕ” ВИЗУЕЛНОГ: ЕСТЕТИКА ФОТОГРАФИЈЕ У СВЕТЛОЈ КОМОРИ

Апстракт: *Светла комора (La chambre claire: note sur la photographie; 1980)*, последњи спис Ролана Барта (Roland Barthes), представља значајну критичку ноту о фотографији наспрам литературе о фотографској уметности која је дотада махом била социолошко-историјска и техничко-стручна. Како би се „прочитала” фотографија, мора се доћи до идеје „фотографичности”, која у фотографској уметности представља еквивалент поетској функцији у књижевности. Отуда, у својеврсном поетском приступу слици, Барт уводи два значајна појма у „читању” визуелног: *studium* као опште посвећивање и контекстуализацију и *punctum* као реметилачки детаљ који привлачи пажњу посматрача, изазива пробуђење, *satori*, односно усмерење на фотографску заго-нетку која за Сулажа (François Soulages) представља спој фотографи-шућег субјекта и фотографисаног објекта. Поред назначавања нацрта Бартове естетике фотографије, овај рад настоји и да протумачи везу текста и пропратног вантекстуалног, визуелног материјала, а отуда и да размотри питања фотојезика и фотолитературе као савремених фе-номена у домену естетске културе.

Кључне речи: Ролан Барт, фотографија, фотојезик, фотолитература, естетска култура.

Немогућа наука о јединственом бићу

„Ако волим неку фотографију, ако ме она потреса, задржавам се на њој. Шта радим све то време док остајем пред њом? Гледам је, испитујем, као да бих тиме хтео да знам више о ствари или особи коју она представља.”¹

Значајна критичка нота о фотографији, *Светла комора (La chambre claire: note sur la photographie)*, последњи спис Ролана Барта (Roland Barthes), представља хумнанистички и филозофски приступ фотографској уметности о којој се до 1980. године (када Бартова студија излази из штампе) махом приступало материјалистички: на социолошко-историјски и техничко-стручан начин.² Поред Бартове „онтолошке жеље”³ да разуме фотографију по себи,⁴ њену онтологију, феноменологију и естетику, у овој језгровитој студији предочен је индуктивни ход од специфичних фотографија, које су се аутору *догодиле*, дирнуле га и раниле до идеје фотографичности као суштине фотографије и успостављања једне – *неодређене и нехајне феноменологије (une phénoménologie vague, désinvolte)* – покушаја одређивања естетике фотографске уметности на субјективним темељима.⁵ Бартово разумевање фотографичности уз помоћ феноменологије представља позајмљивање терминолошког и, донекле, методског апарата, од класичне феноменологије уз специфичан куриозум: афективну *интенционалност* коју није желео

¹ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 96.

² Према је у паратекстуалном сегменту студије наговештено да је написана „у спомен Сартровом *Имагинарном*”, у овом тексту, с намером, нећемо реферисати на Сартрове идеје као интертекст *Светле коморе*, оставићемо их за неки други и обимнији рад, док ћемо се овде посветити другачијем читању које се ослања на идеје Мориса-Мерло Понтија и савремених естетичара и теоретичара уметности.

³ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 11.

⁴ Фотографију по себи, суштину фотографске уметности, фотографичност, Барт означава именицом са великим словом – Фотографија.

⁵ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 26.

да редукује.⁶ Премда је *Светла комора* Бартов покушај опозивања субјективности сведене на хедонистички пројекат,⁷ штиво ипак предочава субјекта растргнутог између два дискурса: експресивно-емотивног и научно-критичког. Студија укључује интимистичке елементе из Бартовог живота и размишљања, што *Светлу комору* двоструко одређује: као научну студију и као его-документ.

Бартова студија о фотографији започиње једном приватном анегдотом:

„Једног сам дана, било је то поодавно, наишао на фотографију последњег Наполеоновог брата, Жерома (1852). Тада рекох себи, са чуђењем које од тада нисам могао умањити: „Видим очи које су виделе Цара.” Понекад сам говорио о тој зачуђености, али како се није чинило да је ико дели, нити чак разуме (живот је, значи, сачињен од ситних осамљености), занемарио сам је.”⁸

Ова уводна приватна анегдота подсећа на прустовски *incipit* из првог тома *У потрази за изгубљеним временом (À la recherche du temps perdu)* наговештавајући лични, латентан аутобиографски тон који постаје доминантан у другом делу Бартове студије.⁹ У

⁶ Барт наводи како класична феноменологија није говорила о жељи или жалости, које су *spiritus movens* у настанку *Светле коморе*.

⁷ „Требало је да сиђем у себе како бих пронашао очитост Фотографије, ону ствар коју види свако ко гледа једну фотографију, а која се у његовим очима разликује од сваке друге слике. Требало је да обавим своју палинодију” (Наведено према: Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 62).

⁸ *Ibid.*, стр. 11.

⁹ Почетак Прустовог *Трагања* гласи: „Longtemps je me suis couché de bonne heure.” Овом почетном реченицом такође је било насловљено једно Бартово предавање на Колеж де Франсу. Проучавањем претекста (*avant-texte*) *Светле коморе*, долази се до интересантног податка да је почетак студије у првој етапи рукописа гласио: „Depuis longtemps, je m'intéressais à la Photographie.” У коначној верзији текста уводна реченица гласи: „Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie”, при чему прва верзија, употребом имперфекта и почетним прилогом, тешње упућује на Прустов текст. (Податак преузет према наведеном из-

другом сегменту аутор говори о чувеној фотографији своје мајке из Зимске баште, када је била девојчица, и коју нам не показује, јер посматрача неће и не може дирнути као њега, опседнутог њеном смрћу и губитком.¹⁰ У забелешкама свог дневника, *Journal de deuil*, објављеног тек 2009. године,¹¹ јасно је да је Барт планирао да напише књигу о мајци, те је очито да су дневничка размишљања укључена и у *Светлу комору*. Но, Барт јасно истиче да је књига и настала из потребе да пронађе биће своје мајке у старим породичним албумима, њену прафотографију, и да поступно конституише једну – *немогућу науку о јединственом бићу*.¹²

Видљиво и невидљиво

„Фотографија је више производ који преиспитује оно што је видљиво, него предмет који даје оно што је видљиво.”¹³

Покренут приватним разлозима, недавном смрћу вољене мајке, Барт у свом истраживању узима неколико фотографија које *за њега* постоје. Можда је тон студије прустовски, али у фотографији нема ничег „прустовског”, јер, тврди Барт, фотографија не наводи на сањарење и реторичко проширење. Она се дешава и напосто

вору: Lebrave J.L., „Point sur la genèse de *La chambre claire*”, *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 19, 2002, pp. 79–107).

10 „(Не могу да покажем Фотографију из Зимске баште. Она постоји само за мене. За вас би она била само једна индиферентна фотографија, једно од хиљада испољавања „ма чега”; она нипочем не може постати видљиви предмет неке науке; она не може заснивати објективност, у позитивном смислу речи; највише што би могла јесте да заинтересује ваш *studium*: раздобље, одећа, фотогеничност; али у њој, за вас, нема никакве ране)” (Наведено према: Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 74).

11 Дневник је започет после смрти мајке и писан је у периоду између 1977–1979, до Бартове трагичне смрти. У енглеском издању дневник је преведен као *Mourning Diary*, притом француска реч *deuil* означава уједно и жал и губитак.

12 Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 72.

13 Сулаж, Ф., *Естетика фотографије: губитак и остатак*, Културни центар Београда, Београд, 2008, стр. 92.

потврђује „да је то што видим постојало”, истчући пре сентименталну, него представљачку, миметичку, вредност фотографског снимка. Бартов фотографски *cogito* „то је било” оличава трагично искуство неповратно прошлог, еманацију једног прошлог реалног и имплицира – немогуће досезање субјекта који на фотографији постаје „музејски објекат”¹⁴ – односно субјекат, петрифициран у прошлости, који под „присилом” објектива заузима одређену позу. За разлику од Валтера Бенјамина (Walter Benjamin) који фотографији пре приписује „изложбени” карактер,¹⁵ Барт у „читање”¹⁶ фотографије уноси „ауратски” елемент, његову културну вредност.¹⁷ Фотографији је приписан изразит трагизам, „меланхолија предмета” (*melancholy object*), како је својевремено поетично формулисала Сузан Сонтаг (Susan Sontag),¹⁸ барокно *memento mori*. У том зрачном језгру, нојми фотографије, Смрт је постављена као њен *eidōs*.¹⁹

Фотографија Луиса Гарднера (Alexander Gardner) у Бартовој студији приказује портрет младића, Луиса Пејна, фотографисаног у затворској ћелији док чека да буде обешен због покушаја атентата на америчког државног секретара В.Х. Сјуварда 1865. године. Оно што нас „пробада” на тој фотографији јесте знање о *смрти* у *футу-*

¹⁴ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 19.

¹⁵ Погледати: Бенјамин, В., „Уметничко дело у доба техничке репродукције”, у: *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.

¹⁶ Термин „читање” у контексту овог рада разумемо, једино могуће, као интерпретативно плодан, односно продуктивни чин разумевања текста као поља процеса означавања, то јест критике која се заснива из самог читања – метатекст који је „отворен”, у сталном настајању, као ткање, *hyphos* (паук и паукова мрежа). Желети текст (уметност, сликарство, итд.) без „сенке” – идеологије, представе, субјекта – за Барта значи желети текст без плодности, „стерилан текст”.

¹⁷ „Културна вредност слике има последње прибежиште у култу сећања на далеке или умрле драге. Аура послењи пут делује из раних фотографија у летимичном изразу људског лица” (Наведено према: Бенјамин, В., „Уметничко дело у доба техничке репродукције”, у: *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 126).

¹⁸ Погледати: Сонтаг, С., *Есеји о фотографији*, Радионица SIC, Београд, 1982.

¹⁹ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 21.

ру: младић ишчекује погубљење, што ће се и десити. „Он је мртав и умреће.”²⁰ „То ће бити” и „то је било” делују на реципијента својим саприсуством у представи грчевитог израза лица младића свезаних руку. Пронашавши фотографију своје мајке какве се не сећа, Барт проналази есенцију њеног бића. У том објекту-поводу, у „авантури Фотографије”, осећа како га она поједнако оживљава, али и рањава мишљу о смрти у футуру, неповратно прошлом – естетиком губитка и неповратности као једном од основа на којем Франсоа Сулаж (François Soulaiges) гради своју идеју фотографичности.

Светла комора снажно је утицала на потоње студије о феноменици и естетици фотографије и начину њеног „читања” и разумевања. У монографији *Естетика фотографије (Ésthetique de la photographie; 1998)* аутора Франсоа Сулажа, француског универзитетског професора, доживела је своје репринт издање 2017. године, што, очито, говори о актуелности ове теме у домену естетске културе. Идеју фотографичности, аналогно поетској функцији у књижевности, Сулаж гради на дијалектици *бесповратног*, с једне стране, у погледу непоновљивости чина фотографисања и услова за производњу и с друге стране, *незавршивог*, у смислу даљег рада на негативу, дигиталној преради и разумевања фотографије као живе загонетке, *уметности отворених могућности*²¹. Овакво разумевање фотографичности осцилира између хуманистичког и материјалистичког схватања фотографије, што Сулажа чини мислиоцем који се ослања на Бартове идеје, али не занемарује и актуелни мултимедијални контекст.

Сулаж се, слично Барту, ослања на естетику барокног у фотографској уметности, али не у контексту идеје Смрти, већ пре у погледу илузије и асиметрије као доминанти у бароку, постављајући на тај начин тезу о фотографији као о погрешно схваћеној техници репродукције реалног. За Сулажа, као и за Барта, опажени објекат

²⁰ Ibid., стр. 93.

²¹ Сулаж, Ф., *Естетика фотографије: губитак и остатак*, Културни центар Београда, Београд, 2008, стр. 123.

на фотографији јесте присутан, у онтичком смислу има своје „овде и сада”, али не можемо занемарити да свака фотографија јесте, ипак, једна врста димензионалног искуства. За Барта фотографија се не може продубити. За Сулажа она је такође „равна”, јер постоји један део стварности који се не може исцрпети перцепцијом, а то је – шири контекст у којем се дешава чин фотографисања и интрасубјективни „гало” игре три „ја”: фотографишућег субјекта – *Spectrum-a*, субјеката који фотографише – *Operator-a* и реципијента, конзумента фотографије – *Spectator-a*.²² Самим тим, тврди Сулаж, фотографија се не може узимати за реалистичку технику, јер се, као и најреалистичкија књижевност, ствара и развија нереалистичким путевима.

Позивајући се на Кантову *Критику чистог ума*, Сулаж разуме субјекат као објекат-повод, односно по узору на Кантово разумевање ноумена и трансценденталног објекта, као несазнатљив ентитет, недосежан логичкој спознаји ($O = x$).²³ Ту се отвара проблем жанрова у којима је принцип аутогенезе актуализован кроз различите медије – наратив, слику, филм, фотографију. Појава хибридних начина изражавања у књижевном наративу (интимни дневник, филозофски трактат, дијалог), за Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), јесте први знак приближавања књижевног и филозофског израза и њиховог стапања у „метафизичку књижевност”.²⁴ Линија развоја „метафизичке књижевности” може се разумети у оквиру ширег контекста „трансцендентног хоризонта уметности” с обзиром да истинска уметност без трунке метафизичког не може ни постојати.²⁵ Има смисла, уколико, као и Мерло-Понти, метафизичко разумемо као нешто што почива у самом, најприснијем бићу

²² Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 16.

²³ Сулаж, Ф., *Естетика фотографије: губитак и остатак*, Културни центар Београда, Београд, 2008, стр. 82–85.

²⁴ Мерло-Понти, М., *Сезанова сумња: Око и дух и други огледи о уметности*, Службени гласник, 2016, стр. 31.

²⁵ Петровић, С., *За аутономију уметности*, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 327.

човека (а не као спољашњи принцип који се налази изван његовог емпиријског бића), а уметност као естетски простор у којем човек утискује такав свој „метафизички идентитет”. Не може се, сматра Мерло-Понти, хусерловски уводити трансценденција у иманенцију, иако уметничка дела парадоксално сведоче о томе. Бартова Фотографија, дакле, уводи смрт као *par excellence* метафизичку тему.²⁶

Бирајући искључиво црно-беле фотографије, Барт на још један суптилан начин ствара „пречицу” ка метафизичком:

„[...] увек имам утисак (није важно шта се стварно дешава) да је, на исти начин, на свакој фотографији, боја премаз који је накнадно нанесен на изворну истину Црно-Белог. За мене је Колор вештачки украс, руменило (попут оног којим мажу лешеве). Јер, оно што се тиче није „живот” фотографије (што је чисто идеолошки појам), него извесност да ме је фотографисано тело дотакло својим властитим зрацима, а не приданом светлошћу.”²⁷

Црно-бела фотографија за Барта јесте нека врста праслике бића. Уистину, лишена боје, у игри светлог и тамног (*chiaro scuro*), може бити сматрана „метафизичком пречицом” ка супстанцијалној форми (*eidos*).²⁸ Боју треба препустити сликарству које се, истиче

²⁶ „Бавити се метафизиком не значи ући у неки свет одвојеног знања, нити понављати стерилне формуле којима се [овде] служимо, већ значи бавити се искуством пуним парадокса, проверавати изнова нескладно функционисање људске интересубјективности, тежити да се промисле до краја исти феномени које наука напада, враћајући само њихову исконску трансцендентност и необичност” (Наведено према: Мерло-Понти, М., *Сезанова сумња: Око и дух и други огледи о уметности*, Службени гласник, 2016, стр. 69).

²⁷ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 81.

²⁸ Драшкић Вићановић, И., *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног*, Чигоја, Београд, 2010, стр. 120.

Сулаж, може разумети и као „естетички суперега фотографије”²⁹ Ипак, сматра Барт, фотографија дотиче уметност преко позоришта, а не преко сликарства. Путем непокретног, *нашминкано*г лица живе слике примитивног позоришта које настаје из култа мртвих, видимо *eidos* фотографије – Смрт.³⁰ Фотографија заиста поставља питања метафизичког реда.

Studium и punctum

„Међутим, чим се ради о бићу – а не више о ствари – очевидност Фотографије има сасвим други залог.”³¹

У *Светлој комори* Барт уводи два значајна појма у „читању” визуелног: *studium* као опште посвећивање и контекстуализацију, културно заодевени приказ, „широко поље нехајне жеље” и посвећивање без жара и *punctum* као детаљ који привлачи пажњу посматрача и изазива пробуђење, реметилачки „убод” који пресеца „читање” фотографије, парцијални објект у којем лежи снага експанзије. Иако је само детаљ, *punctum* испуњава фотографију и, за разлику од *studium*-а, открива се у размишљању о њој. *Punctum* није питање форме, већ питање интензитета.³² *Studium* је категорија *to like* а не *to love*³³, рационални нанос једне моралне културе и политике, историчност фотографије, док је присуство *punctum*-а веома ретко – његово читање кратко и збијено – без могућности аналитичког метода да се опази. Саприсуство *studium*-а и *punctum*-

²⁹ Сулаж, Ф., *Естетика фотографије: губитак и остатак*, Културни центар Београда, Београд, 2008, стр. 39.

³⁰ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 36.

³¹ *Ibid.*, стр. 103.

³² *Ibid.*, стр. 92.

³³ *Ibid.*, стр. 33. Барт у француском оригиналу пише: „Le studium est de l'ordre du *to like*, et non du *to love*”. Служећи се енглеским глаголима, Бартова формулација асоцира нас на моделе вредновања фотографија (*like, love, share*) у контексту дигиталне културе и друштвених мрежа.

а такође није утврђено правилима. Часне сестре, као убод, *punctum* Весингове фотографије, напосто су се затекле на улици у Никарагви током патролирања војске.³⁴ *Punctum* јесте оно што се додаје фотографији, а што је ипак већ у њој³⁵ – елемент између видљивог и онога што се не види на први мах, као што је свест о неминовној смрти на лицу заговореника Луиса Пејна. Пред фотографијом мајке-детета, у проналаску њеног *punctum*-а, Барт каже себи: „[...] она ће умрети; задрхтим попут Виникотовог (Winnicott) психотичара, од несреће која се већ десила.”³⁶ На слици своје мајке, какве се не може никако сећати, Барт проналази есенцију коју је упорно тражио претурајући по породичним албумима, субјективни *punctum*, личну рану – оно што је она била за њега:

„Посматрао сам девојчицу и најзад пронашао своју мајку. Јасноћа њеног лица, наивна поза њених руку, место које је била покорно заузела не показујући се, али и не скривајући, њен израз, најзад, који ју је разликовао, као Добро од Зла, од хистеричне девојчице, од размажене луткице која се игра са одраслима, све је то чинило лик суверене невиности (ако се ова реч узме према свом етимолошком значењу које је „јане-умем-да-сметам”), све је то преобразило фотографску позу у онај неодрживи парадокс који је задржала целог свог живота: афирмација благодсти.”³⁷

Барт одлучује да нам не покаже мајчину фотографију, јер за нас у њој нема *punctum*-а, нас би евентуално заинтересовао њен *studium*. У „јасноћи њеног лица”, као јасног присуства човечног, култна вредност фотографије проналази своје прибежиште и „сет-

³⁴ Реч је о фотографији Коена Весинга (Koen Wessing) „Никарагва, војска патролира улицама” (1979) коју Барт узима за репрезентативни пример.

³⁵ Ibid., стр. 57–59.

³⁶ Ibid., стр. 94.

³⁷ Ibid., стр. 69.

ну и ни са чим упоредиву лепоту.”³⁸ У тренутку када престајемо да „живимо у очигледности предмета”, досеже се до радикалне субјективности читавог нашег искуства чија вредност може бити само истина.³⁹ Фундаменталност метафизичке истине, за Мерло-Понтија, али и Барта, лежи у двострукости *cogito*-а: биће постоји под условом да „не тражим другу врсту бића осим бића-за-мене”.⁴⁰ Барт је, сматра Сулаж, уронио дубоко у метафизику, тиме што је, трагајући за мајком-ноуменом, обоготворио мајчино „ја”.⁴¹

Феноменологија погледа Шта моје тело зна о фотографији?⁴²

Особина је тела да види/гледа и да буде виђено/гледано. Тело је уједно мисао и предмет мишљења, извор перцепције и објект виђења. Фотографија је субјект преобразила у објект. Отуда, Сулаж Бартово гесло „то је било” преиначава у „то је било одглуљено”, имајући на уму *природу* чина фотографисања, његову монтираност, режираност, и *неприродност* деловања субјекта који производи слику глумљеног призора.⁴³

*„Дакле, чим осетим да ме објектив гледа, све се мења: на-
мештам се да „позирам”, у трену себи правим неко друго
тело, унапред се преображавам у слику. Тај преображај је*

³⁸ Бенјамин, В., „Уметничко дело у доба техничке репродукције”, у: *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 126.

³⁹ Мерло-Понти, М., *Сезанова сумња: Око и дух и други огледи о уметности*, Службени гласник, 2016, стр. 63

⁴⁰ *Ibid.*, стр. 64.

⁴¹ Сулаж, Ф., *Естетика фотографије: губитак и остатак*, Културни центар Београда, Београд, 2008, стр. 85.

⁴² Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 16.

⁴³ Сулаж, Ф., *Естетика фотографије: губитак и остатак*, Културни центар Београда, Београд, 2008, стр. 66.

*активан: осећам да Фотографија ствара моје тело или га умртвљује, зависно од њене воље.*⁴⁴

Фотографија ствара једно другачије, *имагинарно тело* које се под „оком” објектива преображава, отуда, фотографија јесте *насилна*: она присилно мења тело, али уједно нам, као реципијенту, интензивно испуњава перцептивно поље. Не само да Барт сматра да фотографија *умртвљује* тело, већ и да *Spectator* сопствених фотографија доживљава себе као другог и у том одвајању свести од идентитета проживљава *микроискуство смрти*.⁴⁵ Фотографија настаје у игри погледа, а поглед често има тенденцију да буде контролишући, продоран, истински интерпретативан.

На црно-белој Кертесовој (А. Kertész) фотографији „Псић” (1928), коју нам Барт показује, приказан је сиромашни дечак који држи у рукама мало штене. Псић не гледа ништа, „он задржава према унутра своју љубав и свој страх: то је Поглед.”⁴⁶ Како се може гледати, а не видети? Мерло-Понти сматра да је само човек истински способан за „виђење које иде до корена.”⁴⁷ Мисао се догађа телу, она је мишљена кроз тело. Уосталом, зар то није она Бартова дрхтавица и узбуђење при листању породичних фотографија под светлошћу лампе? За разлику од Барта који проналази есенцију погледа код малог пса са фотографије, Мерло-Понти указује да животиње не знају да *гледају* и да се удубе у ствари не очекујући од њих ништа осим истине.⁴⁸ Виђења нема без мишљења, као ни *poesis*-а без *poeta*-а, или чина мишљења без мисли,⁴⁹ међутим, парадокс је фотографског погледа да даје чисто чулно опажање (што

⁴⁴ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 17.

⁴⁵ *Ibid.*, стр. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, стр. 109.

⁴⁷ У монографији *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, аутор Дејвид Мајкл Левин (David Michael Levin), ослањајући се на хајдегеријанску традицију, такву врсту погледа, којем је циљ истина, назвао је *aletheic gaze*.

⁴⁸ Мерло-Понти, М., *Сезанова сумња: Око и дух и други огледи о уметности*, Службени гласник, 2016, стр. 17.

⁴⁹ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 108.

је готово немогуће), пружајући бесциљни поглед. Међутим, поглед малог пса са фотографије није „вођен” поглед, усмерен некаквој истини и сврси, али је ипак поглед без погледа, чист поглед изнутра, *афективни поглед*, какво је, уосталом, и Бартово феномено-лошко истраживање фотографије.

Нема мисао фотографије и говорећа језичка слика

„Прва слика инаугурише свет, прва реч отвара универзум. Најзад, језик казује, а гласови сликарства су *гласови тишине*...”⁵⁰

Људи верују у стварност фотографије, али не и у стварност уљаних слика, духовито наговештава Сулаж у студији. Барт, у нешто ранијим текстовима из шездесетих – о фотографској поруци и реторици слике – тврди да у сликарству (које се може одликовати полисемијом детаља) означено не представља духовност и суштину, већ је духовност сâмо биће слике, које еманира из ње, њен начин постојања, док код фотографије, означено, кодиран елемент, представља објекат структуриране поруке.⁵¹ Међутим, скоро више од деценије касније, Барт трага и проналази у фотографији еманирање њеног зрачног језгра. То зрочно језгро, удар који не може да се извргне у сањарење, *сатори*, чини фотографију блиском хаику поезији. За Сулажа фотографија наводи на сањарење, док је оно код Барта потпуно искључено. Док у тексту једна реч може променити смер из дескрипције у рефлексiju, Барт сматра да фотографија „испоручује” објект и детаље одмах. Међутим, иако не деле исти референтни оквир, фотографија је, колико и сликарство изразито

⁵⁰ Мерло-Понти, М., *Сезанова сумња: Око и дух и други огледи о уметности*, Службени гласник, 2016, стр. 135. Треба напоменути да у есеју „Око и дух” („L’œil et l’*esprit*”; 1964) Мерло-Понти говори о фотографији као о лажљивој техници „замрзавања” времена.

⁵¹ Погледати: Barthes, R., „Le message photographique” [„Фотографска порука”], *Communications*, 1, 1961, pp. 127-138. и Барт, Р., „Реторика слике” [„*Rhétorique de l’image*”], *Трехи програм* бр. 41, 1979, стр. 465-477.

блиска књижевности. Реч је о својеврсној естетици фрагмента, о фотографски плодном тренутку, *каиросу жеље*.⁵² Опет, као у естетици примитивног позоришта, говоримо о живој непокретности – „експлозија прави једну малу звезду на окну текста или фотографије”.⁵³ Следи да фотографска уметност припада домену *естетике бележења*, отуда, рецимо, за фотографа Денија Роша (Denis Roche), аутобиографија постаје сувишна наспрам могућности фотографске уметности – фотографисање постаје визуелно вођење дневника.⁵⁴ Међутим, структура фотографије није изолована и потпуно аутономна и као таква се не може читати. Инклузија визуелног материјала у текстуални корпус заправо увећава амбигвитет изреченог и проблематизује сазнање фотографисаног субјекта. Фотографију више не посматрамо као допуну тексту или обратно, већ као два засебна легитимна дискурса која призивају један други, писање призива фотографију и обрнуто.

Аналогно језику као утврђеном систему знакова, фотографија представља неутврђену организацију визуелног коју одликује властити језик, понтијевски „гласови тишине”, *фотојезик*. Фотојезик представља преплет визуелног и текстуалног, фотографије и писма.⁵⁵ Хибридна творевина као што је фотојезик не одликује се очигледношћу и универзалношћу, како се може мислити. Имајући у виду да фотографије заправо замагљују текст, као и да такав *chiaro scuro* текста отвара спектар модела тумачења визуелног, фотографију можемо разумети као полиморфну делатност, недовршено поље могућности и самим тим поље отворене интерпретације. Способна да безначајности и свакидашњици удахне поезију, фотографија је, у ствари, начин да се допре до контрастности.

⁵² Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 62.

⁵³ *Ibid.*, стр. 52.

⁵⁴ Сулаж, Ф., *Естетика фотографије: губитак и остатак*, Културни центар Београда, Београд, 2008, стр. 243.

⁵⁵ *Ibid.*, стр. 247.

Фотокњижевност⁵⁶ (фотобиографија, фотоновела и слично) као хибридна и актуелна естетика, у погледу естетске културе у најширем смислу, указује нам да данашња друштва све више конзумирају визуелно. Такође, хибридност и лиминалност жанра указује на проблем и оправданост класификација и разврставања. Барт, рецимо, тврди да зато што представља апсолутно Посебно (науку о јединственом бићу или догађају који се догодио једном), фотографија суштински одбија свако разврставање. Но, свакако чини се да саприсуство реалног и имагинарног у феномену фотолитературе, односно *studium*-а и *punctum*-а, категорија блиских фотографији и књижевности, представља специфичну естетику *ко-креације* (*la cocréation*),⁵⁷ а отуда и нову естетику фикције и метафизику стварања. У дијалектичкој вези фотографије и књижевности читује се веза гледања и читања, односно „читања” слике уз визуелизацију текста, те такав естетски простор допушта изградњу посебне естетике заједничког стваралаштва: естетике фикције и естетике визуелног. Нема мисао фотографије удружује се са говорећим сликама језика. „Мало-слика читања” (*Peu-d’Image de la lecture*) и „Све-слика Фотографије” (*Tout-Image de la Photo*)⁵⁸ међусобно се допуњују и наговештавају једну нову естетику нужно отворених и живих дела која позивају на продуктивна „читања”, тумачење и критику.

Литература

Barthes, R., *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1980.
Barthes, R., „Le message photographique” [„Фотографска порука”], *Communications*, 1, 1961, pp. 127–138.

⁵⁶ Ibid., стр. 242.

⁵⁷ Ibid., стр. 244.

⁵⁸ Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004, стр. 88. Барт сматра да читање романа заправо прати сиромаштво менталних слика, док фотографија интензивно чулно делује на посматрача.

Марија Булатовић

- Барт, Р., *Задовољство у тексту & Варијације у писму*, превео Јовица Аћин, Службени гласник, Београд, 2010.
- Барт, Р., „Реторика слике”, *Трећи програм* бр. 41, 1979, стр. 465-477.
- Барт, Р., *Светла комора: нота о фотографији*, превео Мирко Радојичић, Рад, Београд, 2004.
- Бенјамин, В., „Уметничко дело у доба техничке репродукције”, у: *Есеји*, превео Милан Табаковић, Нолит, Београд, 1974, стр. 114-150.
- Драшкић Вићановић, И., *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног*, Чигоја, Београд, 2010.
- Lebrave, J.L., „Point sur la genèse de *La chambre claire*”, *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 19, 2002, pp. 79-107.
- Levin, D.M., *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of enlightenment*, University of California Press, London, 1999.
- Сонтаг, С., *Есеји о фотографији*, превео Филип Филиповић, Радионица СИС, Београд, 1982.
- Мерло-Понти, М., *Сезанова сумња: Око и дух и други огледи о уметности*, превела Милица Стојковић, Службени гласник, Београд, 2016.
- Петровић, С., *За аутономију уметности*, Службени гласник, Београд, 2010.
- Сулаж, Ф., *Естетика фотографије: губитак и остатак*, превела с француског Ана А. Јовановић, Културни центар Београда, Београд, 2008.

Marija Bulatović

BARTHES' "READING" OF THE VISUAL: AESTHETICS OF PHOTOGRAPHY IN *CAMERA LUCIDA*

Summary

La chambre claire: note sur la photographie (Camera Lucida: Reflections on Photography, 1980), the last work of Roland Barthes, represents a significant critical note on photography in contrast to the studies on photographic art which belonged to socio-historical and technical writing. In order to "read" the photography, we must elaborate on the notion of "photographicité", the

photographic essence, which in photographic art has the same status as the poetic function in literature. Hence, in a sort of poetic approach to photography, Barthes introduces two significant notions of "reading" the visual: *studium* as a general consecration and contextualization and *punctum* as a disturbing detail that attracts the attention of the recipient, the awakening, *satori*, pointing to a photographic puzzle that for Soulages (François Soulages) represents the mysterious compound of a photographing subject and a photographed object. In addition to the designation of Barthes' aesthetics of photography, this paper aims to interpret the liaison between text, extratextual and visual material and hence to consider the issues of photolanguage and photoliterature as contemporary phenomena in the field of aesthetic culture.

Key words: Roland Barthes, photography, photolanguage, photoliterature, aesthetic culture.

Предраг Јакшић

ПРИНУДА У КОМУНИКАЦИЈИ КАО КУЛТУРНИ ОБРАЗАЦ ДРУШТВЕНИХ МРЕЖА

Апстракт: Рад се бави питањем суптилне принуде коју, према сопственим корисницима, кроз међусобну невербалну комуникацију истих, постављањем различитих ограничења, у виду „алтернатива”, спроводе друштвене мреже. Општи оквир за спровођење принуде постављен је кроз произвољну примену, дефакто произвољног, концепта политичке коректности, чиме је створен и феномен политичке коректности друштвених мрежа, а као начин санкционисања другачијег мишљења, односно као врста конверзацијског инжењеринга за трајно мењање комуникације, говора, навика, а тиме и ставова и свести корисника ових мрежа, те успостављања њиховог специфичног обрасца понашања у оквиру овако успостављене естетике друштвених мрежа. Посебно ћемо се осврнути на Фејсбук, као најзаступљенију друштвену мрежу у Србији.

Кључне речи: принуда, комуникација, Фејсбук, друштвене мреже, политичка коректност.

Концепт политичке коректности као својеврсни „франкенштајн” вербалног деликта, цензуре и „естетизације конврезације”, требало би теоријски да је заснован на принципима слободе и равноправности, на општеважећим правилима понашања у појединим ситуацијама, у избегавању одређених понашања и наступа, на општељудској пристојности. Но, политичка коректност је суштински

израз новог тоталитаризма усмереног на стварни изостанак конверзације, чиме би се и онемогућила критичка и свака друга могућност провере и мењања постојећег друштвеног стања и последица које из таквог стања настају. У том смислу је и политичка коректност друштвених мрежа део опште агенде политичке коректности као идеологије глобализма, идеологије која је у одређеној мери заменила политичку подобност као идеологију претходне епохе.¹

Зашто бисмо политичку коректност изједначавали са изостанком конверзације? Кад политички коректним речником желите некога да увредите он то неће разумети као увреду, а ви ћете имати осећај да сте му ипак рекли шта сте хтели. Тако би, углавном, требало да функционише политичка коректност – да се увреда изговори али да се као увреда не схвати. Ово је, наравно, иронична хипербола, но она је одличан пример који показује да политичка коректност има само један циљ, а то је изостанак стварне конверзације. Зашто би неко имао за циљ да се бори за изостанак стварне конверзације? Одговор је врло једноставан – у односу снага, оној слабијој страни (слабијој у категоријама најзначајнијих савремених вредности, а то су сила и новац) остаје само конверзација, односно – реч, став, мишљење, субјективна истина. Често се дешава, како и изрека каже, да „отворена уста потапају бродове”, а опет и сви знамо да је на почетку свега био Логос, или како се то дуго говорило – да би било разумљивије што већем броју људи – на почетку је била Реч (Бог је Реч, Творац је Реч). То је оно што врло лако може да промени однос снага, због чега се реч – комуникација најтеже и контролисала. У претходним епохама разни облици цензура, аутоцензура, вербалног деликта, новоговора на сличне су

¹ „(...) некада се, у комунизму, говорило о „морално-политичкој подобности”, а данас у глобализму – о „политичкој коректности”, која, пак, није ништа друго до „нова морално-политичка подобност”, само са различитим идеолошким предзнаком.” (Владика Јован (Пурић), *Литургија и савремени свет*, Српска књижевна задруга, Београд, 2011, стр. 94.)

начине решавали ствар, укључујући и тзв. бонтон². Овај „нови новогovor”, назовимо га модерно, и помало оксиморонски, „неоновоговор” потпору је тражио у појму коректности као нечему што је важније од слободе, али и од истине, па макар она била и субјективна. А када останете и без ње, остајете и без „субјекта”, који постаје „објекат” и као такав, разуме се, „објекат” у туђим рукама, јер своје и нема. Ваша вирутална личност, која у ствари не постоји, прелива се својим непостојањем на вашу стварну личност, која је своју комуникацију, или велики део ње, препустила вашем „субјекту” у вирутелном свету, који је изгубио субјективитет, јер вам ваше стварне и вируталне руке постају све више везане – односно онемогућено вам је, кроз разна ограничења, модификације, „опције”, да користите тастатуру компјутера онако како бисте желели, како сте је користили или, још тачније, да је користите сходно њеним могућностима, и тиме вам је онемогућено да ваш виртуални субјекат и даље буде то – и ваш и субјекат, тј. оно што ви мислите да јесте.

Један од тих механизма су „различите могућности” које вам друштвене мреже омогућавају, или краће речено „алтернативе” кроз чија ограничења се такође спроводи комуникацијски инжењеринг. Алтернативе увек имају одређена ограничења, и најлакше би нам било да кажемо како и не постоји могућност да све алтернативе буду доступне, већ само одређен број њих и то углавном оне које се најчешће користе. Видећемо нешто касније да се уопште

² Говорећи о „добром друштву” као друштву које „признаје снагу и дарове сваке врсте, само не дарове умне”, Артур Шопенхауер наводи да такво друштво „да би заменило праву тј. умну надмоћност, коју оно не може да трпи и која се у њему тешко може и наћи, да је, дакле, и то друштво по својој вољи примило једну лажну, конвенционалну надмоћност која је основана на самовољним одредбама и која се традиционално пренаша и одражава у вишим редовима друштвеним а која је променљива као лозинка: то је оно што се зове добар тон, бон тон... Али чим ова дође у сукоб са оном првом надмоћности, одмах покаже своју слабост. Уз то, *quand le bon ton arrive, le bon sens se retire...*”, односно „кад дође добар тон, одлази здрав разум”. (Šopenhauer, A., *Pareneze i maksime*, Moderna, Beograd, 1990, стр. 25–26.)

не ради о томе, већ да су разлози за ограничења политички врло јасни.

Други разлог који се наводи за оваква различита ограничења јесу правила. Прихватањем правила одређене друштвене мреже корисник прихвата и ограничења, тиме и принуду. Ако бисмо посматрали историју, видели бисмо да је то одувек и био идеал поробљивача – да поробљени сам прихвати сопствено ропство као нешто нормално. Опет, формула по којој се нешто дели „бесплатно” да би се то касније на неки начин „наплаћивало” (при чему не заборављамо условност и термина „бесплатно” и термина „наплаћивати”), увек је била принцип функционисања односа, на пример, клијента и банкара или зависника и дилера. Она у својој сржи, осим неке врсте материјалне користи (или политичке, што се своди на исто) као резултата, садржи основну тачку преваре. Наиме, кривично-правним речником, у кривичном делу Преваре његово биће јесте умишљај. Преваре нема без умишљаја, преварне жеље учиниоца, тј. довођења у заблуду превареног. Наиме, када нешто од некога тражите и дајете нешто заузврат, ви на почетку заиста испуњавате оно што сте обећали, да бисте после извесног времена почели самоиницијативно да правите промене у вашем договору, што би се рекло „да дајете мање”, да „модификујете” самоиницијативно обавезе, да као неко ко располаже одређеном врсте силе „уцењујете,” да бисте онда у једном тренутку почели да престајете са сопственим обавезама уз разна оправдања и разна више или мање сувисла образложења. То је увек чврст доказ ваше преварне намере, тј. умишљаја. Слично је и са друштвеним мрежама. Оне вам прво нешто „дају”, ви свој посао, пројекат, живот ослањате на договор који сте постигли, или услове на које сте пристали у доброј вери, да би вам онда „јача страна” загорчавала посао, пројекат, живот, тако да вама остаје само или да пристајете из дана у дан на мењање услова или да одустанете од свега и тиме претрпите одређену штету, која је често веома велика. У тој дилеми занемарљив број људи одустаје, јер је штета коју претрпе сваком наметнутом

променом (посебно када се те промене не чине у први мах велике и када се из вида губи шира слика, тј. када се кроз континуираност и много малих промена изгуби осећај колика је у ствари промена настала у односу на почетну тачку) емотивно мања од штете која ће наступити уколико одбаците све што сте до тада урадили у развоју, на пример, некога посла преко друштвене мреже. Свакако, не треба испустити из вида да су све учињене промене од стране јачег потписника уговора, разним механизмима медијске манипулације представљене као „нормалне”, „убичајене”, „логичне”, „неминовне”, а све услед прогреса, развитка који, просто, „иде сам од себе”.

У таквим ситуацијама компаније власнице друштвених мрежа рачунају на људску слабост и опортунизам. Уколико погледамо познанике око себе, већина њих јесте на некој друштвеној мрежи (ту схватамо све форуме, платформе, сајтове и слично, а што захтева регистрацију и омогућава / подразумева двосмерну комуникацију). Такође, видећемо и да је врло мали број људи престао да користи друштвене мреже. Људи са друштвених мрежа (барем оних најкоришћенијих) одлазе „за стално” искључиво у случају неких поремећаја, некада веома тешких, у смислу опасности од распада породице, брака, губљења посла, губљења неке врсте кредибилитета, директног наређења претпостављених, забрана и слично. Ова врста зависности је опште позната. Ослањајући се на тај опортунизам и конформизам и политичка коректност друштвених мрежа делује двосмерно. Под 1. ствара привид слободе („могу да радим и говорим шта хоћу, да ме сви чују”, „могу да створим свој виртуелни простор”). Под 2. ограничењима у „нијансама”, „ситницама”, не би ли човек временом „огуглао”, због чега се јавља феномен који је Ненад Кеџмановић назвао „опасност навикавања на неправду”³. Довољно је сетити се ситуације у којој су различите компаније (Гугл, Фејсбук, Јаху...) продавале / давале информације о сопственим корисницима, и то како америчким безбедонским службама,

³ Кеџмановић, Н., „Опасност навикавања на неправду”, дневни лист *Политика*, 1. децембар, 2017, Београд.

тако и различитим оглашивачима. Иако се ради о тешком кршењу закона, ово се питање, од стране надлежних, више и не поставља. Нико се више „не узбуђује” због тога. Људи „знају” да ће све што ураде, кажу, напишу на интернету бити доступно оваквим службама и оглашивачима, и то не само оно што је јавно (као што су постови на Фејсбуку, Твитеру или Јутубу), већ и имејлови и слична „заштићена” комуникација. Овакво одустајање од слободе је та фатална последица пристајања на сва ова „ситна” и „небитна” ограничења која се континуирано врше и којим се корисници мреже условљавају и уцењују.

Изнели бисмо три примера да бисмо конкретно показали функционисање ове суптилне принуде коју, овде, друштвена мрежа Фејсбук спроводи према својим корисницима. Примери су наизглед банални, али је и изглед зла често такав. Додаћемо и то да смо претходне примере изабрали пристрасно, субјективно, из перспективе некога ко Фејсбук користи у Србији, али примери за овакву врсту суптилне принуде постоје у читавом свету, а нама су, из разноразних разлога, невидљиви, неинтересантни или небитни. Тако суптилна принуда и функционише. Малим корацима и малим забранама, „таргетирањем” које више није „тенковско”, већ је постало „снајперско” и које гађа одређеног појединца, све до општег, тоталитарног, естетизованог света без слободне комуникације који ће, како то наводи Дивна Вуксановић, употребом естетике, у функцији класних вредности, однеговати дисциплиновано тржиште⁴.

Пример 1 – Преглед страница

Један вид присиле у комуникацији је и избор онога што ће нам од садржаја бити презентовано. Опције „свиђања” и „праћења”, која би требало да имају ту функцију, као главни критеријум при

⁴ Vuksanović, D., „Критика и моћ медија”, у: *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, FDU, Insitut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja štampa, Beograd, 2007, стр. 104.

избору садржаја за појединог користинка, престали су то да буду самим тим што су спонзорисани садржаји добили приоритет над изабраним. Међутим, ова ситуација је додатно заоштрена. Наиме, у Фејсбук свету Србије на снази је експериментално мењање прегледа садржаја које долазе са лајкованих страница, па тако те садржаје више не можемо да видимо у осталом садржају који долази са профила наших пријатеља, већ на посебној временској линији уз помоћ „истраживачке опције” („Страница Истражите”), и то „у мору” садржаја са страница које користиник ни не прати. Јасно је да је главни разлог за увођење ове промене финансијски, а да би се повећао број страница које плаћају сопствену промоцију, но она уз то елиминише, назовимо их тако, сиромашне странице, тј. садржаје који сем својих ставова немају „другу вредност”, односно немају, иронично речено, „златну подлогу” за ставове које презентују. Србија је заједно са Словачком, Хрватском, Гватемалом, Боливијом, Шри Ланком и Камбоцом, „изабрана” за ову промену. Сада садржаје са страница морамо гледати на другој линији, а наш ће избор да комуницирамо са одређеним садржајима бити сужен тиме што ће тај садржај бити поново убачен међу све остале, пре свега спонзорисане и од Фејсбука за вас „препоручене” садржаје и странице, при чему ће оне странице које плате бити у могућности да имају предност чак и када их нисте „лајковали”. Ова експериментална радња Фејсбука неколико месеци ће се спроводити само у ових седам земаља, те корисници Фејсбука из ових земаља постају „експериментални кунићи” јер им није омогућен никакав избор да се изјасне желе ли да у томе учествују. Просто, наметнут им је другачији начин комуникације у односу на читав остали свет. Због страха корисника из осталих земаља да би ова пракса могла да се прошири на читав Фејсбук свет, сама компанија Фејсбук је објавила да ширење ових „новитета” није планирано на остале државе⁵, чиме у ствари само доказује да су ових седам земаља „земље

⁵ „Ми немамо тренутно планове да глобално проведемо ову схему” („GUARDIAN: Facebook od sada pušta čitateljima samo plaćene članke, portalima dramatično

кунићи”. Истраживање које је спроведено након ових промена показује невероватан пад прегледа страница⁶. Ово има за циљ да се, с једне стране власници страница рекетирају (посебно ако су свој посао у „духу времена” пре свега преусмерили на друштвене мреже), с друге да се непожељене странице елиминишу из ширег видокруга до фактичког гашења услед потпуног изостанка прегледа. Овакав поступак Фејсбука од стране аналитичара Матија Литунена дефинисан је као: „класична Фејсбукска схема: прво дати пуно органских досега једној врсти садржаја, а онда им то одузети да морају плаћати досег и да морају платити да би њихове чланке кроз досег итко и прочитао”⁷. Као што смо горе поменули, класичан пример умишљаја код кривичног дела Преваре.

Пример 2 – Избор икона

Ради се о малим иконама које су нам на располагању кад пишемо статусе, постављамо било шта на профил или коментаришемо нечије деловање на Фејсбуку. Тих иконица има доста, и интенција је била да оне значењски буду што обухватније, да се њиховом употребом „скрати” време потребно за комуникацију, да се та комуникација учини занимљивијом, пријатнијом, „шаренијом”, лепшом, ведријом, али и да комуникација, због универзалности иконица, буде што разумљивија различитим нацијама широм света, а опет да се избегну различите врсте злоупотреба. Тако, на пример, нема ознака које би указивале на насиље (мада постоје одређене иконице које то могу представљати). Нас овде занимају иконице које садрже људске шаке и ознаке које ове шаке праве. Дobar део тих ознака су симболи језика знакова, но, сем тог, постоји још доста комбинација и значења – један прст, кажипрст, средњи

pala posjećenost. Hrvatska, Srbija i Slovačka prve na udaru”, <http://www.novi-svjetski-poredak.com/2017/10/24/guardian-facebook-od-sada-pusta-citateljima-samo-placene-clanke/>, 01. 12. 2017.)

⁶ Исто.

⁷ Исто.

прст, викторија или „peace sign”, два прста постављена на различите начине, „сатански знак”, „рокерски знак”, четири прста, „океј знак”, палац, обрнути палац, једна шака, две шаке, „намасте знак”, аплаузи, песнице, ознаке овамо и тамо и слично. Укупно 31 различита појединачна иконица, које заједно могу да створе велики број различитих комбинација. Оно што недостаје то су три прста – знак са испруженим палцем, кажипрстом и средњим прстом. Ако погледамо да је то, на пример, интернационални знак за три поена у кошарци, као једном од три најпопуларнија спорта на свету, оваква ситуација изгледа невероватна. Овако подигнута три прста су и хришћански знак који постоји од првих векова Хришћанстава, и користио се у Православљу, у Католичанству и у Протестанизму, и изузетно је присутан мотив у историји уметности готово свих епоха – и кроз сликарство, и кроз вајарство, и кроз архитектуру. Но, три подигнута прста, дефинисана последњих деценија као „српски знак” очигледно су прејако одређење да би компанија Фејсбук омогућила ову опцију својим корисницима и упустила се у непотребне проблеме. Ово је пример како дневна политика, односно идеолошки диктат, доводи до директног инжењеринга у комуникацијама сакаћењем могућности и усмеравањем на тражење другачијег изражавања у границама онога што је „дозвољено”, односно политички коректно. Јер комуникација са светом јесте дозвољена али само на одређен начин. Чак и када бисте комуницирали интерно, значи у оквиру, на пример, затворене групе на Фејсбуку у којој сви могу бити Срби из Србије и коју сте, на пример, назвали „Три прста”, ви у виртуелном свету комуницирате са светом где знак са три прста није политички коректан. Не кажемо да је забрањен, јер он забрањен ни не може бити, јер за то ни нема никаквог разлога, али је довољно да не буде коректан. Наравно, постоји могућност да су аутори ове опције Фејсбука просто заборавили да уврсте и овај знак, но, сложимо се, да би разматрање ове могућности било на нивоу наступа неког стендап комичара.

Пример 3 – Заставе

Фејбук комуникација могућа је и уз помоћ икона државних застава. Међу заставама држава које се доступне као иконе постоје све државе чланице Уједињених нација и још неколико плус. Нас овде занима једна од њих. Ради се о тзв. држави Косово. Немамо могућност, на пример, да комуницирамо уз помоћ заставе Новорусије, Јужне Осетије, Северног Кипра, Курдистана, Лакота Републике или Каталоније. Овде се врло јасно одређени политички дискурс спроводи отвореним насиљем – насиљем који можемо назвати „узми или остави”, када је насилник свестан да има могућност да га спроводи и то и чини остављајући ономе над киме врши насиље могућност или да то насиље трпи или да се потпуно повуче из овог вида комуникације. Такав вид комуникације може, разуме се, изазвати револт, али је, с друге стране, изузетно перфидан јер код већине, која је, како смо већ навели, конформистички и опортунистички настројена, ствара привид да су они који се „због тога буне” „ситничави”, „нетрпељиви”, „затуцани”, „ограничени” или су „националисти”, „шовинисти”, „фашисти”... Када гледамо даље видећемо да уз ове државне заставе постоји и иконица заставе Уједињених нација, што је додатни доказ да се ради о свесном инжењерингу у комуникацији, јер је у групи тих иконица поред заставе Уједињених нација и ова застава тзв. Косова. Ова прећутна, а опет јасно изговорена, лаж – „Косово је члан Уједињених нација”, за огромну је већину незаинтересованих корисника широм света уопште не изгледа као лаж, и преко Фејсбука они ову информацију прихватају као априори истиниту. Оваквом нашем ставу би се могла упутити примедба да Фејбук као компанија из Сједињених Држава, које су Косово створиле, признале и сматрају је земљом Уједињених нација, поставиле опцију за заставу Косова, а нису заставу Курдистана, државе који САД не признају, но, основано би се онда могло поставити питање због чега су на Фејбуку доступне и заставе, на пример, Тајвана, који није признат од стране САД? Или Палестине, на пример? Наравно, сви врло добро знају због чега су

ове побројане заставе овде, а оне друге нису, те да је све ствар дозвољеног и недозвољеног, нецензурисаног и цензурисаног, односно политички коректног и политички некоректног дискурса.

На ова три примера видели смо како невербална комуникација, комуникација уз „експерименталну схему” за неке државе, као и уз помоћ тачно одређене врсте иконица може да буде „политички коректна”, односно да представља директну „цензуру” и промоцију „дозвољене” политике, а на свима нама, учесницима овакве комуникације, јесте да то прихватимо или да нестане. Барем вирутелно. Или како би то духовито непознати аутор рекао кроз афоризам: „Како је кренуло, Фејбук ће нас уместо: „О чему размишљате?”, ускоро питати: „Размишљате? Чему то?””.

Литература

- Владика Јован (Пурић), *Литургија и савремени свет*, Српска књижевна задруга, Београд, 2011.
- Vuksanović, D., „Kritika i moć medija” у: *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja štampa, Београд, 2007.
- „GUARDIAN: Facebook od sada pušta čitateljima samo plaćene članke, portalima dramatično pala posjećenost. Hrvatska, Srbija i Slovačka prve na udaru”, <http://www.novi-svjetski-poredak.com/2017/10/24/guardian-facebook-od-sada-pusta-citateljima-samo-placene-clanke/>, 01.12.2017.)
- Кецмановић, Н., „Опасност навикавања на неправду”, дневни лист *Политика*, 1. децембар, 2017, Београд;
- Šopenhauer, A., *Pareneze i maksime*, Moderna, Београд, 1990.

ENFORCEMENT IN COMMUNICATION AS A CULTURAL PATTERN OF SOCIAL NETWORKS

Summary

This work deals with the question of refined enforcement which is, toward the own users and through mutual non-verbal communication of the same, by posting various limitations in the form of an alternative, performed by the social networks. The general framework for the enforcement conducting is set through arbitrary application (de facto arbitrary), the concept of political correctness creating political correctness phenomenon of the social networks as a way of sanctioning different opinions, i.e. as a kind of conversational engineering for permanent change of communication, speech, customs, and attitudes and awareness of these networks users, and establishment of their specific pattern of behaviour within such established aesthetics of the social networks. Particularly we will examine the Facebook as the most represented social network in Serbia.

Key words: enforcement, communication, Facebook, social networks, political correctness.

Срђан Мараш

ЕСТЕТСКА КУЛТУРА КАО ЕМАНЦИПОВАНА ЧУЛНА КУЛТУРА У ДРУШТВЕНОМ МЕДИЈУМУ ТЕХНИКЕ И УМЕТНОСТИ – Пар белешки и напомена –

Апстракт: У чланку се покушава назначити специфични положај естетског у склопу постојећег капиталистичког поретка. Оно, с једне стране, чини се, сходно својој нарочитој аутономији и трансценденцији и даље – пресудно посредством уметности и технике – на одређен начин потенцијално обележава рафинирани и стилизовани чулни, сензитивни живот, док с друге стране својим особеним карактером који се нужним начином везује за процес капиталистичке модернизације бива у исти мах, како изгледа, битно иманентизовано и интериоризовано и представља тек део опште индустријске и „постиндустријске” псеудоестетске научно-технолошке капиталистичке „културе”. Ова се пак сагледава у оштрој супротности спрам сваке збиљски еманципујуће естетске културе, која би била у непосредном односу са истинском, конкретно-утопијском и друштвено-историјском, критичком и практичном револуционарном естетском свешћу.

Кључне речи: чулност, сензитивност, естетско, уметност, техника, утопија, капитализам.

1. Могло би се рећи да у разлици спрам оног *естезиолошког* које се тиче, широко схваћене физиологије сензитивног живота *естетско*, суштински подређено закону форме и идеји лепоте,

битно указује на историјски и социјални развојни потенцијал тог живота, који се у тој димензији и хоризонту увек уједно показује и као одређена општа, друштвена свест и особена форма разумевања света уопште (с тим што би у овом случају веза са светом и стварношћу била „тек” посредна и индиректна, јер естетска свест у бити манифестује оно (друштвено) „друго” и „спољашње” у односу на целокупни склоп друштвено постојећег, коме „прилази” и који „тумачи”, сходно својој нарочитој (друштвеној) аутономији, на радикалан „трансцендентан” и „метаполитички” начин).¹ Условљен, као и други облици свести, развојем производних снага и технолошким напретком, овај специфични чулни, естетски живот се обликује и остварује пре свега у медијуму *уметности*, која пресудно и директно утиче на његово образовање, на његову култивацију и „естетизацију”, сублимацију (аутосублимација чулности, осетилности као њена еманципација), а онда на извешан начин и у оном модерне *науке* и *технике* у оној мери у којој би оне биле ослобођене од технификације („осамостаљена” и од сваке практичне потенције удаљена техника) и свих других ограничења и диктата којима су потчињене у капиталистичкој стварности, почев од оног основног који их инструментализује и функционализује у сврху перманентне акумулације капитала, у сврхе корисности и ефикасности, подводећи их интересу профита (ирационализација оног рационалног). У конкретно-утопијској пак, еманципативној перспективи наука и техника би представљале узнапредовале, развијене форме ослобођеног хуманизованог рада који би уједно обележавао одређену лудичку активност у којој би до изражаја долазио сав сублимисани, култивисани и „естетизовани” сензибилитет (рационализовани „ирационалитет”).

2. Еманципујући чулност у односу на њен непосредан природни, физички и телесни појавни живот, уметност – да се сада

¹ „Естетско” – каже Лукач – „треба посматрати не само у његовој генези него и у целом току његовог развика као друштвено-историјску појаву...” (Лукач, Ђ., *Особеност естетског*, Нолит, Београд, 1980, стр. 637)

првенствено ослонимо на њен пример – трансформише ову примарну чулност у нарочиту чулну, осетилну, сензитивну (естетску) културу и посебну чулну, осетилну, сензитивну (естетску) друштвено-историјску свест која, у најмању руку, паралелно постоји са осталим облицима друштвено-историјске свести.² Но, у исти мах, универзални карактер естетског „духа”, који прожима све области људског деловања, изграђен и задобијен преобликовањем изворне чулности која је у основи сваке субјективности и сваког субјективног захвата у оно „објективно”, чини да естетска култура уједно поприма и карактеристику особене (универзалне) културе, која битно обележава развој свих осталих култура. У том смислу не може се готово уопште преценити сав значај који она има као једна одређена аутономна универзална култура.

Естетски „дух”, да нагласимо, не васпитава и не образује не просто „само” наш непосредни чулни, сензитивни живот, он не култивише и не цивилизује „тек” нашу чулну, сензитивну природу – иако би томе без сумње првенствено и доминантно био посвећен – него он васпитава, негује и образује, култивише и цивилизује укупан људски живот у свим његовим димензијама, појетичко-техничкој, практичној и теоријској. Као иманентни и интегрални чинилац сваке људске праксе, естетски „дух” се појављује као незаобилазни момент сваког субјективног деловања, без обзира да ли је реч о оном деловању које је усмерено на предмете и објекте, на њихову продукцију и репродукцију, о деловању које се развија у сфери практичне интересубјективности, или о оном коначно које је вођено највишим теоријским и сазнајним интересима. У свим овим међусобно различитим подручјима људске праксе естетски „дух”, по свему судећи, представља онај одлучујући делатни фактор који постојећи живот подиже на већу потенцију. У теоријској области филозофија би, као водећи естетски „дух” – да тако кажемо и ако нам је уопште дозвољено то рећи – битно еманциповала и

² Види нарочито „Претходна принципијелна питања одвајања уметности од свакодневног живота” у Лукач, Ђ., *нав. дело*, стр. 72–115.

култивисала наш мисаони, рационални живот (естетски „дух“ филозофије као битно оруђе десублимације рационалности и оруђе у борби против сваког облика инструменталистичке и репресивне рационалности, који истиче захтев за јединством чулности и рационалности, за „рационалном“ чулношћу и „чулном“ рационалношћу); у практичном пољу то би чинила поглавито политика, која би ослобађала и унапређивала наш делатни, активни живот; док би у појетичко-техничкој сфери то радила уметност, која би одгајала и образавала наш непосредни чулни, сензитивни живот.

Е сад, када кажемо да уметност развија и префињује, стилизује и „естетизује“ наш природни чулни живот, наш телесни сензибилитет, онда у првом реду имамо у виду то да и сама уметност представља модалитет тог сензибилног живота, који се ни у својим најсублимнијим формама и варијететима не одваја сасвим од њега. Мада се не може наравно поистоветити са елементарном и рудиментарном чулношћу, са њеном сировошћу и суровошћу, уметност ипак остаје у домену чулности, како као најразвијенији облик еманциповане и стилизоване сензитивности, тако уједно и као сам друштвени медијум и модалитет посредовања изворне чулности у форму култивисаног, рафинираног сензибилитета. Другим речима, уметност се истовремено испољава као естетско оруђе, средство у служби образовања и неговања естетске културе и као највиши израз и производ те исте естетске културе.³

Ако говоримо о овом последњем онда уметност то пре свега и битно показује тиме што појам и идеје доводи до чулности и чулног појављивања, оно што је у принципу непредстављиво и

³ То што уметност и уопште оно естетско припадају домену чулности и извиру из непосредне чулности указује, поред осталог, наравно и на близину вулгарности која прети сваком естетском искуству. Како би рекао О. Хаксли на једном месту: „у најмоћнијем краљу, у најлепшој лепршавој принцези, у сваком најтананијем песнику, у најбоље обученом дендију, најсветлијем, најпродуховљенијем учитељу, вреба и чека, чека свој тренутак да се појави, презрен од презрених, пас измеђар, нижи од најнижег, бездан вулгарности.“ (Хаксли, О., „Вулгарност у књижевности“ у *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 47.)

неликовито претвара на свој особени уметнички, естетски начин у одређену слику и специфичну чулну појаву. Могло би се у ствари слободно рећи како су *почуљњавање идеја* и *представљање појмова* оно што суштински одликује развијени уметнички поступак као такав, изверзирани уметнички чин схваћен у његовој посебичности и апстрактној самосталности. Али то што уметност доводи појам до чулности и чулног појављивања и што на тај начин „естетизује” оно ноетичко или интелигибилно и унеколико „натурализује” оно рационално или умно, мирећи тиме чулну и мисаону културу, сензитивну и рационалну, логичку, још не значи и да је уметност приближена животу као таквом а камоли да је растворена у њему. Чак напротив, пре би се могло рећи да она, слично филозофији која отеловљује специфичну мисаону културу критичког појмовног аутореклексивног отпора спрема постојећег, и сама обележава нарочити раскид, који је заправо критички чулни, осетилни раскид са постојећим, чулном стварношћу и принципом реалности. И то управо сачињава њену *аутономију*, друштвену независност у односу на друштво као такво и самосталност као покоравање властитим нормама и принципима. Уметност посматра и одређује стварност сопственим друштвеним аутономним мерилима и критеријумима, који су различити у односу на оне етаблиране друштвене стварности, чију негацију у строгом смислу управо обележава уметност као таква, као „против-култура” у разлици спрема сваке владајуће и званичне културе која настоји на репродукцији постојећег, наспрам чега се уметност поставља као конкретна и критички продуктивна трансценденција постојећег, која се супротставља свим устаљеним облицима друштвеног понашања, разумевања и осећања света.

С друге стране, уметност дакако припада друштву и трпи његов утицај, па се може догодити да једно уметничко дело протоком времена постане квази или псеудоуметничко дело, као што се догађа и супротно да једно дело мале или сумњиве уметничке вредности у другачијим друштвеним околностима постане уметнички значајно и утицајно, иако оно и тада најчешће бива у опреци са официјелном културом. То је нарочито важно имати на уму у ситу-

ацији у којој текући позни капитализам покушава на сваки начин растворити уметност у живот (није згорег напоменути да је и сама уметност, модерна, савремена уметност у лику својих одређених авангардних формација захтевала исто – растварање уметности у живот и „натурализацију” уметности наспрам „естетизације” живота коју је заговарао ранији модернизам и у различитим облицима традиционална уметност).

3. С тим у вези од суштинске је важности нагласити да је развој модерне естетске културе у непосредном односу са процесом капиталистичке модернизације, тако да неминовно поприма и она обележја која уопште не иду на руку универзалној еманципацији. У крајњој линији, у склопу тог процеса естетска култура постаје тек форма индустријске и „постиндустријске” капиталистичке „културе”. Једино у мери заправо, како се чини, у којој би одржавала везе са *конкретно-утопијском* естетском визијом, која је усмерена на конструисање једне тотално нове и различите стварности од постојеће, указивала би се евентуално као одређена естетска транскапиталистичка „против-естетска” *критичка* култура у битном раскораку са владајућом и званичном квази и псеудоестетском „културом”; и једино у мери у којој би представљала једно *опозиционо, антагонистичко* и *политичко*, естетско транскапиталистичко „против-васпитање” (Marcuse) у односу на ту етаблирану и официјелну идеолошку псеудоестетску „културу” она би радила у корист универзалне еманципације.⁴ Напуштање, напосто, утопијских, универзалних, историјских, друштвених и политичких категорија изравно води оној „естетизацији” која представља кључни фактор стабилизације унутар постојећег поретка (поправљање, улепшавање и украшавање постојећег). Тој „естетизацији” *истина*

⁴ Овде се, лако се да уочити, у највећој мери ослањамо на теоријски опус Херберта Маркузеа (у првом плану су следећи радови: *Крај утопије/Есеј о ослобођењу, Контрареволуција и револт, Естетска димензија, Ерос и цивилизација*) а онда у одређеној и ограниченој мери и на посебна дела Теодора Адорна (*Естетичка теорија*), Ернста Блоха (*Дух утопије, Принцип нада*) и Ђерђа Лукача (*Особеност естетског*).

остаје туђа и спољашња. У таквом хоризонту *естетицизам* ук-вирује и боји сваки домен људске праксе. Истина се повлачи пред естетским хедонизмом, пред оним што је узбудљиво и неоодољиво, привлачно и провокативно, занимљиво и убедљиво...⁵

Тржиште, пре свега, на унутрашњи и универзалан начин нивелира сваку разлику између квазиуметности и аутентичне уметности, комодификујући на једнак начин сваки производ у распону од псеудоуметности до високостилизоване неилузионистичке антиуметничке уметности. То би важило, разуме се, и за *медијско тржиште* које остаје равнодушно за све *квалитативне разлике* у пољу информација, које у том простору и нису ништа друго до облици одређене математизације, квантификације и комодификације знања. То најбоље потврђује тзв. *информатичка технологија* која у глобализованој капиталистичкој научно-технолошкој масовној култури, којој одговарају масовни медији или масмедији, подстиче *максимизацију* информација која уједно нема за крајњи циљ селективно и квалитативно диференцирање тих информација, с обзиром на смисао и значења која се евентуално везују за њих. Чак напротив, пре би се могло рећи како у постојећем научно-технолошком и информатичком склопу уз *максимизацију информација* иде неодвојиво *минимизација смисла и значења*, која напредује до њиховог первертовања и бруталног нестајања. Пуки *раст*

⁵ Ево како Адорно на једном месту одређује однос уметности и уопште естетског феномена и истине у контексту претпостављеног естетског хедонизма: „Срећа коју пружају умјетничка дјела није бјекство, нити фрагмент онога чему је умјетност измакла; то је увијек акцидентално и мање суштинско од среће њеног спознавања; треба укинути појам умјетничког уживања као конститутивни. Према Хегеловом увиду, ако се један случајан елемент, најчешће психолошка пројекција, придружи сваком осјећању естетског предмета, он захтијева од посматрача сазнање, и то оно које је непристрасно: он жели да се опазе његова истина и лажност. Естетском хедонизму могло би се, ради поредбе, приговорити оним мјестом из Кантовог учења о узвишеном, којим Кант од умјетности извлачи: срећа коју нам пружају умјетничка дјела била би свакако и осјећање отпора које она посредују. То много више важи за естетско подручје у цјелини него за појединачно дјело.” (Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979, стр. 47.)

броја информација, који је као такав сам себи циљ и одвија се по кибернетичком моделу, при чему тај раст не прати и одговарајући *квалитет* у погледу њиховог евентуалног доприноса поступцима везаним за људско практично и теоријско одношење, само одражава основни и општи образац капиталистичког друштва који захтева *бесконачност раста* и то на рачун сваког *квалитативног развоја*, што би већ био један плеоназам (квантификација и у крајњем комодификација сваког квалитета као један од одлучујућих принципа капиталистичког система).

У том контексту естетско о коме овде говоримо и које би било везано за процес капиталистичке модернизације, коју битно обележавају квантификација и комодификација, и само је према томе доминантно одређено тим процесом, тако да неминовно бива захваћено „естетизацијом” која би у овом хоризонту поред осталог означавала управо квантификацију и комодификацију естетског. При чему „трансформација” естетског у број и робу, технификовану и аутоматизовану „форму” има за изравну последицу растварање сваког смисла који се везује за његову аутономију, образовну и практичну самосврховитост. То дефинише како званичну и институционалну капиталистичку антиеманципативну псеудоестетску „културу”, тако и алтернативну „полуеманципативну” и квазиестетску капиталистичку „културу”. Неопходно је то имати у виду и држати на уму јер свакој опозиционој и критичкој естетској свести прети опасност да буде изолована и пацификована, да буде деполитизована и у крајњем интегрисана у систем. Истинска ослобођења у равни естетског видокруга не одвијају се у поретку официјелне или алтернативне капиталистичке псеудо и квазиестетске „културе”, ту свако ослобођење пре остаје заробљено оквирима тог пројекта и у коначном само стабилизује систем коме припада.

4. Насупрот у сваком случају свим апологијама постојећег стања које најчешће у форми идеологије афирмишу оно актуално и насупрот сваком конформизму који се из страха и чистог прагматизма приклања тој идеологији, *опозициона* и „*естетска*” *транскапиталистичка против-естетска култура* се на *негативан* и

критички начин односи спрам садашњости и укупне стварности. Она на свој карактеристичан начин настоји на *радикалној критици постојећег* у име оног *могућег* и *будућег*, у име једне *могуће будућности*.⁶ Док идеологија рачуна на прихватање садашњости, на афирмацију постојећег поретка и на његову одбрану, дотле критичко-утопијска естетска свест фаворизује оно потенцијално на рачун актуалног и будуће на рачун садашњег, на начин на који оно могуће и будуће постаје у једном историјском тренутку реална и истинита стварност, жива актуална садашњица у разлици спрам сваке привидне, статичне и фиксиране садашњости. Тако се ова критичко-утопијска свест битно разликује у односу на псеудоестетску идеолошку свест чија се представа о слободи своди на једно апстрактно и борнирано „овде и сада”, које је лишено оног могућег и будућег у себи и несвесно дијалектичке повезаности временских димензија. Утопијска свест пак суштински верује да су временске димензије међусобно испреплетане и да је оно могуће и будуће, које је виртуелно присутно у актуалној неистинитој садашњости, оствариво у једној конкретној, живој и истинитој садашњости која ће доћи и која ће се догодити. („Јер људска душа обухвата све, па и оностраност која још није.”)⁷

Садашњост уосталом не означава тек пуку садашњицу лишену прошлости и будућности, она садржи у себи *прошлост* као једну *прошлу садашњост* и *будућност* као *садашњост која ће доћи*. Као што и да *прошлост* у извесном смислу није присутна у садашњости и да се *будућност* у њој не најављује, оне саме по себи

⁶ Јер како би рекао Блох имајући на уму Маркса: „... човјек још посвуда живи у претхисторији, штовише, све и сва стоји још пред стварањем свијета као право. *Збиљска генеза није на почетку, него на крају*, и почиње почитати тек када друштво и опстојање постану радикални, то јест ухвате се у коријену. Али коријен повијести јест радни, стваралачки човјек који мијења и престиже околности. Када појми себе и без одрицања и отуђења утемељи своје у реалној демократији, тада у свијету настаје нешто што свима свијетли у дјетињству и гдје није био још нитко: завичај.” (Блох, Е., *Принцип нада* 3, Напријед, Загреб, 1981, стр. 1637.)

⁷ Блох, Е., *Дух утопије*, Бигз, Београд, 1982, стр. 325.

не би означавале ништа. Прошлост има смисла и збиљска је једино у мери у којој је на одређен начин *присутна у садашњости*, која је раније представљала њену могућу *будућност*, као што је и будућност збиљска у оној мери у којој се *оцртава у садашњости*, која ће једног дана представљати њену *прошлост*. У перспективи утопијске свести *садашњост* заправо увек обележава одређену *неостварену садашњицу* која *тек треба у будућности* да се оствари као *истинска садашњост*. И додатно, баш као и остале две временске димензије, и она манифестује ону временску димензију која није „аутономна”, она наине није садашњост сходно својој сопственој снази него је то захваљујући прошлости и будућности, прошлој и будућој садашњости у најбољем случају. Прошлост и будућност имају напросто неку врсту приоритета у односу на садашњост будући да се ова ни на који начин не може одредити независно од њих, што би онда, разуме се, важило и за ове друге две временске димензије у случају њиховог самосталног дефинисања. Прошлост би се у разлици спрам садашњости увек уједно испољавала и као једна *прошла садашњост*, док би се будућност у разлици спрам садашњости у исто време показивала као *будућа садашњост*. Или како би песник рекао:

„Време садашње и време прошло
Оба су можда присутна у времену будућем,
А време будуће садржано у времену прошлом.”⁸

Дијалектичка повезаност временских димензија је једноставно неодвојива од критичко-утопијске свести која се чува истицања једне димензије на рачун оне друге.

5. Следствено томе, поред тога што се ни на који начин не укршта са идеолошком псеудоестетском и антиеманципативном капиталистичком свешћу чија је економија времена сва у служби пуке садашњости, у служби акумулацији капитала, и то констант-

⁸ Елиот, Т. С., „Четири квартета” у *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, стр. 147.

ном и перманентном акумулацијом слика које та „естетска” свест све интензивније и безобзирније репродукује, утопијска и критичка, милитантна транскапиталистичка еманципативна естетска свест нема ништа заједничко ни са оном естетском свешћу која другачије оперише економијом времена и верује у процес еманципације, но чији рад ослобађања у битном ипак остаје у оквирима система коме припада и коме у крајњој линији служи ревитализујући његове моћи апсорпције и трансформације.⁹ Еманципација, једноставно, која није трансгресивна и уопште трансцендентна, револуционарна у конкретно-утопијском смислу у најбољем случају поприма реформистички изглед, док се естетска реформистичка свест у том контексту, у односу на крајњи циљ истинског ослобађања, појављује тек као једна илузорна и ограничена квазиестетска „еманципована” свест. Показује се да она услед недостатка способности произвођења *квалитативних разлика* губи одлучујућу образовну потенцију, могућност култивисања и цивилизовања пре свега нашег сензитивног живота а онда и нашег укупног живота у свим његовим разноврсним димензијама. То није одлика дакле – што бива готово очигледним – само идеолошке псеудоестетске и антиеманципативне капиталистичке свести, која је директно посвећена акумулацији капитала и производњи вишка вредности, него се та карактеристика мора приписати и овој ограниченој, „полуманципативној” естетској свести која у последњој инстанци ипак остаје заробљена у пољу робно-тржишне логике и апсолутне преласти разменске и прометне вредности.

И овде су слике, чулне слике битно укључене у кружни ток размене и не учествују више у задатку образовања и обликовања наше чулне, сензитивне културе; оне нам више не показују смисао и не оцртавају значења, лишене су сваког садржаја у свом про-

⁹ Блох на пример истиче да је „оптимизам оправдан само као милитантан, никада као готова ствар; у потоњем облику он се не доима, спрам биједе свијета, само бездушно него и слабоумно.” (Блох, Е., *Принцип нада 3*, Напријед, Загреб, 1981, стр. 1633.)

мискуитету и хиперпродукционизму. Наизглед богате садржајем и могућностима које одатле извиру, као да би њихова плурализација и максимизација имале коначно за последицу истинско и квалитетно образовање, данашње слике, заправо, насупрот томе откривају један *безсадржајни формализам* који унапред осујећује сваку могућност образовања и обликовања, па самим тим и прелаза у оно квалитативно и истинито. Слике више нису претежно истините и стварне или привидне и виртуелне, видљиве и невидљиве, оне су сада „*формализоване*” и *спектакларне*. Очишћене од сваког садржаја симулирају богатство (псеудо) садржаја (спектакл), како би у ствари одвратиле пажњу од могућих реалних и стварних садржаја и уједно прикриле чињеницу да су испражњене од сваког садржаја. Ова екстремна и апстрактна формализација несумњиво обележава њихов садашњи тренутак, то је по свему судећи кључна и централна ознака која одређује њихов статус у постојећем капиталистичком поретку („очи најпре бивају заблеснуте, а потом им постаје досадно...”¹⁰).

При том, када говоримо о том феномену, о формализацији слика и уопште о *апстрактној формализацији* као специфичном процесу у коме се истовремено сустичу екстремна *формализација* и крајња *деформализација*, реч није само о томе да су сви садржаји расплинути у пукe форме које више не указују на одређене садржаје, него је на делу дакле и то да су и саме форме, као пукe и чисте форме, на тај начин деформализоване и расплинуте у чисто „ништа”. Не само да су слике наиме, сада и ближе речено, формализоване на начин да више не осликавају и не осветљавају ниједан аспект нашег смисаоног живота, него су и форме у којима су растворене и операционализоване, деформисане (деформализоване) уједно на начин да више не указују ни на какав сопствени смисао. Нити упућују на неки реалан и стварни садржај, нити откривају некакво властито значење. Постварене и у крајњем „поробљене”,

¹⁰ Валери, П., „Криза духа” у *Антологија француског есеја*, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 91.

комодификоване и дехуманизоване, фунгирају још као чисте бројчане јединице које имају тек одређену разменску и прометну вредност.

6. Овај специфични, апстрактни формализам је само на изглед супротстављен натурализму, док у бити одговарају један другом одражавајући дубље јединство, чију стварну разлику и опозицију представља једино садржајни и „експликативни”, „рефлексивни” формализам. Форме, једноставно, у својој чистој апстракцији и поствареној појавности нису више динамичне на начин да би у сопственој „покретљивости” откривале суштину која би им припадала, као што се ни ова у властитом историјском кретању више не преокреће у појаву и њене разноврсне ликове; суштину се више не оспољава/испољава у њиховој празној и таутолошкој „природи”. Форме, другим речима, бивају апстраховане и управо као такве бивају деформализоване и натурализоване, огољене у својој чистој појавности и „природности”. Иако су упућене на себе саме, то их више не чини потенцијално „изричитим” и „рефлексивним”. Пре изгледа да су данас неповратно изгубиле тај квалитет и да се појављују још само у обзору спектакуларног и „иконокластичног” „естетицизма”. Естетско се у првом случају испољава у облику једне *апстрактне, виртуелне и спектакуларне утопије*, која је идеолошки оштро супротстављена збиљској стварности и конкретној утопији док се у исти мах сходно законима робно-тржишне логике прилагођава целокупном склопу постојећег, а у другом случају се показује као одређена безизражајна минијатура која је вештачки, на патворен начин сведена на голу „непосредност”, бивајући лишена готово сваке пластичности. И као што се у првом случају апстрактно естетско оштро супротставља конкретно естетском, тако се и у овом случају безсадржајна форма оштро супротставља свакој могућности настанка збиљске и садржајне форме. Просто-напросто, апстрактни, „натурални”, безсадржајни формализам и апстрактни, „виртуелни”, спектакуларни утопизам несумњиво битно карактеришу и дефинишу естетско – иако оно, разуме се, није искључиво одређено тим цртама – у склопу постојећег капиталистичког поретка.

Срђан Мараш

Литература

- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
Блох, Е., *Дух утопије*, БИГЗ, Београд, 1982.
Блох, Е., *Принцип нада*, Напријед, Загреб, 1981.
Валери, П., „Криза духа”, у: *Антологија француског есеја*, Службени гласник, Београд, 2010.
Елиот, Т.С., „Четири квартета” у *Песме*, СКЗ, Београд, 1998.
Лукач, Ђ., *Особеност естетског*, Нолит, Београд, 1980.
Маркузе, Х., *Крај утопије/Есеј о ослобођењу*, Стварност, Загреб, 1978.
Маркузе, Х., *Контрареволуција и револт*, Графос, Београд, 1979.
Маркузе, Х., *Естетска димензија*, Школска књига, Загреб, 1981.
Маркузе, Х., *Ерос и цивилизација*, Напријед, Загреб, 1985.
Хаксли, О., *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.

Srđan Maras

AESTHETIC CULTURE AS EMANCIPATORY SENSUAL CULTURE WITHIN SOCIAL MEDIUM OF TECHNICS AND ART

– Few notes and comments –

Summary

In the article, the effort is given to indicate the specific position of aesthetic within the existing capitalist order. Such, on the one side, as appears, according to its particular autonomy and transcendence, and further – crucially by virtue of art and technics – in certain way potentially marks refined and stylized sensual, sensory life, whereas, on the other side, with its distinguishing character essentially linked to the capitalist modernization process and being, at the same time, seemingly, significantly immanentized and internalized, represents merely a fragment of the over-all industrial and ”post-industrial” pseudo-aesthetic scientific-technical capitalist ”culture.” This one is being perceived through sharp contrast to any truly emancipatory aesthetic culture, the

one that could be directly allied to genuine, concrete-utopian and socio-historical, critical and practical revolutionary aesthetic awareness.

Key words: sensuality, sensitivity, aesthetic, art, technics, utopia, capitalism.

Весна Миленковић

ЕСТЕТСКА КУЛТУРА У ДОБА МУЛТИМЕДИЈА

Апстракт: Док Манович промишљајући мултимедије говори о новом 'културном алгоритму', Џејн Стивенс 'мултимедијалну причу' описује као комбинацију текста, непокретних и покретних слика, звука, графике и интерактивних елемената. С намером да се мултимедији прикажу не само као средства којима се презентује традиционална и савремена културна баштина, већ и као могућност обликовања духовног и друштвеног контекста у коме се формирају нове естетске вредности, рад се бави промишљањем настанка нове 'мултимедијалне приче' са одговарајућом естетиком и етиком.

Кључне речи: дигитално културно доба, нови медији, 'мултимедијална прича', култура, нова естетика.

Увод

Дигитално доба у ери глобалних промена, ширења комуникационих и информационих технологија и развоја медија, створило је утисак убрзаног кретања праћеног обиљем информација и сталним променама у кратком времену. Дигитална технологија пресудно је утицала на формирања интернетске базе података, па је приступ електронским књигама, новинама, разним архивама (фотографије, аудио и видео запис), галеријама и уметничким делима, библиотекама постао лако изводљив и доступан корисницима. Ин-

теракивност нових медија омогућила је публици да на глобалном нивоу учествује у настанку неког уметничког дела, анализирајући, додајући нове идеје, али и нове садржаје, често и критикујући. Да ли је то довољно да би се могли назвати ауторима или критичарима? И да ли би 'читању' културних садржаја, њиховој анализи и разумевању допринела критичка медијска педагогија?

Цивилизација слике и појава мултимедија у свету индустријске/техно културе спојила је технологију и културу у нове облике, стварајући типове друштва у којима се медији заједно са технологијом појављују као организациони принципи, у свакодневици у којој визуелно постаје примарно над вербалним. У таквом друштву, естетика слике фаворизује форму над садржајем, даје приоритет одабиру медијских културних порука на основу свиђања, а не промишљања, утиче на сталну промену идентитета у складу са препорученим, тренутно популарним стилем/имиџом. У глобалном свету масовне медијске културе, у контексту подизања тиража, рејтинга, продаје робе и повећања броја пратилаца на друштвеним мрежама, говори се о глобалној популарности, глобалној продаји, да би глобална била и зарада.

Док је појава штампарије унапредила поступак дистрибуције медија, а фотографија развила слику у области комуникације и тако пресудно подигла ниво модерног друштва и културе, нагли развој дигиталних медија унапредио је комуникацију у свим њеним степенима, омогућивши јој прикупљање, складиштење, дистрибуцију, продукцију масовне медијске културе. Револуционарне промене у овом домену утицале су и на текст, статичну слику, видео и аудио запис дајући им посебне специфичности. Тако су традиционални медији добили свој нови препознатљив идентитет кроз принципе који дају основне карактеристике структуре и естетици нових медија.

Креативне могућности медија постмодерног доба и њихове естетске домете треба тражити у новим технолошким и естетским решењима, разноврсним програмским понудама и интерактивним могућностима. У дигиталном свету, с једне стране, културни сад-

ржаји преносе се и користе „у реалном, онлајн Интернет времену” насупрот дистрибуције у *оф лајн* форматима.¹ С намером да се мултимедији прикажу не само као средства којима се презентује традиционална и савремена културна баштина, већ и као могућност обликовања духовног и друштвеног контекста у коме се формирају нове естетске вредности, рад се бави промишљањем настанка нове ’мултимедијалне приче’ са одговарајућом естетиком и етиком.

У потрази за значењем

Носиоци нових могућности, друштвени медији препознатљиви су по интерактивности, дигиталности, хипертекстуалности, виртуелности, дисперзивности. Комбинација текста, слике, графике, анимације, аудио и видео записа названа мултимедијалност први је од образаца карактеристичних за комуницирање на глобалној мрежи. Како Ирис истиче, мултимедија је флексибилан тип кодирања гласа, података, слике што доводи до њихове симултане обраде.² Док хипертекстуалност омогућава да се медијским садржајима приступи на било који начин, без чврсто изражене структуре, хипермедија, савршенија верзија хипертекстуалности, подразумева и временску компоненту повезаности аудио-визуелних елемената. Тако, на пример, од непокретних слика настају покретне, од фотографије до видео спота.³

Захваљујући глобалним променама, дигитализацији и новим медијима повећан је број умрежених корисника Интернета који креирају информације и медијске садржаје и деле их у новом виртуелном простору. Професионални комуникатори више нису једини креатори и преносиоци информација. Партиципативно новинарство условљава нестанак класичних форми конвенционалних ме-

¹ Црнобрња, С., „Естетика телевизије и нових медија”. Клио, Београд, 2010, стр. 231.

² Ирис, А., *Информационе магистрале*, Клио, Београд 1999, стр. 29.

³ Коковић, Д., *Друштво и медијски изазови – увод у социологију масовних комуникација*. Филозофски факултет, Нови Сад, 2007, стр. 90.

дија, а Интернет као мултимедиј коме јавност слободно приступа „поткопавају значај новинара као вратара”.⁴ Особина еластичности друштвених медија која служи за тренутну и одложену комуникацију медијских садржаја може бити угрожена због претрпаности сајбер простора рекламама и садржајима осталих масовних медија.⁵ Интерактивност, најистакнутија особина мултимедијалних апликација код којих корисник може на многе начине интервенисати, па се садржаји тек на захтев приказују или генеришу у одређеном облику, указује на то да „нове електронске форме емисионе области постају мање пасивне, а више интерактивне с даљим развојем и применом дигиталног језика”.⁶ Ова карактеристика Интернета утицала је на извесне промене настале између медија и публике која своје понашање тежи да усмери и усагласи са активностима и циљевима осталих учесника у интерактивној заједници. У постмодерни, интертекст повезује прошло и садашње време са намерама публике да се критички осврне на прошле догађаје и прокоментарише их са аспекта садашњег тренутка⁷. С друге стране, Интернет као нови медиј своју особину интерактивности усмерава као покретачку снагу ка развоју културе и друштва. Свет Интернета и мултимедија подразумева могућност дораде, промене сваке врсте, смањивање садржаја, додавање аудио/видео записа или других елемената, као и поновно враћање у првобитно стање.

Развојем веб апликације на Интернету публици су стално на располагању исте информације или само оне које их занимају. Таква могућност штеди време корисницима, јер кад су податке једном

⁴ Стојковић, Б., *Идентитет и комуникација*. Чигоја штампа, Београд, 2004, стр. 174.

⁵ Schramadei, P., „Internet i kultura – sinonimi ili antipodi?”, u: Shields, R. (ur.), *Kulture Interneta: virtualni prostori, stvarne povijesti i živića tijela*, Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001.

⁶ Коковић, Д., *Друштво и медијски изазови -увод у социологију масовних комуникација*, стр. 91.

⁷ Миленковић, В., „Нови медији у постмодерној теорији”, у: *Медијски дијалози, часопис за истраживање медија и друштва*, 2017, 10 (27–28), 113–125.

изабрали, они су им увек доступни, не морају их сваки следећи пут тражити. Уз то, информације се стално ажурирају што оставља утисак поседовања сопствених дневних новина. Код електронских медија, архивирање омиљених емисија, корисника унапређује у уредника програма због опција накнадног гледања програма без реклама. Одређен конфор пружа и опција узимања медијских садржаја на позајмицу. То значи да мултимедији нису само збир појединих делова, јер та 'додата вредност' корисницима омогућава креативну комбинацију појединих делова што, у пракси, значи да сходно његовим интервенцијама медији могу бити временски линеарни као што су радио и телевизија које корисник бира активно.

Вишесмерност и мултимедијалност дали су нови квалитет умреженом друштву и њему припадајућем комуницирању. Када су комуникатор и реципијент у вишесмерном комуницирању почели да мењају улоге, а медији да конвергирају, створено је сасвим ново медијско окружење са вишим нивоом квалитета од медија који су сажимањем прерасли у тзв. 'супра медиј'. Као основни принцип дигиталног записа Лев Манович (*Lev Manovich*) издваја нумеричко представљање, модуларност и фракталност садржаја, аутоматизацију производње, варијабилност производа и транскодираније које омогућава прелазак аналогне културе у дигиталне форме⁸. С појавом дигиталних технологија, аутори у стваралачком процесу добијају могућност употребе већ постојећих база звукова, при чему настаје дело које се може стално извођењем надограђивати, па се извођач у својој вишедимензионалности препознаје као аутор, интерпретатор и слушалац.

'Мултимедијална прича' дигиталног доба

Промишљајући мултимедије, Манович говори о новом 'културном алгоритму' који се креће на релацији стварност, медији,

⁸ Manovich, L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2001.

подаци, база података и истиче да постмедијска естетика⁹ мора развити категорије које ће дефинисати утицај организације података (дизајна информација) у новом медију. Док Салмон (*Christian Salmon*) у 'причању приче'¹⁰ (*storytelling-u*) препознаје машину која налаже људима да се поистовете са идејама и прилагоде протоколима, машину за производњу прича и форматирање ума, Стивенс (*Jane Stevens*) 'мултимедијалну причу'¹¹ описује као комбинацију текста, непокретних и покретних слика, звука, графике и интерактивних елемената.

Препознатљива по мултимедијалном доживљају, по перцептивним видовима информација и преносивим путевима што омогућава размену информација између извођача и публике, мултимедија заступа принцип по коме више посредника у комуникацији доводи до повећаног обима, квалитета и брзине преноса као и пријема информација. Крећући се од 'чистог текста' који добро преноси информацију, фотографије која подиже на виши ниво делотворност медијских садржаја, графике као визуелних ефеката мултимедијске апликације, аудио записа код којих су одстрањени непотребни шумови да би комуникација била што успешнија, преко видео записа веома утицајних у модерном свету екранских слика, до анимација – низа цртежа који се брзо смењују да би се тиме створио утисак кретања – мултимедија постиже занимљиве, неочекиване резултате у филмовима, видео игрицама... Ефекти комбиновања, на пример, видео записа, анимације и техника 3Д графичког моделирања, могу довести до 'вааау!!!' реакција гледалаца који на екрану не очекују да виде резултате који се иначе не могу видети у реалном свету. Аутори се зато труде да ове комбина-

⁹ Manovich, L. *Post-media Aesthetics*, http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf, стр. 5.

¹⁰ Salmon, K., *Storytelling или причам ти причу*, Клио, Београд, 2010.

¹¹ Stevens, J. *Tutorial: Multimedia Storytelling – Learn The Secrets From Experts*. <https://multimedia.journalism.berkeley.edu/tutorials/startofinish/>, 25.1.2018. – стр. 6.

ције користе са мером, јер оно што је превише савршено, може код публике произвести контра ефекат.

Интернет *веб* као интерактивна медијска глобална мрежа за пренос података на најједноставнији начин, повезала је мултимедијалне ресурсе употребљавајући једноставни графички интерфејс. Иако је мултимедијалним комуницирањем, приступ и пренос информација добио на невероватној брзини која се изједначава са реалним временом што је увећало могућности у комуникационом, пословном, креативном свету, област мултимедије, означио је и немогућност Међународне заједнице да уреди Интернет, а да, при том, приступ јавности информацијама које се на њему могу добити и делити остане декомодификован. У контексту регулације овог сектора, посебан изазов многих земаља, али и великих корпорација представља контрола приступа тржишту, регулисање развоја мреже, политике цена, употребе мреже, инвестиционих могућности, а све због значајног тржишног потенцијала мелтимедијалних технологија. Демократска политика медија мора се борити за јавност, слободан проток информација и комуникација и све етичке принципе медијског информисања. Јер без тих новинарских стандарда, јавност би била искључена из дијалога који чини суштину партиципативне демократије.¹² Од интересовања многих влада за партнерства са приватним фирмама у развоју телекомуникационих технологија и услуга (подстицање конкуренције и приватних инвеститора, вршење регулације у корист потрошача, конвергенција регулаторних процеса, убрзање процеса стандардизације, подстицање наплате приступа, а не употребе, либерализација приватних мрежа),¹³ зависи како ће се развијати културни/естетски потенцијали нових медија. У медијској сфери процесом конвергенције медија у мултимедије који је означио крај традиционалних медија и почетак развоја *веба*, промењена је, мултиплицирана комуникацијска слика појединца коме је уз помоћ интеракције омогуће-

¹² Келнер, Д., *Медијска култура*. Клио, Београд, 2004.

¹³ Црнобрња, С., „*Естетика телевизије и нових медија*”, стр. 250–294.

но допуњавање, коментарисање, повезивање порука хипервезама, учествовање и *онлајн* медијској продукцији, креирање блога, сопственог 'дневника' у коме се може одговарати на питања, али и коментарисати догађаји, појаве, износити мишљења, постављати питања.

Од најстаријих документованих почетака мултимедијалне комуникације у облику праисторијских представа животињских фигура у пећини Ласко (*Lasco*) (дело кромањонског човека – *Cro-Mignon*) који су 'светлуцали и мирисали на јаке животињске мирисе делујући опојно на више чула за време религиозних обреда, преко култура каменог доба у којима су пиктографи имали улогу писма (Винчанска култура 6000.г. пре н.е), до писма на камену и глиненим таблицама у Месопотамији (око 3200. г. пре н.е.) мултимедија је утицала на развој различитих култура које су у тим периодима представљале највиши домет људске цивилизације. Најстарији музички запис – химна богињи месеца Никал на глиненим таблицама уз који је сачувано и упутство за извођење, пратили су каснији облици сценског изражавања: опера, балет, позоришне представе, развој медија, филма и телевизије, па све до дигиталних мултимедија, компјутера и виртуелне реалности. У анализама које се баве историјом мултимедија посебна пажња посвећује се једном од првих покушаја обједињавања медија. Када је још 1849. г. немачки композитор Ричард Вагнер (*Richard Wagner*) увео концепт обједињеног уметничког рада, био је то покушај успостављања 'уметности будућност' која је представљала синергију инструменталне музике, поезије, плеса, песме, кореографије. Такав уметнички перформанс носио је посебну изражајну снагу и представљао заокрет у култури народа.

Идеја да се у биоскопима који су приказивали неме филмове свирају на клавиру инструментали и познате композиције које ће утицати на јачину сценског изражаја визуелне уметности означила је прекретницу у дефинисању мултимедије као комбинације различитих медија – текста и слике (иконе, анимација, филм), текста и звука (музика, говор), текста, слике и звука. Штампана је била први

масовни комуникациони медиј који је користио мултимедију (текст, графику и фотографије), затим је уследио пренос радио сигнала, а нешто касније и пренос покретне слике. Када се телевизија повеже са компјутером, када рачунар има ДВД са снимљеним филмовима, када се садржај штампаних књига пренесе на компакт диск и додају анимације и тонски документи, телевизија, ПЦ рачунар и књига постају мултимедијални.¹⁴ Од телеграфа који је означио почетак развоја доба телекомуникација до мобилних телефона, од видеа и анимације (први филм, цртежи које су цртачи цртали руком до креација савремених аниматора), мултимедијална комуникација прешла је пут аналогне мултимедије (позориште, филм, телевизија) код које звуци, слике, покрети не добијају дигитални облик, већ прелазе из једне физичке појаве у другу, да би појавом компјутера достигла, за сада, врхунац свог развоја.

'Сајбер интелектуалци' – креатори новог света медијске културе

У савременој медијској култури доминантни медији представљају извор 'културне педагогије', која својим забавним, заводљивим културним окружењем намеће јавности начине размишљања, моделе понашања, па је 'медијска педагогија' једна од могућности којом се може одолети медијским манипулацијама ради бољег односа према доминантним медијима и култури. Заштитници јавности, професионални комуникатори одговарају за промовисање и очување културних и етичких вредности, јер се на њиховом тачном и благовременом информисању базирају најважније одлуке у друштву. Као саставни део културе, медији су културно добро без кога се не може замислити културна слика једне земље. Произвођачи културних добара, најважнији информатори о свим културним збивањима, критичари културних продукција и

¹⁴ Kunczik, Michael i Zipfel, A., *Uvod u znanost o medijima i komunikologiju*, Zaklada Friedrich Ebert, Zagreb, 2006, стр. 28.

подстрекачи уметника да наставе да стварају нова уметничка дела, медији су нераскидиво повезани са културом. Међутим, улепшавањем стварности, масовни медији и нове технологије утицале су на напуштање традиционалне и формирање визуелне културе коју су некритички прихватиле нове веб генерације што је довело до дисконтинуитета вредности. Иако дигитални медији не могу адекватно заменити књигу, на пример, медијски културни садржаји захваљујући мултимедијалним средствима публици могу да пруже задовољство виртуелног бекства из суморне реалности.

У својој „Интернет галаксији” Кастелс (*Castells*) говори о култури Интернета као о технократској вери у људски напредак коју спроводе у дело заједнице хакера материјализоване у новој економији и укоренење у виртуелне мреже које су усмерене ка поновном осмишљавању друштва.¹⁵ Мултимедије треба промишљати као могућност обликовања духовног и друштвеног контекста у коме се формирају нове естетске вредности, нови идентитети карактеристични за медијатизовано друштво спектакла у коме је идентитет вишеслојна, флексибилна категорија подложна променама и личним унапређењима стила. Скривајући се иза лажних идентитета, могуће је створити визуалне приказе који зависе од маште, жеље и вештине појединца. Примери такве конструкције идентитета крећу се од безазлених креација тинејдера на друштвеним мрежама до рада компјутерских стручњака на програмирању ботова који, да би их било теже открити, добијају људске особине. И једна и друга групација у виртуелном окружењу постаје све утицајнија стварајући свој свет у коме се мешају реалност и фикција, свет који се удаљава од стварности.

Како се универзална тзв. ’додата вредност’ названа мултимедија може употребити за добробит појединца корисника мултимедијалних културних садржаја у умреженом свету? Да би појединци у медијатизованом друштву стекли друштвену моћ морају

¹⁵ Кастелс, М., *Интернет галаксија: размишљања о Интернету, пословању и друштву*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2003.

се наоружати знањем из области медијске производње. Критичка медијска педагогија и активизам дају нове улоге и функције тзв. 'сајбер интелектуалцима' који ће у виртуелном простору креирати нови свет медијске културе¹⁶ у коме нове технологије могу постати инструменти доминације или ослобађања, манипулације или друштвеног просветљења¹⁷ све у зависности од креатора, произвођача културе и њихових вештина, критичности, моралних принципа и медијског образовања.

Сагледавајући нове облике културе карактеристичне за мрежну комуникацију Каstelс разликује културне нивое на чијем је врху културна конструкција произашла из научног и академског света названа техномеритократска култура. На њу се наслања хакерска култура која издваја слободу као темељну вредност и способност да се створи технологија и подели са заједницом. Следећи ниво су *онлајн* заједнице које су много допринеле компјутерском умрежавању обликујући друштво у сајбер простору. Последњи културни слој према Каstelсу јесу интернет предузетници (према Дагласу Келнеру – сајбер интелектуалци) који су у новом простор/времену обликовали заједницу утицајних активиста са огромним технолошким капацитетом за преговарање са центрима моћи из реалног окружења.¹⁸ Однос зависности и прожимања Интернета и културе која га ствара и обликује постао је део свакодневног понашања, мишљења, деловања комуникације и размене појединаца. Зато свака дебата о Интернету подразумева и анализу друштвених и културних ефеката.

Полазећи од тога да је дигитална технологија информација и комуникација производ дигиталне културе дубоко уграђене у мрежу друштвених и културних значења глобалног света, Гир уз низ математичких и комуникационих теорија наводи и значај уметничких дела која су покретала друштвено важна питања тога доба. Та-

¹⁶ Келнер, Д., *Медијска култура*, стр. 553.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Каstelс, М., *Интернет галаксија: размислињања о Интернету, пословању и друштву*.

ква су била дела Џона Кејџа (*John Cage*) која су поставила значајна питања о култури посредованој дигиталним технологијама – „4'33” је допринео развоју интерактивности и мултимедијалности, а „Догађај без наслова” представљао је почетак перформанса. У оквиру питања о дигиталној контракултури идеја Данијела Бела (*Daniel Bell*) и дела Алвина Тофлера (*Alvin Toffler*) („Шок будућности” и „Трећи талас”) о постојању постиндустријског друштва које ће бити посредовано технологијом и даље се користи када је потребно објаснити друштвену и културну стварност с почетка XXI века. Појава културе младих као алтернативни начин мишљења шездесетих година прошлог века реакција је на економске и друштвене промене тих година. Иако развијена у време хладног рата, интерактивна мултимедијална технологија доказала је да је авангардна у служби општег добра. Свет рачунара развио је сопствену контракултуру тзв. хакерску културу младих који су одбацили класичне обрасце друштвених односа и постали посебно посвећени рачунару¹⁹ и киберпанк култури. У филозофији се развио постструктурализам и размишљања Дериде, Лиотара, Бодријара, у музици спој дигиталне технологије и арт рока, диска и критички настројеног панка изнедрили су техно музику стални процес сајбер културе у којој је емоционална ангажованост слушалаца на много вишем нивоу од њихове критичке способности. Корисници дигиталне технике додајући нове елементе у складу са савременом културом утичу на уметничке ствараоце и њихове форме у реалном окружењу. У постмодерној књижевности, појављује се киберпанк, жанр који је промовисао потрошачко друштво и комерцијалну културу постмодернизма у коме се идентитети стално мењају. У области дизајна настала је нова врста графике и типографије.

У XXI веку у коме је брзина информација постала императив, нови простор за међусобну комуникацију Web 2.0 омогућава расправе на блогу чију је појаву Брајан Макнер назвао 'културним хаосом' који онемогућава контролу и дистрибуцију доминантних

¹⁹ Келнер, Д., *Медијска култура*, стр. 493.

идеја које се преносе путем медија, јер је то интерактивни простор сарадње и дијалога активних корисника медија. Револуционарни концепт отвореног извора лишен хијерархије одлучивања, вики пројект, најбољи је пример самоорганизованих форми и равноправних односа у комуникацији. У оквиру идеје заједнице информација постоји извесна недоумица која се односи на питање: да ли ће интеракција и мултимедија комуникацију свести на ниво 'бесмислене, бестелесне интеракције у уситњеном друштву'²⁰ или ће дигитална култура постати култура солидарности и сарадње. Можда ипак, мултимедију треба посматрати као средство за пренос културне баштине и још један покушај обликовања духовног и друштвеног контекста у коме се формирају нове естетске вредности.

Литература

- Kunczik, Michael i Zipfel, A., *Увод у знаност о медијима и комуникологију*, Зграда *Friedrich Ebert*, Загреб, 2006.
- Manovich, L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2001.
- Manovich, L. „Post-media Aesthetics”. http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf, (21. 8. 2017.)
- Schramadei, P., „Internet i kultura – sinonimi ili antipodi?”, u: Shields, R. (ur) *Kulture Interneta: virtuelni prostori, stvarne povijesti i živaća tijela*, Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001.
- Stevens, J., „Tutorial: Multimedia Storytelling – Learn The Secrets From Experts”. <https://multimedia.journalism.berkeley.edu/tutorials/starttofinish/>, 25.1.2018.
- Гир, Ч., *Дигитална култура*, Клио, Београд, 2008.
- Гир, Ч., *Дигитална култура*, Клио, Београд, 2011.
- Ирис, А., *Информационе магистрале*, Клио, Београд, 1999.

²⁰ Гир, Ч., *Дигитална култура*, Клио, Београд, 2008.

- Кастелс, М., *Интернер галаксија: размишљања о Интернеру, пословању и друштву*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2003.
- Келнер, Д. *Медијска култура*. Клио, Београд, 2004.
- Коковић, Д., *Друштво и медијски изазови – увод у социологију масовних комуникација*. Филозофски факултет, Нови Сад, 2007.
- Миленковић, В., „Нови медији у постмодерној теорији”, у: *Медијски дијалози, часопис за истраживање медија и друштва*, 10 (27–28), 113–125, 2017.
- Салмон, К., *Storytelling или причам ти причу*, Клио, Београд, 2010.
- Стојковић, Б., *Идентитет и комуникација*. Чигоја штампа, Београд, 2004.
- Фиск, Џ., *Популарна култура*, Клио, Београд, 2001.
- Црнобрња, С., *Естетика телевизије и нових медија*, Клио, Београд, 2010.

Vesna Milenković

AESTHETIC CULTURE IN THE PERIOD OF MULTIMEDIA

Summary

While Lev Manovich, thinking about multimedia, talks about a new 'cultural algorithm' (reality – media – data – a database), Jane Stevens describes 'multimedia story' as a combination of text, immobile and moving images, sound, graphics and interactive elements. In order to show the multimedia not only as a means of presenting traditional and modern cultural heritage, but also as the possibility of creating a spiritual and social context in which new aesthetic values are formed, the paper deals with the thinking of a new 'multimedia story' with the corresponding aesthetics and ethics.

Key words: digital cultural age, new media, 'multimedia story', culture, new aesthetics.

Марко Новаковић

КУЛТУРА ЧУЛНОСТИ У ДОБУ ТЕХНОКРАТИЈЕ

Апстракт: Основни предмет овог рада су положај и функција чулности у условима технократске управе у друштвеном окружењу. Такво окружење у потпуности је прожето и условљено технологијом, док су традиционалне форме културе, какве су уметност и естетика, прото-облици технологије чулног. Технолошки захват у ово подручје лишава људе аутономности, спонтаности и слободе, чинећи их подложним манипулацији и зависним од техносфере. Еманципована (естетска) култура чулности постиже се изласком из техносфере, односно развијањем спонтаности човекове психе и креативног принципа живота у свим областима. Такав креативни хабитус је под утицајем енергије биосфере.

Кључне речи: технократија, технологија, естетско, уметност, техносфера, биосфера, спонтаност, оригиналност.

Технократија и њени облици у култури

Одређење технократије

Као што сугерише и сâм назив, технократија је облик владавине, управљања друштвом и привредом у којем функцију управљача имају техничари, инжењери и научници.¹ Она се може схватити на

¹ Од грчких речи: *techne* – умешност, вештина; *kratos* – владавина.

различите начине: у економској сфери то је привредни систем који економију засновану на ценама замењује оном која је заснована на енергији и ресурсима; у идеолошкој, утопијски пројекат усавршавања друштва и свих аспеката човековог живота помоћу науке и технологије; у стварности, технократија је свеобухватни облик владавине који власницима крупног бизниса и капитала помоћу одговарајуће идеолошке матрице, науке и нових технологија омогућава управљање великим бројем људи и ресурсима на Земљи. У том смислу, инжењери и научници нису стварна власт, него обични менаџери, извршиоци послова у једном већем систему, а технократија је идеологија владајућег друштвеног слоја на врху те пирамиде.

Иако је термин први пут употребљен 1919. у чланку „Технократија: национални индустријски менаџмент” Вилијама Х. Смита (Smyth), идеја технократске управе је много старија.² Ако се технократија води идејом да се социјална и економска контрола друштва спроводи путем научног метода, ова идеја се може пратити до Сен-Симона и тзв. научног социјализма. Сен-Симон је зачетник *социјалне науке*, односно схватања да се и друштво може објективно научно проучавати као и природа, па је неопходно повезивање различитих облика истраживања човека каква су социологија, психологија, физиологија, економија и друга. Идеја је да овакав тип знања замени традиционалне религије, али да постане једна нова врста религије хуманистичког типа.³ И Огист Конт је, као оснивач позитивизма у друштвеним наукама, наставио овај тренд, искључивши религију и метафизику из подручја истине, до које се сада могло доћи само методом *позитивне науке*. Истина је постала искључива својина научног знања, што је било право сцијентистичко гледиште, које у име суверености позитивне науке

² Smyth, W. H., ”Technocracy: National Industrial Management”, у: *Industrial Management* 57 (March 1919), стр. 208–212.

³ Wood, P. M., *Technocracy Rising: The Trojan Horse of Global Transformation*, Coherent Printing LLC, 2015, стр. 37–8.

искључује алтернативне путеве сазнања (религију, уметност, филозофију и друге).

Такво становиште технократске идеологије доминантно је и у нашем времену, у технолошки развијеним земљама, али и шире, где се научници по правилу сматрају најпозванијима да тумаче свет у којем живимо, заједно са великим бројем експерата из различитих области. Њихово мишљење се, из понекад тешко разумљивих разлога, неупитно сматра најмеродавнијим и неприкосновеним. Они одређују стандарде у свим аспектима живота. Оваква појава се с правом назива „диктатуром науке.”

Трансхуманизам и технологија као продужетак еволуције

Посебно занимљив аспект технократске свести је вера у побољшање и усавршавање човечанства. Такво усавршавање постиже се употребом нових технологија, до којих се долази применом научних знања. Оно је и превазилажење постојећег човека на темељу идеја о *новим могућностима* људске природе. То схватање је окосница *трансхуманизма*.

Према овом схватању, технологија није страна човековом животу и развоју, већ је потпуно интегрисана у претпостављени процес еволуције, који је главно (иако упитно) уверење материјалистичке науке о човеку и живим бићима: „Технологија је”, како вели један проналазач и футуриста, „продужетак еволуције другим средствима, она показује феномен експоненцијалног убрзања темпа.”⁴ Као таква, она може да преобрази све аспекте људског живота, а период ове промене исти аутор назива *сингуларношћу*: „То је период у будућности током којег ће темпо технолошке промене бити толико брз, а продор толико дубок, да ће људски живот бити неповратно преображен. Иако није ни утопијска ни дисто-

⁴ Kurzweil, R., *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceeds Human Intelligence*, Viking Penguin, New York, 1999, стр. 36.

пијска, ова епоха ће преобразити појмове на које се ослањамо да бисмо дали смисао својим животима, од наших пословних модела до циклуса људског живота, укључујући и саму смрт. Разумевање сингуларности промениће нашу перспективу о значају наше прошлости и гранању наше будућности. Њено истинско разумевање суштински мења нечији поглед на живот и сам тај живот.”⁵ У наставку је аутор још изричитоји, а трансхуманистичка идеологија израженија: „Сингуларност ће нам омогућити да превазиђемо ова ограничења наших биолошких тела и мозга. Стећи ћемо моћ над својим судбинама. Наша смртност ће бити у нашим рукама. Моћи ћемо да живимо колико хоћемо (суптилно различита изјава у односу на изјаву да ћемо живети заувек). У потпуности ћемо разумети људско мишљење и веома проширити и повећати његов домет. До краја овог века небиолошки део наше интелигенције ће бити трилионе трилиона пута снажнији од непотпомогнуте људске интелигенције.”⁶

Агенда трансхуманизма не односи се на појединачне људе, већ на човечанство у целини, или, као што сâм израз каже, на „људску природу.” Реч је о покушају да се човек у толиком степену усаврши помоћу технологије и превазиђе своју биолошку условљеност да напослетку постане раван Богу – богочовек. Такав човек би избегао старење и постао бесмртан, постигао могућност регенерације или се ослободио свих болести, повећао своје когнитивне способности изумевањем вештачке интелигенције, постао способан да комуницира са другима без коришћења било каквих материјалних ресурса, да по својој жељи пролази кроз време и путује у удаљене области универзума, као и много шта друго.

У наше време, на превазилажењу човекових физичких и сазнајних ограничења ради се у више научно-технолошких области попут нано- и биотехнологије, компјутерских технологија и у

⁵ Kurzweil, R., *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, Viking Penguin, New York, 2005, стр. 24.

⁶ Исто, стр. 25.

области тзв. когнитивне науке⁷, где своје место налазе и традиционалне науке какве су антропологија, социологија, психологија и филозофија.⁸ Под утицајем свих ових фактора који га свакодневно окружују у техносфери, савремени човек је већ одавно обузет не баш основаним очекивањем да ће технонаука у ближој или даљој будућности потпуно овладати његовим животом.

Технократија у филмској индустрији

Технократска идејна матрица усађена је у свест људи и раширена информационим дејством индустрије забаве. Примера има много. У филмској индустрији је то посебно изражено.

Један од филмова који промовишу трансхуманистичку идејну матрицу је холивудски блокбастер *Терминатор* из 1984. у режији Џејмса Камерона. Почетак филма чак има религиозну симболику и даје слику судњег дана, долазак киборга (машина са вештачком интелигенцијом) које ће да униште постојеће човечанство, чиме се гледаоцима сугерише неизмерна моћ роботике, односно надмоћ аутономних машинских система и вештачке интелигенције у односу на људе као биолошке јединке; поред тога, тиме се имплицитно сугерише да је технолошки развој наредни стадијум (или трансценденција?) биолошке еволуције чији су производ данашњи људи. Технолошка усавршеност, као једна од могућности човекове егзистенције у техносфери, представља се, ипак, као сасвим извесна будућност, упркос томе што она може да се испостави и као обична фикција, али таква која своју уверљивост стиче управо захваљујући условима живота у техносфери. Таква фантастика је њихов мисаони продужетак. Ни латентна еволуционистичка теза није ништа до мњење материјалистичке науке, које се у неком момен-

⁷ Овај природно-научни четворац је садржан у извештају америчке Националне научне фондације (National Science Foundation) из 2002. године под насловом: *Converging Technologies for Improving Human Performance*. (Види: Wood, *Technocracy Rising*, стр. 586–8.)

⁸ Исто, стр. 588.

ту може испоставити као лажно. Долазак хуманоидног киборга са вештачком интелигенцијом из будућности сугерише превладаност временског ограничења путем технологије и могућност путовања кроз време обрнутим смером од нама познатог. Филм је урађен у више наставака у којима је варирана иста технократска идеја, која путем сугестивне и сликовите фантазије у људе усађује и пожељне мисли, жеље, осећања, очекивања, навикавајући их на измишљени футуристички сценарио.

Други пример из арсенала научне фантастике богат технократском идејном симболиком је филм *2001: Одисеја у свемиру* из 1968. у режији Стенлија Кјубрика, а према роману Артура Кларка.⁹ Овај филм пред гледаоца износи идеју превладавања дивљаштва у освиту човечанства у плеистоцену технолошким развојем који кулминира летом у свемир. Уз музику Р. Штрауса, Ј. Штрауса Млађег, Хачатурјана и Лигетија футуристичка сценографија и специјални ефекти код гледалаца побуђују дивљење приказујући сферична небеска тела гигантских размера (Земљу, Месец, Сунце, Јупитер...), која лебде у празном простору, али и летилице којима се човек захваљујући технонауци отиснуо у свемир, доспео до других планета и превазишао земаљску егзистенцију.

Супериорност компјутерских информационих система над људима показује разговор са чланом посаде Дискаверија 1, најновијим достигнућем вештачке интелигенције компјутером ХАЛ 9000, који може да симулира активности људског мозга „са немерљиво већом брзином и поузданошћу.” ХАЛ у једном моменту изјављује: „Ниједан компјутер 9000 није никада направио ниједну грешку или дао погрешну информацију. Ми смо сви ... сигурни и непогрешиви.” Одмах након тога, заменик капетана др Пул за ХАЛ-а изјављује да га сматра једном *особом* која се „понаша као да има права осећања”, а да ли их заиста и поседује то нико не може са сигурношћу да каже. Овај интелигентни компјутер може

⁹ О настанку овог филма и другим детаљима сценарија на којем су радили Кларк и Кјубрик види у: Klark, A., *Izgubljeni svetovi 2001.*, Jugoslavija, Beograd, 1978.

да говори и пева, да разуме говор других и ликове, да тумачи људско понашање и емоционална стања, да обавља аутоматске послове и обрађује велику количину података – укратко, има све одлике усавершене спонтане интелигентне јединке. Ипак, ХАЛ се у једном моменту својевољно окреће против чланова посаде и убија их, док напослетку капетан Боуман не успева да га деактивира. Врхунац трансхуманистичке фантазије је „сведочанство” ванземаљске интелигенције пронађено на Месецу. У том симболу ванземаљског интелигентног живота, који као загонетна утвара борави у свести савремених људи обузетих технонауком, можда је заоденуто човеково наслућивање интелигентног извора или творца универзума.

Осим што су имали примарну пропагандну функцију у хладноратовској трци за технолошки престиж у свемиру међу великим силама, Кјубрикови прикази су имали и скривенију идеолошку сврху, јер су послужили учвршћивању установљене коперниканске слике универзума око нас, која уз различите варијације и са богатом теоријском надградњом доминира науком и свешћу људи готово пола миленијума. Научно-фантастични филмови и серијали о путу у свемир (*Соларис*, *Аполо 13*, *Звездане стазе* и многи други), обилују оваквим приказима и специјалним ефектима који су за данашње гледаоце, навикнуте на живот у техносфери, постали уобичајени.

Технократија није само начин управљања материјалним ресурсима човечанства, већ и управљања информацијама и, према томе, *свешћу људи*. Слика света коју нуде технократе, као уосталом и свака друга, на много начина условљава људски начин реаговања, размишљања и оријентације у свету. Такву слику као израз базичног система веровања човек често усваја и несвесно. То се одвија посредством визуелног опажања, али и различитих емоција и доживљаја који нас покрећу у свакодневном мишљењу и делању. Сви начини рецепције импулса из спољашње средине, али и из човековог тела, спадају у домен чулног опажања и осећајног реаговања, при чему не искључујемо њихово садејство са интелектуал-

ним елементом, па и интелектуално усмеравање, које се одиграва наизглед сасвим спонтано и самостално.

Аистхесис у технократској култури

Класично одређење: естезијско и естетско

У 18. веку, у кругу немачког просветитељства, А. Баумгартен је рехабилитовао старогрчки термин *aisthesis* (чулно сазнање, осећај), како би њиме обухватио подручје истраживања филозофске естетике. За њега је естетика била наука чулног сазнања, свега што се може опазити путем чула (*aistheton*).¹⁰ Терминима *aisthesis* и *aistheton* нису били обухваћени само *естетски* феномени – у које спадају уметничка дела и њихова рецепција – него и сви објекти (појаве и облици) који се могу опазити на чулан начин, а који се због тога називају *естезијским*.¹¹ Према томе, естетско је у смислу порекла увек ослоњено на опажајно, естезијско, али је у односу на њега и самостално.¹²

Сваки чулни феномен садржи субјективну и објективну страну: објективни део је чулно опажљиви предмет, а субјективни је начин на који тај предмет утиче на нас и низ душевних моћи и дејстава, које почивају на сензацијама и учествују у настанку наших доживљаја. У нововековној емпиријској психологији могу се наћи

¹⁰ Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 85, 87. О значењу термина детаљније види у: Peters, F. E., *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York UP / University of London Press, New York / London, 1967, стр. 8–15.

¹¹ О значењу овог термина види: Petrović, S., *Estetika u doba antiugetnosti*, Dereta, Beograd, 2016, стр. 304–309.

¹² На пример, уметничке творевине спадају у класу чулносних облика, али не било како опажених или просуђених, него облика који имају посебна својства и изазивају одговарајуће доживљаје, а према томе им се приписује и специфична (естетска) вредност. За њихову процену увек је неопходно опажање, које претходи естетском доживљају, али механизам настанка самог тог доживљаја различит је од опажајног и тај механизам је оно што називамо естетским.

следеће: осет, опажај, осећање, уобразиља, памћење, увиђање, интуиција, предвиђање, расуђивање, способност предосећања, ишчекивања и друге. Ове способности учествују у доживљавању света и таласних кретања која до нас допиру из свих делова универзума. Питање је само да ли ћемо тих импулса различитог интензитета постати свесни, у ком облику их себи представити, повезати или симболички репродуковати, или ће они остати неосвешћени. Човек је, такође, извор ових кретања, која се могу регистровати у међуљудским односима и уопште у контакту између живих бића.

Сви непосредни контакти са спољашњим светом одвијају се преко чула, која нам непогрешиво преносе информације из спољашње средине. Грешке у сазнању састоје се не у пријему, већ у асоцијацији идеја и не долазе од чула, већ од *мишљења којим интерпретирамо оно што опажамо и опаженом мноштву придајемо целовиту форму*. Обмане не потичу од чула, него од инерције у размишљању која нас наводи на неисправне асоцијације примљених информација при мисаоном креирању слике опажене ствари. Из мноштва сензација целовита слика или представа је производ стечених искустава, осећаја и изграђених навика у опажању, па је опажање увек вођено унапред усвојеним мисаоним оквирима који га усмеравају и прилагођавају доминантној матрици размишљања. Врло је тешко ослободити се таквих емотивних и мисаоних шаблона (најчешће наметнутих са стране), у корист *слободног и спонтаног схватања* које се огледа у постепеном креирању сопственог модела стварног света, као и сензитивном прилагођавању.

Аутономија и хетерономија

Тезом о мисаоном вођењу чулног сазнања наизглед се укида његова аутономија. Под аутономијом се мисли на то да овакво сазнање има себи својствену законитост недоступну мисаоном захватању и истину о свету или човеку која се образује у домену чулности у ширем смислу, што ће рећи и осећаја. Под тим условом, осећај и сензитивно расуђивање могу да буду схваћени као алтер-

нативни, квалитативно одређени модус рационалности, различит од емпиријске науке и математике, базираних искључиво на квантитету и израчунљивости.

Такав модус рационалности срећемо, на пример, у Кантовој теорији укуса, где се укус разматра као „моћ просуђивања онога што је лепо”¹³, дакле изношења суда о њиховој естетској вредности. Такво расуђивање начелно је различито од објективног сазнања и поседује себи својствену логику. Суд укуса не говори ништа објективно о предмету, него о субјективном стању онога ко суди и ко се са тим предметом сусреће. Такав суд има важну карактеристику, а то је *слобода* деловања интелектуалних моћи (игра разума и уобразиље), која се огледа у *спонтаности* и *ослобођености* од унапред датог појмовног шаблона и механизма синтезе. Друга битна карактеристика коју показује Кантова анализа јесте *положај осећања задовољства* (*Gefühl der Lust*), *које не претходи расуђивању као обичан осет, него је дериват интелектуалног саглашавања*. Осет у смислу опажања био би рецептивни, естезијски чин, док је осећај задовољства, који прати расуђивање о неком лепом предмету, естетски и у извесном смислу продуктиван, јер индукује нове менталне активности сазнајних моћи.¹⁴

У првом случају Кант је са логичког и епистемолошког становишта утврдио технологију чулног сазнања, у којој се опажаји увек и нужно доводе у везу са појмовима разума, што ствара емпиријско искуство и представља везу чулног и појмовног као *нову* синтетичку творевину у сазнању; у другом то изостаје и опажајима

¹³ Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991, стр. 95.

¹⁴ На овом месту се може изнети запажање да је тзв. *естетски осећај* или осећање, које се често јавља у сусрету са неким уметничким творевинама, али и са чудима природе, вероватно један вид *резонанције унутар човековог тела и унутрашњих органа*. Таква резонанција настаје под утицајем неке спољашње силе (таласног кретања) или стимулуса, што је можда најинтензивније приликом слушања певања или музике. Због тога је утисак који се има том приликом, да је реч о неком „унутрашњем осећају”, сасвим тачан, јер се ради о механичком односу, титрању, између унутрашњих органа у телу особе.

се не може приписати одређени појам, па је разум принуђен на трагање за појмовима у којем трагању наступа загонетно саглашавање моћи сазнања, праћено осећањем задовољства. У првом случају је логички разјашњен механизам сазнања полазећи од појмовне синтезе, чиме је опажање учињено зависним од више сазнајне моћи – интелекта или *разума*. У другом, ипак, таква хетерономија не постоји, па изостаје и могућност појмовног објашњења естетског суђења.

То значи и да се осећање истог квалитета и интензитета никад не може свесно вештачки репродуковати, нити постоји алгоритам по коме бисмо то урадили. У естетском искуству повремено настаје *нови* квалитет, који се огледа у нарочитој осећајној реакцији субјектата, али такву реакцију није могуће поуздано предвидети, нити је она код свих људи истоветна. Да би разјаснио механизам естетског суђења и настанка овог осећаја Кант на том месту уводи наизглед саморазумљив, али сасвим непрозиран антрополошки појам – појам *игре* (*Spiel*). Тиме успева читаоцу само нејасно да дочара (али не и да објасни!) природу *спонтаног* односа између сазнајних моћи, као и процес *слободне* асоцијације представа, тако карактеристичне за уметност.

У том контексту, зарад очувања естетске аутономије, у филозофији остајемо ускраћени за прецизније објашњење механизма естетског осећања и расуђивања, иако су макар утврђене неке основне смернице разматрања овог проблема. Технологија естетског открива се тек укидањем ове аутономије и представљањем естетског доживљаја као неке врсте физиолошког стимулуса посебног типа, подложног мерењу и манипулацији.

Технологија естетског?

Уколико је опажање немогуће без интелектуалног вођења и увек је праћено учешћем појмова, онда се може говорити да нам је механизам опажања колико-толико познат и да га је под истим условима могуће репродуковати у вештачким условима. Са друге

стране, уколико се естетски осећај начелно разликује од овога и не постоји јасно формулисано правило или скуп правила чијом применом би се могао изазвати тачно одређени осећај, не можемо говорити о технологији естетског. Такође, у том случају није могуће доћи ни до технологије произвођења оригиналног и естетски успешог предмета (уметничког дела које ће побуђивати тачно одређену врсту осећања). Таква вештина проналажења (*ars inventiendi*) новог била је примарна преокупација методолога и филозофа науке од времена Бекона и Декарта. Она је била и у центру естетике као нове науке чулног сазнања, које би требало да буде позорница разумевања преласка од познатог ка новом и непознатом.

Откако су чулност и чулно сазнање доведени у везу са доживљајем у сусрету са творевинама уметности, уметност и естетика су се могли схватити као покушај *управљања* тим обликом сазнања у правцу откривања непознатог: опажањем и доживљавањем света. На примеру поезије, у Баумгартеновим *Филозофским медитацијама*, иницијелном спису који критику уметности уздиже у ранг филозофске науке, наилазимо на идеју да је филозофија песничтва „наука која сензитивни говор усмерава ка савршенству”, а у општијој равни појављује се естетика као „наука која управља *нижом сазнајном способношћу* или наука о *сензитивној спознаји*.”¹⁵ Изрази „усмеравање” и „управљање” чулним сазнањем (осим што су у сфери чулности аналогон логици која управља појмовним мишљењем и усмерава га ка истини) отворено показују аспирацију да се и чулно сазнање и осећање подвргну некој врсти *закономерне, свесне манипулације* и да се у перспективи дође до изумевања технологије чулности у њеном целокупном обиму, естеziјском и естетском. У овом контексту, естетика је још увек била подређена рационалистичкој метафизици и епистемологији, са тежиштем на истинама (раз)ума.

У домену естеziјског, та технологија односила би се на *стицање новог, непознатог сазнања* свесном и усавршеном употребом

¹⁵ Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, стр. 85.

чула; у домену естетског, она се превасходно тиче уметности, као подручја нарочитог облика усмереног, изоштреног опажања и интензивног осећања, али и могућности да се *открију нова подручја и нивои перцепције и свесно овлада истима*. Свако сазнање има за циљ подвргавање свесном управљању оних подручја стварности којима човек није овладао. А оно што је академским теоретичарима по правилу увек остајало страна је да се сазнање, осим према истини, може усмеравати и према неистини, привиду и обмани. Такви облици манипулације свешћу данас су готово уобичајени, у науци ништа мање него на сваком кораку у животу у техносфери.

Уметност као технологија

И уметност се, као вештина или умеће (*ars, tehnc*), али и као творевина таквог умећа, у сваком смислу, па и као медијум чулног сазнања, унутрашњег доживљавања, осећања и имагинативног представљања, може сматрати видом технологије: „Када су дрво, лакови и жице сакупљени баш на прави начин, резултат је исправан пут, ту је магија друге врсте: музика. Музика настаје са оне стране обичног звука. Она у слушаоцу призива одговор (когнитивни, емоционални, можда спиритуални), који је нови облик трансценденције. Све уметности имају исти циљ: комуникацију која иде од уметника ка публици. Комуникација се не састоји од чистих података, него од важнијих ставки у феноменолошком врту: осећања, идеја, искустава, тежњи. Грчко значење речи *tekhnc logia* садржи уметност као кључну манифестацију технологије.”¹⁶

Као занатска вештина уметност је начин да се применом одговарајућих знања и умећа интелигентно обликују материјална средства за неку практичну намену; али као естетски феномен, она је од технологије материјала и *технологија људских емоција и перцептивног поља преко којих може да врши различите врсте утицаја на људску свест*. У том смислу, уметности могу да послуже

¹⁶ Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines*, стр. 36.

као веома плодно подручје истраживања перцепције и осећајности, које ће допринети и даљем научном објашњењу.

Многи познати уметници показивали су склоност ка истраживању карактеристика перцепције изумевајући технологију уметничког моделовања и начине поступања уметника. Добар пример је Леонардо да Винчи, чији је *Трактат о сликарству* еклатантан пример научног испитивања и развијања технологије ликовних уметности, али у исти мах и истраживање карактеристика перцептивног поља и правила визуелног опажања.¹⁷ Осим тога, уметничке школе своје полазнике и студенте не поучавају само умећу рада са различитим материјалима и координацији покрета, већ и начину усмереног опажања, гледања, слушања и сл.

Разумевање уметности и естетских начина реаговања, као и осмишљавање општих начина поимања структуре естетског феномена и утицаја на човеков сензибилитет, јесте задатак естетике или филозофије уметности. Поред тога, крајњи циљ ових интелектуалних бранши није разумевање уметности, већ човеково разумевање и усавршавање сопствених начина одношења према свету око себе, укључујући и комуникацију са другима. Уметност је естетски феномен само за човека, а никад сама по себи. У том смислу су и уметност и естетика само *средства* која доприносе развоју технологије опажања и оријентације путем истог, средства да се применом различитих облика знања свесно управља окружењем и људима који у њему живе. Такви облици знања и појетичког деловања само су привидно сами себи сврха. У техносфери је њихова аутономија и самодовољност јасно ограничена технологијом и представља само једну идеолошку категорију.

¹⁷ Da Vinči, L., *Traktat o slikarstvu*, Knjižarsko preduzeće Bata, Beograd, 1990.

Спонтаност у ери технократије

Био- и техносфера

Као живи организам способан за интелигентно понашање човек насељава и користи ресурсе из природе ради свог опстанка. Природа је оно што бисмо у новијој терминологији обухватили термином *биосфере*. У том смислу, биосфера је „природна стварност у којој постоји свеколики живот и која нам обезбеђује ваздух који дишемо, пијаћу воду, и дивље и култивисане изворе хране, грађевински материјал за наша склоништа, природна влакна, крзно и кожу за нашу одећу и много шта друго.”¹⁸ Њен обим је неодређено, можда и бесконачно велики. За разлику од биосфере, човеков животни свет, на који он активно утиче својим радом и то путем различитих технологија, назива се *техносфером*. Она је производ дуго-трајног историјског настајања радом човека, али је нарочити развој постигла у индустријско доба. У основи је то људски производ са тенденцијом експанзије, док биосфера у својој целокупности просторно и временски далеко надилази човеков домаћај, мишљење и делање. Техносфера је испрва подсистем биосфере: настаје и развија се користећи природу, али се уједно и осамостаљује тежећи да постане самодовољна целина или организам. У том смислу, она показује одлике сличне онима које технологија показује у односу на претпостављену биолошку еволуцију. У данашњим условима, између био- и техносфере постоји снажно супротстављање, толико да се може говорити о „борби до смрти” са неизвесним исходом.¹⁹ Међутим, све, па и техносфера, подлеже законима биосфере, што важи и за догађања у људском животу, друштву, историји, култури и многим другим областима које су привидно независне од ње.

¹⁸ Orlov, D., *Shrinking the Tehnosphere: Getting a Grip on Technologies That Limit our Autonomy, Self-sufficiency and Freedom*, New Society Publishers, Gabriola BC, 2016, стр. 16.

¹⁹ Исто, стр. 18.

Изнећемо још неколико одлика техносфере, ради прегледности и без улажења у подробно разматрање. Техносфера тежи да преобрази и да замени природу; тежи потпуној контроли и ниједан аспект живота не може да остане ван домашаја технологије, посебно они непредвидиви облици спонтане делатности људи, у које спадају и уметност и филозофија; техносфера укида људску спонтаност, слободу и аутономију у сваком смислу; она, такође, тежи контроли и експлоатацији биосфере; императив техносфере је стално усавршавање, раст и прогрес, који се могу видети у свим аспектима данашњег начина живљења; са друге стране, она не воли жива бића и живот, који, за разлику од машина, иначе нису подложни оваквом усавршавању; у техносфери се све може бројчано изразити и математички израчунати; математика је најсавршенији органон техносфере, али је њена примена на (живу) природу веома упитна и непоуздана; у техносфери свака ствар има монетарну вредност, а оно што не може да се изрази у новцу по правилу нема никакву вредност;²⁰ техносфера има неограничено поверење у моћ интелигенције и веру у то да ће људска интелигенција бити замењена вештачком; њен циљ је „да целокупно човечанство сведе на ниво простог чопора, са једним примитивним језиком, једном примитивном и комерцијално контролисаном културом и једним системом неизабране технократске управе.”²¹ Према томе, *технократија је пре свега управљање људима у техносфери, контролом свих аспеката њиховог свесног живота, мишљења и осећања.*

Савремени градови и индустријски басени су пример техносфере. Начин живота у њима, од урбанистичког уређења, инфраструктуре и саобраћаја, до облика друштвеног живота, начина комуникације и употребе технологија потпуно је прожет технонауком; он показује и тренд роботизације, аутоматизације, технолошког усавршавања и нестајања природе из њих. Очите последице су, осим губитка слободе људи и различитих облика технолошке

²⁰ Исто, стр. 19.

²¹ Исто, стр. 23.

зависности, и немерљиво загађење животне средине индустријским отпадом.

Оригиналност и спонтаност

Спонтаност и оригиналност су осетљива тема технократске културе и разумевања људи у техносфери; посебно уметности, у којима се такве карактеристике манифестују. У домену онога што је названо *естетским*, јављају се облици *ослобођене културе чулности, опажања и осећања која по претпоставци нису последица вештачког управљања са стране* (у која спада и феномен саображавања који одликује појединце у технократском друштву²²), *већ су базирана на спонтаним чиновима мишљења, који су резултат деловања биосфере и човекова реакција на та дејства*. У таквим начинима понашања могу се пронаћи трагови природности у човеку, који у техносфери привидно ишчезавају. Поред споменутих, изричите чулносних психичких чинова, као манифестација природности, непрозирна за науку и технологију, може се споменути и *интуиција*.

Ипак, у друштву које је аутоматизовано и стандардизовано, подвргнуто формалним правилима, процедурама и културним обрасцима који у асимилију индивидуалност, човек је подложен и губитку личног ја, а са њим и свих оригиналних чинова мишљења, осећања, жеља, хтења, и замену истих нечим што Фром назива *псеудочиновима*.²³ „Оригинално лично ја је оно ја које покреће менталне активности. Псеудолично ја је само носилац стварне улоге која се од дате особе очекује, али оно ту улогу игра под именом личног ја.”²⁴ Ово лажно јаство је замена за оригинално и настаје услед покушаја бекства човека од осећаја усамљености и неспокојства у отуђеном друштву у којем живи. Оно се огледа у томе што

²² From, E., *Bekstvo od slobode*, Nolit, Beograd, 1978, стр. 165.

²³ Исто, стр. 180.

²⁴ Исто.

се појединац поистовећује са другима око себе усвајајући наметнуте обрасце понашања, хтења, мишљења и осећања, чиме нестају страх и неспокојство, али нестаје и оригинално ја. Занимљив феномен је да том приликом нека особа различите споља изазване мисли, осећања и жеље доживљава као своје, а да притом они нису њени.²⁵

Насупрот томе, спонтаним се назива дејство које је продукт природног импулса или тежње, које нека особа покреће из сопственог нагона, без подстрека или вођења вештачког узрока са стране. Такви импулси у техносфери су инхибирани, а њихови чинови замењени вештачки произведеним и контролисаним. Утицај биосфере је извор спонтаности, уколико није свесно контролисан од стране људског фактора. Спонтаност је чинилац који људско биће разликује од робота, а људску интелигенцију од вештачке.

Спонтаност је и својство уметничке продукције и рецепције. То је фактор који је у уметности неухватљив за формално објашњење. Присутан је у доживљају уметности, с тим да није увек очигледан, јер је помешан са прилагођавањем културном окружењу. Он је услов и за уметничку продукцију, односно за оно што се иначе назива *оригиналношћу*. У условима техносфере, оригиналним се сматра производ који садржи нешто *ново*, неку карактеристику која га чини таквим да превазилази материјал од којег је начињен или да, у општијем смислу, нуди неко сазнање које надилази све што је већ познато. У развоју технологије овај облик иновације је од највеће важности, због чега у данашњој индустрији постоји права поама за „иновацијама”, које се појављују готово свакодневно. Такве иновације су само помаци у развоју технологије или усавршавања постојећих базичних технолошких стандарда.

Међутим, оригиналност у уметности не односи се нужно на овај занатско-технолошки (или чак тржишни) аспект, већ на нешто друго: оригинални чин или производ није онај који је нов у односу на неке већ познате, већ који је *аутентичан* израз личног

²⁵ Исто, стр. 166.

ја. Под тиме се мисли на „активно изражавање својих емоционалних и интелектуалних могућности”, односно на *спонтану активност* „целокупне интегрисане личности.”²⁶ Човек који је спонтан кадар је да мисли и осећа оно што је стварно његово, а онда ће, као (оригиналан) уметник, такав спој природних могућности у многим комбинацијама преточити у уметничку творевину, која ће имати привлачну снагу и уверљивост какву немају ни творевине направљене по најновијим техничким стандардима. Примера ради, многи данашњи музичари у техносфери технички су увежбанији да свирају и компоњују него што је давно пре њих био Јохан Себастијан Бах; ипак, мало ко од њих ће (ако уопште ико) створити онако разноврсна и ингениозна дела каква је компоновао ненадмашни барокни мајстор.

У овом чину спонтаности естетске експресије не догађа се (као код технологије) удаљавање човека-ствараоца од природе и стварање „друге природе”, него супротно: човек се сједињује са природом у стваралачком чину и то се огледа у његовом спонтаном деловању. У том смислу, чак и Кант у свом познатом одређењу генија истога представља као некога ко је „љубимац природе”²⁷ и делује (даје правила) „као природа”²⁸, као „урођену душевну способност помоћу које природа прописује уметности правило”²⁹, или „узорну оригиналност природне обдарености једнога субјекта у *слободној* употреби својих моћи сазнања.”³⁰ У свим овим одређењима очито се појављује израз природа и открива као кључно својство сваког генија, иако је сâм појам природе у датом контексту врло нејасно употребљен. У овом раду, такав појам дешифрован је термином биосфере, а уметнички геније је један од начина како се

²⁶ From, *Bekstvo od slobode*, стр. 221.

²⁷ Kant, *Kritika moći suđenja*, стр. 206.

²⁸ Исто, стр. 196.

²⁹ Исто.

³⁰ Исто, стр. 206.

утицај биосфере емфатично манифестује у техносфери, али у суштини остаје непрозиран са становишта техносфере.

Примера ради, уметнички рад, као *креативни* облик рада, супротстављен је облицима индустријског рада, у које врло често спада и принудни рад, у који људи улажу огромну енергију са мало креативног доприноса. А чак и када је у такав рад укључена креативна компонента, као приликом изумевања различитих нових технологија, његова сврха је овладавање, контрола и експлоатација природних ресурса или обрт и увећавање капитала који је у комерцијалним условима техносфере сам себи сврха.

И осећање задовољства у тим условима може да буде варљиво, ако је вид фетишког обожавања отуђених индустријских производа као идола у којима се појединачно ја губи и надомешћује присвајањем добара; спонтано задовољство изазвано је очувањем тог јаства у заједници људи и обликом сједињавања са другима, у којој ситуацији се тежиште *са неживих стања и објеката (новца, материјалних добара, забаве и сл.) премешта на интуитивну динамику субјекта и осећајног живота*. Такав чин сједињавања је потврђивање других и може се препознати као аутентични вид спонтаног понашања у заједници људи и обично се назива *љубав*.³¹ Алтернативно, таква осећања могу да се јаве и у сусрету са естетским предметима, у којима пратеће осећање није индивидуално и релативно, већ је условљено емоционалном и интелектуалном динамиком заједнице, дакле посредном интеракцијом са другим припадницима заједнице естетских субјеката. Таква интеракција није сводива ни на каква формална и синтактичка правила, већ је неухватљива за научно објашњење.

Бекство из техносфере

Техносфера, дакле, тежи да путем технологије контролише биосферу и искористи њене ресурсе, што показује и искуство свих

³¹ From, *Bekstvo od slobode*, стр. 223.

данашњих људи, па не чуди што се ова област простире на све већем подручју познате Земље. Експанзија техносфере остварује се све бржим преносом информација и преко поковања људске психе, што је још важнији продор са далекосежним последицама.

У „хоризонталном” (физичком, просторном) смислу, техносфером још увек нису покривена слабо доступна и неистражена подручја поларних области, океанских дубина, пустињске, шумске и степске области Африке и Азије, планинске области Хималаја, Тибета и јужноамеричких Анда и други сурови региони географски познатог света. Поврх тога, она не допире до небеског пространства око нас, а посебно не до тамне стратосфере, која нам је, упркос холивудској научној фантастици, сасвим непозната. У „вертикалном” (временском, менталном) смислу, ван домашаја техносфере остају и духовна подручја религије и дубине људске психе, чији су „догађаји” попут, на пример, васкрсења или сеобе душе за материјалистичку науку необјашњиви и имају статус непроверених прича. У ова подручја допиру само људска вера и фантазија (која се, као продужена рука техносфере, у начелу ипак креће у домену познатог искуства).

Поставља се питање да ли је и под којим условима могућ излазак из техносфере? И јесте и није. Човек има природну потребу за слободом, а у животу је остварује делимично, само до граница својих чулних органа, на које и технологија има посредан утицај; има потребу за истином, испитује своје окружење да би дошао до ње, али је не проналази, осим са мањим или већим степеном вероватноће; има природну тежњу да реализује своје интелектуалне и емотивне могућности, али механизми принуде и контроле доводе до њиховог инхибирања и замене наученим обрасцима понашања. Техносфера подсећа на херметички затворено царство искривљених огледала: у њему многе, чак и непосредно очевидне ствари морају бити узете са резервом и подвргнуте преиспитивању.

У горњем „хоризонталном” смислу, излазак из техносфере би, за данашњег човека, навикнутог на мање или више комфоран

живот, био истозначан са погоршањем услова живота, понекад чак смрћу. У неким случајевима, ван тог комфора живот је објективно немогућ. Ипак, делимично физичко напуштање техносфере је могуће и оно се огледа, на пример, у пешачењу и планинарењу у удаљеним, загонетним и слабо приступачним областима, чак и у сврху туризма. Одласком у пределе где снага и величина природе „преплављује” чула и људску психу, долази до рехабилитовања изворног јаства, спонтаних чулних импулса и последично менталних чинова ослобођених принуде техносфере.

Један српски писац и научник, на основу личног искуства, износи сличну импресију из таквих излета у планинама: „Планина је за мене увек била место за размишљање, не за разговор, за белешке уместо за шале, за самосталне одлуке и спонтаност уместо договора и преговора. За мене је унутрашњи дијалог на планини драгоценији од јавног. Лепше ми је умор не делити, важно је истрајати кад немаш на кога да се ослониш и из себе извући апсолутни максимум без ичије подршке. Планинарење је слобода од друштвених стега, крајња индивидуалност – као што је уосталом пливање, насамом, у Тихом океану, километар од обале Калифорније, кад сољу и таласима изједене литице над жалом постану мајушне у видном пољу.”³² Оживљавање креативног принципа живота излагањем чула непосреднијем деловању биосфере, доводи до осећаја рехабилитације индивидуалности усред несразмерно великог пространства и великих објеката какви су планински врхови и венци, пустиње и пешчане дине, океани и ледене санте и сл. У светлу тог пејзажа, човекова свест се ослобађа наметнутих технократских стега, норми и обичаја и поново стиче живо осећање своје потпуности.

Изразак из техносфере може се замислити и у „вертикалном” смислу. Такав смисао односи се на унутрашње, *психичке* начине ослобађања. Примери се могу наћи пре свега кроз развијање психичких активности попут интуиције и фантазије, присутних

³² Конечни, В. „На кинеским светим горама”, у: *Атиф: Одабране и нове приповетке*, Прометеј, Нови Сад, 2014, стр. 101.

у уметности и филозофији, где је инструментални начин размишљања слабо заступљен. Ова врста менталне делатности може се практиковати и у техносфери, без спољашњег усмеравања и нормирања. За техносферу је такав начин мишљења непрепознатљив због немогућности подвргавања квантитативним мерилима и у ту групу спадају уметник, филозоф, писац, песник и свако ко слободно мисли и дела.³³ *Интуитивно* опхођење, присутно код оваквих појединаца или група, посебна је одлика хумане психе, непрозирна за техничко усмеравање и манипулацију.

Оно што је названо „бекством” из техносфере може да се посматра и у *спиритуалним* облицима изласка, медитацији или плесу (игри), при чему је плес стари начин (естетског) учешћа у обредним, религијским ритуалима, што на изванредан начин сведочи о много дубљој, духовно-физичкој природи игре и укоренености људи у свом односу према живој природи.

И најзад, посебан облик духовног ослобађања су религиозна ходочашћа и живот на неприступачним местима, каква су, на пример, будистички манастири на Тибету у којима бораве монаси и духовници, или, нама много ближи, православни манастири на Светој Гори. Овакви изоловани комплекси су често место врло живе духовне делатности и стуб очувања и преношења културе пред налетом увек променљивих и нестабилних фаза у развоју технолошке цивилизације и њене културе „танатоса”.

Литература

- Конечни, В. „На кинеским светим горама”, у: *Атиф: Одабрране и нове приповетке*, Прометеј, Нови Сад, 2014, стр. 100–121.
- Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985.

³³ Orlov, *Shrinking the Tehnosphere*, стр. 32.

Марко Новаковић

- Da Vinči, L., *Traktat o slikarstvu*, Knjižarsko preduzeće Bata, Beograd, 1990.
- From, E., *Bekstvo od slobode*, Nolit, Beograd, 1978.
- Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991.
- Klark, A., *Izgubljeni svetovi 2001.*, Jugoslavija, Beograd, 1978.
- Kurzweil, R., *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceeds Human Intelligence*, Viking Penguin, New York, 1999.
- Kurzweil, R., *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, Viking Penguin, New York, 2005.
- Kurzweil, R., *How to Create a Mind: The Secret of Human Thought Revealed*, Viking Penguin, New York, 2012.
- Orlov, D., *Shrinking the Tehnosphere: Getting a Grip on Technologies that Limit our Autonomy, Self-Sufficiency and Freedom*, New Society Publishers, Gabriola BC, 2016.
- Peters, F. E., *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York UP / University of London Press, New York / London, 1967.
- Petrović, S., *Estetika u doba antiugetnosti*, Dereta, Beograd, 2016.
- Smyth, W. H., "Technocracy: National Industrial Management", y: *Industrial Management* 57 (March 1919), стр. 208–212.
- Wood, P. M., *Technocracy Rising: The Trojan Horse of Global Transformation*, Coherent Printing LLC, 2015.

Marko Novaković

THE CULTURE OF SENSIBILITY IN THE AGE OF TECHNOCRACY

Summary

The main topic of this paper is the state and function of sensibility in the condition of technocratic management of society. Such society is governed by anonymous technocrats, managed by technology, and every aspect of human life is controlled by scientific knowledge. Human sensibility is involved in the same proces of management. Art and aesthetics function as traditional means for invention of technology of human sensibility. In the technosphere, human

spontaneity is inhibited, as well as all natural impulses, and reactions. Technology thoroughly penetrates human body and soul which makes every human reaction controllable and artificial. Rehabilitation of spontaneity and creativity can be achieved in modes of "getaway" from technosphere: symbolic (art and philosophy), spiritual (yoga, dance and meditation) and physical (hiking in distant natural regions etc).

Key words: technocracy, technology, aesthetic, art, technosphere, biosphere, spontaneity, originality.

Андреа Ратковић

ЗНАЧАЈ ХЕРМЕНЕУТИЧКЕ КРИТИКЕ ТЕЛА ЗА ЕСТЕТСКУ КУЛТУРУ

Апстракт: Имајући у виду широк спектар актуелних манипулација категоријама тела и телесности, те чињеницу да њиховим афирмацијама у значајној мери доприносе инструментализовани медији, овим радом се настоје обухватити критичка промишљања истих, а у циљу расветљавања њихових негативних импликација како по културу, тако и по друштвене субјекте, за које она представља један од водећих референтних оквира (ко)егзистирања. Полазећи од става да тело и телесност данас имају примат у човековом (само)конституисању, те да самим тим представљају битан аспект његовог социо-културног идентитета, овај рад за своју сврху има деконструкцију категорије тела као одраза од стране различитих интересних групација наметнутих „вредносних система”. Херменеутичка критика тела – на чије неизмерне потенцијале се настоји скренути пажња путем овог рада – настоји да одговори на једно од водећих питања које намеће савремена култура, на питање које гласи: „У шта се отеловити?” Расветлити смисао онога о чему се пита, те потом понудити један од могућих смислених одговора – показују се као нарочито важни кораци за разумевање савремене културе. Наиме, тренутне праксе деградације и девалоризације културе као последица њене контаминације иреалним представама тела и телесности нужно онемогућавају (само)очишћење како културе тако и човека. Скретање пажње на значај поменутог (само)очишћења за свој циљ има ревитализацију категорија као што су (само)критичност, особеност и слобода јер управо оне представљају потврду да је тело на

раскрсници култура успело да пронађе прави пут, односно пут који иза себе оставља псеудо културу.

Кључне речи: тело, медији, интересне групације, култура, херменеутичка критика.

Увод

Заступајући став да тело и телесност представљају предмет инструментализација путем којих се спроводе (пре)обликовања идентитета друштвених субјеката, у оквиру овог рада се настоји показати да савремени медији тренутно функционишу као један од водећих механизма за пласирање интересних концепција телесних идеала. Полазећи од уверења да тело и телесност данас имају примат у човековом (само)конституисању, те да чине битан аспект његовог социо-културног идентитета, овај рад за своју сврху има деконструкцију категорије тела као одраза (углавном путем медија промовисаних) „вредносних система” иза којих стоје различите интересне групације. Херменеутичка критика тела за свој циљ има скретање пажње на актуелне праксе деградације и девалоризације савремене културе као консеквенце њене контаминације иреалним представама тела и телесности, а које нужно онемогућавају (само)очишћење како културе, тако и човека. С тим у вези, скретање пажње на значај поменутог (само)очишћења усмерено је ка ревитализацији (само)критичности, особености и слободe као кључних својстава (не само човека, већ и њему припадајућег) тела у служби промоције и популаризације естетског диверзитета, а тиме и естетске културе. Из реченог произилази и то да овакав вид манифестације тела и телесности представља битно својство човека изражене субјективности, а овај рад није ништа друго до позив на обнову те исте субјективности.

Имајући у виду да злоупотребе тела и телесности ради промовисања и популаризације представа телесног у чијим основама стоје интенције интересних групација могу само негативно да се

одразе по друштвене субјекте којима се настоје наметнути – и то услед тога што из усвајања лимитираним интересима оптерећених телесних критеријума могу да произиђу искључиво бенефити по групације које имају удела у њиховим (ре)конструкцијама – оно што се жели апострофирати јесте да наука као таква мора да се посвети разрешавању уочене проблематике уколико жели да предупреди даље експлоатације телесности, односно све отвореније промоције друштвено пожељних идентитета код којих је сва вредност додељена пукој појавности.

Из тог разлога, Мерло-Понтијев [*Maurice Merleau-Ponty*] став да „рећи да имам тијело јесте, дакле, један начин да се каже како ја могу бити виђен као објект и како настојим да будем виђен као субјект”¹ у контексту актуелних социо-културних (не)прилика је потребно проширити тиме што ће се скренути пажња на то да је тело, као начин да човек буде виђен и као објект и као субјект, у нашем времену битно (п)одређено различитим интересним групацијама које га свде на пуки инструмент инструментализације друштвеним субјектима, а у циљу прибављања што веће користи/добити. Утисак који се стиче јесте да водеће питање које се данас намеће друштвеним субјектима гласи: „У шта се отеловити?” Али, будући да тело истовремено представља како комплексно искуство субјекта, тако и друштвену конструкцију, оно нужно са собом повлачи и следеће питање: „До које мере је сам човек инструментализовао своје тело, а до које мере је то учинило друштво у којем се он задесио?” С тим у вези, претпоставка која се применом херменеутичке критике настоји аргументовано оправдати јесте да човек по питању сопственог тела све мање располаже собом, односно да су његови (на тело и телесност фокусирани) афинитети и њима подстакнуте праксе у битној мери (п)одређени интересима медицинских, фармаколошких, модних, спортских и других групација. Другим речима, савремени човек се све више утеловљује

¹ Мерло-Понти, М., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша-Свијетлост, Сарајево, 1990, стр. 12.

у оно што му бива наметнуто од стране наведених групација и то на начин да себи својствено тело (а тиме и самога себе) несвесно деградира на њихов пуки инструмент. Таквом човеку припада тело као конструкција која се налази у континуираној реконструкцији, те која као таква представља одраз од стране тих истих групација наметнутих „вредности”. Из реченог произилази и констатација да је човеку својствена субјективност битно угрожена, односно да се она у најбољем случају може посматрати само као псеудо субјективност.

„Проучавањем тела долази се до његове неизрециво сложене концепције”² констатација је до које је својевремено дошао Ниче, а она сведочи управо о томе да критичка промишљања тела и телесности за свој очекивани исход не могу да поставе потпуно и/или коначно расветљавање и разумевање ових комплексних конструкција. Ова промишљања нам у најбољем случају могу скренути пажњу на тело као оно место на којем се учвршћује човеку својствен однос са стварношћу, другима и са самим собом, односно на тело као једно језгро представа које је битно (са)одређено светом и у њему презентним (проблемским) појавама. Из тог разлога, критичка промишљања све отворенијих злоупотреба категорија тела и телесности у сврху афирмације спрам лимитираних интереса исконструисаних представа пожељне и прихватљиве појавности усмерена су ка разоткривању негативних аспеката савремене културе као механизма за промовисање „идејно-вредносних система” утицајних интересних групација. Узимање у обзир медија као релевантног „посредујућег” фактора између друштвених субјеката и интересних групација, те подвлачење њихове одговорности у социо-културном конституисању појединаца и појединки спрам интересних преференција модних, медицинских, фармаколошких, спортских и других индустрија, само је један од могућих начина да се приступи проучавању тела и телесности, а у циљу расветљавања

² Ниче, Ф., *Постхумни фрагменти*, 1885. Према: Андрије, Б., Боч, Ж., *Речник тела*, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 9.

комплексне мреже проблемских појава социо-културног карактера које се с њима у вези јављају.

Сматрајући основаном тврдњу Дивне Вуксановић да се „појавом и учесталом ’креативном’ употребом, пре свега, медија масовних комуникација, у данашњем времену доживљај реалности у великој мери изменио”,³ из ње се изводи и констатација да је самим тим и доживљај тела и телесних узора знатно промењен. „Медијска реалност”, према мишљењу ове ауторке, има „двоструки онтолошки статус” с обзиром на то да се путем ње спроводи „идентифковање имагинарног са стварним светом, непростора са простором, те разума и ума са светом чулних феномена”.⁴ Ова филозофикиња истиче и да се захваљујући медијима спроводи трансценденција реалног света, те његова замена виртуелним/надреалним простором, односно да се путем њега естетска могућност трансцендирања претвара у једну нову, артифицијелно очуловану реалност, а што у контексту тематике овога рада значи да медијским утицајима изложени појединци и појединке доживљавају путем медија пласиране представе телесних идеала као нешто што постоји и у реалном свету, а не само у медијском простору.

Из тог разлога, у оквиру рада се настоји показати како медији као продужечи друштвених субјеката доприносе производњи њихових нових продужетака, те на које начине учествују у промовисању и афирмисању иреалних телесних идеала, а самим тим и интересних концепција које путем категорије тела настоје да што успешније манипулишу друштвеним субјектима. Заправо, једна од интенција овога рада огледа се у настојању да се укаже на одговорност медија за подстицање савремених облика робовања међу којима се нарочито истиче човеково робовање лимитираним концепцијама тела које заузимају посебно месту у оквиру савремене културе. Фокусирајући своје праксе на, с једне стране, промоцију

³ Вуксановић, Д., *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Факултет драмских уметности-Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 10.

⁴ Исто, стр. 43.

„савршених” тела и, с друге стране, популаризацију телесне културе која негује култ индустријализоване лепоте тела, јасно је да медији представљају један од кључних механизма инструментализације тела ради манипулације друштвеним субјектима. Но, како акценат није искључиво на телесном савршенству, већ и на његовом што дуготрајнијем поседовању, јасно је да се на тај начин друштвени субјекти укључују у један процес бесконачног настојања да се не само постигне наметнуто телесно савршенство, него и да се оно што дуже одржи. Другим речима, с обзиром на то да је једна од водећих максима савременог доба да и над савршенством постоји савршенство, пред појединце и појединке оптерећене телесним идеалима константно се постављају све већи изазови како би за себе обезбедили само оно „најбоље”.

Надаље, с обзиром на то да медији заузимају посебно место у оквирима савремене културе, онда је јасно да се са њиховим деградираним на инструменте манипулације друштвеним субјектима битно утиче и на (пре)обликовање културних вредности и идеја, а тиме и на промену саме структуре културног система. „Онде где се камелеон прилагођава мимикријом, човек мења свој телесни изглед како би изразио своје биће.”⁵ У овој констатацији Бернара Андријеа [*Bernard Andrieu*] нема ничег упитног, али оно што се из ње може ишчитати, а што скреће пажњу на комплексну проблематику која се тиче човековог (само)изражавања путем преобликовања оног телесног јесте да утицајима модних, фармаколошких, медицинских и других интересних групација подстакнуте интервенције на човековом телу не представљају човеков особени израз, већ израз као продукт наметнутих му жеља, потреба, норми и слично.

У вези са претходно реченим може се довести и следећи Бретонов [*Philippe Breton*] став: „Манипулација човеку одузима његову суштину. Она од њега чини туђу играчку. Она подмукло разара његову свест да би је заменила другом, која више не личи

⁵ Андрије, Б., „Белег”, у: Андрије, Б., Боеч, Ж., *Речник тела*, стр. 39–40.

на њега.”⁶ Заправо, употреба различитих техника манипулације, према мишљењу овог теоретичара, доводи до уздицања онога што би се условно могло назвати „Павловљевим бићем”, односно до прихватања манипулације као нечег што је посве природно и неизбежно. На основу реченог се може закључити да афирмација спрам лимитираних интереса исконструисаних престава тела и телесности води ка (ре)дефинисању човека као друштвеног субјекта и то првенствено на рачун његове особености, те тиме и ка потискивању његовог права да се (само)представи, а да при томе не буде на било који начин деградиран.

Људско тело је „резултат узајамног утицаја његове генетске материје [...] и социокултурног окружења које оно, у складу са тим како се конституише, регулише и адаптира, инкорпорира у спољни свет и у своје представе о свету”.⁷ Надаље, ни у целини индивидуално, ни опет строго друштвено, тело је симболичке конструкције и субјективне инвенције које се заснивају на индивидуалним и колективним опажањима и представама. Али, „мењајући своје тело, субјект открива да је несталан, да воли промену и покрет”.⁸ Ипак, супротно Андријеу [*Anbdieu*], који наглашава да би нестални субјект „радије него да се изграђује како би досегао естетски или функционални идеал [...] највише од свега волео да се непрестано мења”,⁹ у оквиру овог рада се заступа другачије становиште.

Наиме, став који се настоји потврдити јесте да склоност друштвеног субјекта ка несталности, то јест променама представља (ин)директну консеквенцу чињенице да су телесни идеали у својој суштини недостижни, односно да једном постигнуто телесно „савршенство” захтева низ нових интервенција над тим истим телом, како би се оно што дуже одржало у човековом поседу. С тим у вези, савремена култура, као култура у којој се све већи

⁶ Бретон, Ф., *Изманипулисана реч*. Клио, Београд, 2000, стр. 175–176.

⁷ Андрије, Б., „Биосубјективност”, у: Андрије, Б., Боч, Ж., *Речник тела*, стр. 57.

⁸ Исто, стр. 58.

⁹ Исто.

значај приписује телесним идеалима као иреалним конструкцијама тела и телесности, показује се као више него проблематична. У оквирима такве културе тело као „прво добро дато човеку”¹⁰ бива деградирано на пуки серијски продукт који сведочи о крајње упитном идентитету човека, а тиме и о проблематичној природи његовог одношења како према стварности, тако и према самом себи. Несталност која се може уочити код друштвених субјеката као конзумената индустријализоване културе јесте склоност ка бескрајним променама, која за свој исход нема добробит самога човека, већ превасходно интересних групација. Овај екстреман вид односа према себи, као трагање за добрим, срећом, испуњеношћу и признатошћу углавном доноси несрећу, празнину и лажну позитивну валоризацију од стране других, подухват је у којем се рефлектује криза како културе тела, тако и културе уопште.

На овом месту је потребно скренути пажња и на поставке Криса Шилинга [*Chris Schilling*] који наглашава да је у савременом друштву управо телу припала битна улога у (само)изградњи идентитета, те да отуда произилази огроман интерес за њега и све оно што се с њим може довести у везу; он томе додаје и да медији учествују у промоцијама представа тела које се сматрају пожељним, а тиме и различитих индустрија које у свом фокусу имају младо, затегнуто, секси и лепо тело. Дакле, оно што је важно имати у виду јесте да се путем медија (као битне компоненте савремене културе) пласирају телесни идеали који су за друштвене субјекте недостижни не само услед одсуства њихових конкретних потенцијала, већ и услед тога што је реч о телесним идеалима као реално непостојећим конструкцијама. Медији, уступајући свој простор интересним (ре)интерпретацијама телесне лепоте, те у складу са њима (про)изведеним (ре)конструкцијама тела, заправо онемогућавају јавности да стекне увид у друге и другачије представе тела, али и у концепцију стварности у оквиру које појавност као битан аспект особеног идентитета није стандардизован продукт, већ један

¹⁰ Грасино, Д., „Донирање” у: Андрије, Б., Боч, Ж., *Речник тела*, стр. 105–106.

од модуса путем којег субјект може да изрази себи својствену особеност.

Важно је подвући и да медији као промотери иреалних телесних идеала спроводе својеврсну „тероризацију” тела. Наиме, не само што имају удела у (ре)конструкцијама тела и пласирању пожељних концепција телесне лепоте, што представља само прву фазу „терорисања” тела, они врше и насиље над интелектом и психом конзументата и конзументкиња медијских садржаја, насиље које неминовно оставља последице и по само тело. Фаворизујући одређене телесне идеале који стоје у сагласности са интересним стандардима лепоте (а под чије оквире се неретко подводе и категорије попут среће, задовољства, испуњености и слично), медији спроводе како промоцију, тако и комерцијализацију специфичних телесних квалитета. Међутим, будући да је реч о телесним квалитетима само у условном смислу, односно о производима интересних (ре)интерпретација телесне лепоте, јасно је да се они негативно одражавају како по сама тела, тако и по друштвене субјекте у чијем су поседу. Надаље, афирмације поменутих телесних квалитета негативно се одражавају и по саму културу (као и њој својствен систем вредности) на начин да на њено место долази псеудо култура као продукт лимитираним интересима и упитним циљевима вођене мисли и њоме подстакнутих пракси.

Медији као водећи инструменти манипулације друштвеним субјектима у оквирима псеудо културе, између осталог, доприносе и робној стандардизацији тела, односно телесног идентитета као извора естетског уживања, јер својим отвореним промоцијама телесног „савршенства” и широког спектра модуса за његово постизање приступају телу као производу стандардизованом по узору на тржишне матрице савременог света. Берклијева [*George Berkeley*] изјава да „бити” значи „бити опажен” у контексту медијских злоупотреба телесности бива не само потврђена, већ и максимално експлоатисана и то у циљу тематизације тела као рефлексije степена вредности друштвеног субјекта којем је оно припадајуће. Другим речима, пренаглашавајући значај телесног аспекта човеко-

вог идентитета, медији конзументима и конзументкињама својих садржаја шаљу недвосмислену поруку да је визуелни идентитет кључан за њихово високо вредновање и то како од стране других, тако и од стране себе самих. Но, и на овом месту ваља подвући да су медији само једна од карика у комплексном ланцу који чине различите интересне групације које зарад што успешнијег манипулисања друштвеним субјектима, између осталог, злоупотребљавају категорије тела и телесности, а све то у сврху што успешнијег остваривања сопствених циљева. Другим речима, медији неретко функционишу само (?) као посредници између друштвених субјеката и интересних групација и то како би се што успешније имплементирале стратегије потоњих. Ипак, то не умањује њихову одговорност за (ин)директно изазивање низа негативних консеквенци по социо-културни контекст у оквиру којег делују.

Полазећи од тврдње Дагласа Келнера [*Douglas Kellner*] да „медијска култура ствара изразито снажне слике и призоре идентификације, који могу директно да утичу на публику, стварајући моделе понашања, одевања и стила”,¹¹ те томе додајући и примере телесних идеала, јасно је да медији не функционишу само као средства путем којих се пласирају производи обликовани по укусу потрошача, већ и као средства путем којих се конституише специфична врста укуса, која са собом повлачи употребу низа различитих производа путем којих се тај укус задовољава. Према Адаму Бригсу [*Adam Briggs*] и Полу Коблију [*Paul Cobley*], медије је потребно посматрати као средства репрезентације с обзиром на то да одређују начин на који ће представити стварност.¹² Репрезентација, истичу они, указује на активни процес селектовања, приказивања, структурисања и обликовања онога што се настоји представити, те стога медији (а тиме и медијска култура) не функционишу само као механизми за преношење већ постојећег значења, него и активно раде на томе да ствари добију нова значења. Имајући то на

¹¹ Келнер, Д., *Медијска култура*, Клио, Београд, 2004, стр. 182.

¹² Погледаги: Бригс, А., Кобли, П., *Увод у студије медија*, Клио, Београд, 2005.

уму, евидентно је да медији, као креатори и/или промотери специфичних модела телесних идеала, у тело учитавају читав спектар значења, те његовим надоградњама у складу са наметнутим естетским трендовима заправо пласирају, у Бодријаровом маниру исказано, својеврсну симулацију тела. У том смислу, медије је могуће посматрати не само као продужетке тела, већ и као продужетке продужетака путем којих се одржава илузија о могућности достизања телесних идеала.

Ипак, продужеци које нам намећу модна, медицинска, фармаколошка, спортска и друге интересне групације у све већој мери се показују и потврђују као проблематични. Наиме, иако су бројни истраживачи „прихватили идеју да је човек биће од протеза и показали [...] пресудну улогу коју игра материја у процесу хоминизације”,¹³ оно што се не сме испустити из вида јесте да вештачки нокти и/или трепавице, надограђена коса, силикони у уснама, грудима и/или другим деловима тела нису и не могу представљати протезу као што је то, примера ради, стаклено око. Свима њима је заједничко да не могу да замене недостајући део тела.

Полазећи од уверења да се постхуманизам базира на идеји да ће човек уз помоћ нових технологија бити у стању да превазиђе сва ограничења, недостатке и „баналности” сопственог тела, утисак који се стиче јесте да се путем медија следи управо постхуманистичко супротстављање телесном детерминизму као рођењем задатог телесног идентитета, те да се промовишу промене телесних идентитета помоћу различитих технолошких интервенција као не само позитивни, већ и пожељни видови телесних трансформација. Наиме, према постхуманизму, сваки друштвени субјект ће захваљујући новим технологијама моћи да постане оно што жели, мењајући и усавршавајући сопствено тело све до тренутка док не постане тзв. хипертело без иједног недостатка.

¹³ Рослен, С., „Инкорпорација предмета”, у: Андрије, Б., Боч, Ж., *Речник тела*, стр. 197–198.

Међутим, како Александра Јовићевић истиче, постхуманизам као такав није ништа друго до идеологија, односно „плод једног виђења света у којем су продуктивност и перформанса најважнији”, те се иза њега крију бројне опасности јер „жеља за савршенством води ка изједначавању тела која су раније представљала нечији идентитет”.¹⁴ У том смислу, оправдан је и став појединих теоретичара и теоретичарки да индустријализација телесности, то јест фабриковање друштвено пожељних телесних идеала води ка ишчезавању тела као идентитета једне индивидуе, односно ка потискивању њене телесне особености. Опседнутост младим, лепим, zgodним и затегнутим телима манифестује се њиховим експлоатацијама ради презентовања истих као примарних аспеката пожељних и привлачних тела.

Из тог разлога, медији у служби афирмације иреалних телесних идеала могу се посматрати као одраз доба инверзије картезијанске дихотомије душе и тела, доба у којем се телу даје примат, а све у циљу промовисања оних телесних идеала на чијим конструкцијама и дистрибуцијама ради не само медијска, већ и медицинска, фармаколошка, модна, спортска и многе друге индустрије, чији успех и одрживост директно зависе од броја оних који су спремни да се ослоне на „продужетке” које им поменуте интересне групације нуде.

С тим у вези, нове технологије упркос томе што су омогућиле да се тело више не посматра као биолошка задатост, већ датост коју је могуће (ре)конструисати спрам „личних” преференција друштвеног субјекта, а у сврху постизања његовог позитивног (само)вредновања, показале су се као опасан инструментариј интересних групација које све агресивније преузимају учешће у креирању пожељних социо-културних телесних идеала, те које су, самим тим, све агресивније и у њиховом наметању. Човеку својствена дуалистичка концепција тела показује се као још увек важећа

¹⁴ Јовићевић, А., „Нове презентације тела у доба постхуманизма”. Преузето са: <http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/2010/03/29/937/> [10.05.2015.]

и она гласи: „Ако се данас бавимо својим телом, то је зато да би се оно повиновало нашој вољи и нашим жељама.”¹⁵ Ипак, оно што је потребно имати у виду јесте да наспрот индивидуалним захтевима које човек поставља пред своје тело (који произилазе из њему својствених очекивања) стоје и друштвени захтеви, који се могу показати као нарочито проблематични уколико су афицирани интересним представама телесних идеала.

Закључна размишљања

Као значењска структура, тело није ништа друго до одраз културе одређеног друштва, а тиме и носилац том истом друштву својствених културних правила. „Ако је тело оно преко чега свет приања уз нас, тело је и оно по чему постајемо део света. Оно је чвориште где се повезују унутрашње структуре субјективитета и екстерне структуре социјализације. ’Двојно биће’ где се истовремено одиграва нешто што је врста оваплоћења и нешто што је врста афирмације слободе.”¹⁶ Међутим, у свету у којем примат припада утицајним интересним групацијама које све отвореније злоупотребљавају тело и телесност ради манипулисања друштвеним субјектима, а у циљу што успешнијег спровођења сопствених стратегија, утисак који се неминовно намеће јесте да тело у све мањој мери стоји у служби афирмације слободног, критичког и особеног (само)изражавања друштвених субјеката.

„Ја нисам испред свог тела, ја сам у свом телу, ја јесам своје тело”¹⁷ констатација је Мерло-Понтија која се, с обзиром на актуелна социо-културна збивања, изнова мора промислити. Наиме, оно што се у времену готово апсолутне доминације интересних групација показује као упитно јесте да ли је и у коликој мери савремени друштвени субјект заиста своје тело (при чему је акценат на оном

¹⁵ Марион, Б., „Малолетник”, у: Андрије, Б., Боч, Ж., *Речник тела*, стр. 258–260.

¹⁶ Прера, Е., „Кажњавање”, у: Андрије, Б., Боч, Ж., *Речник тела*, стр. 209–210.

¹⁷ Перан, Е., „Култови тела”, у: Андрије, Б., Боч, Ж., *Речник тела*, стр. 232–233.

„своје”) и, с тим у вези, колико је оно „ја”, односно субјективност заиста на делу у једном интересним праксама контаминираном социо-културном контексту. Актуелна култура тела и култура уопште показују се као дубоко контаминирани иреалним представама тела којима су, поред категорије лепоте, обухваћене и категорије среће, успеха, (само)задовољства, високе (само)валоризације и слично – све то услед снажног утицаја различитих интересних групација које своје праксе, између осталог, заснивају на експлоатацији тела и телесности.

Овим радом настојала се превасходно скренути пажња на то да интересне групације и медији као њихови водећи инструменти све отвореније злоупотребљавају тело ради ширења једнообразности и конформизма, затим ради потискивања визуелних особености, али и у сврху промовисања оног система вредности у оквиру којег је површна појавност представљена као кључ друштвеног успеха и личне среће. Критичка промишљања истих у циљу ограничавања злоупотреба тела ради промовисања и наметања уских стандарда телесне лепоте сматрају се неопходним, а као могућа решења издвајају се адекватно санкционисање њихових негативних пракси и обезбеђивање простора за представљање и промовисање тела сагледаног изван оквира тржишно, то јест комерцијално оријентисане естетске хирургије, фармаколошке, модне и других индустрија.

С тим у вези, адекватно медијско описмењавање и подстицање друштвених субјеката на активан и критички однос према медијима и њиховим садржајима може да допринесе редуковању не само медијских утицаја, већ и утицаја интересних групација како на обликовање тако и на (п)одржавање одређених система вредности. Расветљавање различитих видова злоупотреба телесности, те њихова аргументована критика усмерени су ка напуштању линије мањег отпора, односно пасивног прихватања телесних идентитета са пренаглашеним визуелним компонентама, као и „вредносног система” који се путем њих промовише. Довођење у питање банализације телесног аспекта човека, односно његово подвођење под оквира комерцијализованих стандарда лепоте као израз немирења

са стварношћу која је прожета негативним интересним утицајима представља први корак ка изналагању модуса за конституисање социо-културног контекста који неће бити оптерећен иреалним телесним идеалима, односно корак који је неопходно начинити ради (само)очишћења културе.

Литература

- Андрије, Б., Боч, Ж., *Речник тела*, Службени гласник, Београд, 2010.
Бретон, Ф., *Изманипулисана реч*, Клио, Београд, 2000.
Бригс, А., Кобли, П., *Увод у студије медија*, Клио, Београд, 2005.
Вуксановић, Д., *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Факултет драмских уметности-Чигоја штампа, Београд, 2007.
Јовићевић, А. (2010). *Нове презентације тела у доба постхуманизма*. Преузето са: <http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/2010/03/29/937/> [10.05.2015.]
Келнер, Д., *Медијска култура*, Клио, Београд, 2004.
Мерло-Понти, М., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша-Свијетлост, Сарајево, 1990.

Andrea Ratković

THE IMPORTANCE OF THE HERMENEUTICAL CRITICISM OF THE BODY FOR AESTHETIC CULTURE

Summary

Having in mind the wide range of current aspects of manipulations with the category of body, this paper seeks to include critical reflections of the same, in order to clarify their negative implications on culture and social subjects. Starting from the view that the body has a primacy in subject's (self) constitu-

Андреа Ратковий

tion, and therefore represents an important aspect of its socio-cultural identity, the purpose of this paper is the deconstruction of the category of body as the reflection of various interest groups. The Hermeneutical criticism of the body seeks to answer to one of the leading questions posed by modern culture: "In what to embody?" The current practices of degradation and devaluation of culture as the consequence of its contamination with the irrational representations of the body prevent the catharsis of culture and social subjects. Drawing attention to the importance of the mentioned catharsis for its goal has the revitalization of categories such as (self) criticism, individuality and freedom, since they are crucial for the confirmation that the body at the crossroads of cultures has managed to find the right path – the path that leaves behind pseudo culture.

Key words: body, media, interest groups, culture, hermeneutical criticism.

Никола Танасић

ЕСТЕТИКА ПОРНОГРАФИЈЕ – СЕКС И ЛЕПОТА У ВРЕМЕ ИНТЕРНЕТ ГОЛОТИЊЕ

Апстракт: Аутор настоји да размотри естетске компоненте везане за масовну појаву порнографије у ери интернета. Указујући на кратки историјат присуства еротских садржаја у класичној уметности, разматра се нормативни карактер дистинкције еротско/порнографско, као и техничке компоненте појединачних уметности уткане у порнографска дела. Подвлачи се естетска природа порнографије – како у смислу њеног еротски узбудљивог садржаја, тако и у смислу естетског вредновања које је неопходно да би се она разлучила од „еротске уметности” – и ова природа се разматра с обзиром на платоновску и аристотеловску миметичку парадигму уметности. Најзад, аутор разматра различите облике интеракције између порнографије и мејнстрим уметности, а са нарочитим акцентом на њен утицај на савремено схватање уметничке еротике и лепоте људског тела.

Кључне речи: порнографија, уметност, естетика, култура, интернет.

1. Кратка историја порнографије

Са сигурношћу можемо рећи да је порнографија свеприсутна појава, било да је посматрамо историјски, или у оквирима различитих уметничких медија. Практично истовремено са појавом одређеног уметничког правца или технике можемо пронаћи њихову примену у сврху приказивања еротског садржаја мање или

веће вулгарности. Прикази полних органа су безмало стари као и уметност сама, и датирају још до праисторијских времена,¹ а еротске сцене налазимо у свим епохама и уметничким формама – од Торинског папируса (1150 год. п.н.е.)² и грчке грнчарије (данас веома популарни мотиви на сувенирима у Грчкој),³ преко мозаика из Помпеје⁴ и каменореза индијског Сунга царства, па све до славних еротских сцена из ренесансне и барокне уметности. Фотографски актови појавили су се безмало истовремено са фотографијом,⁵ а најстарији очувани (*sic!*) филм са еротским садржајима датиран је 1886. год. – реч је о *Le Coucher de la Mariée* („Брачна постеља“) Албера Кирхнера.⁶ Такође, те исте 1886. г. кратки филм „Фатимин хопа-цупа плес“ (*Fatima's Coochie-Coochie Dance*) Вилијама Хејса је био један од првих филмова у историји који су цензурисани, и то управо због приказивања стидних делова тела.⁷

¹ Cf. Matthias Schulz, "Pornography in Clay", *Der Spiegel* 14/2005, интернет издање на страници <http://www.spiegel.de/international/spiegel/sex-in-the-stone-age-pornography-in-clay-a-350042.html>, обављено 4. априла 2005. год.

² Cf. Josh Jones, "The Turin Erotic Papyrus: The Oldest Known Depiction of Human Sexuality (Circa 1150 B.C.E.)", *Open Culture*, адреса <http://www.openculture.com/2014/07/the-turin-erotic-papyrus-the-oldest-known-depiction-of-sex-circa-1150-b-c-e.html>, објављено 9. јула 2016. год.

³ Cf. Michael Lee Banner, "Sex and Pottery: Erotic Images on Athenian Cups, 600-300 B.C.", *Electronic Theses and Dissertations*, Paper 842, 12–2003, East Tennessee State University, адреса <https://dc.etsu.edu/etd/842/>, приступљено јануара 2018. год.

⁴ Cf. Michael Grant, Antonio De Simone, Maria Teresa Merella, *Eros in Pompeii: The Erotic Art Collection of the Museum of Naples*, Stewart, Tabori & Chang, 1997, као и колекцију слика уз чланак "Erotic art in Pompeii and Herculaneum" на англојезичној „Википедији“, адреса https://en.wikipedia.org/wiki/Erotic_art_in_Pompeii_and_Herculaneum, приступљено јануара 2018. год.

⁵ Cf. Peter Marshall, "Nude Photography, 1840–1920", *About Photography*, The New York Times Co., 2007, интернет издање на адреси <https://web.archive.org/web/20070218141330/http://photography.about.com/library/weekly/aa013100a.htm>, приступљено јануара 2018. год.

⁶ Адреса филма у бази података *IMDB*: <http://www.imdb.com/title/tt1728115/>, приступљено јануара 2017. год.

⁷ Да ствар буде још занимљивија, реч је била о аутоцензури, коју је наметнуо власник продуцентске куће која је снимила филм – лично Томас Едисон. Види

У ери интернета, ова општа распрострањеност еротских и порнографских садржаја стекла је статус интерне шале у којој учествују сви корисници мреже. У жаргону популарне културе скован је појам „правило 34” (*Rule 34*), које представља „универзални закон интернета”, и које у својој најсажетијој верзији гласи „(ако нешто постоји) постоји порнографија на ту тему – без изузетака”.⁸ Ова наизглед шаљива опаска у великој мери утемељена је у стварности – практично не постоји ниједан културни садржај, било да је реч о стрипу, цртаном филму, видео-игри или класичном уметничком делу, а да на интернету не може да се нађе његова еротска пародија која укључује експлицитни сексуални чин. Ова свеprisутност порнографије на интернету изражена је у сатиричној песми *The Internet is for Porn*, коју у изворној верзији изводи луткарско позориште са Бродвеја *Avenue Q*,⁹ али која је давно прерасла у самостални интернет феномен.

2. Шта неки садржај чини „порнографским”?

Пре него што се започне разговор о односу порнографије и естетике, потребно је разјаснити шта се, уопште, подразумева под „порнографским садржајем”. Конвенционално гледано, порнографија се разлучује од уметничке еротике, али између појмова „еротског” и „порнографског” је изузетно тешко повући јасну линију разграничења. Ова два појма су међусобно комутативна, и њихова употреба најчешће зависи од интенције особе која доноси суд – при чему квалификација „еротског” има позитиван контекст, док „порнографија” носи у себи извесну дозу осуде, и представља

Jeremy Geltzer, „Boxing, Porn, and the Beginnings of Movie Censorship”, *Dirty Words and Filthy Pictures: Film and the First Amendment*, University of Texas Press, 2016, стр. 9.

⁸ Felix Clay, „The 6 Most Terrifying Examples of ‘Rule 34’”, *Cracked.com*, објављено 2. фебруара 2013. год.

⁹ Снимак оригиналног бродвејског скеча на адреси <https://www.youtube.com/watch?v=LTJvdGcb7Fs>, објављено 19. јануара 2013. год.

својеврсну дисквалификацију. Штавише, „еротско” се често користи као еуфемизам за „порнографско”, баш као што се „порнографија” користи као пежоратив за еротско – углавном без икаквих јасних критерија, и зависећи најчешће од чисто субјективног утиска особе која суд износи.¹⁰

На први поглед, могли бисмо рећи да је основна сврха порнографског садржаја да изазове сексуално узбуђење код публике. Међутим, велики број недвосмислено уметничких дела која не бисмо никада назвали „порнографским” има на публику исти такав ефекат. На то бисмо могли додати да, уколико тај сексуални подстицај приликом рецепције дела потискује остале садржаје и елементе, то дело можемо без дилеме назвати еротским или порнографским, при чему је у случају „еротског” сексуална стимулација само изражена, док је у случају „порнографског” у потпуности доминантна. Али чак и ако порнографију покушамо на овакав начин да ограничимо, наведени критеријум је изузетно непоуздан, из простог разлога што су, још једном, нека врхунска дела историје уметности изванредно еротична, и у сексуалном смислу можда чак и стимулативнија од (вулгарне) порнографије.

Испоставља се, дакле, да је вредновање неког дела као „порнографског” питање чисто *естетског* суда. Да бисмо могли да кажемо да ли је нешто порнографија или не, потребно је не само естетски вредновати сам сексуални чин који се приказује, него и све остале елементе уметности који су у том садржају присутни. Након што ту процену обавимо, условно говорећи могли бисмо да кажемо да, ако *садржај* дела задовољава услов сексуалног узбуђења, а *форма не задовољава* естетске критеријуме вредновања уметничког дела, дело можемо назвати порнографским. Ако је уметничка форма у складу са естетским нормама вредновања тог уметничког

¹⁰ Види збирку афоризама о разликама између еротике и порнографије насловљену „Ethical Conundrums: What is the difference between erotica and pornography” (*The Guardian*, адреса <https://www.theguardian.com/notesandqueries/query/0,-2224,00.html>, приступљено јануара 2018. год.

правца, оно задржава примарни статус уметности без обзира на количину еротских садржаја.

3. Занат, вештина или уметност?

Овом разматрању сродно је питање „да ли је порнографија уметност”, и на ту тему воде се у јавности прилично озбиљне расправе. С једне стране имамо свакодневну језичку праксу да порнографске садржаје – понекад недвосмислено, а понекад еуфемистички – именујемо именима етаблираних уметности. Тако говоримо о порно-*филму*, порнографској *фотографији*, порно-*стрипу*, *хентају* и сл.¹¹ Ово именовање није просто ствар алегорије, будући да ови порнографски садржаји у себи увек садрже техничке елементе уметности чије име присвајају. Са друге стране, порнографска остварења која оцењујемо таквим да не задовољавају „никакву естетску потребу” осим сексуалног надражаја обично се називају просто *porn* („чиста порнографија”, жаргонски „порњава”), док се њихова уметничка компонента занемарује.

Порнографија подразумева читав низ конвенционалних вештина и „трикова заната”, који се користе у стварању недвосмислено уметничких дела. Порнографски акт или порно-стрип захтева озбиљну сликарску, односно цртачку вештину, порнографска фотографија подразумева кадрирање, осветљење и композицију, а филм подразумева режију, сценарио и глуму. Све су ово потпуно конвенционалне компоненте недвосмислених уметничких дела, и њихово уношење у порнографски садржај подразумева одређену *уметничку праксу*. Одлука да се резултат ипак не вреднује као уметност још једном произилази из већ поменутог и крајње неодређеног естетског вредновања, које у великом броју случајева делује потпуно арбитрарно.

¹¹ Cf. Mark McLelland, "A Short History of 'Hentai'", *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 12/2006, интернет издање на адреси <http://intersections.anu.edu.au/issue12/mccllland.html>, објављено фебруара 2008. год.

4. Естетски садржај порнографских дела

Испоставља се да „чисту порнографију” од „еротске уметности” раздваја искључиво њен *естетски садржај*, било да се он односи на приказ самог сексуалног чина, било на друге несексуалне елементе из којих се дело састоји. Овде треба нагласити да, ако говоримо, рецимо, о порно-филмовима, ниједан од њих није просто „документарац”, тј. ниједан од њих се не бави пуким документовањем и приказивањем сексуалног чина. Истовремено, гледање порно-филмова није просто воајерство – и стварање тих садржаја, и њихова „конзумација” у себи садржи недвосмислено естетске компоненте, које имају значајну улогу и изазивању сексуалног надражаја, који је и сам једно комплексно естетско искуство, које је у великој мери културолошки, социолошки и психолошки условљено. Овај додатни естетски садржај присутан је чак и у филмовима који улажу значајан труд у то да изгледају као да је у питању воајерски снимак. Они имају јасан визуални израз, и чак бисмо могли рећи – специфичну жанровску форму. Учесници у филму су свесни да се налазе у улози извођача, па њихов полни однос стога не представља сам себи сврху, већ представља *представу* која се циљано снима за *публику*, и у оквиру које они *глуме*, односно *играју* особе у љубавном односу.

На који начин се, онда, ова сложена целина естетски вреднује? Естетска процена порно-филма садржи две компоненте – (1) естетско (тј. „еротско”) вредновање самог сексуалног чина који се приказује, с обзиром на то у којој мери он гледаоца сексуално узбуђује; и (2) традиционално естетско вредновање осталих уметничких садржаја (глуме, сценарија, режије, односно цртежа, композиције и сл.). У идеалном случају имамо ситуацију у којој је материјал који се приказује изразито сексуално узбудљив, али уметнички безвредан, и то онда представља парадигматски пример порнографског дела. Школски „порнић” подразумева управо то – мноштво вулгарне голотиње, упаковано у бесмислен дијалог, праћено лошом и пренаглашеном глумом, и праћено једноставном и репетитивном музиком.

Ова парадиматска слика, међутим, повлачи два проблема. Прво, нису сви порно-филмови снимани са овако недвосмислено редукованим уметничким садржајем, и ниским продукцијским вредностима; штавише, веома често убедљива глума и комплексан сценарио представљају неопходан фактор да се максимизује основни, еротски садржај голотиње која се приказује. Са друге стране, значајан проценат *обичних* филмова, који у себи не садрже еротске садржаје, у уметничком смислу „нису ништа бољи од порнића”.

Испоставља се, дакле, да се разлика између порнографије и „обичне” уметности ипак не повлачи на основу квалитета уметничке форме, већ на основу начина на који се приказује сам еротски садржај. За разлику од приказа секса у конвенционалној кинематографији, где се користи глума и разни трикови заната, док стидни делови остају скривени од гледаоца изван кадра, у порнографији извођачи *заиста изводе сексуални чин*, који се приказује потпуно непосредно. Ово се обично узима за границу између порнографије и „филма са еротским садржајима” – „ако се на сцени види копулација, онда имамо порнић”. Ако ставимо по страни чињеницу да нам ово никако не помаже да разлучимо, рецимо, порнографску од „еротске књижевности”, или порнографски од „еротског стрипа” (где немамо стварне извођаче који се скидају голи и показују стидне делове), чак ни ово једноставно правило није тако лако применити. Граница естетичног и неестетичног, односно укусног и неукусног, баш као и граница између сексуално узбудљивог и неузбудљивог, по правилу се показује као индивидуална, и крајње субјективна.

Овде треба нагласити још једну ствар – далеко од тога да порно-филмови, за разлику од еротике у непорнографском филму, представљају некакав „реалан сексуални чини”. Редитељи порнића се користе свим триковима заната својих угледнијих колега, како би гледаоцу створили илузију да види нешто што у ствари није ту. Порно-филмови су препуни резова који прекидају радњу, много тога се догађа изван кадра, а веома често извођачи потпуно недвосмислено *глуме* надраженост, или оргазам, и то често крајње убедљиво. При томе овде постоји и једна чисто уметничка ком-

понента – сексуални чин који се приказује на порно-филму веома често уопште не представља реалан приказ полног односа, већ је уметнички („вештачки“) пренаглашен и прилагођен свом основном задатку – максималном сексуалном надражају гледаоца који у њему не учествује, већ га само посматра.¹² Ово важи за мејнстрим једнако као и за „аматерску“ порнографију – сексуално надраживање гледалаца је потпуно различита ствар од сексуалног надражавања партнера у кревету, и на том почива основни уметнички садржај који порнографију одваја од, рецимо, проституције. И још једном, често су управо недвосмислено уметничке компоненте – глума, текст, кадар, светлост и сл. – оно што представља основни фактор успешног еротског надражаја – кудикамо више од вулгарног приказивања полних органа.

5. Порнографија и μίμησις

Други начин да се оствари увид у естетско вредновање порнографије јесте да се узме у обзир аргументација на основу које се она *критикује*. Баш као у случају, рецимо, кича, шунда или петпарачке књижевности, естетски суд је најочигледнији када се садржај оцењује негативно, а већ смо видели да се често одсуство квалитета уметничке форме узима као знак да је реч о порнографији. Такође нам је постало јасно да, иако и порнографија номинално требало да „приказује саму ствар“ без икаквог интерпретативног отклона, у суштини говоримо о класичном примеру онога што су Платон и Аристотел називали μίμησις. „Глумци“ на сцени *подражавају* сексуални чин, будући да циљ њиховог полног општења није ни репродукција, ни сексуално задовољство, већ управо сексуални надражај гледаоца, што је само једна од емоција коју миме-

¹² Cory Silverberg, „How Real Is the Sex You See in Pornography?“, *LiveAbout.com*, објављено 4. октобра 2017. год., адреса <https://www.liveabout.com/how-real-is-the-sex-you-see-in-pornography-2982550>.

тичка уметност може да изазове код своје публике.¹³ То што се овај надражај (чешће) постиже „на вулгаран начин” и кроз симулацију самог сексуалног чина (уместо чисто уметничким средствима) не представља нарочитост порнографије у односу на непорнографску уметност.

Ова пракса, штавише, у потпуности одговара тзв. „методској глуми”, која представља прави фетиш Америчке филмске академије и најкраћи пут до „Оскара” за најбољу улогу, али која, у основи, са глумом нема никакве везе. „Методска глума” (*method acting*) подразумева радикално саживљавање глумца са улогом коју игра кроз проживљавање реалних (или максимално верно симулираних) искустава којима би личност која се игра била изложена.¹⁴ Уобичајена је појава да глумци који нарочито држе до „изванредности своје изведбе” током целог снимања филма „не напуштају улогу”, говорећи и мимо камере елизабетанским енглеским језиком ако играју Шекспира, или садистично малтретирајући колеге ако играју неког негативца из стрипа.¹⁵ У тако схваћеној „глуми”, заправо, има све мање глуме и *представе*, а све више „репродукције стварности пред камерама”, односно „ријалитија”, а то је управо оно што се ради у порно-филмовима. Порнографија на тај начин у парадигматском смислу није *представа* сексуалног чина, већ управо његово *подражавање*, *имитација* и *сурогат*, тј. μιμησις.

Управо ово је разлог што је критика порнографије најчешће изношена у изразито платоновском духу, позивајући се на традиционалне Платонове аргументе против миметичких уметности.¹⁶ Ова аргументације је увек наглашавала да порнографија „приказује секс

¹³ Cf. Arist. *Poet.* 1447a14-28.

¹⁴ Cf. Robbie Collin, "Why Hollywood went method acting crazy", *The Telegraph*, објављено 8. маја 2016. год., адреса <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/05/08/why-hollywood-went-method-acting-crazy/>.

¹⁵ Cf. Carolyn Burke, "7 Famous Actors Who Lost Their Minds Getting Into Character", *Cracked.com*, објављено 4. септембра 2015. год., адреса http://www.cracked.com/article_22248_nic-cage-does-vooodoo-7-crazy-ways-actors-got-into-character.html.

¹⁶ Pl. *Resp.* 595–607.

на искривљен и изопачен начин” који „нема везе са стварношћу”, и да истовремено подстиче омладину на девијантно понашање и усвајање сексуалних перверзија.¹⁷ При томе вреди приметити да се Платонове примедбе лакше и убедљивије примењују на порнографију него на друге уметничке обрасце који се данас такође критикују по њеним смерницама (акциони филмови, насилни стрипови и сл.) – с једне стране зато што је дистинкција између предмета подражавања (сексуалног чина) и његовог порнографског приказа теже уочљива, са друге зато што је *имитација* у великој мери непосредна и без „уметничког филтера” (па утолико заводљивија у својој претензији на „стварност”), и са треће стране зато што је њен сопствени подстицај публике на имитирање виђенога добро документован и неспоран.¹⁸

Истовремено, баш као што се у критици порнографије најчешће користе Платонове аргументи против подражавања, у њеној одбрани се користе Аристотелови аргументи у прилог миметичке уметности.¹⁹ Ова аргументација, грубо говорећи, подразумева да сексуална игра, симулација и конзумација порнографије омогућава гледаоцу катарзу од неких „ниских страсти” и порива који се иначе не манифестују у сексуалном животу. Наглашава се да је у питању *представа* која *није* исто што и само сексуално искуство, те да велики број људи сматра визуално стимулативним нешто што „никада не би били спремни да пробају у сопственој спаваћој соби”. Акцентат је, наравно, на томе да је увек боље да омладина своје информације о сексу и низу морално проблематичних и потенцијал-

¹⁷ Cf. John Mark Haney, “Teenagers and Pornography Addiction: Treating the Silent Epidemic”, Counseling Outfitters [On-line], Article 10, интернет издање на адреси <https://www.lds.org/topics/pornography/audiences/youth/teenagers-and-pornography-addiction-treating-the-silent-epidemic?lang=eng&old=true>, приступљено јануара 2018. г.

¹⁸ Cf. Ana J. Bridges, Chyng F. Sun, Matthew B. Ezzell, Jennifer Johnson, “Sexual Scripts and the Sexual Behavior of Men and Women Who Use Pornography”, *Sage* П-4/2016, објављен 20. октобра 2016. год., адреса <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/23746238166668275>.

¹⁹ Arist. *Poet.* 1447a-1449b.

но рискантних пракси стиче кроз порнографску фикцију, него кроз праксу и лично искуство.²⁰

Развој интернета учинио је доступност порнографских садржаја већа него икад, али још увек није потпуно јасно на који начин се то одражава на сексуалност генерација које у таквом кружењу одрастају. Како ствари стоје, истраживања поткрепљују и једну, и другу школу критике – указујући истовремено и на повећано присуство неконвенционалних сексуалних пракси код нових генерација, као и на општи пад сексуалности услед презасићености порнографским садржајима.

6. Интеракција порнографије и мејнстрим уметности

Оно што порнографију чини нарочито узбудљивом темом за естетско разматрање у данашње време јесте њена огромна распрострањеност и приступачност у ери брзог интернета. Процене количине порнографије на интернету варирају с обзиром на интенције и идеологију појединца или организације која се бави истраживањем, па иако су те цифре далеко од огромних процената на којим инсистирају морални паничари, конзервативне процене свеједно указују да се око 10–15% свих претрага на интернету односе на порнографију, што је и даље огроман број.²¹ Оволика доступност голотиње практично „на клик” свакој особи која поседује мобилни телефон довела је до тектонских поремећаја у односу друштва према сексуалности, који су највеће и најочигледније последице оставили на уметности.

²⁰ Cf. EJ Dickson, Kristen Hubby, and Nico Lang, "11 unexpected benefits of watching porn", *The Daily Dot*, ојављено 8. јула 2014. год., адреса <https://www.dailymot.com/irl/benefits-of-porn/>.

²¹ Види Michael Castleman, "Dueling Statistics: How Much of the Internet Is Porn?", *Psychology Today*, интернет издање на адреси <https://www.psychologytoday.com/blog/all-about-sex/201611/dueling-statistics-how-much-the-internet-is-porn>, ојављено 3. новембра 2016. год.

Неки од ових процеса тичу се развоја саме порнографије, који последњих година иде у два правца. С једне стране имамо плиму нискоквалитетних тзв. „аматерских снимака” које махом егзибиционисти постављају бесплатно на интернет, и који су изразито популарни управо због своје „аутентичности”, „реалности” и „одсуства извештачености”. Са друге стране, професионална порнографска продукција видно диже квалитет властитих уметничких садржаја (музике, фотографије, сценарија, глуме), улажући све више и више новца у продукцију, у нади да ће тако моћи да остане конкурентна јефтиним и свеприсутним аматерским снимцима.²² Продукција неких од ових филмова се већ дигла у астрономске висине, и њихова цена и квалитет може да се пореди са неким мејнстрим филмским остварењима.²³

Ово прожимање порнографије и класичне уметности је понекад толико изражено, да је тешко проценити да ли се дело уопште може назвати порнографским. Пример је пројекат „Урнебесна књижевност” (*Hysterical Literature*), у коме познате порно-глумице, пристојно одевене, наглас читају неки књижевни текст (укључујући дела Волта Витмена, Ентонија Бурцеса или Хенрија Џејмса) док их изван кадра неко сексуално надражава. Номинално, реч је о чисто порнографском садржају, с тим што сам сексуални чин уопште није видљив на сцени, осим кроз реакцију глумице, која је, у крајњој линији, у стању и да је одглуми.²⁴

Није реч само о повећаном присуству голотиње у мејнстрим уметности – на делу имамо потпуно нову *естетику* приказивања људског тела, женске лепоте, и секса. Норме ове нове естетике, и норме доброг укуса на коме би она требало да буде заснована, нису

²² David Rosen, "Is Success Killing the Porn Industry?", *Alternet.org*, објављено 27. маја 2013. год., адреса <https://www.alternet.org/sex-amp-relationships/success-killing-porn-industry>.

²³ Cf. Mahima Barrow, "10 Porn Movies That Had The Biggest Budgets", *TopYaps.com*, објављено 19. фебруара 2013. год., адреса: <https://topyaps.com/big-budget-porn-movies>.

²⁴ Види интернет страницу *HystericalLiterature.com*.

још формулисане, и зато наше време порнографија и непорнографска уметност залазе једна другој у домен, и представљају једни другима конкуренцију, не знајући како да одреде своје сопствене границе по питању еротског.

7. Норме женске лепоте

Распрострањеност интернет порнографије остварило је огроман утицај на глобално поимање секса, његовог места у друштву и култури, и начина на који га друштво себи представља, између осталог кроз уметност. Удар интернета пре свега се осетио на самој порно-индустрији, чији су производи, реагујући с једне стране на нелојалну конкуренцију аматерске еротике, а са друге на повећани уплив новца у порнографију, значајно подигли квалитет својих остварења, и приближили их низу техничких стандарда филмске продукције. Са друге стране, чињеница да је велики део публике упознат са порнографским садржајима знатно је еротизовао мејнстрим уметност – не само по питању приказивања секса, већ и по питању естетских норми.

Ови тектонски поремећају најлакше се уочавају на плану парадигми женске лепоте. Пре интернета, постојао је јасан прототип порно-глумице, и он је подразумевао вештачку косу, пренаглашене силиконске импланте, вулгарну шминку и одевање. Све што се тичало порнографије било је претерано и пренаглашено, порно-филмови су с разлогом сматрани за вулгарне карикатуре секса, а порно-глумице за карикатуре женске лепоте. Ова порнографска продукција настајала је у условима у којим продуценти нису имали никакве поуздане податке о преференцијама публике, па су наглашено вулгарним садржајима у биоскопе и специјализоване радње настојали да привуку публику чија је знатижеља или пожуа била довољно велика да потисне осећај срамоте што се налази на таквом једном неприличном месту. Са интернетом се све променило – он не само да је омогућио анониман приступ порнографији демографски знатно широј популацији, него је истовремено омо-

гућио продуцентима да добију детаљну статистику о томе шта је то што публику занима, шта јој се допада, и шта хоће да гледа.

Ово померање нигде није тако очигледно као на институцији порно-глумице. Уместо искариканих, вештачких и пренаглашено обдарених порно-дива осамдесетих и деведесетих година, ера интернета је довела нову генерацији глумица које разноликошћу свог изгледа прилично верно одсликавају културолошку и расну шароликост своје публике, и њене различите културолошке преференције.²⁵ Примера ради, једно истраживање показало је да је просечна величина груди глумица које су регистроване на порнографској мрежи *Pornhub* мања од просечне величине груди међу женском популацијом САД.²⁶ Као и у широј популацији, међу овим девојкама доминирају бринете, док плавокосе нису заступљене ништа више него и међу самом популацијом.²⁷ Такође, изразито извештачен изглед са вулгарним силиконским имплантима далеко је од своје старе доминације, и видно га потискује природан изглед, и различити алтернативни стандарди лепоте.²⁸

Због ове изразите оријентације према интернету, норме женске лепоте у порнографији постале су знатно демократичније него што су у Холивуду, а неупоредиво демократичније од норми у модној индустрији. Савршена холивудска лепота у случају бројних порно-звезда више није императив, и оне своју публику стичу на основу харизме или заводљивости, која не произилази нужно из конформирања холивудским стереотипима. Када се списак најпопуларнијих порно-звезда са мреже *Pornhub* упореди са манекенским смотрама и изборима за мис, није тешко видети да међу пор-

²⁵ Pauli Poisuo, "4 Reasons Porn Stars Are Nothing Like You Think", *Cracked.com*, објављено 17. јула 2014. год., адреса: <http://www.cracked.com/blog/4-reasons-porn-stars-are-nothing-like-you-think/>.

²⁶ Jon Millward, "Deep Inside: A Study of 10,000 Porn Stars and Their Careers", истраживање објављено на *JonMillward.com*, 14. фебруара 2013. год., адреса: <http://jonmillward.com/blog/studies/deep-inside-a-study-of-10000-porn-stars/>.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Pauli Poisuo, *op. cit.*

но-глумицама влада неупоредиво већи диверзитет – он нису нужно ни високе, ни мршаве, нити идеално грађене.

8. Уметничка еротика и прикази секса у епохи порнографије

Порнографија је на уметничкој сцени експлодирала као неутронска бомба: није било детонације нити експлозије, али су последице осетили сви. Порнографски садржаји су постали „слон у просторији”, кога други уметнички облици покушавају из петних жила да игноришу, само да би схватили да су приморани да мењају сопствени однос према голотињи и сексу како би се прилагодили новонасталим околностима. Грубо гледано, традиционална уметност је узела да се супротставља овом порнографском тренду на два начина – кроз *хиперсексуализацију*, и кроз *десекуализацију*.

Добар пример прве појаве су књиге из серијала „Педесет нијанси” (*Fifty Shades*) америчке ауторке И-Ел Џејмс, које по жанру представљају меко порнографско штиво и садомазохистичку фантазију која је, захваљујући појачаном интересовању широке публике за ове садржаје, прерасло у интернационални бестселер. У зависности како се на то гледа, „Педесет нијанси” може бити било пример изласка порнографије у књижевност главног тока, било пример порнографизације и еротизације те књижевности.²⁹ Истовремено, холивудска екранизација тих књига била је апсолутни промашај (иако је, захваљујући реклами, остала финансијски исплатива), будући да су аутори хтели да остваре еротски набој који није било могуће постићи без порнографског садржаја, који у књигама не изостаје, али који је у класичној (конзервативној) холивудској продукцији и даље незамислив. Резултат је, дакако, био уметнички безвредан, а еротски стерилан, и по целовитости своје

²⁹ Cf. Robert Weiss, "Fifty Shades of Female Sexuality", *Psychology Today*, објављено 9. маја 2013. год., адреса: <https://www.psychologytoday.com/blog/love-and-sex-in-the-digital-age/201305/fifty-shades-female-sexuality>.

естетике далеко је заостајао за просечним високобуџетним порно-филмом на ову тематику.

Нешто слично имали смо прилике да видимо 2017. год. на београдском „Битефу”, где је гостовала 24-часовна позоришна представа „Планина Олимп” Јана Фабра, која је скандализовала један део српске јавности порнографским сценама, које су приказане у директном преносу на каналу РТС3, посвећеном културним догађајима.³⁰ Ове сцене су се испоставиле као потпуно стерилна псеудопровокација која је могла да узбуди (у сваком смислу) само особу која се претвара да не зна да су порнографски садржаји у савременом друштву свеprisутни, и да свако кога занима да види сцену анилингуса нема потребе да дрежди у позоришту 24 часа, кад до ње може да дође за пет секунди, колико му треба да ову фразу укуца у претраживач свог мобилног телефона.

Друга реакција мејнстрим уметности на општу распрострањеност порнографије била је далеко интелигентнија, и подразумева десексуализацију својих садржаја, и појачани акценат на тзв. „породично оријентисаним садржајима” (*family-oriented content*). Публика је у више наврата била затечена одсуством уобичајених романтичних клишеа и сцена секса међу протагонистима у низу филмова где се ово безмало подразумевало. Ова одлука је била потпуно логична – за велики део публике пре тридесет година биоскоп је био једино место где су могли да „виде обнажене груди”, и насилно убацивање сцена секса био је императив за продуценте који су хтели да натерају публику да купе биоскопску карту (ова логика се, у међувремену, преселила на телевизију у складу са горе поменутим трендом хиперсексуализације).

Данас тако имамо високобуџетне филмове у којима уопште нема сексуалних односа, па чак ни романтичне везе између главних протагониста. Блокбастер „Битка за Пацифик” (*Pacific Rim*, 2013)

³⁰ Cf. Слободан Антонић, „Самоокупација у култури”, *Фонд стратешке културе*, ел. издање објављено 3. октобра 2017. год., адреса: <http://www.fsksr.rs/fond-strateske-kulture/ostalo/samookupacija-u-kulturi/>.

редитеља Гиљерма дел Тороа одличан је пример овог тренда, где главни јунаци веома пажљиво граде међусобну „хемију” и сексуалну тензију, али тријумфални завршетак филма не „капитализују” пољупцем, који је публика очекивала по свим правилима жанра. На тај начин Холивуд нуди својој публици дубље и снажније везе између својих протагониста, одбијајући да их вулгаризује већ отрцаним жанровским клишеима, и истовремено нудећи једну врсту романсе коју порно-филм никада неће моћи да досегне, колико од дубоко загазио у домен класичне филмске уметности.

9. Порнографија у уметности, и уметност у порнографији

Природна последица ове плиме порнографије и њеног преплитања са другим уметностима – што кроз естетизацију порнографије, што кроз еротизацију уметности – јесте губљење естетске границе између порнографског и непорнографског. Без икакве сумње, „чиста” порнографија и даље постоји (и већина порнографије спада у ту категорију), баш као што постоји непорнографска еротика у другим уметностима, али гранична област између ове две форме је све шира, и све замагљенија, а оно што се налази унутар ње није лако класификовати, нити оценити. Рани, и крајње радикалан пример ове појаве јесте метал састав *RockBitch* (1984-2002), који је био озлоглашен по томе што су његове чланице на својим концертима истовремено изводиле сексуалне чинове пред публиком, не прекидајући свирку. Неко би био склон да каже да је у питању чиста порнографија, јер „публика ту не долази због свирке”, али то једноставно не би било тачно. Девојке у том саставу су недвосмислено знале добро да свирају и певају, а да су хтеле да просто праве сексуални перформанс, не би им за то била потребна музика. Другим речима, публика је на њихове представе долазила да би гледала *управо то* што си јој оне пружале.

И на другим местима видљив је изражен искорак уметности према порнографском, кроз убацивање садржаја који би пре 30-40

година недвосмислено били означени као „неукусни” и „неприхватљиви” изван порнографског жанра. Епску фантастику Џорџа Р. Р. Мартина у поређењу са његовим великим узором Џоном Р. Р. Толкином карактерише, између осталог, изузетно велика количина веома експлицитних сексуалних садржаја. Са друге стране, експлицитно порнографске књиге попут „Педесет нијанси” потискују стерилни жанр „љубића” са полица књижара, и доводе сексуалне теме у жижу јавности. Истовремено имамо све већу количину порнографије која добија на уметничком садржају, будући да део публике сексуално узбуђују интелигентни разговори, харизматични ликови, комплексна психологија, или фантастична сценографија. Тржиште порнографије је слободно, и за разлику од високономативизованих продуцентских кућа Холивуда, увек је спремно да понуди публици оно што публика хоће, баш онакво, какво хоће.

Изванредан пример овакве контаминиране уметности је еротски стрип *Sunstone* хрватског уметника Стјепана Шејића, где се порнографски садржаји и садомазохистичка субкултура веома убедљиво и духовито преплићу са романтичном комедијом и мелодрамом.³¹ Овај стрип се заиста потпуно легитимно може посматрати као чиста порнографија, јер је изразито сексуално узбудљив, али и као чиста стрип-уметност, будући да Сејић бриљира и као цртач, и као писац сценарија. Да ствар буде још занимљивија, једна од његових главних јунакиња је писац који се веома успешно бави писањем порнографских приповетки на интернету, и њена стална контемплација сопствене професије и вредности онога што пише има вредност једног веома духовитог естетичког трактата о порнографији.

Слично Сејићевом стрипу, неке порно-глумице више уопште не могу да повуку границу између својих порнографских, и других делатности. Америчка порно-звезда српског порекла Џесика Стојадиновић Стоја је привукла пажњу јавности играјући у порно-

³¹ Cf. Stjepan Šejić, *Sunstone*, Books One and Two, Image Comics, 2017.

филмовима, да би ој њен *глумачки* таленат омогућио да у уметничком филму *Ederlezi Rising* Лазара Бодроче веома убедљиво одигра главну женску улогу, која по комплексности далеко трансцендира сцене секса, које су у филму такође важне, али не и централне. Истовремено, Стојадиновићева пише колумне (између осталог о сексуалним темама и порнографији) за мејнстрим медије, укључујући и престижни „Њујорк тајмс”, а у припреми за премијеру *Ederlezi Rising* била је коаутор Димитрију Војнову у кратком стрипу који представља увод у филм.³² Њена колегиница Саша Греј се већ годинама бави музиком, манекенством и глумом, а објавила је и збирку фотографија и серију (додуше не претерано успешних) еротских романа *The Juliette Society*. Обе ове глумице представљају безмало култне личности и секс-симболе, али оне нису просто „бивше порно-глумице које су успеле у животу”, којима је порнографија била одскочна даска у свет „праве уметности”. Напротив, њихова порнографска каријера представља потпуно равноправан део њихове биографије, које се оне не стиде, нити од њих беже – а у својим новим делатностима и даље задржавају тесну везу са еротиком и порнографијом.

Треба да нагласити да овде уопште није било речи о томе да ли су културне појаве које се овде описују „добре или лоше”, односно да ли је њихов утицај на друштво и културу позитиван, или негативан. У зависности од предрасуда и идеолошких парадигми, оне се свакако могу приказати и као једно, и као друго, а идеолошки неутралних истраживања ових феномена за сада има прилично мало, и нису претерано релевантна. Али социјални утицај на страну, порнографија данас, поготово у свом свеprisутном и лако доступном интернет облику, представља неоспоран *естетски феномен* који је неопходно истраживати и разумети, не само да би се разумела савремена уметност, већ и да би се могли узети у обзир сви фактори који обликују савремено схватање људске лепоте.

³² Димитрије Војнов и Стоја, „Едерлези: обожавање”, илустровао Алекса Јовановић, *Стриптоека*, Darkwood, 2018. год.

Литература

- Аристотел, *О песничкој уметности*, превод и коментари Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2008.
- Слободан Антонић, „Самоокупација у култури”, *Фонд стратешке културе*, ел. издање објављено 3. октобра 2017.
- Димитрије Војнов и Стоја, „Едерлези: обожавање”, илустровао Алекса Јовановић, *Стрипотека*, Darkwood, 2018.
- Платон, *Држава*, превели др Албин Вилхар и др Бранко Павловић, БИГЗ, Београд, 2002.
- Michael Lee Banner, ”Sex and Pottery: Erotic Images on Athenian Cups, 600–300 B.C.”, *Electronic Theses and Dissertations*, Paper 842, 12–2003, East Tennessee State University, 2003.
- Mahima Barrow, ”10 Porn Movies That Had The Biggest Budgets”, *TopYaps.com*, објављено 19. фебруара 2013.
- Ana J. Bridges, Chyng F. Sun, Matthew B. Ezzell, Jennifer Johnson, ”Sexual Scripts and the Sexual Behavior of Men and Women Who Use Pornography”, *Sage* II–4/2016.
- Carolyn Burke, ”7 Famous Actors Who Lost Their Minds Getting Into Character”, *Cracked.com*, објављено 4. септембра 2015.
- Michael Castleman, ”Dueling Statistics: How Much of the Internet Is Porn?”, *Psychology Today*, интернет издање, објављено 3. новембра 2016.
- Felix Clay, ”The 6 Most Terrifying Examples of ‘Rule 34’”, *Cracked.com*, објављено 2. фебруара 2013.
- EJ Dickson, Kristen Hubby, and Nico Lang, ”11 unexpected benefits of watching porn”, *The Daily Dot*, објављено 8. јула 2014.
- Jeremy Geltzer, ”Boxing, Porn, and the Beginnings of Movie Censorship”, *Dirty Words and Filthy Pictures: Film and the First Amendment*, University of Texas Press, 2016.
- Michael Grant, Antonio De Simone, Maria Teresa Merella, *Eros in Pompeii: The Erotic Art Collection of the Museum of Naples*, Stewart, Tabori & Chang, 1997.
- John Mark Haney, ”Teenagers and Pornography Addiction: Treating the Silent Epidemic”, *Counseling Outfitters* [On-line], Article 10.
- Josh Jones, ”The Turin Erotic Papyrus: The Oldest Known Depiction of Human Sexuality (Circa 1150 B.C.E.)”, *Open Culture*, 2016.

- Amanda Mannen, Veronica Chaos, "5 Adventures I Had as a Cam Girl With a Niche in Sex Puppets", *Cracked.com*, објављено 5. јула 2014.
- Peter Marshall, "Nude Photography, 1840–1920", *About Photography*, The New York Times Co., 2007.
- Suzie McCracken, "An Interview with the World's Favorite Porn Star", *Vice.com*, објављено 13. јануара 2014.
- Mark McLelland, "A Short History of 'Hentai'", *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 12/2006.
- Jon Millward, "Deep Inside: A Study of 10,000 Porn Stars and Their Careers", истраживање објављено на *JonMillward.com*, 14. фебруара 2013.
- Pauli Poisuo, "4 Reasons Porn Stars Are Nothing Like You Think", *Cracked.com*, објављено 17. јула 2014.
- David Rosen, "Is Success Killing the Porn Industry?", *Alternet.org*, објављено 27. маја 2013.
- Matthias Schulz, "Pornography in Clay", *Der Spiegel* 14/2005.
- Stjepan Šejić, *Sunstone*, Books One and Two, Image Comics, 2017.
- Cory Silverberg, "How Real Is the Sex You See in Pornography?", *LiveAbout.com*, објављено 4. октобра 2017.
- Stoya, "Porn performer or prima ballerina? They aren't so different", *Dazed*, објављено 28. јула 2014.
- Robert Weiss, "Fifty Shades of Female Sexuality", *Psychology Today*, објављено 9. маја 2013.

Nikola Tanasić

AESTHETICS OF PORNOGRAPHY – SEX AND BEAUTY IN THE AGE OF INTERNET PORN

Summary

The author attempts to discern the aesthetic components underlying the massive spread of pornography in the age of internet. After a short discussion of the history of erotic content in classic art forms, he takes into consideration the normative nature of the erotic/pornographic distinction, as well as the

Никола Танасић

technical components of individual art, as present in pornographic work. He underlines the aesthetic nature of pornography – both regarding its erotically enticing contents, as well as regarding the aesthetic evaluation used to discern it from "erotic art". This aesthetic nature is further discussed as compared to both Platonic and Aristotelian paradigms of "mimetic art". Finally, the author takes into consideration different forms of interaction between pornography and mainstream art, with an accent on its influence on the contemporary image of artistic erotica and beauty of the human body.

Key words: pornography (porn), art, internet, aesthetics, culture.

**ЕСТЕТСКА КУЛТУРА:
ПЕРСПЕКТИВА УМЕТНОСТИ**

Душан Пајин

ЕСТЕТСКА КУЛТУРА У КЛАСИЧНИМ ДЕЛИМА ЈАПАНСКИХ КЊИЖЕВНИЦА (ИЗМЕЂУ 8–11. ВЕКА)

Апстракт: Књижевна оставштина класичних јапанских књижевница (између 8–11. в.) представља значајно сведочанство, како о томе да женско писмо има дугу историју и да сеже далеко изван граница евроцентрички схваћене историје културе и књижевности, тако и да је домен културе и у ранијим временима и традицијама укључивао уметност и изграђен духовни и емоционални однос према свету у коме људи живе. Ове књижевнице нам такође указују и доказују да човек ствара и обликује духовни, друштвени и културни амбијент у коме живи, тј. ствара једну естетску културу, која га повратно одређује и обликује. А та естетска култура захвата све равни, од индивидуалне, до колективне и укључује оба пола.

Кључне речи: Јапанске књижевнице, класична дела, естетска култура, стил живота.

Женско писмо у Јапану

Може се рећи да су веома важно место у светској поезији и прози имала осећања и различита искуства, од љубавних, преко различитих егзистенцијалних искустава, до доживљавања природе и амбијента.

Задивљује распон естетске културе који налазимо у различитим класичним књижевностима, а ми ћемо овде приказати естетску културу коју налазимо у класичним поетским и прозним де-

лима јапанских књижевница. Овде смо издвојили женско писмо, односно дела јапанских књижевница, која су по себи значајна дела, а и као доказ да је књижевност жена старија него што се обично сматрало у евроцентричкој перспективи, која је то везивала само за западне књижевнице, крајем 19. и почетком 20. века, као што је била Вирџинија Вулф (Virginia Woolfe, 1882–1941).

Запањујућа је – по обиму и квалитету – оставштина класичних јапанских књижевница које су стварале између 8. и 11. века. Читање старих књижевних извора открива нам да су тада постојале не само писмене жене – које су имале довољно образовања и слободног времена да су могле да се баве писањем (тј. да им то нико није „брио“) – него и да су њихови текстови укључени у старе антологије као пуновредни (сачувани) текстови, иако су те антологије састављали мушкарци.

По правилу, списатељке у Јапану су користиле фонетско писмо (*кана*), за разлику од јапанских писаца који су користили кинеске идеограме (карактере).

Оне су изградиле импресивну естетску културу, као један стил живота, уобличавања и изражавања различитих осећања, егзистенцијалних ситуација и крајњег одговора на те ситуације.

Истина, естетска култура је у то време у Јапану (као и нешто касније у Европи), била везана за дворску културу и више слојеве. Наиме, у Европи (тј. у Јужној Француској, Шпанији и Италији) се нешто касније (1100–1350. г.) развија слична књижевна традиција, везана за трубадуре (и трубадурке), која такође уобличује својеврсну естетску културу.

Рана антологија поезије – Манјошу (око 759. г.)

Најпре ћемо навести неколико примера из антологије *Манјошу*, која је састављена у 8. веку (око 759. г.).

Ова антологија сведочи да је женско писмо у Јапану старије од 10. века, тј. да се ауторке из Фуђивара периода, које су иначе

биле шире познате и у Јапану и на Западу, у ствари, надовезују на развој који се одвијао пре њих.

Наиме, *Манџошу* је најстарија и највећа антологија јапанске поезије икад створена. Садржи 265 дугих песама (*chōka*) и 4,207 кратких песама (*tanka*), насталих између 4. и 8. века, а састављање антологије се приписује Отомо но Јакамочију (718– 85. г.). Међу тим песамама многе су написале жене из различитих слојева (од принцеза до дворских дама) – а неки аутори/ауторке су анонимни.

Њихове песме се могу поделити на неколико група: од пригодних похвала владарским фигурама и химни Буди, до песама које говоре о егзистенцијалном искуству, естетичкој контемплацији природе и љубавних песама. Дакле, оне говоре о њиховој естетској култури.

У *Манџошу*–у се налази и колекција од 63 љубавне песме (из 8. века), које су (у својеврсном љубавном дијалогу) писали и размењивали двоје љубавника – господин Накатоми но Јакамори (Yakamori) и г-ђа Сану Чигами (Sanu Chigami), док је он био у изгнанству у удаљеној провинцији Ечизен. Тако она пише:

*О кад би небеска ватра
Појурила, обавила и спалила
Дуг пут којим ходиш!*

*У туђој земљи је тешко живети, кажу људи,
Брзо се врати кући,
Пре него умрем од чежње за тобом!*

*Између неба и земље,
Никога, никога не можеш наћи
Ко те воли као ја!¹*

¹ *The Manyōshū*, Columbia University Press, New York, 1965, стр. 113–114.

Песме друге ауторке су посвећене љубави према брату, као код принцезе Оку (661–701):

*Испраћајући брата
Који оде за Јамато,
Дуго стајох у ноћи,
Све до јутарње росе.*

*Суре јесење планине
Тешко је прећи,
Чак и кад се иде удвоје –
Како ће их мој брат прећи сам!²*

Важан аспект ове естетске културе била страсна осећања. Госпођа Каса написала је 29 песама о својој љубави према Јакамо-чију (он је касније приредио антологију *Манјошу*). Овде наводимо три песме.

*У самоћи срца,
Осећам да ћу нестати
Попут бледих капи росе
На трави мог врта
У сенама сутона.³
Ох, како те предано волим –
Тебе који ме преплављујеш
Као силовити таласи
Што запљускују морску обалу Исе.*

*Тужна сећања скупљају се у души
Док пада вече, јер тада:*

² *Anthology of Japanese Literature*, ed. by D. Keene, Penguin, 1968, стр. 32. – *The Manyoshu*, стр. 107.

³ Keene, D., *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, Columbia University Press, 1999, стр. 152 – *The Manyoshu*, стр. 106.

*Твој лик се јавља – и проговара,
Онако, како сам те упамтила.⁴*

Њене песме су инспирисале касније јапанске песникиње – Оно но Комачи (825–900) и Изуми Шикибу (10. в.).

Период Хејан (794-1185. г.)

Период Хејан (794–1185), као и време доминације клана Фуђивара (858-1185), унутар периода Хејан (стога се касније раздобље у периоду Хејан назива Фуђивара) су били значајни за естетску културу и књижевност, јер су у том периоду настале још неке антологије поезије – *Кокиншу* (905. г.), *Шуишу* (997-1005. г.) и *Гошуишу* (*Goshuishu*, 1086).

Говорећи о раздобљу Фуђивара, Оакура у књизи *Идеали истока* каже:

Отпочела је нова ера у којој је Јапан стремио стварању властитог система, заснованог на оживљавању чистих Јамато идеала и њиховом применом на друштвену администрацију и религиозне послове. Овај нови развој обележен је појавом важних књига на јапанском језику, које су написале жене. До тада се, у поређењу са класичним кинеским стилом учењака, колоквијални језик сматрао ... примерен искључиво женама. Тако је осванула величанствена ера женске књижевности, у којој треба напоменути Мурасаки Шикибу, ауторку позамашне романсе принца Генђија, затим Сеи Шонагон... и Комаћи, велику тужну песникињу, чији живот служи као пример љубави и туге... Мушкарци су имитирали стил писања ових дама, јер је ово било, par excellence, доба жена (стр. 110).

⁴ *Anthology of Japanese Literature*, стр. 38-9 – *The Manyoshu*, 1965, стр. 107.

Иначе, Какузо Оакура (1862–1913) је основао Токијску школу ликовних уметности, по угледу на сличне на Западу. Своје три књиге је објавио овим редом: *Идеали истока* (1903), *Буђење Јапана* (1904) и *Књигу о чају* (1906). Све три су објављене на српском у едицији „Кокоро” (2005–8). Оакура је 1904. по позиву отишао у Бостон и наставио каријеру у Музеју ликовних уметности као руководилац одељења за Азијске уметности.

Антологије Кокиншу, Шуишу и Гошуишу

1) Оно но Комачи (око 825–900) је сматрана једном од шест најбољих песникиња вака поезије периода Хејан. Вака (дословно: јапанска песма) је означавала поезију јапанских песника писану јапанским фонетским писмом (*кана*), за разлику од поезије јапанских песника писаној кинеским карактерима. Вака је обухватала танку (тј. кратку песму) као и чоку – дугу песму, а укључивала је још неколико поетских форми.

Песме Комачи су укључене у антологију *Кокиншу*, састављену 905. г. која садржи укупно 1.111 песама, углавном вака песама, различитих песника. Комачи је била позната по љубавним песмама. Ово су две њене песме:

*У овој ноћи пуног месеца,
Нема начина да га сретнем.
Устајем испуњена чежњом –
Груди ми трепере, пламте,
Срце гори.*

*Мислећи о њему
Заспала сам – да се
Он појави у сну
Да сам знала да је сан
Никад се не бих пробудила.⁵*

⁵ *Anthology of Japanese Literature*, стр. 74.

Постоји и једна повест о њеној вези са једним дворјанином који се звао Фукакуса но Шошо. Наводно, она му је обећала да ако буде долазио и бдео пред њеном кућом сто ноћи, да ће она бити његова после тога. Повест вели да је он то испунио, осим последње ноћи, јер се разболео и убрзо умро. Кад је то сазнала, Комачи се веома растужила. Једна каснија графика је приказује како у старости седи и тужна гледа у месец, сећајући се покојног обожаваоца.

2) У каснијој антологији јапанске поезије, насталој 997. г – *Шуишу* (још позната и по нешто каснијој верзији, као *Shui Wakashu*, 1005. г.) – налазимо упечатљиву песму анонимне ауторке, која о својим осећањима говори с болном и одважном самосвешћу.

*Снови, чујте снови,
Не сједињујте ме с човеком ког волим –
Кад се пробудим,
Тако сам усамљена.⁶*

3) Нешто касније, настаје антологија *Гошуишу* (*Goshuishi*, 1086. г.), која садржи 1.220 песама, од којих су велики број песме жена, а саставио ју је Фуђивара но Мичитоши (Fujiwara no Michitoshi, 1047–99).

Песникиња Изуми Шикибу (974–1034) бележи искуство суочавања са смрћу, али уз сећање на велику љубав.

*Ускоро ћу бити мртва,
Као трајно сећање
Које желим да понесем из овог света,
Дођи ми још једном –
То највише желим.⁷*

Ово је врста егзистенцијалног искуства коју налазимо касније у романтизму.

⁶ Исто, стр. 89.

⁷ Исто.

С друге стране, рекло би се да је реч о писању опроштајне, предсмртне песме, што је изгледа био већ обичај у то време (о предсмртним песмама у јапанској традицији види, Пајин, 1998: стр. 312). Скорије је објављен код нас избор из њене поезије: *Дневник љубави. Дневник путовања* – Београд: Лом, 2006.

Мурасаки Шикибу и Сеи Шонагон

1) Једна од ауторки, коју наводи и Окакура, је Мурасаки Шикибу (око 975–1015), која спада у најзначајније списатељице у јапанској књижевности, а и најзначајније књижевне фигуре у јапанској књижевности, без обзира на пол.

Наводно је ауторка рад на свом роману отпочела после смрти свог мужа, у време кад је боравила у храму Ишијама, у ноћи пуног месеца, августа, 1002. године, а завршила га је пред смрт – дакле, писан је око десетак година.

Иако је у тренуцима слабости (посебно у позним годинама живота) била опхрвана самосажаљењем и тамним расположењима, она је, заправо, била далеко од тога да буде „луда и јадна” – како каже на једном месту у свом дневнику, које ћемо мало касније цитирати – јер је, између осталог, написала једно од капиталних дела јапанске средњевековне књижевности – *Повест о Генђију (Генђи Моногатари)* – по обиму нешто дуже од Толстојеве *Ане Карењине* (преко 1200 стр. у енглеским издањима, *The Tale of Genji*, 2001. – издања на српском су скраћена на око 250 стр.: *Генђи*, 1955. Београд, Космос; или 2003., Златоусти).

Неки с правом истичу да је *Повест о Генђију* први роман у историји светске књижевности.

Некад га сврставају у психолошки, а некад у историјски роман, пошто има садржаје оба типа романа. Независно од тога, то је веома значајно дело светске књижевности, које говори о Хикару Генђију (Сјајни Генђи), који је романески лик, али се сматра да је предложак била историјска личност – тј. Минамото но Тору (822–895).

Роман се бави Генђијевим љубавним авантурама и описује прилике и обичаје аристократије из тог времена, са низом психолошких нијанси.

Један број осврта на овај роман посебно се бавио бројним описима и аферама везаних за односе полова описаним у роману. Међутим, овде ћемо указати на ону димензију која је везана за естетску културу, а на ту димензију скреће пажњу и проф. Брајан Ван Норден, у свом тексту „Водич за читање повести о Генђију”, који истиче да у читалац овог романа треба да има у виду три аспекта који су у њему дошли до изражаја: етички, естетички и политички.⁸

Дакле, овај роман је значајан и због тога што нам упечатљиво приказује више слојеве друштва који су развијали једну естетску културу, везану за различите уметности – књижевност (посебно поезију), калиграфију, сликарство и музику. Та естетска култура је означена јапанским термином мијаби (*miyabi*), што дословно значи префињеност, или грациозност, која је долазила до изражаја како у стварању, тако и рецепцији различитих уметничких дела.

У *Повести о Генђију* важно место има и свест о дубини времена и туга због пролазности (лепоте и живота) – *аваре* (пуни назив: *mono no aware*), која се јавља као егзистенцијална и естетска категорија у књижевности, сликарству и музици, односно као осећање које уметници изражавају кроз уметност.⁹

Иако је повезана са свешћу о свеопштој пролазности, *аваре* није нихилистичка категорија. Наиме, уметници настоје да доживе, изразе и пренесу доживљај лепоте пре него она нестане, а њена вредност је управо у њеној крхкости и пролазности.

У *Повести о Генђију* видимо да се естетско не открива само у уметности него и у самом животу. На пример у осећањима, у обраћању, у писању писамма, избору папира и цвета који ће се зака-

⁸ Van Norden, B. W. „A Guide to Reading *The Tale of Genji*” – доступно на интернету: <http://faculty.vassar.edu/brvannor/ReadingGenji.pdf>

⁹ О томе више у: Пајин, Д., *Друга земља, друго небо – филозофија уметности Кине и Јапана*, БМГ, Београд, 1998, стр. 285–7.

чити за писмо и сл. Генђија и друге прожима танана чежња. Они су предани контемплацији природе, од најмањих цветова и поимању људских односа и самог живота, као једног бљеска лепоте. У десетом поглављу, које носи наслов „Свето дрво” налазимо и овај опис.

– Он се упутио храму преко пољане окружене трском сетне лепоте. Јесењи цветови су већ нестали... Ветар је шумео кроз борове, стварајући и доносећи својеврсну музику, са такве даљине да се није могло рећи шта се свира.

Док у роману ауторка описује живот на двору, односно животе других људи, у свом дневнику – који представља засебно дело¹⁰ – она описује и дворска збивања, односно животе других људи, али и различита властита расположења, посебно свест о дубини времена и тугу због пролазности (лепоте и живота) – *аваре* – коју налазимо и у Повести о Генђију.

Посебно место ту има туга због пролазности лепоте – лепоте у природи, као што је краткотрајна лепота дрвећа у цвату, или у људском свету, људска лепота. *Аваре* ће постати једна од естетичких преокупација идеала у свим родовима књижевности (а и другим уметностима) у том раздобљу. При томе треба имати у виду да је *аваре* (свест о пролазности) била важна и за будизам, пошто је могла бити мотивација за упражњавање будистичке медитације.

У запису Мурасаки Шикибу из њеног дневника, који ћемо навести, назиремо и другу важну естетичку категорију јапанске уметности тог периода – *саби* – осећање усамљености.

Она каже: *У јесен, у ноћима пуног месеца, кад сам безнадежно тужна, често одлазим на балкон и сањиво посматрам месец. Размишљам о прошлости. Људи кажу да је опасно да човек у самоћи посматра месец, али мене нешто привлачи... За вечери освежених ветром свирам у кото, чак и ако нема никог да то слуша.*

¹⁰ Lady Murasaki, *The Diary of Lady Murasaki*, Penguin, London, 2005.

*Плашим се да моје свирање одаје тузу која постаје јача и онда се расрдим на себе – тако сам луда и јадна.*¹¹

Око сто година после романа о Генђију (тј. између 1120–40), настао је емаки (сликани свитак – *Genji monogatari emaki*) који је имао слике и текст. Сматра се да је оригиналан свитак био око 22 см. висине и укупно 135 метара дужине (подељен на 20 свитака – тј. сваки око 6,5 м.), са укупно око 100 слика и око 30 страна калиграфије (тј. текста). Сачувани примерак има само 19 слика и 65 стр. текста. До скора се сматрало да је свитак био дело Фуђиваре но Такајошија, али се сада сматра да је аутор непознат.

2) Мурасаки Шикибу је имала савременицу, Сеи Шонагон (живела приближно између 966–1017). Своје дело *Записи испод јастука*, Сеи Шонагон је држала испод, или поред јастука (док није објављено), а представља занимљиво прозно дело. У њему се могу наћи и суптилна запажања о природи, као и о љубавним и осталим људским односима – са тананошћу и еманципованом трезвеношу, што нам говори и о ауторки и о типу људи који су живели у то време у Јапану.

На пример, у поглављу под насловом „Реткости,” она објашњава шта је ретко, па каже: *Зет кога хвали његов таст; снаја, коју воли свекрва* – што подсећа на сличне односе у Србији и другим земљама.

Као оно што је ретко, она наводи и следеће.

– *Слуга који не говори рђаво о свом газди.*

– *Људи који живе заједно, а и даље се односе пристojно једни према другима. Колико год се трудили да сакрију своје слабости, у томе обично не успевају.*

– *Кад људи – било да су у питању мушкарци, жене, или свештеници – обећају једни другима вечно пријатељство, ретки су они који то одрже до краја.*

¹¹ *Anthology of Japanese Literature*, стр. 145.

У поглављу „Оно што је тужно”, она наводи и следеће.

– Уз велику журбу и узбуђење, младић је прешао у кућу неке породице као муж њихове ћерке. Међутим, једног дана он се не враћа кући. Испоставља се да га је нека цењена дворска дама узела за свог љубавника. Баш тужно! „Хоће ли се он можда уморити од те жене и доћи назад к нама?” – пита се са жаљењем породица његове жене.

– Дуготрајна киша последњих дана године.

Ово дело је занимљиво и са историјског и са становишта психологије личности (интегрално издање, око 400 стр. – *Записци под узглављем*, Загреб: Либер, 1987 – скраћено издање: *Записи пред сан* – Београд, ЛОМ, 2007).

Трубадурке

Традиција трубадура у Европи је истраживана, али су ретке књиге посвећене трубадуркама (или трубарницама – *troubairitz*), као што је књига Мег Богин, *Жене трубадури*.¹² У тој књизи налазимо поетске записе сличне записима јапанских ауторки, а реч је о бројки од око 400 ауторки које су биле активне у периоду од 1150–1250.

Као једну од најранијих песникиња, Богин наводи трубадурку Тибор (*Tibors de Sagenom*, око 1130–98), чија се једна песма сачувала

*Мили, леги пријатељу, могу ти заиста рећи
Да никад нисам била без жудње
Јер ти је пријало да ми будеш љубавник;
Нити је било времена, мили леги пријатељу,
Кад нисам желела често да те виђам.*¹³

¹² Bogin, M., *The Female Troubadours*, Norton & Company, New York, 1980.

¹³ Исто, стр. 80.

Литература

- Anthology of Japanese Literature*, ed. by D. Keene, Penguin, 1968.
- Bogin, M., *The Female Troubadours*, Norton & Company, New York, 1980.
- Kaburu, M., „Manjošu i stara japanska poezija”, čas. *Kulture Istoka*, br. 32, april-juni 1992.
- Keene, D., *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, Columbia University Press, 1999.
- Какузо Оакура: *Буђење Јапана – Књига о чају – Идеали истока*, Београд, „Кокоро” (2005 – 2006 – 2008).
- Lady Murasaki, *The Diary of Lady Murasaki*, London, Penguin, 2005.
- Murasaki Sh., *The Tale of Genji*, prev. Edward G. Seidensticker, Vintage Classics, New York, 1990.
- Murasaki Sh., *The Tale of Genji*, прев. Royall Tyler, Penguin Classics, Viking, 2001.
- Murasaki Š., *Gendži*, Kosmos, Beograd, 1955. (skraćeno izdanje u odnosu na original kao i Zlatousti, Beograd, 2003.)
- Пајин, Д., *Друга земља, друго небо – филозофија уметности Кине и Јапана*, БМГ, Београд, 1998.
- Sei Šonagon: *Zapisci pod uzglavljem*, Liber, Zagreb, 1987. (skraćeno izdanje: *Zapisi pred san* – LOM, Beograd, 2010.)
- Sei Shonagon, The Pillow Book*, Penguin Books, London, 2006.
- Šikibu, I., *Dnevnik ljubavi. Dnevnik putovanja*, Lom, Beograd, 2006.
- The Manyoshu* – Columbia University Press, New York, 1965. (превео тим јапанских преводилаца – [http://library.globalchalet.net/Authors/PoetryBooksCollection/Anonymous 1000 Poems from the Manyoshu The Complete Nippon Gakujutsu Shinkokai Translation 1965.pdf](http://library.globalchalet.net/Authors/PoetryBooksCollection/Anonymous1000PoemsfromtheManyoshuTheCompleteNipponGakujutsuShinkokaiTranslation1965.pdf))
- Van Norden, B. W., „A Guide to Reading *The Tale of Genji*” – доступно на интернету: <http://faculty.vassar.edu/brvannor/ReadingGenji.pdf>

**AESTHETICS CULTURE IN CLASSIC WRITINGS OF THE
JAPANESE WOMEN WRITERS (FROM 8TH TO 11TH C.)**

Summary

The heritage of Japanese women writers, who were writing between the 8th-11th century, is an important witness, that the women's writing has a long history, which goes much beyond the limits of the eurocentric concepts of the history of culture and literature, and that the culture in former times and cultures included art, and the developed spiritual and emotional relationship toward the world people live in. These women writers also prove that humans create and define the spiritual, social, and cultural ambience they live in, i.e. they create an aesthetic culture, which – in return – defines and moulds them. And this aesthetic culture overwhelms all levels, from individual to collective, and includes both genders.

Key words: Japanese women writers, medieval literature, aesthetic culture, life style.

Душанка Ђурковић

АНДРИЋЕВ САЛКО ЋОРКАН У СВЕТЛУ ТЕОРИЈЕ ИГРЕ Р. КАЈОЕ

Апстракт: Појам и категорије игре како их је дефинисао Р. Кајоа примењујемо у овом раду на лик Салка Ћоркана из дела И. Андрића *На Дрини ћуприја*. Андрићево дело има веома широк интерпретативни дијапазон, те овом анализом предлажемо једно ново могуће читање користећи управо теорију игре и њене категорије у покушају да објаснимо како се игра манифестује у фикцијском тексту и на фикцијском лику, које елементе игре налазимо код Салка Ћоркана, колико игра естетизује сам лик, те како реализација естетског чина тог лика делује на окружење, односно како једно крајње неестетско окружење реагује на естетски чин.

Кључне речи: Салко Ћоркан, игра, *agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*.

Увод

И пре него што се Р. Кајоа бавио игром, а он нам је у теоријском смислу кључан за овај рад, игра као феномен већ је заузела своје место у научним проучавањима.

Ф. Шилер у *Писмима о естетском васпитању човека* каже да у њему постоје три нагона – чулни, нагон за формом и нагон за игром. Чулни нагон мора да има објекат свог одређења, док нагон за формом захтева да он буде тај који обликује објекат. У трећем,

нагону за игром, ова два делују уједињено, ослобађајући тако човека притиска који стварају друга два нагона.¹

Homo ludens Ј. Хојзинге је из много разлога незаобилазан текст за проучавање игре, пре свега због његовог уверења „да је људска култура израсла и развила се из игре – и као игра”.² Иако је игру сматрао самосталном категоријом,³ Ј. Хојзинга не одриче могућност да игра садржи и естетске елементе с обзиром на то да: „Игри као таквој није својствена љепота, али она ипак тежи да себи придружи различите елементе љепоте”.⁴ Штавише, наводи и да: „Љепота људског тијела у покрету налази свој највиши израз у игри”, и закључује: „Игру и љепоту повезују многоструке и присне везе.”⁵

Хојзингина дефиниција игре гласи: „Игра је добровољна радња или дјелатност, која се одвија унутар неких утврђених временских или просторних граница, према добровољно прихваћеним али и безизнимно обавезним правилима, којој је циљ у њој самој, а прати је осјећај напетости и радости те свијести да је она ’нешто друго’, него ’обични живот’.” (наводници у тексту су ауторови).⁶

У *Оази среће*, за Е. Финка игра је „присна и обична чињеница социјалног свијета”, у оквиру које се понекад: „живи [...], ради, проводи се, познаје ју се као могућност нашега особног дјеловања,” а која тражи и интеракцију са окружењем.⁷ Игра није неконтролисан, физиолошки процес, она је испуњена смислом. Игра се схвата као активност која одваја човека од свакодневних, обавезних ак-

¹ Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека”, у: *О лепом*, Култура, Београд, 1967, стр. 163.

² Хуизинга, Ј., *Homo ludens: о подријетлу културе у игри*, Напријед, Загреб, 1992, стр. 7.

³ В. исто, стр. 13.

⁴ Исто, стр. 14.

⁵ Исто.

⁶ Исто, стр. 31. Ј. Хојзинга на више места у свом делу понавља дефиницију игре, али ову сматрамо најприкладнијом, те је и цитирамо.

⁷ Финк, Е., *Оаза среће (мисли за једну онтологију игре)*, Издавачки центар „Ревија” Радничког свеучилишта „Божидар Масларић”, Осиек, 1979, стр. 7.

тивности, те тај однос дефинише као однос „сна према јави.”⁸ Али, тумачећи игру и шире од идеје да је она пуко одмицање од свакодневице, Е. Финк истиче да је она основа опстанка, ставља је у исту раван „као смрт, као љубав, као рад и власт”, али наводи да она, за разлику од њих, не тежи никаквој „крајњој сврси”.⁹

Игра како је дефинише Р. Кајоа у делу *Игре и људи* је „слободна”, јер играч не сме да игра под принудом како се не би изгубила карактеристика разоноде, „издвојена”, јер је омеђена у времену и простору, „неизвесна”, јер играч мора да има могућност импровизације те се не може знати како ће тећи и резултирати, „непродуктивна” јер не доноси материјалну корист играчу, „прописана”, јер се одвија под правилима које сама успоставља, „фиктивна” јер представља једну друкчију реалност у односу на свакодневни живот.¹⁰

Корак даље у односу на Ј. Хојзингу, Р. Кајоа је направио дефинишући категорије игре као *agon*, *aleu*, *mimicry* и *ilinx*.¹¹ *Agon* је борба или надметање, које се одвија унутар утврђених граница, у којој се такмичари боре самостално без помоћи са стране, а победник је онај ко се покаже као најбољи у такмичарској области. У овој врсти игре све зависи од такмичара (а то може да буде појединац или тим) и њихових могућности.¹²

Alea је појам којим Р. Кајоа обухвата све врсте игре у којима је такмичар препуштен судбини, у којима од њене наклоности зависи, а примери које нуди су: „коцка, рулет, лутрија, крајцарица или бакар”.¹³ У односу на *agon*, *alea* не зависи од способности играча, од његове менталне или физичке припремљености на игру, у овом случају такмичар више узда у неки спољни сигнал него у себе.¹⁴

⁸ Исто, стр. 8.

⁹ Исто, стр. 16.

¹⁰ Кајоа, Р., *Игре и људи: маска и занос*, Нолит, Београд, 1979, стр. 37–38.

¹¹ Исто, стр. 40.

¹² Исто, стр. 42–43.

¹³ Исто, стр. 45.

¹⁴ Исто.

Mimicry је по Р. Кајои „прихватање неке илузије.”¹⁵ То су све оне ситуације када субјекат постаје нека измишљена личност, прерушава се и опонаша неког другог, игра одређену улогу. Ову категорију, између осталог, обележавају и маске које човек користи како би прикрио сопствени идентитет чиме заправо ослобађа своју истинску природу. *Mimicry* има сва обележја игре осим једног, а то су правила, јер је *mimicry* „непрестано измишљање”.¹⁶ Једино правило које мимикрија познаје јесте да очара гледаоца, увлачећи га у илузију. Задатак гледаоца јесте да се тој илузији препусти.¹⁷

Последња категорија по Р. Кајои јесте *ilinx*, којим обухвата сва она стања која доводе до вртоглавице, измештају субјекат из стварности, стварају занос. *Ilinx* могу да узрокују физичке активности од којих Р. Кајоа помиње „ходање по конопцу, пад или избацивање у простор, брзо окретање, клизање, брзина, убрзање праволинијског кретања или његова комбинација са кружним кретањем”.¹⁸

Када описује *ilinx*, Р. Кајоа за ходаче по конопцу и акробате каже да су утрениране атлете које и своје тело и ум припремају на захват. Управо у току изведбе самог чина, онај тренутак у коме бисмо обратили пажњу на стварност сопственог поступка био би фаталан за њих. Пажња је, дакле, њихов највећи непријатељ, те свој чин морају да изведу препуштајући се вртоглавици.¹⁹

Р. Кајоа се бави и повезивањем категорија игре и наводи да је могуће само шест комбинација: две „забрањене” (*agon* и *ilinx*, *mimicry* и *alea*), две „случајне” (*alea* и *ilinx*, *agon* и *mimicry*), те два „основна везивања” – *agon* и *alea* и *mimicry* и *ilinx*.²⁰

За слагање *ilinx*а и мимикрије, основно везивање које је кључно за нашу анализу, Р. Кајоа каже да „играч непрестано импровизује, ослањајући се на праскаву машту или на неограничену инс-

¹⁵ Исто, стр. 47.

¹⁶ Исто, стр. 51.

¹⁷ Исто, стр. 47–51.

¹⁸ Исто, стр. 51–52.

¹⁹ Исто, стр. 162.

²⁰ Исто, стр. 98–101.

пирацију, од којих ниједна не поштује правилник.”²¹ Мимикрија подразумева „свест о глумљењу и претварању док вртоглавица и занос потискују сваку свест”, као и да: „Глумити некога отуђује и заноси”.²²

Стваралачки опус Иве Андрића је веома веома широко интерпретативно поље, имајући у виду да обилује мноштвом догађаја и ликова. На трагу теорије игре Р. Кајое, према нашем мишљењу, веома илустративан пример, налазимо у лику Салка Ћоркана из дела *На Дрини ћуприја*.

Т. Брајовић сматра да је изградња моста кључни догађај који пресудно утиче на живот вароши и њених становника. На том трагу он цитира део из *На Дрини ћуприја* у коме аутор описује мост који је коначно изграђен: „Најпре су се указали они лукови који су најмањи, а затим су откривани један по један, док и последњи не збаци скеле са себе и не указа се цео мост, на једанаест моћних лукова, савршен и чудан у својој лепоти, као нов и стран предео за касабалијске очи” (курзив, Т. Б.).²³

У нашем случају, а у светлу теме и естетике које покушавамо да пронађемо у једном лику, важно је напоменути да управо на овом месту може да се прави паралела са Салком Ћорканом, јер и он, плешући на мосту једне ноћи, збацује са себе стару представу Ћоркана, оптерећену наслагама тегобног живота, и када тај терет одбаци, показује касаби свој нови лик.

Али, није само Ћоркан важан у анализи коју нудимо у наредном делу овог излагања. С обзиром на то да је он у интеракцији са касабом, њу формулишемо као другог учесника.

Т. Брајовић напомиње да су друго и треће издање романа *На Дрини ћуприја* из 1946. и 1947. године носиле поднаслов „Ви-

²¹ Исто, стр. 101.

²² Исто.

²³ Брајовић, Т., *Заборав и понављање: амбивалентно лице модернитета у роману На Дрини Ћуприја*, Нолит, Београд, 2009, стр. 65.

шеградска хроника”.²⁴ У том смислу, сматрамо да ово дело може да се тумачи и као хроника вишеградских промена, али и хроника реакција касабе на те промене. Нису све оне естетске природе, напротив, то су снажне друштвене промене које углавном са собом не носе никакву естетику. Утолико је Ђорканова игра значајнија, она је индивидуални уметнички, естетски поступак усред једне неестетизоване средине, а која га ипак региструје. То је место на коме се показује и сам значај игре, јер опет видимо колико је она неодвојиви део човека и његовог окружења. Игра свакако мора да има исход, а он је у овом случају, чист естетски резултат.

М. Червински, који се делом *На Дрини ћуприја* бавио из угла припадности или неприпадности групи каже да: „Јунаци из романа *На Дрини ћуприја* не пате због својих унутарњих немира, они пате због других ликова који, заступајући друге – опресивне – колективе, наносе им зло. Све то види приповједач, а с њим наравно и читатељ. Велика снага те нарације је у томе да читатељ мора заузети став, мора попунити празна мјеста које је оставио приповједач. Мора подузети некаква средства према ликовима, мора освијестити њихов положај, што значи да се мора окренути етици.”²⁵

Ми се у овом раду заправо окрећемо естетском, односно једној од његових могућих форми – игри, то је став који као читалац заузимамо и теоријом игре настојимо да попунимо те празнине које је оставио аутор, јер у Ђоркановом случају тај естетски момент сматрамо кључним. Салко Ђоркан, Андрићев лик који пратимо у овој анализи, и тренутак у коме се он попне на залеђену ивицу моста и започне свој плес, може збунити читаоца јер оно што следи више не спада ни у рутину тог лика, нити у рутину касабе, те је тешко овај чин сместити у саморазумљиви оквир. Идеја ове ана-

²⁴ Исто, стр. 67.

²⁵ Czerwinski, M., „Човек на мосту и неизбјежна припадност групи. О Андрићевом роману 'На Дрини ћуприја'”, <http://sveske.ba/en/content/covjek-namostu-i-neizbjezna-pripadnost-grupi-o-andricevu-romanu-%E2%80%99Ena-driniscuprija%E2%80%9C>, 10.11.2017.

лизе јесте да објасни тај естетски експес, Ћорканов плес на мосту, као спој фактора игре и као реализацију затомљене уметничке, естетске природе.

Ћорканов плес на мосту као естетски и естетизујући фактор

Лик Салка Ћоркана не појављује се само у делу *На Дрини ћуприја*, први пут га И. Андрић оживљава у приповеци *Ћоркан и Швабица*, а о његовом крају читамо у приповеци *Мила и прелац*.

Аутор нам у приповеци *Ћоркан и Швабица* говори да је је он: „Син Циганке и неког аскера Анадолца, несрећан бастард, он је био и хамал и слуга и помало будала цијеле касабе [...] Он је служио сваком и за сваки посао, и готово да није старио; таквог су га памтили сви и таквог га додаје нараштај нараштају.”²⁶ И. Андрић нам заправо овде описује једног класног отпадника, човека за кога сви знају да је ту, али који живи потпуно скрајнуто, на самом дну друштвене лествице.

Из приповетке сазнајемо и да када је у касабу дошао циркус са играчицом на жици, Ћоркан је први реаговао, заљубивши се у играчицу.²⁷ На овом месту не сматрамо претенциозним рећи да се он заправо заљубио у њену вештину, јер нам и сам говори о томе да је сања како хода на жици.²⁸ На овом трагу, а који ће се касније развити у делу *На Дрини ћуприја*, ако га тумачимо из естетског угла, већ може да се говори о наговештају „естетског чула”²⁹ које Ћоркан поседује и које заправо апсорбује лепоту око њега, иако оскудну. Усудићемо се да кажемо да је управо захваљујући том „естетском чулу” Ћоркан од целе касабе први и реаговао. Међутим, у

²⁶ Андрић, И., *Јелена жена које нема*. Сабрана дјела Иве Андрића, Свјетлост, Сарајево, Младост, Загреб, 1977, стр. 192.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто, стр. 197.

²⁹ Термин је преузет из наслова књиге Иве Драшкић Вићановић, *Естетско чуло*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.

овој приповеци дати су само наговештаји, то чуло је још увек само његова унутрашња вибрација, сирови порив који постоји, али још увек нема ни дефиницију, ни јасну сврху. Тек ће се у роману *На Дрини ћуприја* тај порив распламсати, јер у том делу аутор Ђоркану даје инструмент који не само да ће искристалисти нешто што је на нивоу нагона, већ ће захваљујући њему тај нагон изаћи као чист естетски чин. Тај инструмент је игра и њени елементи, који су се у том естетском чину сложили тако да једни послуже као узрок који подстиче естетско, а други као последица, која је чист естетски чин.

И. Андрић у роману *На Дрини ћуприја* започиње опис Салка Ђоркана тиме што каже да је био је заљубљен у „девојку која је играла на жици”, а због које је „починио толико глупости.”³⁰

И у овом делу, још илустративније, видимо суров начин на који касаба третира Ђоркана: „Одавно се он овако троши служећи дању свима за сваки посао, а ноћу газдама и беговима за разбибригу и *џумбус* при пићу. И то из нараштаја у нараштај” (230). Аутор говори да се на тај начин Ђоркан трошио, но пре би се рекло да је, заправо, на овај начин касаба трошила њега, јер су га различите генерације третирале на исти начин.

У кафани га углавном задиркују за његову некадашњу заљубљеност у играчицу, и ону скорију у Пашу из Душча, или помињу његово порекло које су у доконости измислили, а у којим је он је предмет шала које су „дуге, бездушне и до ситница израђене” (230–238).

У једној од пијаних ноћи, окупљени у кафани, подстичући Ђоркана да пије и прича да би га исмевали, и пре њега, долазе на ивицу *ilinxa* изазваног пићем. У таквом стању, кад већ сване, сви ће се затећи на мосту. У међусобном надивикивању ко сме, а ко не сме да пређе мост залеђеном ивицом, лицитирајући да ли је Ђор-

³⁰ Андрић, И., *На Дрини ћуприја*, Сабрана дјела Иве Андрића – Књига прва, Удружени издавачи (Свјетлост Сарајево, Просвета Београд, Младост Загреб, Државна založба Словеније Љубљана, Мисла Скопле, Побједа Титоград), Сарајево, 1981, стр. 230. Сви наредни цитати навођени су из овог дела и у наставку ће бити назначени бројем стране.

кан тај, неће ни приметити да се он већ попео на руб и започео, у првом тренутку, свој ход: „Наједном су видели да лебди изнад њих и, онако пијан и распасан, настоји да се одржи и да корача по плочама на зиду” (240). Они из групе који на тренутак освесте призор испред себе, Ћоркана на залеђеној огради, заправо излазе из *ilinx*, пробуђени пажњом, тим инструментом за повратак из заноса. Други, којима као и Ћоркану пажња ништа не може, настављају да га прате у сопственом трансу (*ilinxu*): „Својим опасним положајем Ћоркан се одједном издвојио и сад је као неко циновско чудовиште високо изнад њих. Први кораци су опрезни и троми. Његове тешке кундуре сваки час се оклизну по плочама, превученим поледицом. Чини му се да ноге беже испод њега, да га дубина под њим неодољиво привлачи, да се мора отиснути и пасти, да већ пада. Али тај необични положај и близина велике опасности давали су му нову снагу и дотле непознате моћи” (241).

Видимо Ћоркана који на ивици моста прави прве несигурне кораке, у тренутку када почиње да се измешта из реалне перцепције, а где почиње његов занос. Иако је *ilinx* тек у назнакама, детектујемо га као „нову снагу и непознату моћ”, која чини да Ћоркан заборави и савлада страх у тренутку када је понор већ испод њега. Од тог момента, Ћоркан се отвара на потпуно неочекиван начин: „Борећи се да одржи равнотежу, све је живље поскакивао и све се више ломио у пасу и у коленима. Уместо да корача, он је, ни сам не зна како, почео да игра, ситно, безбрижно, као да је на широкој зеленој пољани а не на уском ћенару и поледици. И одједном је постао лак и вешт, као што човек бива понекад у сновима. Његово здепасто и изнурено тело сада је без тежине. Пијани Ћоркан је поигравао и лебдео над провалијом као крилат. Осећао је како из његовог тела, заједно са музиком по којој игра, тече весела снага која даје сигурност и равнотежу. Игра га је носила куд га ход не би никад пронео. И не помишљајући више на опасност и могућност пада, цупкао је с ноге на ногу и певао, раширених руку као да се сам прати уз шаркију” (241–242).

Његов *ilinx* постаје толико интензиван да Ђорканов прелазак није више обичан, несигуран ход по ивици, он се развија у плес. Ослобођен страха, ношен *ilinxom*, у тим тренуцима на мосту, он више није онај Ђоркан кога сви знају. Из његовог заноса почиње да се манифестује улога плесача, односно – мимикрија. И сам аутор то наглашава речима да га игра носи тамо где „га ход не би никад пронео”, јер то више и није ход већ плес.

Ђоркан нема свест да игра улогу, али је свеједно игра. Његов плес на ивици и није последица свесног стања, он је у *ilinxu*, свест је потиснута, и у том стању у коме више не познаје никаква ограничења, из њега излази уметничка вештина, онај део личности коју никад није социјализовао, а коју сада манифестује мимикријом. Његов чин трансформативан је и за њега и за људе који га посматрају у чуду и страху, он је сад: „...узвишен изнад свих, он није више онај веселник Ђоркан из чаршије и механе; није ни то под њим клизава и уска камена ограда познатог моста...” (242).

Чак и пре него што детектујемо категорије игре, ми заправо видимо у Ђоркановом плесу све оне елементе који је дефинишу: његов плес је слободан од оног тренутка кад се попне на мост, јер од тада више не осећа притисак средине, просторно и временски је ограничен, потпуно је неизвестан његов исход, непродуктиван је у материјалном, али не и у естетском смислу; тешко га је дефинисати као прописан, али ми његов чин ипак препознајемо као плес; фиктиван је јер је одклон од оне реалности у којој Ђоркан живи.

Ђоркан се попео на мост, јер је пролазећи кроз *ilinx* ушао у сопствену илузију, а та Ђорканова илузија у следећем степену обузима и опчињава све оне који га гледају, чиме се мимикрија у потпуности реализује. Самим тим што је касаба та публика, и што до краја Ђоркановог плеса остаје уз њега бодрећи га, говори да и сама ужива у том естетском чину, што је на неки начин, чини естетским саучесником.

Још један доказ да се игра реализовала и пред очима посматрача и читалаца, јесте моменат у коме Ђоркан завршава свој чин: „...скочио је на друм и гледао збуњено око себе, зачуђен да се

све свршило опет на тврдом и добро познатом вишеградском путу” (242). Игри је крај, њено извођење и деловање је готово. Ћоркан је обавио свој задатак и изашао из њега, окончавши тиме и опасност која је претила, али и *ilinx* и мимикрију. Аутор свог јунака, до самог краја, оставља у заносу, изводећи га из њега тек кад тај јунак више буквално нема где да иде, јер се мост завршава. Кад Ћоркан скочи на тај тврди вишеградски пут, иако збуњен, и он сам зна да је изашао из илузије.

Ћорканов чин је симболички, естетски отклон од онога што је до тада био. Уметност, иако незграпна, која је изашла из њега, напослетку, преображава и дојам о њему. О томе аутор говори заправо из перспективе деце која тог јутра пролазе мостом на путу ка школи и која не могу да разумеју: „...ову игру одраслих људи, али им је за цео живот, заједно са линијом њиховог родног моста, остала у очима слика добро познатог Ћоркана који преображен и лак, поигравајући смело и радосно, као мађијом ношен, хода онуда куда је забрањено и куда нико не иде” (243).

Сусрет *ilinx* и мимикрије је реализација онога што је Ћоркан већ имао – плесачку вештину, а која би без овог споја можда заувек остала неоткривена. У Андрићевом минуциозном опису промене Ћоркановог стања, видимо сву лакоћу, али и тежину овог лика. Све што је Ћоркан дотад апсорбовао својим „естетским чулом”, оно што је у њему постојало, али само у пасивном облику, игра ће активирати и усмерити и његов ум и тело ка последици која у коначници даје потпуно неочекивану естетску форму. Управо је то оно место на које смо већ указали, а на коме се Ћоркан показује као и мост након завршетка градње, кад са њега спадну све скеле и он се покаже у својој стварној и истинској лепоти. Када са себе одбаци сву тежину и беду, живот који живи онако како му други налажу, а на тај начин га и формирају према себи и сопственим потребама, он постаје оно што јесте, суштински. У Ћоркану, шилеровски нагони обједињују се у игри, стварајући равнотежу која у коначници мења тог човека, дајући му тај моменат не само беспризорне храбрости да пређе мост на њеном опасном залеђеном рубу, већ и

да тај прелазак испуни смислом (према Финку), заправо естетским смислом.

Ћоркан, као такав, нема никакав утицај на касабу у којој живи, он јој служи. Па чак и сам почетак његовог естетског отварања су изнудили други. Тај прозор, ниша, коју Ћоркан налази за себе, њу му заправо даје та касаба, она му отвара тај прозор. Али једном кад одигра свој плес на мосту, он ће несвесно извршити и утицај на средину. Иако наизглед то и не делује тако, та касаба ипак из сопственог *ilinx* производи естетску последицу. Тај њен *ilinx* је сиров и готово неестетски. Али као таква, она ипак реагује на Ћорканов плес: или чуђењем, или страхом, или тако што ни сама не излази из заноса.

Вишеградска варош је у делу место на коме се виде све оне промене које су једној средини углавном наметнуте споља. Али, као што индивидуа, уколико је друштвено и емотивно осетљива, реагује на спољне надражаје, тако и вишеградски колективитет осећа све оно што долази у њихову средину, независно од тога да ли се с тим слаже или не. Свака промена се региструје у свести овог малог места, оно је већ навикнуто на промене, и баш због тога што те промене не пролазе поред њих као Дрина која протекне испод моста, касаба је у стању да се зачуди, пренерази Ћоркановим плесом и да га памти. Промена је важнија утолико што је дошла изнутра, од њиховог суграђанина. Самим тим што у себи носи естетски моменат, она је друкчија, неочекивана, па чак и запањујућа. Описујући Ћорканов плес и реакцију публике до детаља, аутор даје до знања да је ово крупан догађај. Један чисто уметнички, естетски чин је добио значајан део простора, лик који га изводи је онај од кога се то најмање очекује. Ту можда треба тражити суштину и лика и чина. Естетска природа, уколико постоји у човеку кад тад ће се показати, само јој треба одговарајући подстицај. То је у овом случају, али не случајно, игра.

Закључак

Андрићев приповедни поступак у коме видимо интензитет игре и промене стања онога који игра, делују нам као илустрација, примењена Кајоина теорија игре. Оно што је Р. Кајоа у реалном свету дефинисао, И. Андрић је у фикцији приказао. Колико год нестварно изгледао чин овог јунака, игра је заправо његово најстварније обележје које га и суштински одређује. У интерпретативном процесу, Кајоина теорија може да послужи да разреши збуњеност и читалаца и самих ликова тим Ћоркановим чином, јер када га региструјемо као игру и детектујемо њене категорије, нема више ништа збуњујуће у његовом чину, нити „човеку на мосту”³¹ који игра своју игру и не мари за опасност, за друге људе, а ни за последицу, јер му то игра омогућава.

Нагон за игром који представља Ћоркана као друкчијег човека, даје нову представу о њему, у коме заједница коначно види нешто вредно поштовања. Заједница на Ћорканов плес не гледа као на естетски моментат, то је заправо дато нама, читаоцима и тумачима. Али, та заједница је кључна за постојање чина, јер да нема контакта са њом и подстицаја који лик доводи на мост и учини да се он на њега попне, не би било ни Ћоркановог естетског продукта. Његов нагон или инстинкт за игром, изнедрава *ilinx*, а обликује мимикрија, и на тај начин Ћоркан на мосту ствара сопствени естетски израз.

Сасвим је јасно да у овом раду нисмо покушали да се бавимо ликом Салка Ћоркана на алегоријски или симболички начин, још мање његовим психолошким профилем. Бавили смо се његовим перформансом, збиром његових покрета који су од обичног хода прерасли у сасвим импровизован плес. Тај плес у коначници ипак може да се користи и као полигон за тумачење и за претходно наведене категорије. Будући да он у себи садржи естетски тренутак, који, ако као такав и промакне читаоцу, свакако није промакао ау-

³¹ Термин је наведен из наслова текста М. Червинског који је цитиран у овом раду.

тору, јер он свог јунака, дајући му ову епизоду, ипак не оставља у домену неестетизованог ореола који носи до тог тренутка. Али једном кад се Ђоркан дефинише као играч, као носилац једног естетског чина, за неку будућу анализу, то може да отвори врата да се разреше питања његовог психолошког профила, симболике коју тај лик носи, али можда и најважнијег питања: зашто аутор баш Салку Ђоркану, човеку са дна класне лествице, даје значајан управо један овакав, естетски моменат у свом делу.

Литература

- Андрић, И., *На Дрини ћуприја*, Сабрана дјела Иве Андрића – Књига прва, Удружени издавачи, (Свјетлост Сарајево, Просвета Београд, Младост Загреб, Државна zaloжба Словеније Љубљана, Мисла Скопле, Побједа Титоград), Сарајево, 1981.
- Андрић, И., *Јелена жена које нема*, Сабрана дјела Иве Андрића, Свјетлост, Сарајево, Загреб, Младост, 1977.
- Брајковић, Т., *Заборав и понављање: амбивалентно лице модернитета у роману На Дрини Ђуприја*, Нолит, Београд, 2009.
- Драшкић Вићановић, И., *Естетско чуло*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.
- Финк, Е., *Оаза среће, (мисли за једну онтологију игре)*, Издавачки центар „Ревизија” Радничког свеучилишта „Божидар Масларић”, Осиејек, 1979.
- Кајао, Р., *Игре и људи: маска и занос*, Нолит, Београд, 1979.
- Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека”, у: *О лепом*, Култура, Београд, 1967.
- Хузинга, Ј., *Ното ludens: о подријетлу културе у игри*, Напријед, Загреб, 1992.
- Czerwinski, M., „Човјек на мосту и неизбјежна припадност групи. О Андрићевом роману 'На Дрини ћуприја'”, <http://sveske.ba/en/content/covjek-na-mostu-i-neizbjezna-pripadnost-grupi-o-andricevu-romanu-%E2%80%99Ena-drini-cuprija%E2%80%9C>, 10.11.2017.

Dušanka Đurković

ANDRIĆ'S SALKO ĆORKAN IN THE LIGHT OF THE THEORY OF PLAY OF ROGER CAILLOIS

Summary

The concept and categories of play as defined by Roger Caillois are applied in this paper on the character of Salko Ćorkan from Andrić's book *Na Drini Ćuprija*. Andrić's work has a very wide interpretative range, and by this analysis we are proposing a new possible reading using the theory of play and its categories in an attempt to explain how the play manifests itself in the fictional text and on the fictional character, which elements of the play are found in the character of Salko Ćorkan, how much play aesthetizes the character itself, and how the realization of the aesthetic act of this character affects the environment, that is, how an utterly non-aesthetic environment reacts to the aesthetic act.

Key words: Salko Ćorkan, play, *agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*.

Милан Радовановић

СЕМИОТИКА И ПИТАЊЕ СТИЛА У ИСТОРИЈИ УМЕТНОСТИ

Апстракт: У историји уметности је све до почетка XX века доминирала формалистичка теорија стила која је уметност посматрала као сукцесиван низ стилски уједначених пракси. Семиотика истраживању различитих тема у историји уметности приступа као системима означавања који су у интеракцији са свим осталим значењским структурама које активно учествују у изградњи друштвеног живота. За разлику од семиотике, у оквиру које се примарно истражују процеси производње значења, историја уметности је инсистирањем на појму стила свој фокус истраживања усмерила на пиктуралност уметничког дела, занемарујући у највећој могућој мери његову текстуалност. Истражујући услове рецепције уметничког дела, семиотика открива начине на које вредност уметничком делу приписује култура којој припада, чиме дестабилизује покушај одређивања његове тзв. иманентне естетске вредности која је дуго била важан ослонац историје уметности као науке.

Кључне речи: семиотика, историја уметности, стил, знак, значење.

Стил је појам који означава карактеристична обележја једног скупа уметничких дела, он је историјско одређење појединачног или колективног начина уметничког изражавања.¹ У том смислу,

¹ „Темелјни појам повјести умјетности остaje и nadalje појам стила, којим се обилјежава истоврсност умјетничких кaквоћа у умјетничком дјелу, у стваралаштву неког умјетника, у умјетничкој дјелатности неког раздобља односно подручја. Тим појмом обично обухваћамо умјетничко обилјежје прошлости тако што појам модифицирамо у зависности

стил се одређује као кохерентно јединство изражајних форми којим повезујемо уметничка дела различитих историјских раздобља. За многе историчаре уметности стил је одређење универзалне и ванвремене вредности уметничког дела: „Реч стил са одређеним чланом испред означава онај највиши квалитет уметничког дела који му омогућава да превазиђе ограничења времена, то је нека врста вечне вредности. Апсолутно схваћен стил означава узор и непроменљивост, вреди заувек, чини нам се као врх изнад две падине, њиме се одређује линија врхунца.”² Развој семиотике временом је све више утицао на истраживаче да не узимају у обзир само формална својства уметничких дела која истражују и класификују, већ и своју сопствену позицију која је одређена многобројним личним, културалним и друштвеним факторима. Ако је научник историјски постављен *vis-à-vis* свог предмета изучавања, онда је неопходно да се историцизам примени и на садашњост његове истраживачке позиције, јер у историји није присутан само аутор уметничког дела, већ и његов рецепијент. У науци о уметности се појавом структурализма тежиште теоријског интересовања са специфичне изражајне форме која се назива *стилом* и који је представљао основни критеријум класификације уметничких дела, премешта на семиотичку анализу *структуре* уметничког дела. Како појам *стила* у историји уметности није био довољан да објасни комплексност интеракције између појединачног уметничког дела и његовог посматрача као рецепијента, даљим развојем структуралистичких теорија све више се пажње поклања пракси *читања текста* уметничког дела. Већ од почетка XX века развојем структуралистичких, а касније и постструктуралистичких теорија, све чешће је постављано питање *да ли је циљ науке да открије коначну истину и да ли таква истина*

од различитих облика у kojima се умјетничко стваралаштво прошлости јављало. Из приручника су нам добро познати називи као што су романички, готички, ренесансни, маниристички, барокни, класицистички и други стилови.” Bialostocki, J., *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti* (prev. Zdravko Malić), Grafički завод Hrvatske, Zagreb, 1986, стр. 43.

² Focillion, H., *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943, стр. 11.

упите постоју? Иако се објективност науке подразумева, она је у ствари само један од начина на који репрезентујемо реалност. Да ли, на пример, слике које долазе из подручја науке карактерише апсолутна објективност и веродостојност, као што би се то очекивало? Узмимо фотографију Венере која је снимљена из сонде Магелан (зона Lada Regio, 47° ширине, 25° дужине, 1991.) коју је NASA објавила на интернету. Изворни снимак је људском оку невидљив, а настао је употребом специјалне радарске технологије SAR, јер светлосни зраци у подручју видљивог спектра не могу продreti кроз густу атмосферу Венере. Слика коју ми видимо, заправо је генерисана на основу измерених вредности уз помоћ компјутера, на начин да *изгледа* као да је снимљена видљивом светлошћу и да подсећа на нешто што нам је блиско. Зато не изненађује пракса да медији често упоређују овакве снимке са делима ликовне уметности која су опште позната, као што су то нпр. Тарнерове (William Turner) слике. Није тешко приметити, да фотографије пејзажа удаљених небеских тела почивају на уметничким стиливима западне историје сликарства: „One – како god to možda чудно zvučalo – ne pokazuju ništa doista novo, jer upravo *posežući* za poznatim stilovima nastoje nešto što prikazuje dosad nevidene galaktičke svjetove staviti u okvire *poznate* vidljivosti.”³ Наука не открива *објективну* истину, већ производи текстове који фаворизују одређен начин размишљања о свету и његовог приказивања. Чак ни у науци не постоји сагласност о томе како репрезентовати реалност. Свако научно истраживање се ослања на интерпретацију текстова – увек постоји више теоријских конструкција које се могу применити на дати скуп података. Научници су такође људи који припадају одређеној култури у датом историјском периоду. Са постструктуралистичког становишта научни приступ не даје једину, истиниту или тачну репрезентацију света. Иако се верује да нпр. статистички подаци

³ Majetschak, S., „Pravila vidljivosti – o razlikama između umjetničkih i uporabnih slika”, у: Purgar, K. (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009, стр. 73.

и резултати изражени бројевима представљају неоспорну и објективну научну истину, заборавља се да су и то текстови који као било који други текстови културе захтевају интерпретацију да би постали смислени. И најнаучније текстове су написали људи, који на свој начин виде свет, опредељују се за питања која ће поставити, селективно сакупљају податке које ће истраживати и интерпретирати на одређен начин. Не постоји једно сингуларно питање, или само један исправан начин прикупљања података, као ни само једна коначна, објективна и тачна интерпретација. Научно знање не открива 'истину' већ само нуди један од начина репрезентације света који истражује.

Теоретичари уметности су временом све више доводили у питање недодирљив ауторитет историје уметности као науке, њену објективност и аутономију, јер су показали да се за свако уметничко дело увек може поставити више различитих теоријских модела. Докле год се наука о уметности заснива на проучавању стила, репрезентације или историје, бићемо пре или касније сведоци 'смрти уметности'. У ствари, уметност не умире, умиру теоријске позиције које више нису у стању да прате њен развој. Историја уметности уметничка дела своди на репрезентације одређених стилских праваца, занемарујући чињеницу да је сваки артефакт део много веће целине коју називамо култура, а чије истраживање превазилази методе и домете традиционалне историје уметности. Због утицаја великог броја различитих фактора, интерпретација уметничких дела у њиховом историјском, друштвеном и културалном контексту никад не може бити заокружен и завршен процес.

Друштвене, економске и политичке релације, институције и праксе, које окружују једно уметничко дело, граде контекст у коме се оно посматра и употребљава. Нпр. сакралну уметност потпуно другачије доживљавамо код куће док седимо, слушамо музику и листамо неку монографију, него у ентеријеру цркве где постоји цео низ пракси као што су умерени покрети тела, посебно облачење, тих говор или просторна дистанца, које одређују наше понашање и нашу перцепцију. Друштвени аспект је свакако један од најзна-

чајнијих модалитета за разумевање ефеката које уметничка дела производе. Друштвене праксе структурирају њихове значењске вредности у зависности од контекста њиховог излагања. Различите друштвене праксе производе и различите начине рецепције уметности. Узмимо поставку слика у галерији као пример. Начин на који су слике урамљене и окачене утицаће и на начин на који ће их публика гледати. Данас се слике каче у једном низу са циљем да се посматрач креће од једне до друге и да сваку слику погледа понаособ. У XIX веку слике су качене једна уз другу од пода изложбеног простора па све до плафона. Променом доминантних дискурса, променио се и начин излагања и гледања уметничких дела. Занимљиво је уочити и то, да се уметничка дела увек презентују са писаним текстуалним додатком који садржи име аутора, назив дела, његове димензије, технологију која је коришћена, као и датум израде. Све ове информације служе да се приоритетизује један начин читања уметничке поставке у односу на многе друге. И даље је у галеријским просторима аутор најважнији аспект уметничког дела, иако се применом семиотичке анализе може указати и на многе друге аспекте који су важнији од самог ствараоца. У галеријама и музејима имамо велике панеле са додатним објашњењима који треба да обезбеде шири контекст у који смештамо уметничка дела, као и каталоге у којима стручна уметничка критика даје своје мишљење и коментаре. Музеји често користе визуелне технологије, као што су фотографије, како би за изложене артефакте показали њихову 'аутентичност' или 'оригинални' контекст њихове употребе. Затим, у скоро свим музејима и галеријама најстроже је забрањено додиривање изложених предмета. Намеће се питање какву врсту субјекта оваква пракса производи? Очигледно је да производи гледаоца. Посетилац изложбеног простора је на тај начин конституисан као 'поглед', као неко ко посредством чула вида као праксе гледања долази до одређеног разумевања и сазнања. Није забрањено само додиривање експоната, већ и лежерно понашање; ограничено је кретање по изложбеном простору, испред 'вредних' експоната често стоји клупа за седење како би посетиоци могли

да контемптирају 'ремек-дело'; све време трајања изложбе чувари пазе да се посетиоци строго придржавају свих прописаних правила понашања. Значење уметничког дела не производи се само кроз визуелни или вербални језик, већ и кроз системе класификације и излагања у музејским и галеријским просторима. Излагачки простори не служе само да представе артефакте, уметничка дела или различите објекте од културалног и друштвеног значаја, већ и да промовишу одређене идеје, репрезентације и вредности које су специфичне за постојеће друштво у датом историјском тренутку. Изложени предмети не рефлектују нити илуструју предложене теме као објективне научне чињенице и увиде које треба приказати, већ активно учествују у њиховом конституисању. Зато сваку излагачку институцију карактерише неколико фактора који учествују у конструкцији реалности коју треба понудити публици: *репрезентација* – приказивање онога што није директно присутно; *класификација* – избор и груписање објеката по унапред задатом критеријуму; *мотивација* – тежња институције да другима наметне свој поглед на свет; *интерпретација* – додељивање статуса и инваријантних значења изложеним објектима.

Томас Кун (Thomas Kuhn) је схватање науке као скупа објективних и истинитих чињеница разоткрио као митску и показао да се наука не развија акумулацијом знања, већ револуцијом приступа. Он је увео појам парадигме која представља све оно што деле чланови једне научне заједнице, али и обрнуто, једна научна заједница се састоји од људи који деле једну научну парадигму: „Ova procedura ubrzo otkriva da je u većem delu knjige termin 'paradigma' upotrebljavan u dva različita smisla. On, s jedne strane, označava čitavu konstelaciju uverenja, vrednosti, tehnika i tako dalje, koje dele članovi jedne date zajednice, a s druge denotira jednu vrstu elementa u toj konstelaciji, ona konkretna rešenja zagonetki koja, upotrebljena kao modeli ili kao primeri, mogu da zamene eksplicitna pravila kao osnovu za rešenje preostalih zagonetki normalne nauke.”⁴ Кунов појам парадигме је

⁴ Kuhn, T., *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974, стр. 239.

сложен концепт по коме парадигма није само доминантна теорија у смислу опште прихваћених научних достигнућа, већ је и метафизичка спекулација која поред тога што поставља modele поставке проблема, пружа и modele за тражење решења.⁵ Што је парадигма једне науке артикулисанија, научна пракса постаје све крућа и идеолошки одређенија. У историји уметности овај проблем посебно постаје видљив применом постојеће научне матрице на уметност XX века: „Ако прихватимо да визуелни и лексички знакови нису одређени само условима њихове друштвене производње већ и статусом комуникацијског система коме припадају, што подразумева трагове свих начина њиховог разумевања у прошлости, тада је могуће закључити како знаковни системи које проучавају историчари уметности не само да су по својој природи идеолошки, већ је и сам историчар уметности идеолошки знак ангажован у производњи идеолошких знакова. Не само да је историчарево разумевање прошлости идеологија критике, већ је његова критика сама по себи идеолошка. Писање историје уметности је, по том схватању, идентично са производњом идеологије. Давање предности одређеном облику интерпретације над било којим другим би онда зависило од идеолошке формације која нас је обликовала, као и од оне са којом се идентификујемо.”⁶ Велики број уметничких дела из перспективе доминантне парадигме делује као ’неправилност’ или ’аномалија’ што доводи или до маргинализовања тих дела, или до промене старе научне парадигме. Када су се почели појављивати

⁵ „Pojmovi stilova kojima se služimo neka su vrsta takvih 'paradigmi', koje određuju ono o čemu umjetnička djela možemo pitati, onako kao što 'paradigme' drugih znanosti označavaju pitanja koja se mogu postavljati u tim disciplinama. Kriza se i očituje u tome što se sve češće javlja uvjerenje da su uobičajeni stilski pojmovi paradigme koje u sadašnjem trenutku prije ograničavaju nego što razvijaju mogućnosti povijesnoumetničke interpretacije svijeta umjetnosti.” Bialostocki, J., *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti* (prev. Zdravko Malić), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986, стр. 47.

⁶ Moxey, K., “Semiotics and the Social History of Art”, u: *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991, стр. 990–991.

први Дишанови (Marcel Duchamp) радови или дадаистичке инсталације, историчари уметности и уметничка критика их је сматрала за авангардне провокације. Владајућа парадигма представља модел по коме се констатују 'објективне научне чињенице'. Кунова анализа је показала друштвену и културалну условљеност уверења и вредности које се сматрају за научне и објективне.

Савремени теоретичар уметности Норман Брајсон (Norman Bryson) на оригиналан начин приступа изучавању уметности. Уместо да се као већина историчара уметности фокусира на развој *уметничких стилова*,⁷ он истражује *наративне стилове* – врсте прича које уметничка дела приповедају, начине на које она преносе информације, као и технике презентовања тела као инструмента утеловљења текстуалних порука. Приступајући на овај начин, Брајсон показује да у многим случајевима подела уметничких дела по стилovima може бити неадекватна и погрешна, јер је многа уметничка дела могуће сврстати у исту групу по критеријуму идентичног или сличног наратива, а да истовремено припадају потпуно различитим стилovima. Са семиотичког становишта, много је важније обратити пажњу на унутрашњи развој значењског аспекта уметничких дела, него спољашњег стилског. Истражујући француску уметност, Брајсон уочава да је она за разлику од уметности остатка Европе била веома присно повезана са француском државом посредством француске Академије. Због тога визуелне уметности у Француској не изражавају само одређене визуелне стилове, већ су и реакција на високу дискурзивну уметност коју је Академија промовисала у одређеним моментима своје историје: „Када истражимо сликарство Француске осамнаестог века *као зна-*

⁷ „Навикли смо да о историји уметности размишљамо као историји sukcesивних визуелних стилова, и да категорије којима приписујемо индивидуално дело кореспондирају уопштеном визуелном 'изгледу' који детектујемо: барокни стил, италијански али модификован француском традицијом, код Ле Брена; транзиција ка рококоу са Ватоом, врхунац рококоа са Бушеом и Фрагонаром; и реакција против разуданости рококоа – неокласицизам.”, Bryson, N., *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, стр. 239.

ка, откривамо на неки начин различит развој од онога који износи стилистика.”⁸

Метод стилистике је врло редуктиван јер искључује сва она уметничка дела која се не уклапају у идеју сукцесије уметничких стилова.⁹ На пример, ако упоредимо три слике – Менажову (**François-Guillaume Ménégeot**) *Смрт Леонарда да Винчија*, Давидову (Jacques Louis David) *Смрт Сократову* и Бренеову (Nicolas-Guy Brenet) *Смрт Шевалие Бертран ди Гесклена*, видећемо да се стилски веома разликују, али ћемо их зато као типизирани мотив смртног часа лако сврстати у исту тематску, односно значењску групу. Семиотика је омогућила развој алтернативних приступа у историји уметности који се не заснивају на еволуцији уметничких стилова. Иако се иконографски модел чини блиским семиотичкој теорији, ипак га семиотика далеко превазилази јер не само да узима у обзир најшири могућ дијапазон друштвених и културалних феномена, већ се бави и истраживањем конвенција неопходних за настајање и разумевање иконографских тема. Иконографски метод је теоријски заснован на постулату да уметничка слика своју значењску артикулацију остварује на основу текстуалних референци које се уписују у само дело. Иконографско читање слике је тако наставак вербалног ланца текста или дискурса који одређују њене ликовне приказе. Панофски (Erwin Panofsky) је нагласио разлику између иконографије, коју дефинише као проучавање конвенционалних садржаја, и иконологије која истражује дубља значења једног уметничког дела. По Панофском, *предиконграфска дескрипција* је препознавање чистих форми уметничког дела, *иконграфска анализа* је повезивање композиције са одређеним темама или идејама, а *икнолошка анализа* подразумева интерпретацију

⁸ Bryson, N., *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, стр. 239.

⁹ Семиотички приступ уметничком делу уочава и оне маргиналне елементе који могу попримити значење и поткопати укупно значење слике. Насупрот томе, ако се за историју уметности неки елемент не уклапа на жељени начин, она га види као страном телом које најчешће игнорише.

уметничког дела којом се долази до његовог смисаоног садржаја. Иконолошка анализа полази од претпоставке да уметничко дело садржи коначан и стабилан смисао до кога је применом одређене методологије могуће доћи. Иконологија слично историји стила претпоставља да се могу довољно јасно разликовати форма и садржина уметничког дела, с тим што сматра да у теоријском истраживању садржина дела заслужује већу пажњу него његова форма. На основу ове поделе, Панофски разликује и три стадијума интерпретације. Први се односи на појавни смисао који сви виде без обзира на своје претходно знање или порекло. Други указује на значењски смисао на основу коришћења одређених знања. Трећи открива суштински смисао уметничког дела као један надисторијски и универзални садржај. Највише је критикован први степен интерпретације Панофског, са становишта да не постоји чисто перцептивно искуство, јер је оно увек културално условљено. Панофском је замержено и што није интегрисао други и трећи степен интерпретације. Иконографија и иконологија су за историчаре уметности постале главна средства којима се служе при изучавању и интерпретирању уметничких дела, како би дошли до што већег броја фактора који учествују у њиховом настанку. Семиотички приступ се не може идентификовати са тежњом иконологије ка проналаску истине о уметничком делу, већ се бави условима под којима се проналазе одређене 'истине'. За разлику од иконологије која трага за 'скривеним значењима' дела, семиотика проучава конвенције којима се служи једна култура у процесу кодирања вредности које структурирају рецепцију тог дела: „[...] umetničko delo ne leži pred posmatračem kao nekakav neutralan predmet – ako ijedan predmet može u ovom sklopu da se nazove neutralnim – prema kome možemo da postupamo po nekoj unapred usvojenoj proceduri, nego kao predmet kome se konvencionalno pripisuju svojstva koja ga čine estetičkom vrednošću u jednoj kulturalnoj paradigmi, a koje tek treba da, zahvaljujući sposobnosti sagledavanja koju smo formirali, postane umetničko delo u jednom iskustvu interpretacije u kome uviđamo ono što, zahvaljujući

konglomeratu prethodno stečenih saznanja i poznavanju istorijske fotografije, nismo mogli da uvidimo.”¹⁰

Пракса примене иконографског приступа има своје порекло у историји уметности. У првим деценијама двадесетог века, он је служио за што тачнију дескрипцију и класификацију слика. Иконографска метода заснива се на претпоставци да уметничка слика артикулише своје значење изнутра, кроз текстуалне референце које су уписане у самом делу. Сосировим (Ferdinand de Saussure) језиком говорећи, иконографија покушава да се примарно бави ’означеним’ у сликама, док је интересовање за ’означитеља’ редуковано на конотацију уметничког стила. То доводи до конфузије између значења слике и њене денотације. Оно што слика *значи*, никако не може бити сведено само на оно што на њој *видимо*. За свако претпостављено природно значење, које би требало да се заснива на перцепцији, постоји надређено конвенционално и арбитарно значење. Док иконографија покушава суштински одредити шта једна слика репрезентује, односно шта је њено значење, дотле семиотика истражује механизме и начине на које функционишу праксе производње значења.

Појава семиотике као теорије која са једнаким успехом може приступити сваком знаковном систему, показала је да традиционална историја уметности показује две основне слабости. Прво, држи се крутог канона у коме има места само за ’велике’ и ’славне’ уметнике, ствараоце ремек-дела непроцењиве вредности, а искључује цео један спектар важних остварења и феномена који припадају култури схваћеној у најширем смислу значења те речи. Друго, нагласак на иконографском методу и анализи стила, представља превише једностран приступ који није у стању да обухвати, детектује и истражи велики број значајних информација и чињеница које можемо довести у везу са делима која су од нашег интере-

¹⁰ Popović, R., *Hermeneutička i strukturalistička teorija vizuelnog teksta*, doktorska disertacija, mentor Miodrag Šuvaković, Beograd, 2009, стр. 244.

са. Норман Брајсон у својој књизи *Реч и слика*¹¹ предлаже да се на уметност не примењују стилске категорије, већ да се користе семантички појмови 'дискурзивног' и 'фигуралног'. Дискурзивна слика је она која је организована на основу одређеног текста, или она која је погодна да буде описана употребом вербалног језика. Фигуралне слике су оне које су примарно визуелне, које нас могу покренути својом лепотом, облицима, бојама, или неким другим естетским својствима, а као такве независне су од вербалног језика: „'Дискурзивним' аспектом слике ја подразумевам она обележја која показују утицај језика над сликом – у случају кентерберијског прозора то су библијски текстови који му претходе и од којих он зависи, инскрипције које садржи а које нам говоре како разумети различите паное, и такође ново целокупно значење генерисано његовим интерним распоредом. Под 'фигуралним' аспектом слике, ја подразумевам она обележја која припадају слици као визуелном искуству независном од језика – њеног 'бивства-као-слике'.”¹² Као пример, Брајсон наводи апсидски прозор катедрале у Кентерберију (Canterbury). Што му се више приближавамо, препознаћемо теме библијских сцена. Уз сваку сцену постављен је и натпис на латинском језику као упутство за правилно разумевање слике. Прозор открива неприхватљивост њене неадекватне интерпретације јер сваки детаљ кореспондира ригорозном програму религијске подуче. Слике су дозвољене, али само као вид проповеди црквене поруке неписменима. И не само што слика мора бити подређена Речи, она такође мора, као знак, да има исту конструкцију као вербални знак – да се састоји од означитеља и означеног. Означитељ слике је естетски привлачнији него означитељ вербалног језика и лако може имати свој независни живот. То је још једна препрека коју поглед мора савладати на путу до свог циља – означеног који је Реч. Штавише, слика није важна као тренутно присуство и естетски ефекат

¹¹ Bryson, N., *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

¹² *Ibid.*, стр. 6.

који остварује, већ пре свега треба бити антиципација сећања на одређене библијске догађаје. Латинска инскрипција ограничава слици њен засебан и независтан живот. Кентеберијски прозор је по Брајсону добар пример превласти *дискурзивног* над *фигуралним*. Није тешко запазити, да се код сваке слике води борба о превласти између дискурзивног и фигуралног аспекта. По Брајсону, визуелни знак увек има два аспекта, један који исказује везу са текстовима изван слике, и други који обезбеђује аутономију слике.¹³ Ако слику схватимо као знак, онда категорије означеног и означитеља воде ка откривању дискурзивних и фигуралних компонената слике. На тај начин, бављење феноменом слике више није редуковано на класичну историју уметности као историју сукцесивних визуелних стилова, већ је проширено и на њене семиотичке аспекте.

Семиотика је унапредила Сосирову лингвистичку теорију по којој је значење знака (или речи) изведено из његовог положаја унутар језика, а не из његовог места у процесу друштвене комуникације. Сосирова теорија је значење знака изоловала и заштитила од утицаја његовог друштвеног окружења. За разлику од Сосира, семиотичари Валентин Волошинов (Валентин Николаевич Волóшинов) и Михаил Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин) сматрају да се језик никако не може одвојити од културе којој припада. Да би могла бити примењена у историји уметности, семиотика је морала узети у обзир да реч као лексички знак значење добија из комплексних интеракција које су резултат њене друштвене функције, а не само из свог положаја који заузима у једном затвореном и изолованом језичком систему: „Ако прихватимо семиотичку дефиницију репрезентације као основу будуће историје уметности, важно је испитати семиотичке теорије на којима би се та дисциплина могла заснивати. Чини се како семиотичка традиција, која у потпуности зависи од лингвистичке теорије Фердинанда де Сосира, не може послужити као одговарајући темељ за такав подухват. Ставом да

¹³ Видети у: Bryson, N., *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, стр. 13.

лингвистички знак или реч добија значење из односа са другим речима, пре него од својих референата, Сосир није само драматизовао арбитрарну природу лингвистичког кода, него га је и издвојио из околности у којима је смештен.¹⁴ Изворно значење многих уметничких дела вековима остаје тајна за истраживаче. Покушај да се нпр. Бошов (Hieronymus Bosch) *Врт овоземаљских ужитака* разуме позивањем на разне езотеријске изворе, није уродио плодом. Кит Мокси (Keith Moxey) предлаже потпуно другачији, Бартовски приступ: „Ако заменимо сликовни *симбол* сликовним *знаком*, могуће је скренути пажњу са значењских дубина које, наводно, леже под површином Бошових визуелних форми и фокусирати се на њихову површину.”¹⁵ У историји уметности најчешће се подразумевала транспарентност уметничког дела, у смислу да је уз адекватне методе могуће доћи до значењски стабилне и непроменљиве идеје аутора која је иманентна самом делу. Семиотичка теорија је показала да уметничко дело није транспарентно и да рецепијент није само пасивни прималац значења дела, већ активно учествује у његовој производњи.

Семиотика је пружила могућност свеобухватног и интердисциплинарног приступа различитим праксама производње значења како у свету уметности, тако и изван њега, постајући незаобилазно средство у раду за многе савремене историчаре уметности: „Историја уметности, због инсистирања на несводивости визуелности својих објеката, највише је посвећена уметању тих објеката у различите експланаторне и интерпретативне дискурсе; због тога је појављивање семиотике и књижевне теорије у историји уметности, иако је наилазило на приговоре, у већини случајева било

¹⁴ Moxey, K., „Semiotics and the Social History of Art”, u: *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991, стр. 988.

¹⁵ Moxey, K., „Semiotics and the Social History of Art”, u: *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991, стр. 995.

поздрављено као ослобађајући догађај.”¹⁶ Историја уметности се са једне стране позиционирала ’хуманистички’, а са друге стране ’позитивистички’ оријентисана. У првом случају држала се уверења да је приступ уметничком делу увек неки облик реконструкције замисли уметника, а у другом случају се зауставила на примени историографских и архивских метода. Појам стила требао је да оправда приступ различитим историјским раздобљима као лако препознатљивим уметничким формама. Међутим, треба имати у виду да је стилска категорија само једна конвенција селективно примењена на обиље историјског материјала, где долази до филтрирања и маргинализовања великог броја уметничких дела која се не уклапају у претходно задати критеријум. Та дела најчешће завршавају у депоима музеја и галерија, са веома малом шансом да буду изложена у јавности, јер би сведочанство о њиховом постојању уздрмало основне постулате оне историје уметности која свој методолошки приступ, селекцију и класификацију уметничких дела заснива на историји уметничких стилова. Све већа примена семиотичке теорије свакако је допринела да многа мање позната, а значајна уметничка дела, не буду игнорисана и добију заслужену пажњу како шире публике, тако и стручне јавности.

Литература

- Bal, M. & Norman B., „Semiotics and Art History”, *JSTOR: The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, Oxford University Press, Oxford, 1991, стр. 174–208.
- Bialostocki, J., *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti* (prev. Zdravko Malić), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986.
- Bryson, N., *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

¹⁶ Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, стр. 210.

Милам Радовановић

- D'Alleva, A., *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005.
- Kun, T., *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.
- Majetschak, S., „Pravila vidljivosti – o razlikama između umjetničkih i uporabnih slika”, у: Purgar, K. (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.
- Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Moxey, K., „Semiotics and the Social History of Art”, у: *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.
- Popović, R., *Hermeneutička i strukturalistička teorija vizuelnog teksta*, doktorska disertacija, mentor Miodrag Šuvaković, Beograd, 2009.
- Focillion, H., *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943.
- Harrison, C., Wood P. (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003.
- Cheetham, M., Holly, M. and Moxey, K. (eds.), *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Milan Radovanović

SEMIOTICS AND THE QUESTION OF STYLE IN ART HISTORY

Summary

Style is defined as a coherent unity of expressive forms by which we connect works of art of different historical periods. In the art history, until the beginning of the 20th century, a formalist theory of style dominated and the art is viewed as a succession of stylistic uniform practices. Unlike semiotics, in which the processes of production of meaning are primarily investigated, art history, by insisting on the notion of style, focused on the pictoriality of the artistic work, neglecting to a large degree its textuality. Exploring the condi-

tions of the reception of the artwork, semiotics reveals how the work of art gets the value from the culture it belongs to, thereby destabilizing the attempt to determine its immanent aesthetic value that has long been an important foundation of the art history as a science /methodology/. Semiotics has provided the possibility of a comprehensive and interdisciplinary approach to the various practices of producing meanings both in the art world and beyond, becoming an indispensable tool for many contemporary art historians.

Key words: semiotics, art history, style, sign, meaning.

Драган Ћаловић

СВЕТ ИСЛАМСКЕ УМЕТНОСТИ У ЕСТЕТСКОЈ КУЛТУРИ

Апстракт: Термински спој исламска уметност, те специфичан садржај њиме обухваћен, релативно су нови. Појам су током деветнаестог века увели најпре европски, а потом и амерички теоретичари, као погодан да задовољи потребе у оно време спровођених истраживања. У различитим приступима и оквирима промишљања, овај појам обично се користи да означи не само ону уметност која је настајала и развијала се у директној служби ислама, већ и ону настајалу за потребе муслиманских поручилаца, и/или чији су носиоци били муслимански аутори. Међутим, иако је употреба овог терминског споја данас постала сасвим уобичајена, још увек има доста неслагања око његовог прецизног значења. Поред тога, један број аутора овом појму замера снажну политичку и идеолошку позадину, истичући да концепт исламске уметности постаје актуелан тек у модерном добу, а као резултат поједностављене визије о кохерентном уметничком развоју у читавом исламском свету. У тексту се разматрају специфичности *света исламске уметности* у односу на једно ново/друкчије разумевање самог појма *исламска уметност*.

Кључне речи: исламски, свет ислама, свет уметности, Оријент, уметност.

Термински спој исламска уметност, те његово значењско укључивање, релативно су новијег датума. Увођење овог појма везује се за деветнаести век, када га најпре европски, а потом и амерички изучаваоци Оријента, а посебно уметничких кретања која су вези-

вана за просторе који су се развијали под доминантним утицајем ислама, почињу да препознају као погодан за потребе спровођених истраживања. Захваљујући западном утицају, у наредним деценијама овај појам почеће да се користи и у исламским земљама. Вековима након појаве ислама није евидентирано да је било који занатлија, градитељ или аутор сликарских или скулпторских остварења свој рад сматрао делом исламске уметности. Једнако, употреба овог појма на Истоку нема изворну традицију ни у теоријском промишљању уметности, нити у записима који су служили као основа верског права и учења. На Истоку, једнако као и на Западу до деветнаестог века, била је устаљена употреба термина који су у вези са географским поднебљем или етничким одређењем, као што су турска, персијска, арапска, маорска, итд. уметност. Супротно оваквој традицији, током деветнаестог века, а захваљујући све ширем интересовању западних колекционара, уметника, институција, струковних удружења, као и јавности, за уметничка остварења настајала на Истоку, те порасту литературе у којој су ова остварења интерпретирана као дела исламске уметности, употреба овог терминског споја постаће устаљена, упркос његовом недовољно прецизираном значењу.

У различитим приступима и оквирима промишљања, овај појам обично се користи да означи уметност настајалу за потребе муслиманских поручиоца, и/или чији су носиоци били муслимански аутори. Како употребу овог терминског споја већина аутора не ограничава само на ону уметност која је настајала и развијала се у директној служби ислама, то његово разумевање није могуће свести на претпостављене оквире сакралне уметности у муслиманским земљама, нити га користити по аналогији са употребом појмова *хришћанска* или *будистичка* уметност. Настојећи да избегну овакво поистовећење, те укажу на дистинкцију између сакралне и профане уметности унутар исламске цивилизације, поједини аутори предлажу увођење придева *поисламљен* (*islamicate*), као неке врсте опозитног пара придеву *исламски* (*islamic*). Међутим, предложено терминско разграничење није наишло на шире прихватање струч-

не јавности, а у многим случајевима је и сама потреба да се оно учини, оспорена. Суочени са непрецизношћу коју носи употреба придева *исламски* у одређењу појединих уметничких кретања, многи аутори његову примену у својим разматрањима образлажу тежњом да укажу на утицај исламске цивилизације на развој различитих уметничких приступа и схватања, а не намером да се у свом говору ограниче само на ону уметност која настаје директно у функцији ислама или, пак, тежњом да уметничка кретања унутар исламске цивилизације сагледају као искључиво сакрална (у западном разумевању овог појма). Међутим, овако формулисано појашњење употребе придева *исламски* можемо поставити приговор извесног искривљења појма које остварује, будући да се током претходних четрнаест векова исламска уметност развијала и под оним утицајима који нису увек бивали изворно исламски, те да издвајање једног од ових утицаја у конкретним околностима није довољно оправдано.

Употреба појма исламска уметност, у варијантним доминантним одређењима, пред истраживаче намеће и додатне изазове. Најпре, формулација да је реч о уметности која настаје за потребе муслиманских поручиоца и/или која је дело муслиманских аутора превише је уска, будући да не обухвата дела која би по формално-поетским карактеристикама требало укључити, а чији су аутори и поручиоци непознати или, пак, не задовољавају постављени критеријум. Истовремено, оваква формулација не образлаже заснованост одређења критеријума припадности, односно неприпадности муслиманској заједници као погодног за промишљање уметности. Поред тога, појмом исламска уметност обухваћена су уметничка кретања на изузетно широком и некохерентном простору, чије су границе често веома флуидне, због чега је прецизно повезивање његове примене са конкретним просторним оквирима немогуће учинити. Временски оквир не обезбеђује нимало погоднију ситуацију. Ово, не само због тога што обухвата вишевековни период којем је тешко обезбедити општи теоријски оквир, већ и због непостојања опште сагласности његовог дефинисања. Иако се сви аутори сла-

жу у томе да почетке развоја исламске уметности треба датирати у седми век, постоји доста несугласица у вези са могућностима савременог развоја исламске уметности. Док један број аутора сматра да је могуће говорити о савременој исламској уметности, други верују да је њен развој заокружен у деветнаестом веку, или најкасније с Ататурковим реформама спроведеним у Отоманском царству, те да се у савременим околностима овај термински спој може применити једино на религијску уметност и калиграфију. Коначно, многи изучаваоци Оријента и исламске уметности сагласни су да увођење овог појма има дубоке политичке и идеолошке корене, због чега његова примена води поједностављеном разумевању уметничких кретања у исламским земљама као кохерентних, и, на основу извесних специфичности, *друкчијих/издвојених* у односу на западне токове.

Упркос учињеном значајном напретку у расветљавању општих принципа развоја исламске уметности и утицаја који су усмеравали различите токове којима се овај развој кретао, дубљем разумевању посебне проблематике која даје подробнији увид у свет исламске уметности, те коначно значајном обогаћењу библиографије у овој области истраживања, разумевање самог појма исламске уметности у великој је мери још увек хетерогено. У уводу монографије *Исламска уметност* (1991), Барбара Бренд (Brend) посебно подвлачи постојање извесног релативизма у разумевању питања шта исламска уметност јесте. Како наводи, за исламске вернике, дела исламске уметности могу представљати израз вере или религије, док немуслимани у њима не ретко могу видети богато декорисане предмете практичне намене.¹ Иако изучаваоци исламске уметности, оријенталисти, историчари уметности, куратори, теоретичари, антрополози, итд., приступајући јој са различитих позиција и нивоа заинтересованости, прихватају извесна начелна разумевања исламске уметности, око прецизног одређења, довољно широког

¹ Brend, B., *Islamic Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, стр. 10.

да укључи разнородне принципе, многобројне артефакте и хетерогене уметничке токове, којима је обележен вишевековни период на изузетно пространом и разуђеном географском простору, још увек није постигнута општа сагласност. Настојећи да обезбеди оперативну дефиницију исламске уметности, којом би успела да дефинише предмет постављене анализе, Бренд наводи да исламска уметност јесте уметност произведена за владаре или становништво исламске културе.² Како даље појашњава, дела исламске уметности не морају нужно имати специфичну религијску намену, њихови поручиоци или уметници који су их извели нису увек били узорни муслимани, а понекад уопште нису ни били исламски верници, због чега је, како објашњава, много прикладније говорити о овој уметности као *исламској*, него као *муслиманској*.³ Упркос томе што исламска уметност не мора нужно бити сакрална, нити њени аутори/поручиоци нужно морају бити (узорни) муслимани, Бренд подвлачи да је специфичност развоја исламске уметности битно условљена културним утицајима развијаним у корелацији са исламском мишљу, што је заједно са географским и историјским факторима пресудно одредило њен развој.⁴

Једно од најцеловитијих одређења исламске уметности налазимо у *Гроу енциклопедији исламске уметности и архитектуре*, чије се одреднице односе на уметничка кретања (визуелне уметности) настајала на просторима југоисточне Европе, северне Африке, те западне, централне и јужне Азије, у периоду од седмог века нове ере до данас. У уводу првог тома, приређивачи Шила Блер (Blair) и Џонатан Блум (Bloom) већ у другом пасусу напомињу да је исламску уметност веома тешко дефинисати, будући да није реч о уметности одређене религије, какав је случај са будистичком уметношћу, нити је пак реч о уметности јединственог и јасно заокруженог времена и места развоја, попут уметности старог

² *Ibid.*, стр. 10.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Рима или ренесансне уметности.⁵ Како даље напомињу, додатни проблем представља флуидност граница њеног ширења, наводећи као пример уметност Кордобе у Шпанији, која се током тринаестог века развијала као део ширих оквира исламске уметности, но не и током петнаестог века. Како свака студија о исламској уметности нужно захтева одређење онога што је овим појмом обухваћено, Блер и Блум као оперативно одређење наводе да је реч о уметности коју су створили уметници или занатлије чија је религија ислам, за поручиоце који су живели у предоминантно муслиманским земљама, или за сврхе које су ограничене на, или својствене муслиманском становништву или муслиманском окружењу.⁶

За разлику од, на пример, хришћанске уметности, стваране за потребе хришћанских цркви, где је идентификација поручиоца један од основних критеријума класификације, исламска уметност не настаје искључиво за потребе исламске верске заједнице, нити је искључиво у функцији задовољења верских потреба муслиманског становништва, што често навођени критеријум верске припадности поручиоца чини маргиналним у класификацији дела ове уметности. У прилог овоме стоји и чињеница да је значајан број остварења исламске уметности у прошлости израђиван за потребе немуслиманског становништва. Настojeћи да избегну овако постављен критеријум, но не излазећи из оквира доминантне парадигме разумевања исламске уметности, Блер и Блум не наводе верску припадност поручиоца, већ место њиховог живљења (како истичу, *у предоминантно муслиманским земљама*).⁷ На сличан начин Бренд избегава ове уске оквире формулацијом да је реч о уметности која је произведена за владаре или становништво исламске културе,

⁵ Blair, S. S., Bloom, J. M. "Introduction", у: *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, vol. I, Blair, S. S., Bloom, J.M. (yp.), VII–IX, Oxford University Press, New York, 2009, стр. VII.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

чиме критеријум припадности не мора нужно бити поистовећен са верском, већ једнако и са територијалном припадношћу.⁸

Међутим, иако интерпретације учињене у овом смеру донекле коригују постојећи недостатак, оне још увек остају на нивоу критеријума који стоје ван уметности. Претпоставимо да је један занатлија (муслиман)⁹ произвео два занатско-уметничка остварења према истом обрасцу, за два различита поручиоца – једног који је живео у предоминантно муслиманским земљама, који је припадао исламској цивилизацији, и другог који није живео у предоминантно муслиманским земљама, односно, који није припадао исламској цивилизацији. Према изнетом критеријуму, прво дело сматрали бисмо делом исламске уметности, док друго то не бисмо, упркос њиховом истом формалном исходишту. Ово свакако, још увек допушта да једно сматрамо успелијим у односу на друго, јер овде не мислимо на две идентичне копије, али бисмо имали мало оправдања да једно сматрамо делом исламске уметности, а друго не, само на основу конвенционалне припадности поручиоца. Ово не само формално, већ и садржајно, јер наш уметнички занатлија није морао да произведе дело религијске намене, чиме сам процес његове израде, без обзира на поручиоца, није праћен неким претпостављеним духовно-прочишћеним мислима (под претпоставком да би у супротној ситуацији то могао бити случај), попут, рецимо, оних које су очекиване од уметника који ствара дело религијске намене, унутар, на пример, хришћанске уметности.

Недовољну адекватност критеријума постављеног на основу конвенционалне (верске/територијалне) припадности препознајемо и у случајевима када се примењује на уметника/занатлију, који је дело произвео. Многи аутори, у прихваћеним одређењима исламске уметности, а ово важи и за одређење које износе Блер и

⁸ Brend, B., *Islamic Art*, стр. 10.

⁹ Верску припадност занатлије наводимо само у циљу доследнијег испуњавања критеријума изнетих навођеним дефиницијама, но у наставку текста задржаћемо се више на овом проблему.

Блум, напомињу да је исламска уметност она коју стварају аутори исламске вероисповести. Иако се врло лако можемо сложити са чињеницом да су највећи број дела исламске уметности створили аутори који су формално били муслимани, тешко можемо прихватити да је њихова муслиманска припадност оно што ова дела одређује као исламска. Иако конвенционална припадност аутора игра кључну улогу у класификовању уметничких дела у појединим приступима, како је на пример разврставање уметничких дела према разрађеним системима националних уметности, ово не може на исти начин бити прихваћено и у домену исламске уметности. Ово не само због тога што су системи националне уметности вештачке творевине, које на основу неадекватно одабраног критеријума пружају увид још једино у грађење националног идентитета, али не обезбеђују дубље разумевање саме уметности, већ и због тога што би се исламска уметност у овакве оквире тешко могла уденути. Припадност исламској вероисповести не може се изједначити са националном припадношћу, нити се исламска уметност може посматрати као национална, због чега је не можемо сагледавати унутар претпостављене парадигме националних уметности. Уколико, пак, ван системâ националних уметности претпоставимо увођење једног новог система, који би аналогно као критеријум класификације одредио конвенционалну припадност исламу уметника који је дело произвео, онда би овакву уметност пре требало назвати *муслиманском*. Међутим, велики број аутора се управо супротставља употреби овог термина и његовом поистовећењу са исламском уметношћу, наводећи да исламска уметност није само она коју су нужно произвели муслимани. Ми свакако у историји можемо наћи доста примера изванредних остварења исламске уметности које нису извели уметници/занатлије муслимани, или на којима су заједно радили они који су припадали исламској верској заједници и они који то нису.

Претходно је споменуто да је разумевање појма исламска уметност у великој мери оптерећено политичко-идеолошким

претпоставкама утемељеним у *оријентализму*.¹⁰ Ово се у највећој мери огледа управо у прихватању критеријума *припадности муслиманској заједници* аутора и/или поручиоца дела. Иако су критеријуми класификације, у свим областима теоријско-научног рада, увек конвенцијски засновани, њихово постављање мора бити вођено тежњом за унапређењем знања и оправданим циљем истраживања. У противном, примењеним критеријумима класификације није могуће приписати никакав научно-теоријски значај, нити оправданост њихове примене у трагању за знањем. Такви системи класификације остају још једино средство политичко-идеолошког утицаја. То је разлог и због чега би свака претпоставка да је исламска уметност она коју производе и чије токове усмеравају уметници/занатлије муслимани нужно морала бити праћена аргументом да на овај начин постављен критеријум јасно одређује њену суштину. Овакав аргумент, међутим, није могуће пронаћи. Овде је много пре реч о последици деловања механизма идеолошког интерпретирања, доживљавања и вредновања свега онога што излази из конвенцијски постављених културних оквира. Уведен у тренутку доминације колонијалних дискурса, појам исламске уметности бивао је темељен на рефлексији предрасуде о исламској цивилизацији као *Другом* Западу. Свеукупна уметничка кретања настајала у овим *изопитеним* просторима бивају сведена на јединствено поље туђег/друкчијег уметничког рада, које се управо на основу тога што је њихово и самоутемељује. Ова заблуда умножавана је некритичком употребом термина исламска уметност, остајући готово неизоставни елемент његовог одређења.

Идући даље у анализи библиографије из ове области, уочавамо умножавање приступа у њеном одређењу. У књизи *Исламска уметност и духовност* (1987), Саид Хусеин Насер (Nasr), настојећи да расветли специфичне аспекте исламске уметности, посебан значај даје разумевању исламске духовности, те везе између развоја исламске уметности и самих принципа исламског

¹⁰ Уп: Саид, Е., *Оријентализам*, Библиотека XX век, Чигоја штама, Београд, 2000.

откровења. Критикујући рад западних аутора, са изузетком рада Т. Беркарта (Burckhardt), Насер напомиње да је западна мисао суштински погрешно разумела свет исламске уметности, управо због њеног непрепознавања као нарочите манифестације духовне реалности исламског откровења. Односно, како прецизира, реч је о манифестацији духовне реалности исламског откровења у свету форми, условљеног њеним земаљским реализацијама.¹¹

Своја разматрања Насер започиње постављањем питања који су то принципи којима је обезбеђено специфично јединство разноликих манифестација исламске уметности.¹² Како подвлачи, сусрећући се са различитим остварењима исламске уметности, посматрач се упушта у јединствен уметнички и духовни универзум, упркос широким оквирима њеног просторно-временског развоја. У том смислу, он своју пажњу не усмерава толико на питање ширења различитих утицаја којима је развој исламске уметности био оријентисан, колико на разоткривање онога што делима ове уметности обезбеђује нарочито јединство. У одговору на ово питање Насер одбацује објашњења заснована на истицању социо-политичких околности створених исламом, сматрајући их резултатом утицаја модерне западне мисли. Наместо тога, он порекло исламске уметности, те утицаје и принципе којима је она обликована, препознаје у исламском погледу на свет, односно у исламском откровењу, из којег се, како сматра, сакрална исламска уметност директно грана, но индиректно и целокупан њен (профани) развој.¹³ Даље објашњавајући, он истиче да је једино уметност најдубље повезана са формом и садржајем исламског откровења могла обезбедити духовну функцију коју је исламска уметност током векова остваривала. Битно упориште свог објашњења Насер проналази у исламској метафизици и теологији, које у Богу препознају порекло

¹¹ Nasr, S. H., *Islamic Art and Spirituality*, State University of New York Press, Albany, 1987, стр. IX.

¹² *Ibid.*, стр. 3.

¹³ *Ibid.*, стр. 4.

свих форми.¹⁴ Разумевајући Бога као исходиште свега, даље, наводи да и јединство исламске уметности треба потражити управо у исламу. И божански закон, и духовни пут и Истина, од којих се састоји ислам, а којима ваља придружити различите форме правне, теолошке, филозофске и езотеричне мисли, како истиче, утицали су, у различитим аспектима, на развој исламске уметности. У том смислу, божанском закону, као и развоју мисли уско повезаном са исламом, Насер придаје изванредан значај који се примарно огледа у обезбеђивању нарочитог амбијента, контекста, као и духовном развоју уметника и његових тежњи, док само порекло (јединства) ове уметности проналази у духовном путу обезбеђеном исламом.¹⁵

Иако највећу пажњу Насер поклања разумевању тзв. *свете уметности*, његова разматрања темељена на теолошком приступу, тешко могу понудити објашњење исламске уметности које излази из оквира догматске интерпретације, чак и уколико их сагледавамо на нивоу разматрања концепта *исламске сакралне уметности*. Но упркос овоме, понуђена линија интерпретације скреће пажњу на питање нарочитог *погледа на свет* и његовог утицаја у разумевању, доживљавању и развоју исламске уметности.

Посебан проблем у одређењу појма исламска уметност представља разумевање временских оквира развоја уметничких кретања њиме обухваћених. У монографској студији *Модерна исламска уметност: развој и континуитет* (1997), јорданска уметница и уметничка критичарка Вицдан Али (Ali), спровевши широко постављену анализу уметничких кретања на простору северне Африке и Блиског истока, препознаје континуитет развоја модерне исламске уметности у развоју калиграфије. Мада је идеја савременог развоја исламске уметности истовремено и оспоравана и прихватана, већина савремених аутора се слаже са схватањем да исламска уметност наставља свој развој и данас, но ово слагање не ретко бива ограничено на религијску уметност и калиграфију. Уп-

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, стр. 5.

ркос овим несугласицама, све је снажније изражена тенденција да се *савременом исламском уметношћу* обухвате уметничка истраживања аутора који инспирацију за свој рад проналазе у исламској традицији и имагинацији, или се у раду ослањају на употребу традиционалних техника, а који (аутори) нужно не остају у оквирима наслеђених мотива и образаца исламске уметности.¹⁶

Упркос значајним разликама у приступу, те неуједначеном фокусу постављене критике према традиционалним разумевањима овог појма, савремена одређења исламске уметности у највећој се мери крећу ка превазилажењу интерпретативне позиције која је задржава у оквирима *Другог* западној уметности. Ова одређења не занемарују специфичности уметничког развоја унутар исламске цивилизације, нити настоје да исламску уметност потчине принципима који су одредили уметнички развој на Западу, већ управо подвлаче могућност упоредног развитка различитих принципа и система вредности. На овој линији налази се и одређење исламске уметности које сам детаљније образложио у тексту „Прилог разумевању појма исламска уметност” (2017), а према којем *исламска уметност јесте (она) визуелна уметност у којој се изворно продукује и/или рефлектује свет ислама*.

Свет овако одређене исламске уметности није свет изопштене, маргинализоване, или у Бартовој (Barthes) терминологији, постављене на осуђеничку клупу, уметности *Другог*. То није свет различитих уметничких кретања сведених на неку врсту затвореног система-додатка или опозиције (у духу оријентализма) замишљеном *центру* светске уметности. Управо супротно, на овај начин схваћена исламска уметност препозната је као саставни део ширих уметничких кретања, учествујући кроз размену узајамних утицаја на укупни уметнички развој. Свет исламске уметности у предложеном одређењу задржава своју посебност, али не ону која

¹⁶ Као представнике можемо навести велики број аутора, но наведимо само неке: Abbas Kowsari, Abdullah Al Saab, Abdunnasser Gharem, Ahmed Mater, Ali Hassan, Amir Mousavi, Shirin Neshat, Lalla Essayadi, итд.

се темељи на опозицији у односу на конвенцијски препознат узор, већ у аутохтоности властитог развитка.

У наведеном приступу, свет исламске уметности још увек је препознат као *свет* нарочите *исламске* уметности, упркос замерама изнетим у вези са употребом овог терминског споја, које су у уводним деловима текста назначене. Наведено именоване није одбачено пре свега из разлога што се у теоријском и научном дискурсу у овом облику усталило. Иако термински спој *исламска уметност* не можемо сматрати најадекватнијим, он је део једне историје научно-теоријске мисли, чији токови нису ослобођени заблуда, лоших одлука и предрасуда, но које су све део укупних уложених напора у трагању за знањем.

Свет исламске уметности, схваћен на темељу предложеног одређења појма, успоставља се као свет *визуелних* уметности. У разрађеним научно-теоријским приступима, појам исламска уметност обухвата ликовне уметности, примењене уметности и архитектуру, која се у извесним случајевима промишља као део ликовних уметности, док се истовремено, због њених техничко-технолошких специфичности, разматра и као засебна област. Употребом појма визуелне уметности у одређењу појма постављени су оквири разумевања света исламске уметности, који по основу критеријума медија или уметничке технике не искључује облике традиционално њиме обухваћеним, остављајући истовремено простора његовог проширења различитим техникама и мултимедијалним приступима, који припадају домену визуелног, односно оних који се у савременим приступима промишљају као део ликовних/примењених, односно визуелних уметности (попут фотографије, видеа, перформанса, итд.). Прихватањем овакве формулације, у промишљању света исламске уметности избегава се подела на ликовне уметности и уметничке занате, те *високу* и народну уметност, која је резултат нарочитих теоријских оквира, историјских кретања и вредносних система специфичних западној уметности, но чија примена остаје неделотворна у разумевању уметничких дела и токова својствених свету ислама.

Свет исламске уметности, у предложеном одређењу, обухвата ону (визуелну) уметност у којој се „*изворно* продукује и/или *рефлектује*” свет ислама. Употребљен термин *рефлектовати* упућује на извесно разумевање миметичког карактера ове уметности. Ипак, овај термин не треба схватити у ужем смислу само као одражавање, већ и као остваривање (у уметничкој форми) критичког односа према свету ислама. Примену овакве формулације, свакако би било погрешно поистоветити са претпоставком о утемељености света исламске уметности само у оним делима у којима је могуће препознати критички однос према свету ислама, или пак његово аутентично разумевање. Наиме, знатан број дела исламске уметности заиста и треба посматрати као одраз света ислама, што вредност ових дела ни најмање не умањује, нити их чини мање *уметничким*. Но ипак, било би погрешно уколико бисмо исламску уметност сматрали лишеном критичког односа према свету ислама. У многим уметничким делима, као и приступима који овој линији уметничког развоја припадају, можемо препознати аутентично, критички засновано разумевање света ислама, изражено у уметничкој форми. И једна и друга дела, као и уметнички приступи једнако су значајна остварења, односно уметничка кретања која граде свет исламске уметности.

Свет исламске уметности, осим тога, израста на *изворном* одражавању и критичком сагледавању света ислама, те не укључује оне приступе који претпостављају поступак извесног дистанцирања у односу на овај свет, односно разумевање, сагледавање и доживљавање света ислама као *Другог*. У том смислу, није довољно да једно дело говори, интерпретира или гради слику о свету ислама да би било препознато као део света исламске уметности. Неопходно је да ова рефлексија, која се у делу препознаје, буде израз ауторове суштинске упућености, повезаности, дубоког познавања или искреног доживљавања света ислама, а не одраз једног стереотипног виђења, или, пак, искрене фасцинације једним светом који се суштински сматра туђим. Ова дистанцирана заинтересованост узрок је појаве *оријенталних мотива* у различитим

уметностима, но није довољан услов да бисмо их укључили у свет исламске уметности.

Свет исламске уметности, осим тога, схваћен је и као *свет* уметности у којој се не само (изворно) рефлектује, већ поврх свега *изворно продукује* свет ислама. То значи да на овај начин схваћен свет исламске уметности обухвата она дела која могу, но не морају нужно, учествовати у темељењу, учвршћивању, грађењу или одржању света ислама. Дакле, овом формулацијом обухваћена су једнако религијска, као и нерелигијска уметничка дела, било да она на неки начин доприносе одржању или ширењу света ислама или према њему граде радикално критички однос.

Конечно, свет исламске уметности првенствено треба повезати са *светом ислама*, а не са *исламским светом*, који у најширем одређењу реферише на укупне друштвено-политичке односе на просторима претежно насељеним муслиманским становништвом, односно у заједницама чији је идентитет битно детерминисан припадношћу исламској вероисповести. Термински спој *свет ислама* није територијално условљен, те би га у предложеном одређењу требало разумети као свеукупност дискурса, наратива, уверења, традиција и пракси, формираних под доминантним утицајем ислама или прилагођених овом утицају за потребе муслиманске заједнице.

Одређењем исламске уметности као визуелне уметности у којој се изворно продукује и/или рефлектује свет ислама, свет ове уметности, као и уметничка дела и кретања њоме обухваћена, издвојили смо из света ислама, због чега је посебно важно нагласити да свет исламске уметности не сагледавамо као део света ислама, већ управо као део нарочитог укупног *света уметности*.

У редовима који претходе образложили смо разумевање света исламске уметности на основу предложеног одређења исламске уметности као визуелне уметности у којој се изворно продукује и/или рефлектује свет ислама. У наведеном приступу није негиран сам концепт исламске уметности, нити је одбачена употреба овог терминског споја, већ је понуђено једно могуће његово друкчије ра-

зумевање, које верујемо више одговара садржају обухваћеним овим појмом, те у значајној мери доприноси правилном научно-теоријском класификовању, разумевању и сагледавању дела и уметничких кретања на овај начин именованих, али и целовитијег сагледавања самог *света исламске уметности*. Такође, како предложеним одређењем просторно-временски оквири развоја исламске уметности нису обухваћени, то сагледавање света исламске уметности није омеђено просторним оквирима. Коначно, прихватањем предложеног одређења остављена је и могућност сагледавања савременог развоја света исламске уметности у свим областима.

Литература

- Ali, W., *The Arab Contribution to Islamic Art from the Seventh to the Fifteenth Centuries*, The American University in Cairo Press, The Royal Society of Fine Arts, Jordan, Cairo, 1999.
- Ali, W., *Modern Islamic Art: Development and Continuity*, University of Florida Press, Gainesville, 1997.
- Blair, S. S., Bloom, J. M., "Introduction", у: *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, vol I, Blair, S. S., Bloom, J. M. (уп.), VII-IX, Oxford University Press, New York, 2009.
- Brend, B., *Islamic Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.
- Jenkins-Madina, M., Ettinghausen, R., Grabar, O., *Islamic Art and Architecture: 650-1250*, Yale University Press, New Haven, CT, 2001.
- Nasr, S. H., *Islamic Art and Spirituality*, State University of New York Press, Albany, 1987.
- Rogers, S., "Review: Modern Islamic Art: Development and Continuity by Wijdan Ali", *The Arab Studies Journal*, 7/8, no. 2/1 (Fall 1999/Spring 2000), стр. 157–159.
- Said, E., *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Čigoja štampa, Beograd, 2000.

Dragan Čalović

THE WORLD OF ISLAMIC ART IN AESTHETIC CULTURE

Summary

The term islamic art and its specific content are relatively new. The term is accepted during the nineteenth century by European and later American scholars, and it was recognised as suitable for theoretical researches, conducted at that time. In different approaches, this term is usually used to describe the art that is not only created specifically in the service of the Muslim faith, but also the art and architecture that are historically produced in the lands ruled by Muslims, produced for Muslim patrons, or created by Muslim artists. However, even though the term islamic art became wide accepted, there is still a lot of misunderstanding of its content or precise meaning. Besides this, a number of authors, oppose to this concept because of its strong political and ideological background. They underline that concept islamic art came into favor in modern times as a result of simplified vision of coherent artistic development in whole Islamic world. The author analyzes the world of islamic art from perspective of a new/different understanding of the term islamic art.

Key words: art, islamic, Orient, world of art, world of islam.

Уна Поповић

ЕСТЕТИКА ИГРЕ: УМЕТНОСТ БЕЗ РЕФЛЕКСИЈЕ

Апстракт: Овај рад посвећен је естетици игре, као релативно занемареном подручју филозофског бављења уметношћу. Централне анализе представљају две савремене позиције унутар овог оквира, тезе С. Х. Фрејли и М. Шитс-Џонстон, обе доминантно феноменолошког усмерења. На основу ових позиција, у раду настојимо да покажемо који је теоријски пут отворен за филозофско тумачење уметности игре, као и на који начин овај особени феномен мења разумевање уметничког дела, продукције и рецепције.

Кључне речи: естетика игре, С. Х. Фрејли, М. Шитс-Џонстон, феноменологија, продукција, рецепција, уметничко дело.

Уметност игре једна је од теоријски најзанемаренијих класичних уметности. Ова необична чињеница посебно резонује у контексту филозофије, односно естетике, у чијим традиционалним поставкама многи савремени теоретичари игре налазе узроке оваквог стања. Наиме, за разлику од књижевности, сликарства и музике, које несумњиво имају одликовани статус за традиционалну естетику, игра се од стране филозофа веома ретко помиње.¹ Чак и када је то случај, игра се помиње узгредно, у светлу других пробле-

¹ Уп. Sparshott, F., "The Future of Dance Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 2, 1993, стр. 228.

ма и евентуално као илустрација неких од њих. Додатно, неретко је игра у филозофској рефлексiji феномен од секундарног значаја, закривен и само делимично видљив разматрањима наглашенијих феномена, као што су то музика или театар.

Отуда сматрамо да с правом можемо говорити о игри као о уметности без (филозофске) рефлексije; овим истраживањем желели бисмо да допринесемо оним тенденцијама које стреме ка ослобађању феномена игре за пун естетички захват. Наиме, ситуација коју смо описали, иако везана за традицију естетике, важи и за њену савременост: наиме, иако се у естетици XX века све више јављају теоријске анализе и тумачења игре, оне су ипак, у односу на друге уметности, малобројне и ван централних естетичких токова.² За савремена разматрања игре карактеристично је и то да се она често фокусирају управо на разлоге услед којих данас нисмо у поседу једне развијене естетике игре: ови разлози су многобројни и садржински дивергентни, но већином постоји сагласност око тога да је начин на који је естетика, односно филозофија уметности традиционално постављана таквог карактера да јој феномен игре системски измиче.

Наведено је доста необично, уколико имамо у виду да је појам игре – али не и уметност игре – имао веома значајну и наглашену употребу унутар естетика, па и филозофија традиције. Довољно је сетити се Канта (I. Kant) или Шилера (F. Schiller), чији естетички списи битно почивају на особеном разумевању овог појма. Ипак, овде је важно нагласити да филозофски појам игре није непосредно везан за саму уметност игре; прецизније, да чињеница да је унутар неке естетичке позиције појам игре наглашен не подразумева и то да ће унутар исте позиције уметност игре задобити своју теоријску обраду. Става смо да веза између уметности игре и филозофског појма игре ипак постоји, иако у обрнутом смеру, односно, да развој уметности игре у XVIII веку подстиче појачану рефлексiju игре начелно, ван саме уметности. Ипак, ова теза неће бити предмет

² Уп. исто, стр. 229.

наших разматрања у овом раду – овде бисмо желели да испитамо неке од одлика већ постојећих савремених естетика игре, како бисмо на тај начин оцртали сам феномен уметности игре, као и повратно одредили његове теоријске оквири.

Наиме, импулси за ослобађање уметности игре за теоријску видљивост често долазе од самих уметника, играча и кореографа. Свакако, уколико се ти импулси задржавају на едукацији за игру или кореографију, односно уколико се они технички држе саме уметности игре, овакве теорије не доприносе много самој естетици игре. Додуше, важно је приметити да су историјски теорије игре настале управо као овако постављена разматрања техничких елемената ове уметности, односно начина на који се они могу објаснити и комуницирати са другим уметностима. У том духу Новер (J. G. Noverre), један од првих и несумњиво најзначајнији теоретичар уметности игре XVIII века, у својим радовима наступа против тада владајуће идеје да играч мора стриктно, скоро механички пратити унапред постављене кораке и њихове схеме. Насупрот томе, Новер се залаже за игру као експресију, као телесни израз духовних стања и осећања.³

Ипак, савремене теорије игре, које реализују сами уметници, имају и веће претензије: њихов циљ је управо да објасне шта игра јесте, како се она може и мора разумети, односно какву врсту продукције и рецепције она захтева. У том смислу ове теорије не могу избећи и естетичку, односно филозофску димензију, те стога, по нашем мишљењу, оне представљају одликовани пример приближавања естетике и њеног предмета, односно снажног везивања филозофских разматрања за феномен који обрађују. У случају естетике, чини се, то је од кључног значаја, будући да феномени естетике већ према дефиницији дисциплине подразумевају искључивање било каквих *a priori* приступа, односно да захтевају директну упућеност теоријског на фактичко.

³ Уп. Sparshott, F., "On the Question: 'Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?'" *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, 1982, стр. 8–9.

Имајући то у виду, сматрамо да ове естетике игре, услед особености феномена који узимају за свој предмет, могу повратно да додатно осветле начелни хоризонт кретања савремене естетике, и то управо у погледу троструке структуре феномена уметности: продукција – дело – рецепција. Чињеница да се феномен уметности игре затиче махом као закривен било теоријским поставкама традиционалне естетике које нису самерене том феномену, било феноменима других уметности – попут музике и театра, сведочи да је у случају игре неопходно најпре предузети својеврсну редукцију, односно осветљавање могућности њеног теоријског захвата. Отуда не би требало да чуди да је управо традиција феноменолошке школе у том погледу била једна од најутицајнијих за савремене естетике игре. У редовима који следе представимо пар таквих позиција, те фокусирати особености које оне истичу.

Феномен игре и његова видљивост

Једна од најутицајнијих теоретичарки игре, Максин Шитс-Џонстон (Maxine Sheets-Johnstone), непосредно се ослања на феноменолошку естетику и образлаже свој избор. Наиме, ова ауторка сматра да је управо феноменологија адекватан теоријски приступ уметности игре због тога што је у питању такав филозофски метод који не претпоставља ништа унапред, односно који је и сам изграђен са циљем да ослободи видљивост феномена – како оних који су већ исувише близу наше свести, тако и оних закривених и мање видљивих.⁴ У делу *Феноменологија игре (The Phenomenology of Dance)*, она захтева да се феномен игре мора држати отвореним, односно да се она мора разумети као јединствена, али ипак иманентно структурирана целина.⁵

⁴ Уп. Sheets-Johnstone, M., *The Phenomenology of Dance*, The University of Wisconsin Press, Madison and Milwaukee, 1966, стр. 8.

⁵ Исто.

Друга ауторка сличног профила, Сондра Х. Фрејли (Sondra Horton Fraleigh), једнако се позива на Хусерла (E. Husserl) и феноменолошки метод, а посебно на оне филозофије које остварују јединство феноменолошких и егзистенцијалистичких импулса. Фрејлијева игру разуме као теловљену уметност, односно као уметност чија је димензија живљено и проживљено тело, никако тело као неки спољашњи физички објект. Наиме, Фрејлијева сматра да теоријско истраживање игре мора започети од њеног феномена, али да тај феномен није неки објект који је супротстављен теоријском субјекту, већ да је реч о њиховој интимној вези.⁶ Игра, дакле, није материјална ствар, већ је у питању активност која проистиче из природе човека, из људског покрета и свести.⁷ У том смислу феноменологија је за Фрејлијеву интересантна због својих конкретних теоријских резултата, пре свега због појма живог, осетилног тела (*lived body; Leib vs. Körper*); отуда се она директно супротставља изворној хусерловској феноменологији свести.⁸

Још је интересантнији разлог који Фрејлијева наводи када је реч о позивању на егзистенцијалистичке филозофије. Наиме, она тврди да постоје тачке конвергенције између модерне и постмодерне игре са једне, те егзистенцијалистичке филозофије са друге стране.⁹ Тако она тврди: „као и егзистенцијалиста, и модерни играч открива простор и време онако како су они живљени” [прев. У.П.].¹⁰ На први поглед, чини се да је овај став примеренији образложењу феноменолошког него егзистенцијалистичког карактера њене естетике игре, будући да он наводи на закључак да се и овде

⁶ Уп. Barbour, K. N., *Dancing Across the Page: Narrative and Embodied Ways of Knowing*, Intellect Books, 2011, стр. 49.

⁷ Уп. Fraleigh, S. H., *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1987, стр. 3.

⁸ Уп. исто, стр. XIII; Fraleigh, S. H., „A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology”, *Dance Research Journal*, Vol. 23, No. 1, 1991, стр. 12.

⁹ Уп. Fraleigh, S. H., *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, стр. XXI.

¹⁰ Исто, стр. XXXIX.

ради о ослобађању искуства феномена од претходно усвојених теоријских поставки. Ипак, реч је о нечему сасвим другачијем.

Фрејлијева, наимае, јасно разликује тзв. бели балет и модерну, односно постмодерну игру, којој она даје предност. Из њене перспективе, белом балету примерена је атмосфера и осећање радости; са друге стране, модерна игра, по Фрејлијевој, отеловљује атмосферу која је типична за егзистенцијалистичко разумевање положаја човека у свету.¹¹ Додатно, њихова веза је и у томе што обе фокусирају оно индивидуално и несводиво, сам живот заправо, онакав каквим се он заиста и показује.¹² Будући да овакво искуство живота Фрејлијева сматра одлучујућим за савремену игру, она ће тврдити чак и то да публика – једнако као и играч – игру доживљавају кроз искуство кинестетичког и *егзистенцијалног* карактера.¹³

Позивање на феноменологију у овим естетикама игре нарочито је значајно када је реч о одређењу самог њиховог предмета, теоријском одређењу игре, коју обе ауторке тематизују путем појма *феномена игре*. Наимае, обе ауторке, иако из различитих разлога, инсистирају на томе да се уметност игре као предмет једног естетичког захвата мора третирати као феномен, што даље подразумева да је за ове естетике фундаментална тачка само естетско искуство. При томе је важно прецизирати да се естетско искуство игре у оба случаја подразумева као карактеристично, особено устројено, те као несводиво на неке друге облике естетског искуства или на неке опште тезе о естетском искуству. Ипак, упркос сличној теоријској функцији, начин употребе појма феномена се разликује код С. Фрејли и М. Шитс-Џонстон.

Шитс-Џонстонова, на пример, сматра да игра представља *кинетички и створени феномен*.¹⁴ Оба одређења представљају по-

¹¹ Уп. Sparshott, F., “The Future of Dance Aesthetics”, стр. 230.

¹² Уп. Fraligh, S. H., *Dancing Identity. Metaphysics in Motion*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2004, стр. 18–19.

¹³ Уп. Fraligh, S. H., *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, стр. XIII.

¹⁴ Sheets-Johnstone, M., *The Phenomenology of Dance*, стр. 5.

кушаје да се објасни оно што је за ову ауторку кључно, а што смо већ поменули – чињеница да игра представља јединствену целину која је иманентно структурирана, својеврсно јединство у мноштву. Утолико она тврди да је свака игра *јединствен* феномен, потпуно кохезивна и континуирана форма.¹⁵ Употреба појма форме у овом контексту има за циљ да додатно потврди чињеницу јединства, упркос томе што игра подразумева кретање како у простору, тако и у времену. Управо стога игра је за Шитс-Џонстонову *кинетички* феномен, чије су конститутивне структуре простор и време.¹⁶

Штавише, будући да их разуме као конститутивне аспекте игре, који истовремено омогућавају и јединство и иманентну структурираност овог феномена, Шитс-Џонстонова улаже посебан напор да образложи везу простора и времена са игром. Заправо, она у том духу уводи сасвим особен појам – *forcetimeplace* (*силавреместо*), који у ужем смислу означава оно што заправо видимо као игру.¹⁷ Наиме, реч је о томе да нам се феномен игре не показује као низ међусобно одвојених фактора, фрагмената без унутрашње повезаности, већ управо као њихова увезаност с обзиром на неки јединствени центар.¹⁸ Описујући овај уже феноменски карактер феномена игре, Шитс-Џонстонова наглашава теоријску потребу за искивањем нових и њему примерених естетичких појмова, попут њеног *forcetimeplace*.¹⁹ Такви појмови, сматра Шитс-Џонстонова, требало би да показују природу форме у игри – истовремено као створену и као представљену.²⁰

¹⁵ Уп. исто, стр. 6.

¹⁶ Уп. исто, стр. 13–14. Ауторка пружа отпор тезама о отеловљеном покрету, јер то сматра пуким укидањем разлике духа и тела, њиховим насилним стапањем. Уп. Aho, M., *The Tangible in Music: The Tactile Learning of a Musical Instrument*, Routledge, London, 2016, стр. 143.

¹⁷ Уп. Sheets-Johnstone, M., *The Phenomenology of Dance*, стр. 14.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто.

²⁰ Уп. исто, стр. 15; Sheets-Johnstone, M., „The Body as Cultural Object/The Body as Pan-Cultural Universal”, у: M. Daniel, L. Embree (eds.), *Phenomenology of the Cultural Disciplines*, Springer Science & Business Media, 2007, стр. 88. Сличан ко-

Слично Шитс-Џонстоновој, али опет у директном отпору спрам њених позиција,²¹ Фрејлијева такође наглашава кретање као основни медијум феномена игре. Ипак, она не жели да кретање веже уз појмове простора и времена, па чак ни уз појмове тела, чулности или сензибилности. За Фрејлијеву је појам покрета основни појам, који се даље диференцира преко опозиције кретање/мировање, а тиме везује и за појам игре: игра је, тако, и кретање и мировање, чија опозиција тек омогућава да се сагледа и захвати смисао покрета.²²

За Фрејлијеву је нарочито важно да игру и покрет не веже искључиво ни за тело, ни за свест, односно дух. Наиме, Фрејлијева сматра да се дотадашња теорија игре кретала у опозицији дуализма духа и тела, очигледно филозофског порекла. Услед тога, према Фрејлијевој, игра се дефинисала као уметност која покрет има као свој медијум, односно која тело користи као свој инструмент. У питању је теза која тврди да је оно уметничко у духу, у свести, док је оно телесно само медијум реализације тако створеног духовног смисла и вредности: инспирација за игру, тако, долази ван тела, те дух телу наређује шта да ради. Једна од последица оваквог разумевања игре је, по Фрејлијевој, и наглашено дисциплиновање тела,

ментар у вези са појмовима можемо пронаћи и код Фрејлијеве, но она се у великој мери ослања на већ изграђени појмовник егзистенцијалистичке феноменологије, за који сматра да унапред укида могућност дуалистичког третирања игре и тела. Уп. Fraleigh, S. H., *Dance and the Lived Body*, стр. 13.

²¹ Фејлијева ступа против начина на који Шитс-Џонстонова разуме и именује феномен игре. Наиме, она изричито тврди да не може да види *forcetimeplace*, односно да се види само игра. Овај коментар са једне стране треба разумети као инсистирање на томе да је управо игра феномен о ком је реч, и који не треба додатно закривати другим феноменима, као што је то био случај у традицији. Са друге стране, он представља израз отпора Фрејлијеве према сувишној интелектуализацији и теоретизацији игре. Уп. Fraleigh, S. H., *Dance and the Lived Body*, стр. XXX.

²² Уп. Fraleigh, S. H., *Dancing Identity. Metaphysics in Motion*, стр. 10, 15.

спроведено његовим увежбавањем; друга таква последица је изостајање естетике игре.²³

Фрејлијева, међутим, директно наступа против овако схваћене традиције. Наиме, она оцењује да поменуто разумевање игре тело третира инструменталистички и механицистички, док је на делу игра место слободе покрета ван инструменталне усмерености. Механицистичком третману тела, како смо већ поменули, Фрејлијева супротставља концепцију живљеног, осетилног тела (*lived body*), те она тврди да је игра слобода „да се не иде никуда и да се не ради ништа” [прев. У. П.].²⁴ Речју, игра је покрет ради покрета, а покрет је тело – не нешто различито од њега. Коначно, обема концепцијама Фрејлијева супротставља тезу да се кроз искуство игре не обликује само тело, већ целокупно сопство.²⁵

Наведена разматрања и одређења игре као феномена не само да указују да намерено његову особеност и несводивост, већ, са друге стране, отварају и специфичне естетичке проблеме и питања. Примера ради, из претходног се може видети да обе ауторке – што имплицитно, што експлицитно – указују на блиску везу продукције и рецепције када је реч о феномену игре, чак у мери да постаје упитно на који се начин оне могу разликовати. У том смислу, на пример, Шитс-Џонстонова говори о игри као *створеном* феномену: поред основног и формалног одређења створеног феномена, у смислу да стварање игре подразумева стварање јединствене динамичке форме,²⁶ она говори и о томе да се игра, будући извођачка уметност, мора изнова и изнова стварати.²⁷ Додатно, Шитс-Џонстонова тврди и да играчи нису активни делатници, већ да су они „средство форме”, „покретно средиште” форми, те да су само делимично свесни себе и форме коју остварују.²⁸

²³ Уп. Fraleigh, S. H., *Dance and the Lived Body*, стр. 8–9, 11.

²⁴ Исто, стр. 19.

²⁵ Уп. исто, стр. 11.

²⁶ Уп. Sheets-Johnstone, M., *The Phenomenology of Dance*, стр. 5, 6.

²⁷ Исто, стр. 5.

²⁸ Исто, стр. 6.

На први поглед ови ставови делују посве формалистички. Другим речима, на основу реченог могло би се закључити да је намера ове ауторке да игру издвоји као *sui generis* догађај уметности, који не треба тумачити неким ваниграчким елементима, укључујући ту и интенције и свест самих извођача, играча. Ипак, на делу је нешто сасвим другачије – у покушају да адекватно опише игру као јединство динамике остварене унутар простора и времена, Шитс-Џонстонова се заправо затиче у позицији где теоријски тешко може да разликује продукцију и само дело. Отуда она и тврди да су играчи и игра једно.²⁹

Слично томе, Фрејлијева, наглашавајући примат искуства живог тела за разумевање игре, ступа у необичан контекст унутар ког се естетско искуство игре у погледу продукције и у погледу рецепције једва икако разликују. Другим речима, основна поставка у погледу феномена игре Фрејлијеву доводи у позицију која брише разлике између играча и публике која посматра игру, иако је више него очигледно да се играч креће, док публика мирује.

Наведене необичне последице основних поставки феномена игре код Шитс-Џонстонове и Фрејлијеве, сматрамо, не представљају теоријску непрецизност, или недовољно јасно изведене теоријске поставке. Сведочанство том ставу пружају и саме ауторке, будући да обе изреком пристају на такве последице и настоје да их кохерентно укључе у своје естетике игре. Реч је, заправо, о томе да сам естетски феномен игре, иако је овде постављен на два различита начина, указује на другачији и сасвим особен контекст унутар ког се одвија претходно назначена трострука структура догађаја уметности, продукција-дело-рецепција. Коначно, уколико је већ изборена могућност да се сама игра (дело) третира као нов и несводив, особен уметнички феномен, за очекивати је да ће се на сличан начин и у промењеном значењу појавити и продукција и рецепција у вези са њом. Овим специфичностима посвећено је наше наредно поглавље.

²⁹ Исто.

Продукција и рецепција у светлу феномена игре

Феноменолошка естетика игре, какву заступају М. Шитс-Донстон и С. Фрејли, феномен игре поставља на естетички сасвим необичан и интригантан начин. Наиме, без обзира на разлике у разумевању и теоријској обради овог феномена, обе ауторке инсистирају на аутономији игре не само као једне од уметности, већ и као предмета од засебног теоријског значаја, који захтева посебну естетичку тематизацију. Последице, међутим, чини се да обе ауторке у центар ове тематизације теоријски постављају само уметничко дело – конкретну игру, те сходно томе заступају једну естетику уметничког дела.

Ипак, чим напусте основне поставке којима желе да обезбеде легитимност свог истраживања и јасну диференцијацију његовог предмета, у светлу могућих погрешних разумевања целокупног пројекта, обе ауторке пажњу обраћају и на друга два аспекта феномена уметности – на продукцију и рецепцију. Како смо већ поменули, специфичност феномена игре одређује како разумевање игре као уметничког дела, тако и особености његове продукције и рецепције – отуда ће ове естетике игре понудити необична решења и у овом погледу.³⁰

Наиме, на први поглед се чини да у контексту игре продукција има и теоријски и практични, извођачки примат. Будући да је игра извођачка уметност, када о њој говоримо не можемо говорити о делу без уметника, о игри без играча, односно о игри као феномену који је изолован од сопствене продукције. Продукција и дело овде се међусобно преплићу, до те мере да су присутни искључиво у свом јединству – или никако. Теорија игре, међутим, свакако као уметника не познаје само играча, већ и кореографа, односно кореографију као својеврсну формалну продукцију игре. Како смо видели, од самог почетка развоја теорија игре управо је опозиција

³⁰ Уп. Best, D., "The Aesthetics of Dance", *Dance Research Journal*, Vol. 7, No. 2, 1975, стр. 13–14.

између кореографије – као унапред дате схеме игре, и играча у игри – као оваплоћења саме игре, била у центру ових разматрања. Ипак, за савремене естетике игре карактеристично је да ће, уз дужно уважавање кореографије, као уметника, аутора и место настанка игре као уметничког дела нарочито нагласити играча.

Другим речима, у савременој естетици игре играч, онај који игру доводи до постојања и који је отеловљује, одликовано је место продукције, као и њеног промишљања. Наведено не треба да чуди, будући да се наглашени теоријски интерес за игру, како смо видели, одвијао управо као отпор вануметничком, неиграчком, односно чисто теоријском приступу овој уметности, који се бар делом може приписати и кореографу. Отуда ће пре играч, а не кореограф, бити и схваћен као извор игре: у том смислу наглашавање кореографа могло би да води у опасном смеру, таквом да се играч и сама игра унапред подреде неком „чисто духовном”, односно вантелесном њиховом захватању.

Ипак, уколико се управо играч постави у центар игре, укључујући ту и већ поменути нераскидиву везу продукције и дела, позиција разумевања продукције донекле се измешта из уобичајеног контекста. Свакако да игра није једина извођачка уметност, те је утолико и проблем односа продукције и дела као међусобно испреплетених проблем који није карактеристичан само за игру: слично бисмо могли тврдити за музику и театар, да се задржимо на традиционалним уметностима. Ипак, традиција разумевања односа композитора и извођача у случају музике махом фаворизује композитора, који се разуме као истински творац уметничког дела, док се извођач углавном разуме као творац у секундарном смислу – као интерпретатор.³¹ Слично важи и за театар, иако је проблем ту нешто комплекснији, будући да на делу имамо бар три групе твораца – писца драме, режисера представе и глумце. Како смо видели, традиција у аристотеловском духу примат даје самој драми,

³¹ Уп. Davies, D., *Philosophy of the Performing Arts*, Wiley-Blackwell, 2007, стр. 91–92.

односно њеном писцу; у поређењу са игром, могли бисмо рећи да улога кореографа одговара улози режисера, док улога играча одговара улози глумца – како је то неретко и било разумљено.

Наглашавање перспективе играча у савременој естетици игре, дакле, делом иде и против оваквих традиционалних перспектива њеног разумевања. Ипак, чини се да је њен главни извор управо већ поменута аутономија самог феномена игре: он се, несумњиво, најнаглашеније и показује управо за самог играча. Међутим, игра није затворена на приватни простор односа играча и игре, већ је она извођачка уметност – отворена је за публику. Питање које се сада поставља је, стога, да ли се и на који начин и публика може теоријски еманциповати од свог традиционалног чисто посматрачког става, односно да ли се разумевање рецепције игре може ослободити баласта уздржане контемплације?

Ово питање такође није изоловано за случај игре; као што је познато, посебно је театар у XX веку преобликован различитим покушајима да се укине баријера између сцене и публике, односно да се публика укључи у само извођење дела. Кључна разлика између театра и игре у овом погледу била би управо оно што Фрејлијева и Шитс-Џонстонова истичу као незаобилазну особеност игре – тело и телесно искуство стварности. Другим речима, претходно питање сада задобија нешто прецизнији облик: да ли је у случају игре публику могуће *и телесно* ангажовати? Односно, да ли укидање чисто посматрачког става – а уз очување разлике између рецепције и продукције, без захтева да и публика игра – могуће остварити на игри специфичан, телесни начин?

Обе ауторке, чијим смо се естетикама игре претходно бавили, позитивно одговарају на ово питање. Подједнако, обе овом проблему приступају с обзиром на своју феноменолошку позицију, односно с обзиром на игру као феномен. Питање је, дакле, не да ли и публика треба да игра, већ на који начин публика има искуство уметности игре – на који начин се феномен игре, као битно одређен живим искуством тела, појављује за публику?

Максин Шитс-Џонстон на ово питање одговара полазећи од свог разумевања игре као јединственог, али комплексног и структурираног феномена. Наиме, како смо видели, Шитс-Џонстонова ово преплитање јединства и мноштва везује за сам феномен игре – не за било какво формалистичко њено промишљање, иако се она увелико користи појмом форме. Отуда је питање услова могућности овог јединства у мноштву једно од кључних питања њене естетике игре: будући да не жели да га утемељи у формалним одликама дела, већ у односу играча и игре, Шитс-Џонстонова бира само естетско искуство игре као последњи темељ своје теорије.

У том духу она тврди да тек живљено искуство од игре чини и јединство и континуитет – и то како за играча, тако и за публику. Тако она каже: „Јединство и континуитет дела није сломљен све док смо ми, као играчи и као публика, потпуно и нееквивокално уроњени у игру. Тек ако рефлектујемо на искуство дела какво је створено и представљено, када се удаљимо од непосредног сусрета с њим, ми прекидамо ток и фрагментујемо њему инхерентни тоталитет. Таква рефлексивна окончава мистификацијом смисла игре” [прев. У.П.].³²

Иако овај цитат наводи на начелну сумњу у могућност било какве естетике игре, то, како смо видели, није случај; овде је реч само о томе да таква естетика мора да црпи из самог естетског искуства игре, те да се на њој заснива и поставља. Додатно, цитат показује да је такво искуство игре повезна тачка између продукције и рецепције, те да се на том месту удружују и играчи и кореографи и публика.³³ Место њиховог удруживања је, према овој ауторки, *пререфлексивно искуство*: публика, као и играч, пререфлексивно су свесни и себе и игре, као међусобно повезаних – публика у модалитету свести о игри и напоредне свести о томе да се игра пос-

³² Исто, стр. 6.

³³ Уп. исто, стр. 29.

матра, играчи у модалитету свести о сопственом стварању игре.³⁴ Јединство играча и игре овим је нарочито наглашено: будући да у овом односу они не могу постојати одвојено, односно да ни у једном тренутку тоталитет постојања играча или игре није остварен у потпуности, они су међусобно *екстатички* упућени једно на друго.³⁵

Фрејлијева аргументује на сличан начин, но уз наглашеније позивање на појмове и проблеме егзистенцијалистичке феноменологије, на коју се и иначе ослања. Према мишљењу ове ауторке, игра је одликовано место напоредне свести о другом *као другом*, те свести о вези између сопства и Другог. Позивајући се на Мери Вигман (Mary Wigman), она каже: „Игра непосредно тече између играча и публике, актуализујући између њих живу телесну естетику, која је изражена и искушена интерсубјективно. Игра затвара раздаљину између сопства и другог. Како играч игра за друге, она инстанцира друге у својој игри и игра тело-свих (*body-of-everyone*)” [прев. У. П.].³⁶

Наглашена интерсубјективност игре за Фрејлијеву, међутим, није резервисана само за публику; напротив, она се превасходно тиче самог играча. Наиме, када тумачи продукцију игре, Фрејлијева се враћа на свој начелни став о неопходности да се феномен игре посматра из субјективног угла – у овом случају из угла играча. Игра, тако, „постаје тихи дијалог између креиране игре и рекреираног играча” [прев. У. П.].³⁷ Према њеном суду, када игра започне, играч има намеру (интенцију) да је изведе на тачно одређен начин; међутим, у том тренутку играч још увек не игра, он тек треба да ступи у игру. Једном када се то деси, међутим, интенција играча налази се унутар игре: она се креће и протентивно и ретентивно,

³⁴ Уп. исто, стр. 35; Sheets-Johnstone, M., *The Primacy of Movement*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2011, стр. 118–119.

³⁵ Уп. исто, стр. 37.

³⁶ Уп. Fraligh, S. H., *Dance and the Lived Body*, стр. 60-61.

³⁷ Исто, стр. 70.

и унапред и уназад, те се играч у сваком тренутку односи и према претходећим и према наступајућим моментима игре. Другим речима, сваки део игре у сваком тренутку одређен је њеном целином, и обрнуто. Међутим, сваки од тих делова истовремено је одређен и *односом играча према игри*.

Начин на који Фрејлијева описује овај конститутивни однос играча према игри унутар игре изазива асоцијацију да се овде игра заправо односи према самој себи. Наведена асоцијација толико је наглашена да и сама Фрејлијева (кантовски) упућује на орнамент и арабеску као илустрације овог односа, те се коначно чини да је однос игре и играча, односно продукција игре, схваћен по моделу форме која се иманентно, сама унутар себе развија.

Оваква позиција одређује и разумевање рецепције: за Фрејлијеву се играч показује као аутор и публика истовремено – његова позиција је истовремено и позиција продукције и позиција рецепције; за њега је једно без другог немогуће. Овај *дијалог* играча и игре, како га Фрејлијева именује, представља, коначно, и онтолошки извор дела – начин на који се оно остварује.³⁸ Сходно томе, Фрејлијева закључује да је управо оваква онтологија игре разлог због ког је веома тешко извести једну естетику игре: по правилу, таква естетика системски раздваја продукцију, рецепцију и дело, док су у реалности они нераскидиво повезани.³⁹

Имајући претходно у виду, Фрејлијева коментарише позицију публике: и у овом случају на делу је својеврсна екстраполација са позиције аутора, играча. Тако она тврди да се игра доживљава и вреднује кинестезијски, путем живљеног тела и осетилног сопства, те коначно кроз сопствени осећај кретања и покрета.⁴⁰ Публика, дакле, путем непосредног искуства покрета и игре сагледава и потврђује сопствено телесно присуство, и то на начин који је ре-

³⁸ Исто, стр. 70.

³⁹ Исто, стр. 9–10.

⁴⁰ Исто, стр. 47.

зонантан самој игри.⁴¹ Публика, несумњиво, у том погледу није и сама позвана на игру, бар не у дословном смислу; ипак, она на неки начин резонује искуство које играч на сцени продукује, те, платонички речено, отелотворује његову слику.

Другим речима, да би заиста дошло до естетског искуства уметности игре, чини се да публика мора да постане *као играч* – да сопствену позицију пасивног и уздржаног рецепијента мора да замени позицијом посредног учешћа. Ово учешће, несумњиво, није директно телесног карактера, али посредно оно то ипак јесте: према Фрејлијевој, управо је наше телесно искуство нас самих услов могућности да уопште доживимо игру.⁴² Несумњиво, такво естетско искуство игре редуковано је на оно које остварује играч – оно је, могли бисмо рећи, естетско искуство игре другог степена. Ипак, може се закључити, естетско искуство публике у овом случају конституисано је на исти начин на који је и оно везано за продукцију: оно *као да* јесте искуство играча.

Закључна разматрања

Како можемо видети, за обе ауторке продукција и рецепција игре веома су блиско постављени појмови, такви да без разумевања једног не можемо у целости појмити ни други. Додатно, преплитање продукције и рецепције истински отвара питање њиховог правог разликовања: иако се обе ауторке, како смо већ назначили, свесно труде да изведу ову разлику, те да последице преплитања кохерентно испрате и образложе, њихове естетике игре ипак остављају снажан утисак примата односа продукције и дела, такође међусобно преплетених. У коначном, тиме се отвара простор за питање да ли је једна овако постављена естетика игре, која фаворизује саму игру као несводив феномен, заиста добро поставље-

⁴¹ Исто, стр. 15, 61.

⁴² Уп. Barbour, K. N., *Dancing Across the Page: Narrative and Embodied Ways of Knowing*, стр. 37.

на? Односно, да ли проблеми у вези са разликовањем продукције и рецепције игре у крајњем показују да покушај искривљања естетике игре на темељу феноменолошке филозофије и примата феномена игре почива на погрешним претпоставкама?

Наш суд у погледу овог питања је одричан. Наиме, како смо и у раду наглашавали, става смо да је овде пре реч о особеностима самог феномена игре, који, онда, у феноменолошком духу одређује и могући хоризонт свог теоријског захватања и обраде. Другим речима, сматрамо да је основна интенција Фрејлијеве и Шитс-Џонстонове исправна, пре свега у погледу њиховог инсистирања на аутономији феномена игре, насупрот његовој скривености у контексту традиције естетике. Једном ослобођен, овај феномен би, дакле, сам требало да води даље истраживање, као и томе адекватна теоријска решења. Чињеница да се у овом погледу традиционално трокрако разумевање хоризонта уметности – већ поменути тријада продукција-дело-рецепција – бар донекле искривљује и мења, по нашем суду, само показује да је на делу уметност која се опире традиционалним теоријским поставкама, те која, сходно томе, и не може бити адекватно разумљена уколико се у истраживању унапред од њих пође.

У том смислу, својеврсни идентитет продукције и дела са једне, те продукције и рецепције са друге стране – идентитет о ком невољно сведоче обе ауторке – сматрамо за врлину, а не за ману овакве естетике игре. У најмању руку, овакви резултати сведоче о потреби да се само естетичко истраживање иманентно прилагоди сопственом предмету, те да тек полазећи од њега оно и може да изграђује сопствене теоријске облике; у супротном, оно остаје себи доследно, али слепо за сопствени предмет. Сходно томе, естетика не сме бити просто нормативна и прескриптивна делатност, већ у великој мери дескриптивна, иако не и пуки накнадни опис.

Додатно, несумњива је чињеница да обе ауторке, сходно свом феноменолошком опредељењу, проблем игре у великој мери везују за естетско искуство, те да и своје позиције изграђују с обзиром

на њега. Међутим, ово естетско искуство у случају естетике игре уопште није схваћено као примарно рецептивно (искуство), већ је оно једнако снажно – ако не и више – везано и за продукцију. Тиме се унутар хоризонта естетике игре отвара простор за питање од начелног естетичког значаја: реч је о потреби преиспитивања карактера естетског искуства. Уколико имамо у виду да је управо ослобађање погледа за естетско искуство – феномен – игре овде и постављено као последње тло легитимације једне естетике игре, претходно додатно добија на значају. Коначно, једном отворена, ова проблематика отвара и могућност да се увиди задобијени на примеру игре повратно примене и на друге уметности, те да се и у тим случајевима преиспита наталожено наслеђе традиције филозофског разумевања појединих уметности. Ове могућности, свакако, остају отворене за нека будућа истраживања.

Литература

- Aho, M., *The Tangible in Music: The Tactile Learning of a Musical Instrument*, Routledge, London, 2016.
- Barbour, K. N., *Dancing Across the Page: Narrative and Embodied Ways of Knowing*, Intellect Books, 2011.
- Davies, D., *Philosophy of the Performing Arts*, Wiley-Blackwell, 2007.
- Fraleigh, S. H., *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1987.
- Fraleigh, S. H., *Dancing Identity. Metaphysics in Motion*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2004.
- Fraleigh, S. H., „A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology”, *Dance Research Journal*, Vol. 23, No. 1, 1991.
- Sheets-Johnstone, M., *The Phenomenology of Dance*, University of Wisconsin Press, Madison and Milwaukee, 1966.
- Sheets-Johnstone, M., „The Body as Cultural Object/The Body as Pan-Cultural Universal”, у: M. Daniel, L. Embree (eds.), *Phenomenology of the Cultural Disciplines*, Springer Science & Business Media, 2007.

Уна Поповић

Sheets-Johnstone, M., *The Primacy of Movement*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2011.

Sparshott, F., „On the Question: ‘Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?’”, *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, 1982.

Sparshott, F., „The Future of Dance Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 2, 1993.

Una Popović

AESTHETICS OF DANCE: ART WITHOUT REFLECTION

Summary

This essay deals with the aesthetics of the dance, as a relatively neglected domain of philosophy of art. Central analysis is concerned with two contemporary positions within this framework, the positions of S. H. Fraleigh and M. Sheets-Johnstone, both predominantly phenomenological in their orientation. Starting from these positions, we are trying to show which way is theoretically open for a philosophical interpretation of the art of dance, and how this peculiar phenomenon changes the understanding of art, as well as understanding of its production and reception.

Key words: aesthetics of dance, S. H. Fraleigh, M. Sheets-Johnstone, phenomenology, production, reception, work of art.

Душан Миленковић

ЕСТЕТИЧКИ ПРИСТУП ФОРМИ ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У СВЕТЛУ ОСНОВНИХ ПРЕТПОСТАВКИ ЕСТЕТИКЕ ТЕОДОРА ГРЕЈСИКА

Апстракт: Фокусирајући се на рок музику као једну врсту популарне музике, Теодор Грејсик у књизи *Listening to Popular Music* афирмише естетички приступ популарној музици, кроз тематизацију дихотомије високе и популарне музике, уметничког статуса популарне музике, као и основних карактеристика које једну композицију чине делом популарне музике. Разматрањем основних претпоставки његове естетике, у раду се указује на разлоге због којих је дискурс о форми популарне музике у одређеној мери запостављен у поменутој књизи. Уз помоћ промишљања начина на који Грејсик анализира одређене примере популарне музике, наглашава се значај дискурса о форми у његовој естетици, иако њене почетне претпоставке не говоре у прилог овом значају.

Кључне речи: естетика, популарна музика, рок, естетска форма, Теодор Грејсик.

Претпоставке Грејсикове естетике – популарна музика као естетички проблем

Једна од примарних теоријских намера књиге *Listening to Popular Music* америчког естетичара музике Теодора Грејсика (*Theodore Gracyk*) огледа се у афирмацији самог естетичког приступа феномену популарне музике.¹ Будући да се популарној музици данас обично приступа из широке перспективе студија културе, Грејсик сматра да се сам естетички дискурс о овој теми унапред дисквалификује као елитистички, а тиме и ирелевантан за сваки културни феномен који не припада корпусу „високе културе”.² Он такође наглашава и то да се сличан приговор може чути и од социолога и других друштвених научника, који би могли сматрати да је питање о естетским карактеристикама популарне музике заправо унапред промашено, с обзиром на то да се проблематика популарне музике мора сагледати из перспективе начина на који се различите друштвене групе опходе према уметничким производима ове врсте, дајући им смисао и вредност.³

За разлику од концепцијâ које сматрају да проблематика популарне музике одговара искључиво њиховим теоријским механизмима, Грејсик поменути афирмацију естетичког дискурса не заснива на својеврсном „својатању” овог предмета проучавања, својатању које би, у виду самоодбране, могла спровести његова естетика у књизи о популарној музици. Амерички естетичар се задржава на скромнијем ставу да естетички приступ популарној музици може коегзистирати са начином на који се овим проблемом баве друштвене науке, док сам естетички дискурс сматра у старту

¹ 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. 1–2 (У даљем тексту: *Listening to Popular Music*).

² *Ibid*, стр. 1, 34.

³ *Ibid*, стр. 2, 6.

интердисциплинарним.⁴ У чему се састоји предмет оваквог курса? Посебно је интересантно да сопствени теоријски приступ Грејсик најпре ограничава на говор о естетској вредности популарне музике.⁵ Наведено Грејсиково теоријско усмерење биће важно у наставку рада, када ћемо се ближе позабавити самим начинима на које Грејсик спроводи афирмацију естетике у директном додиру са делима популарне музике.

Насупрот поступању у касније написаном тексту под називом “The Aesthetics of Popular Music”, Грејсик се у „Уводу” књиге *Listening to Popular Music* не устремљује на заостравање разлика између високе и популарне уметности како би успоставио одговарајуће теоријско тло за проучавање феномена популарног,⁶ већ на неуобичајени начин покушава да ову тематику остави по страни. Он најпре наглашава да уколико се разликовањем високе и популарне музике служимо како бисмо истакли да постоје разлике у стандардима естетског вредновања између ових врста уметничког стваралаштва, онда проблема заправо и нема: овакво поступање амерички естетичар упоређује са Аристотеловим истицањем разлика које постоје између доживљаја и вредновања трагедије и комедије.⁷ Говорећи на овај начин о поменутој дихотомiji, Грејсик заправо и саму класичну музику третира као један од музичких „жанрова”, који подразумева другачији сет образаца вредновања од оних које примењујемо у рок музици.⁸ Разуме се, иако Грејсик

⁴ *Ibid*, стр. 6, 14, 34. Уп. и Gracyk, T., “The Aesthetics of Popular Music”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/music-po>, (01.02.2018.)

⁵ Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 1–3, 4, 6.

⁶ Gracyk, T., “The Aesthetics of Popular Music”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/music-po> (01.02.2018.). Као пример одбране популарне музике од напада који би проистекли из перспективе естетичких механизма насталих на темељу тумачења „високе”, односно класичне музике, Грејсик наводи учење прагматистичког естетичара Ричарда Шустермана (*Richard Shusterman*). Између осталог, уп. Shusterman, R. “Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art”, *British Journal of Aesthetics* 33/1991, стр. 203–211.

⁷ Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 2.

⁸ *Ibid*, стр. 2–3.

на овом месту у „Уводу” говори о високој и популарној музици као жанровима, јасно је да се заправо ради о двама скуповима жанрова, што је посебно уочљиво у случају популарне музике, у коју Грејсик убраја рок, поп, блуз, кантри, хип хоп, па чак и један део цеза.⁹

Свестан да би овакво поступање могло покренути питање о томе шта заправо повезује теоријске приступе међусобно различитим жанровима (или одговарајућим скуповима жанрова), Грејсик у „Уводу” књиге тек дотиче одређене теоријске мотиве који би могли повезати два скупа музичког стваралаштва чији су стандарди вредновања међусобно сасвим различити. Иако би се овде могао очекивати говор о оним аспектима музичког стваралаштва којима се сама музика разликује од других врста уметности – примера ради, говор о тону као изражајном средству музике, који ступа у мелодијске, хармонске и ритмичке односе – Грејсик потпуно заобилази сваки став о предмету естетског доживљавања, о самом музичком делу, већ говори искључиво о заједничким карактеристикама акта рецепције музичких дела различитих жанрова. Уопштен толико да може да обухвати различите жанрове, као и у једнакој мери инструменталну и вокално-инструменталну музику, Грејсиков говор о двама заједничким карактеристикама рецепције високе и популарне музике постаје сасвим неодређен – он говори о „музикалности” као посебној човековој способности која му омогућава специфично музичко одношење према предмету искуства и „естетском интересовању” у погледу музичких дела, чиме заправо именује човекову потребу да врши естетско вредновање музичког дела.¹⁰ Иако се наведени општи ставови Грејсикове естетике могу сматрати готово тривијалним, они нам ипак нешто говоре о још неким претпоставкама и претензијама естетике овог аутора.

⁹ *Ibid*, стр. 8, 115–116.

¹⁰ Разуме се, „интересовање” (*interest*) о коме Грејсик на овом месту говори не треба да побуди асоцијације спрам Кантове естетике. *Ibid*, стр. 5–6.

Упадљиво је најпре Грејсиково остављање по страни сваког говора о самом музичком делу као предмету естетског доживљавања. Наиме, наведене Грејсикове речи о „универзалним људским способностима” на којима се заснива свако естетско вредновање музике, па и музике различитих жанрова, као и други до сада обрађени теоријски мотиви из „Увода” књиге о популарној музици, остављају нам утисак да аутор, бар у прелиминарном излагању мотива којима ће се бавити у наставку књиге, у извесном смислу избегава проблематику саме форме музичког дела, као мелодијских, хармонских и ритмичких односа између тонова, односно звукова. Међутим, шта је друго музикалност него способност да реципирамо ове односе између тонова и звукова? У којој мери Грејсикова естетика успева да задржи домен свог разматрања у оквирима самог естетског акта, покушаћемо да покажемо у наставку рада.

Тенденција америчког естетичара да о предусловима сваког естетског вредновања музике, без обзира на њена жанровска одређења, говори из перспективе „универзалних људских способности”, односно, искључиво из перспективе карактеристика које управљају самим естетским искуством, у првим поглављима књиге *Listening to Popular Music* резултира у финалном, драстичном пребацавању компетног дискурса о популарној музици на ниво естетског искуства. Наиме, Грејсик убрзо проглашава да њега дело популарне музике неће заправо интересовати као један продукт људске културе који се може сматрати „уметничким делом”, већ ће га искључиво интересовати начин на које се само естетско искуство односи према свом предмету. Уметничке карактеристике предмета искуства могу се једноставно „ставити у заграде”, будући да овај посебан „статус” тог предмета – чињеница да се ради о уметничком делу – никако не доприноси самом вредновању популарне музике, вредновању које директно произилази из естетског доживљавања.¹¹

¹¹ *Ibid*, стр. 3, 5, 12–17.

Овакво пребацивање тежишта саме естетичке концепције на говор о естетском искуству Грејсик спроводи позивајући се на ставове америчког филозофа Џона Дјуија (*John Dewey*). Међутим, за овакву мисао о радикалним „коперниканском обртну” ка субјекту рецепције не може се наћи сасвим оправдана потпора у култној Дјуијевој књизи *Art as Experience*. Када говори у Дјуијевој естетици, Грејсик има у виду његову критику начина на који је уметност одвојена од свакодневног живота и „затворена” у музеје и галерије.¹² Међутим, из Дјуијевог одбацивања институционалистичког, елитистичког виђења уметности још увек не произилази да прагматистички естетичар одустаје и од самог појма уметности – напротив. Посебно је интересантно да и сам Дјуи заступа афирмацију естетичког приступа популарној култури, па и популарној музици – тачније, цезу¹³ – управо користећи проширени појам уметности, којим обухвата све производе културе створене с намером да побуде одређено естетско доживљавање. Оваквим појмом уметности Дјуи обухвата како производе којима је побуђивање естетског доживљавања једина сврха (као у случају уметничких дела у данашњем смислу те речи), тако и оне производе који, поред естетских карактеристика, имају и одређену практичну сврху (попут производа различитих заната).¹⁴

Следствено томе, вредносно опредељена конотација појма уметности пре се може приписати Грејсиковим сопственим језичким интуицијама, а у извесној мери и колоквијалној употреби овог термина, употреби која се пре може сматрати проблематичном језичком праксом, у којој се не може уочити завидан ниво теоријске свести о уметничком делу. На крају, фокусирање на проблематику естетског акта не може бити довољан разлог за запостављање дис-

¹² Уп. Dewey, J., *Art as Experience*, Capricorn Books, New York, 1958, стр. 5–9, 53–54.

¹³ *Ibid*, стр. 5–6.

¹⁴ Између осталог, уп. *Ibid*, стр. 3–9, 46–49.57. Више о томе у: Миленковић, Д., „Дјуијево прагматистичко поимање уметности у књизи *Art as Experience*”, *Архе*, 26/2016, стр. 150–155.

курса о форми музичког дела. Разматрање естетског акта не може се лако одвојити од говора о форми дела, будући да она у великој мери детерминише одвијање самог естетског доживљавања, док се, истовремено, промишљање форме дела не може одвојити од специфичног акта свести који у музичком делу препознаје одговарајуће односе између тонова.

Изостанак Грејсиковог говора о музичкој форми видљив је у још једном аспекту прелиминарних Грејсикових теоријских поставки из „Увода” књиге о популарној музици. Као и у случају говора о дихотомији високе и популарне уметности, а затим и у случају прелиминарног указивања на то да се популарна музика у књизи неће посматрати као уметничка делатност – Грејсик нас у последњем мотиву увода још једном заправо обавештава шта неће учинити у наставку књиге: он неће јасно дефинисати подручје популарног у музици. Након што укратко излаже нека доминантна значења појма популарне музике у литератури која се бави овим обликом стваралаштва, Грејсик тај појам проглашава „отвореним појмом”, сматрајући да су студије популарне музике свој успех доживеле можда баш захваљујући неуспеху да свој предмет потпуно одреде.¹⁵

Ипак, у једној од формулација које налазимо непосредно након овог изричитог става (притом заборављајући на сопствену тезу да популарну музику не треба разматрати као врсту уметности), Грејсик овај скуп музичких жанрова укратко одређује, повезујући га са „масовном уметношћу, створеном да буде разумљива слушаоцима који поседују мало или нимало формалног музичког тренинга”.¹⁶ Амерички естетичар у каснијим поглављима књиге о

¹⁵ Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 8.

¹⁶ *Ibid.* Разуме се, Грејсик појам формалног овде не користи у специфично естетичком значењу, већ имајући у виду значење које он има у познатијој формулацији „формално образовање”, која именује организован, структурисан облик стицања одређених знања и вештина – облик образовања који је директно супротан „неформалном”, самосталном и релативно необавезном начину на који се долази до одређених знања и вештина.

популарној музици показује да је за одговарајуће одношење према класичној музици ипак потребна већа доза „културног капитала” и формалног музичког тренинга, иако наглашава да се у класичној музици може уживати и без знања ове врсте (не обавештавајући нас притом да ли сматра да је оваква едукација ипак неопходна у самом вредновању дела).¹⁷ Иако о томе Грејсик не говори експлицитно – изузев у једном неодређеном набрајању карактеристика (изведеног) музичког дела као што су интонација, фразирање и одабир инструмената¹⁸ – изгледа да би се предмет овакве музичке едукације најпре састојао управо у изучавању формалних музичких односа између тонова класичне композиције, а затим и учењу основних карактеристика одређених музичких облика (као што су канон, fuga, соната и томе слично), како би се те карактеристике могле лакше уочити у самој рецепцији.

Изгледа да смо, индиректним путем, поново дошли до могућих разлога за упадљиви изостанак дискурса о естетској форми популарне музике у Грејсиковој естетици. С обзиром на то да амерички естетичар сматра да нам оваква едукација није потребна у додиру са популарном музиком, и сам дискурс о форми, као непосредно повезаној са компетенцијама овог типа, може оправдано изостати из теоријског разматрања популарне музике.

Дискурс о музичкој форми у Грејсиковој естетици музике

Међутим, на који начин сам Грејсик анализира бројне мере популарне музике у књизи *Listening to popular music?* Сасвим супротно ескивирању теоријског говора о естетској форми популарне музике, сам Грејсик у многим деловима текста реферише на бројне анализе форме које спроводе други естетичари, критичари или теоретичари музике, а у одређеним деловима књиге и сâм

¹⁷ *Ibid.*, стр. 126.

¹⁸ *Ibid.*

спроводи овакве анализе, па ћемо у наставку рада размотрити неке од њих.¹⁹

У једном од првих Грејсикових помињања потребе за познавањем карактеристика музичког жанра коме припада одређено дело популарне музике, он управо реферише на формалну анализу једне песме групе *Beach Boys*, анализу коју врши музички критичар Џим Фјусили (*Jim Fusilli*), показујући да је музичар Брајан Вилсон (*Brian Wilson*) прибегао неким специфичним хармонским решењима у њој, решењима чија рафинираност превазилази стандардне формалне обрасце рок музике и сведочи о вредности музичког рада овог бенда.²⁰ Реферишући на наведени Фјусилијев став, Грејсик наглашава да поменуто хармонско решење може бити значајно само слушаоцима који ову музику реципирају и вреднују из перспективе јасне свести о жанровским правилностима поп рок музике из шездесетих година.²¹ Иако одбацује тезу о уметничком статусу поменутог албума америчке групе, поткрепљујући на тај начин сопствену теоријску тежњу ка анализирању феномена популарне музике мимо говора о њеним уметничким карактеристикама, интересантно је да Грејсик ипак не одбацује сам теоријски дискурс о форми приликом коментарисања Фјусилијевих ставова, већ овакво одношење према делу популарне музике сматра сасвим прихватљивим у контексту говора о жанровским обрасцима вредновања једног музичког дела. Штавише, стиче се утисак да је управо познавање формалних образаца једног жанра популарне музике оно што представља одговарајући „културни капитал” и (неформалну) едукацију потребну за слушање популарне музике, едукацију о којој је Грејсик говорио у „Уводу”. Међутим, није јасно како у учењу америчког естетичара ускладити одбацивање гово-

¹⁹ Између осталог, уп. *Ibid*, стр. 18, 42, 79, 80, 81. 82–83, 90, 111, 113, 117, 139, 147–148.

²⁰ *Ibid*, стр. 18.

²¹ *Ibid*, стр. 19.

ра о уметничким карактеристикама музичког дела уз истовремено прихватање говора о музичкој форми.

Чак и у важном поглављу које се директно тиче проблема вредновања дела популарне музике, следећи учење теоретичара музике Роберта Хетена (*Robert S. Hatten*), Грејсик говори о двама предусловима које мора испунити свака адекватна рецепција дела које припада одређеном жанру популарне музике – ради се о двама „компетенцијама” које директно детерминишу естетску евалуацију популарне музике. У Грејсиковој интерпретацији овог Хетеновог теоријског мотива, прва компетенција, „стилистичка”, директно се тиче естетских одлика које припадају једном музичком жанру и разликују га од других, док се друга, „стратешка”, односи на естетске карактеристике саме композиције чија се вредност промишља, карактеристике које на специфичан начин реализују, проширују, па чак и превазилазе оквир жанра коме та композиција припада.²²

Анализирајући три различита сведочанства о естетском искуству блуза, од којих једно припада блуз музичару Вилијаму Кристоферу Хендију (*William Christopher Handy*), друго списатељици Дороти Скарбороу (*Dorothy Scarborough*) а треће музичару и нобеловцу Бобу Дилану (*Bob Dylan*), Грејсик показује на који начин ове компетенције учествују у вредновању ове врсте популарне музике. Управо на овом месту, сама музичка форма постаје још једном значајна за Грејсиков теоријски дискурс. Говорећи о начину на који је Хенди стекао стилистичке компетенције у блузу након првог искуства са овим музичким жанром, Грејсик заправо реферише на то да је овај музичар у њему препознао одређене карактеристике које несумњиво можемо сматрати формалним: употребу пентатонске лествице, синкопирани ритам, специфичну музичку орнаментику, као и троделне строфе у којима се стихови понављају.²³ Са друге стране, Дороти Скарбороу није у сопственом искуству блуза препознала наведене карактеристике као важне аспекте овог облика

²² *Ibid*, стр. 77.

²³ *Ibid*, стр. 79.

музичирања. Она није имала одговарајуће стилистичке компетенције, нити их је, попут Хендија, накнадно стекла на основу самог естетског искуства блуза, па је, према Грејсику, блуз тумачила (а затим и негативно вредновала) из перспективе која одговара другим врстама музике, сматрајући, између осталог, да је упитна сама естетска вредност троделне строфе блуз песме са којом је дошла у додир.²⁴

Конечно, сведочанство Боба Дилана се у одређеној мери разликује од других двеју искустава блуза, будући да се у њему не ради о првом сусрету са блузом као музичким жанром, већ о његовом првом слушању специфичног начина на који је изражајна средства блуза користио чувени музичар Роберт Џонсон (*Robert Johnson*). Његово сведочанство у музичирању Роберта Џонсона препознаје специфичну употребу самих строфа, која одступа од дотадашње праксе у блузу – Дилан говори о ритмичким карактеристикама оваквог Џонсоновог поступања, а не о конкретној садржини стихова у овом строфама.²⁵ Поред тога што испољава стилистичке компетенције у искуству блуза, Дилан наведеном анализом, сматра Грејсик, показује и јасне стратешке компетенције, будући да препознаје одређене аутентичности Џонсоновог музичирања мимо жанровских карактеристика блуза, аутентичности до којих је у рецепцији могуће досећи само у личном додиру са музичким делом.²⁶

Иако нећемо дубље улазити у разматрање ових сведочанстава, јасно је да она показују како се одговарајући механизми за вредновање једног дела одређеног музичког жанра и у самој Грејсиковој естетици директно тичу познавања формалних образаца једног жанра и могућности да се аутентичне стваралачке интервенције у домену форме музичког дела адекватно реципирају. На овај начин,

²⁴ *Ibid*, стр. 82.

²⁵ *Ibid*, стр. 82–83.

²⁶ *Ibid*, стр. 85–86.

дискурс о форми постаје готово незаобилазан чак и у најважнијим деловима Грејсикове књиге о популарној музици.

Ипак, изгледа да кључне разлоге за Грејсиково зазирање од пружања одговарајућег простора за теоријски дискурс о музичкој форми треба тражити у његовом финалном разрачунавању са естетичким концепцијама које наглашавају важност форме како би раздвојиле активно естетско слушање музике (*listening*) од пасивног чулног перципирања аудитивних феномена (*hearing*).²⁷ Реферишући на концепције Едварда Ханслика, Едмунда Гурнија (*Edmund Gurney*), Дејвида Прала (*David Wight Prall*) и Монроа Бирдзлија (*Monroe Beardsley*), Грејсик проналази везу између њиховог говора о важности формалних аспеката музичког дела и захтева за активним реципирањем ових формалних односа. Иако се наведени аутори не устремљују директно против популарне музике какву данас познајемо, Грејсик ће у наведеним теоријским тенденцијама ових естетичких поставки пронаћи разлоге због којих би се читав конгломерат популарне музике могао сматрати угроженим.

Аутор књиге о популарној музици најпре сматра да није могуће очекивати ону врсту теоријског знања и практичне вештине у реципирању популарне музике каква се може сматрати потребном у естетском доживљавању класичне музике.²⁸ Наведени став је непосредно повезан са Грејсиковим ставом из „Увода” ове књиге, у коме он наглашава да слушаоцу популарне музике није потребна својеврсна формална музичка едукација. Међутим, непосредно након ове тврдње, он сам напомиње да то не значи да слушалац популарне музике не уочава одређене основне сличности и разлике између различитих песама, као и одређене специфично формалне аспекте дела. О којој количини едукације је заправо реч у популарној музици? Бројне Грејсикове твдње, од којих смо неке већ поменули у овом раду – говор о значају поседовања одређеног „културног капитала” и у случају реципирања популарне музике одређеног

²⁷ *Ibid*, стр. 135–138.

²⁸ *Ibid*, стр. 139.

жанра, тезе о стилистичким и стратешким компетенцијама (које се готово искључиво тичу форме музичког дела), као и бројни делови Грејсикове књиге у којима он реферише на одређену формалну анализу дела популарне музике или такву анализу сам спроводи – остављају нам утисак да разлике у нивоу способности за интерпретацију формалних аспеката популарног и класичног музичког дела нису толико драстичне као што се може на први поглед чинити. Следствено томе, знатно смањење важности активног рецепирања музичке форме у популарној музици не одговара начину на који Грејсик у остатку књиге говори о доживљавању популарне музике.

Други и трећи разлог које Грејсик наводи како би довео у питање разликовање између активног естетског и пасивног аудитивног приступа музици, али и саме поставке које га заговарају уз помоћ истицања важности адекватног доживљаја музичке форме, огледају се у ставу америчког естетичара да наведене естетичке концепције заправо игноришу све оне аспекте музичког дела који не припадају његовој формалној структури. Док се други разлог фокусира на одбацивање самог текста вокално-инструменталне нумере популарне музике из перспективе естетичких позиција које се фокусирају на форму, трећи разговор говори о уделу који сам квалитет звука игра у популарној музици, дајући јој „изражајну снагу”.²⁹

Ограничавајући се на поставке Хансликове естетике, можемо се сложити са тим да, у извесној мери, негирање важности самог текста у вокално-инструменталним композицијама класичне музике јесте једна од консеквенци Хансликовог промишљања музике – као таква, ова естетичка поставка би једноставно могла одбацивати велики део популарне музике.³⁰ Међутим, из става да Ханслик прибегава оваквој драстичној интервенцији не следи да би свака позиција која наглашава важност форме у музици поступила на

²⁹ *Ibid*, стр. 139–140.

³⁰ Уп. Ханслик, Е., *О музички лијепом*, БИГЗ, Београд, 1977, стр. 66–72.

овај начин. Уколико у овој чињеници Хансликовог учења треба тражити разлоге због којих је сам дискурс о форми запостављен у Грејсиковој естетици, онда би се пре могло закључити да овај амерички естетичар има проблем са једном конкретном естетичком традицијом, а не начелно са самим дискурсом о форми. Наиме, говор о форми вокално-инструменталних композиција може укључивати и разматрање формалних аспеката самог текста песме – управо је ово случај у већ наведеним примерима начина на који се Дороти Скарбороу и Боб Дилан односе према стиховима и строфама блуз песме.

Са друге стране, заговарајући да се естетско доживљавање и вредновање музике најпре треба извршити на темељу самих формалних музичких карактеристика једне композиције (а не почевши од садржаја самог текста у оквиру једног музичког дела), Ханслик ипак не тврди да сам текст нема никакав удео у рецепцији вокално-инструменталног дела: „Ако се уједини с пјесништвом, музика проширује своју моћ, али не и границе”.³¹ Ханслик пре свега жели да негира могућност да говор о садржају текста може бити део одговора на питање шта је заправо садржај музике у ширем смислу, као врсте уметничке делатности која обухвата како инструментална, тако и вокално-инструментална дела. Он иницијално нема за циљ да одбаци удео самог текста у рецепцији једног музичког дела, нити да игнорише сам текст у једном ширем теоријском дискурсу о музици, иако се неке његове анализе примера вокално-инструменталне музике могу овако интерпретирати.³² „Морамо чак одстранити и тонска дјела с одређеним насловом или и програмом, кад је у питању „садржај” музике”.³³ Када садржај саме музике није тема једног теоријског дискурса о музици, о тексту песме, наслову и програму вокално-инструменталне музике се, разуме се, може

³¹ *Ibid*, стр. 66.

³² Између осталог, уп. Хансликов говор о француској верзији либрета Глукове (*Christoph Willibald Gluck*) опере „Орфеј и Еуридика” у: *Ibid*, стр. 67–68.

³³ *Ibid*, стр. 66.

говорити, па се могу узимати у обзир и начини на који ови аспекти музичког дела учествују у естетској рецепцији једне композиције. Следствено томе, уколико Грејсик свесно запоставља дискурс о форми дела популарне музике због наведеног Хансликовог поступања у разматрању специфичне теоријске тематике, амерички естетичар не само да неоправдано оставља по страни читаво теоријско подручје говора о форми због одређених проблема које изазива једна конкретна естетичка концепција, него пребрзо дисквалификује и саму Хансликову теоријску позицију, која тек привремено сужава поље свог интересовања зарад решења конкретне теоријског проблема.

Грејсиков став да естетичке позиције које се примарно окрећу форми не би могле на одговарајући начин да објасне удео који има сам звук у делу популарне музике такође се може довести у питање. Најпре треба поменути да и сам Ханслик не одбацује начин на који звук учествује у естетском доживљавању класичног музичког дела, у коме „(...) прије свега доминира *мелодија*, (...) хармонија пружа све нове и нове темеље; обе уједињене покреће *ритам*, (...) а боји их драж разноврсних боја звукова”.³⁴ Независно од Хансликове позиције, шири естетички дискурс који примарно узима у обзир форму музичког дела може и сам однос између звукова у једној композицији сматрати формалним аспектом дела. Будући да у највећем броју музичких композиција (изузев одређених дела која припадају авангардним, амбијенталним или минималистичким музичким жанровима) рецепијент заправо никад не слуша изоловане звукове један за другим, већ увек читав низ звукова у одговарајућим односима, естетско доживљавање и вредновање једног музичког дела директно зависи од начина на који су у самој композицији ти односи успостављени.

Грејсик отворено говори о важности начина на који звукови успостављају одговарајуће односе у делу популарне музике, а ово посебно наглашава указујући на то да естетске карактеристике са-

³⁴ *Ibid*, стр. 84. Курзив је Хансликов.

мих звукова умногоме зависе и од начина на који је сам звук обликован у самом процесу снимања и продуцирања одређене нумере.³⁵ Међутим, Грејсик није склон да односе између звукова посматра као формалне односе, вероватно ограничавајући дискурс о форми на ставове традиционалних естетичара попут Ханслика, који су о музици говорили у епохи у којој нагласак на самом звуку просто није могао бити толико истакнут, будући да се рецепција музике није заснивала на доживљају снимљеног музичког дела. Другим речима, изгледа да је Грејсик поново неправедан према дискурсу о форми, јер га избегава у потпуности, иако нам пружа само оне разлоге због којих треба избећи начин на који су форми музике приступале традиционалне естетике, које су долазиле у додир са музичким делима на потпуно другачији начин него што је то данас случај.

Закључак

Након разматрања различитих претпоставки Грејсикове естетике, као и специфичног начина на који она ескивира сам теоријски дискурс о музичкој форми, можемо приметити да су изложени мотиви Грејсикове књиге *Listening to popular music* на интересантан начин повезани. Наиме, изгледа да су изложене почетне поставке америчког естетичара заправо својеврсни тактички потези уз помоћ којих он штити сопствено естетичко гледиште од таквих интерпретација које би га просто изједначиле са одређеним струјама у традиционалној естетици или савременим теоријским приступима популарној музици који нису естетички по свом карактеру. Осигуравајући да се његова теоријска позиција не тумачи као прости дериват неких од понуђених дискурса о популарној музици, он у извесним деловима поменуто књиге прекорачује оно што неке

³⁵ Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 140. Уп. и Gracyk, T. "The Aesthetics of Popular Music", *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/music-po> (01.02.2018.).

почетне претпоставке његове естетике налажу. Иако покушава да избегне заоштравање дискурса о дихотомији популарне и високе музике уз помоћ говора о овим облицима музицирања као о „жанровима”, он ипак саму популарну музику одређује спрам разлика које постоје у доживљавању ових врста музичког стваралаштва и едукацији потребној за то доживљавање, едукацији која узима у обзир и формалне карактеристике популарне музике. Пребацујући фокус свог интересовања на сам естетски акт рецепције популарне музике, он ипак у бројним деловима књиге говори о предмету тог доживљаја и његовој форми. Покушавајући да се држи подаље од промишљања популарне музике као облика уметничког стваралаштва, он и сам говори о специфично уметничким карактеристикама музичког дела, односно о формалним односима између тонова у једној композицији. Коначно, иако отворено критикује традиционалне естетичке концепције о музици, он је сасвим налик Ханслику када и сам спроводи формалну анализу популарне музике.

Уочљиво је да је проблем саме музичке форме готово незаобилазан аспект сваког Грејсиковог говора о популарној музици, без обзира на то што се на важност дискурса о форми не указује ни у једном делу поменуте књиге америчког естетичара. Без обзира на прелиминарне Грејсикове ставове о томе на који начин је потребно приступити проблему популарне музике у овој књизи, чињеница да је разматрање форме врло учестало у различитим њеним деловима говори нам да није могуће афирмисати сам естетички дискурс о популарној музици уз истовремено зазирање од разматрања проблема везаних за форму музичког дела.

У последњем поглављу рада, покушали смо да покажемо како из Грејсиковог одбацивања одређених теоријских образаца традиционалне естетике не следи и то да треба оставити по страни само разматрање музичке форме. Ову тезу сада можемо илустровати и уз помоћ једне симпатичне аналогије коју Грејсик користи како би одбранио естетички дискурс о популарној музици од потпуног одбацивања које предлажу теоретичари другачијих усмерења. Наиме, амерички естетичар сматра да је „нападати естетичку анализу на

темељу тога да њено спровођење унапред претпоставља елитистичке вредности високе уметности у извесној мери чудно, као када бих ја поменуо да возим Форда, а ви бисте претпоставили да је реч о Моделу Т”.³⁶ Изгледа да се сличан механизам може применити и у тумачењу самог Грејсиковог поступања према дискурсу о форми популарне музике. Његово сопствено ескивирање говора о музичкој форми изгледа да се одвија на темељу претпоставке да дискурс о формалним аспектима музичког дела подразумева безусловно прихватање традиционалног естетичког приступа форми, претпоставке која пребрзо закључује да се форми популарне музике мора приступити из перспективе „Модела Т” естетике музике.

Литература

- Dewey, J. *Art as Experience*, Capricorn Books, New York, 1958.
- 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.
- Gracyk, T. “The Aesthetics of Popular Music”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/music-po> (01.02.2018.)
- Ханслик, Е. *О музички лијепом*, БИГЗ, Београд, 1977.
- Миленковић, Д., „Дјуијево прагматистичко поимање уметности у књизи *Art as Experience*”, *Архе*, 26/2016, стр. 150-155.
- Shusterman, R., “Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art”, *British Journal of Aesthetics* 33/1991.

³⁶ Gracyk, T., *Listening to Popular Music*, стр. 34.

Dušan Milenković

**THE AESTHETIC APPROACH TO THE MUSICAL FORM
OF POPULAR MUSIC IN THE LIGHT OF THE MAIN PREMISES
OF THE AESTHETICS OF THEODORE GRACYK**

Summary

Focusing on rock music in his book *Listening to Popular Music*, Theodore Gracyk emphasizes the aesthetic approach to popular music, addressing the problems of dichotomy of high and popular music, the artistic status of popular music and the basic features that make one musical work a piece of popular music. By considering the main premises of his aesthetics, the paper examines why the study of musical form of popular music is somewhat neglected in the book. Taking into account the way Gracyk analyzes certain examples of popular music, the paper points out the importance of the theoretical approach to the musical form in his aesthetics, although the premises of his work do not highlight this significance.

Key words: aesthetics, popular music, rock, musical form, Theodore Gracyk.

Дејана Прњат

ОСЛОБАЂАЊЕ ЈАВНИХ ГРАДСКИХ ПРОСТОРА ОД ВИЗУЕЛНОГ ЗАГАЂЕЊА ПУТЕМ РАЗЛИЧИТИХ ФОРМИ ВИЗУЕЛНИХ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Партнерство јавних власти и приватног капитала омогућило је присуство великог броја реклама у јавном простору, што с једне стране у великој мери нарушава изглед градова, а с друге грађане излаже огромном броју комерцијалних порука против њихове воље. Оваква ситуација изазвала је револт многих, па су у неким градовима власти забраниле рекламирање на отвореном, а у највећем броју градова сами уметници пружају отпор на различите креативне начине. Циљ овог рада је да прикаже кључне примере креативног бунта против оглашавања на отвореном који су спровели уметници-активисти путем различитих форми визуелне уметности.

Кључне речи: оглашавање на отвореном, јавни градски простори, брендализам, визуелна уметност

И поред бројних предности које велики градови обезбеђују својим становницима, попут добре здравствене неге или великог броја могућности за запослење, они имају и бројне мане, од осећања изолованости до константне изложености значајном броју различитих стимуланса, као што је, на пример, сталан повећан ниво

буке. Као последица претераних стимуланса, јавља се когнитивно оптерећење¹ код све већег броја људи.

Најзначајнији вид претераних визуелних стимуланса представља све већи број реклама у јавним просторима, а инвазија реклама на јавни простор условљава да он полако нестаје.² Оваква ситуација изазвала је незадовољство многих, а најоригиналније видове отпора у различитим земљама пружају групе уметника активиста.

Све је почело са Сао Паулом пре десетак година у Бразилу, када је тадашњи градоначелник Гилберто Касаб (Gilberto Kassab) дошао на идеју да ослободи град од реклама на отвореном, које је назвао визуелним загађењем. На његову иницијативу донет је Закон о чистом граду, којим је оглашавање на отвореном постало забрањено. Подсетићемо да је у питању град који не само да је највећи у Северној и Јужној Америци, већ и један од највећих у свету, па је јасно зашто је овакав ток ствари забринуо оглашиваче. Како је духовито приметно Бодријар, брига великих компанија, наводећи пример гиганта аутомобилске индустрије, о потребама човека почиње тек „када је кола постало теже продати него направити”.³

Они су покушали да представе аргументе који иду у прилог оглашавању, па су истицали да рекламе, заправо, улепшавају фасаде и град, подсећали да приход од реклама значајно пуни градску касу, да обезбеђује посао великом број људи, али је Закон остао на снази.

Против смелог градоначелника била је чак поднета и тужба, у којој се тврдило да он нема право да забрањује рекламе, али је

¹ Ова тема је веома добро обрађена у филму Цоела Шумахера из 1993. године „Пропадање”.

² Baudrillard, J., “The ecstasy of communication”, in Redmond, S., Holmes, S. (eds.), *Stardom and celebrities*, p.129. <http://resonatorbox.com/wp-content/uploads/2016/01/Baudrillard-The-Ecstasy-of-Communication-9pgs.pdf> 23.05.2017.

³ Baudrillard, J. *The consumer society*, p. 72 https://monoskop.org/images/d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf 22.07.2014.

одлука врховног суда ипак била у његову корист, са образложењем да је такав закон добар за грађане.⁴

Несвакидашњи догађај у Сао Паулу одјекнуо је у свим светским медијима и придобио симпатије широм света, па су и у другим земљама на различите, често врло креативне начине, власти или грађани показали свој вид протеста према рекламама на отвореном, које су потпуно преузеле јавни простор. Број различитих видова отпора је прилично велик, па ћемо у раду навести само најинтересантније примере.

Први град у Европи у коме је забрањено оглашавање на отвореном је Гранобл у Франуској. У овом граду су 2014. године уместо реклама, посадили дрвеће,⁵ а од 2017. године су и у Паризу забрањене рекламе на отвореном, али само оне које на деградиралући начин представљају мушкарце, жене, које су хомофобичне или расистичке.⁶ За ову забрану заслужна је градоначелница Париза Ан Идалго (Ana María Hidalgo).

У време одржавања самита Уједињених нација о климатским променама (COP 21) у Паризу 2015. године, припадници покрета брандализам су организовали акцију у којој су заменили 600 реклама за производе и услуге корпоративних спонзора скупа својим делима на којима су ове компаније критиковане због свесног игнорисања проблема коме значајно доприносе мислећи само о повећању

⁴ Актуелни градоначелник Жаул Дориа (João Doria), међутим, разматра могућности да се рекламе врате у град, у контролисаном виду, ради остварења додатних прихода. Више у: Wentz, L. "Sao Paulo's Ingenious Move for Return of Banned Billboards", <http://adage.com/article/media/sao-paulo/311049/> 10.11.2017.

⁵ Mulholland, R., "Grenoble to replace street advertising with trees and 'community spaces'", <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/11250670/Grenoble-to-replace-street-advertising-with-trees-and-community-spaces.html> 11.11.2017.

⁶ Dearden, L., "Paris bans 'degrading' sexist and discriminatory adverts across French capital", <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/paris-bans-sexist-adverts-discrimination-france-capital-billboards-posters-city-anne-hidalgo-mayor-a7658341.html> (11.11.2017.)

својих профита, а то је загађење планете и неповратно уништавање њених ресурса, јединог места на коме можемо да живимо.⁷

Покрет брэндализам је настао 2012. године у Лондону. Уметници активисти из више земаља, њих двадесет и шест, „преотело” је 35 билборда са рекламама у пет градова Велике Британије (Лондон, Манчестар, Бирминген, Лидс и Бристол) тако што су их заменили порукама против конзумеризма. Судаћи по изјави једног од активиста да, ако може Сао Пауло да забрани све рекламе, могу и они, градоначелник Касаб и његов Закон о чистом граду имали су утицаја далеко изван граница свог града и своје земље.⁸ И ова акција је освојила многе симпатије, па је објављен текст *Индепендента* о овом догађају добио значајан број лајкова на Фејсбук страни ових новина.

Охрабрени успехом прве велике акције, припадници брэндализма су две године касније, њих четрдесеторо, током два дана заменили рекламе са 365 места својим радовима у десет градова Британије. Осим у Лондону, Манчестару, Бирмингену, Лидсу и Бристолу, градовима у којима су деловали и 2012. године, активирали су се и у Глазгову, Единбургу, Ливерпулу, Брајтону и Оксфорду.⁹ Уметници су изјавили да је у питању побуна против визуелног загађења,¹⁰ а 2016. године су извршили интервенције на неколико стотина реклама у лондонском метроу и позвали градоначелника Садика Кана да забрани све рекламе на отвореном, позивајући се

⁷ Griffin, A. “COP21: ‘Brandalism’ activists post satirical adverts around Paris in protest of climate change advertising”, <http://www.independent.co.uk/news/science/cop21-brandalism-paris-climate-change-talks-protests-a6754896.html> (10.11.2017.)

⁸ Battersby, M., “Brandalism: Street artists hijack billboards for ‘subvertising campaign’” <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/brandalism-street-artists-hijack-billboards-for-subvertising-campaign-7953151.html> (17.11.2017.)

⁹ Eleftheriou-Smith, L. M., “Brandalism is back with 365 ad takeovers in just two days”, <https://www.campaignlive.co.uk/article/brandalism-back-365-ad-takeovers-just-two-days/1294436> (10.11.2017.)

¹⁰ Macro, A., “Anti-advertising campaign replaces 360 ads with art in 10 UK cities”, <https://www.digitalartsonline.co.uk/news/illustration/anti-advertising-campaign-replaces-360-ads-with-art-in-10-uk-cities/> (06.06.2017.)

на примере *чистих градова* Сао Паула и Гренобла. Кан је те године већ забранио постављање у подземној железници сексистичких и реклама које могу бити штетне по ментално здравље људи приказујући нереалистична тела људи, поготово жена, објаснивши да „нико не би требало да осећа притисак док се налази у јавном превозу...” због таквих реклама и изјавио: „Ја желим да пошаљем јасну поруку оглашавачкој индустрији о томе”.¹¹

Занимљиве су и активности америчких активиста који делују под називом Анти адвертајзинг агенција, који на свом веб сајту нуде видео туторијал „Како да вандализујете рекламу”¹². Они истичу да доведе у питање сврху и ефекте оглашавања у јавном простору и објашњавају: „конструктивном пародијом и духовитим кампањама позивмо пролазнике да критички размисле о улози и стратегијама данашњих маркетиншких медија, као и алтернативама за јавну арену”.¹³ Један од пројеката им је и израда плаката који захтевају одговор пролазника на питање шта би волели да виде на њему.

И док канадска група активиста Едбастерс (Adbusters) позива на бојкот Црног петка упркос попустима који имају за циљ да стимулишу куповину,¹⁴ а група Ослобођење билборда (Billboard Liberation) марљиво „унапређују” билборде својим креацијама,¹⁵ има и оних који своје неслагање са превеликом бројем реклама на отвореном изражавају без критикујућих и осуђујућих порука. Уместо да вандализују постојеће рекламе, они их замењују уметничким делима, као што то показују два интересантна примера, један из Њујорка, а други из Париза.

¹¹ Lewis, K., “Body-shaming adverts to be banned on London transport by Sadiq Khan”, <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/body-shaming-adverts-banned-london-transport-tube-sadiq-khan-a7079591.html#gallery> (22.08.2017.)

¹² Lambert, S., “How to vandalise advertising a 2 m video” <https://antiadvertisingagency.com/how-to-vandalise-advertising-a-2m-video/> (12.12.2016.)

¹³ “Our Mission” <https://antiadvertisingagency.com/our-mission/> (12.12.2016.)

¹⁴ Anonim, <http://abillionpeople.org/buynothingday.html> (26.03.2017.)

¹⁵ “Clients” <http://billboardliberation.com/clients.html> (26.03.2017.)

Да би њујоршки метро ослободили реклама, а у исто време приближили пролазницима уметност, два уметника из Њујорка су осмислила бесплатну апликацију за мобилне телефоне под називом НЕ АД (NO AD), путем које се, када се фотоапарат с телефона усмери на рекламне плакате у овом метроу, уместо рекламе види рад неког од уличних уметника.¹⁶ Обојица су били више него задовољни усхићеним реакцијама пролазника који су испробавали ову апликацију, а и улични уметници су њихов пројекат оценили као изузетно позитиван.

Сличну идеју је имала и уметница из Париза која је направила пројекат „О Боже, ко је украо моју рекламу“? Да би приказала како би тај град изгледао без реклама, заменила их је делима класичне уметности.¹⁷

Оригинална је била и одлука бившег градоначелника Техерана Мохамеда Б. Галибафа (Mohammad Baqer Ghalibaf) који је 2015. године омогућио становницима тог града да уживају у ремек-делима ликовне уметности. У оквиру пројекта „Галерија велика као град“, билборди у Техерану били су замењени репродукцијама слика најзначајнијих уметника Ирана и Запада. Галибаф је објаснио да је проценио да град може да се одрекне прихода које ове рекламе доносе на десетак дана, колико је ова изложба на отвореном трајала, да би се приближила уметност и онима који немају времена да посећују музеје и галерије.¹⁸

И уметничка галерија из Мексико ситија је одлучила да на закупљен билборд у центру града уместо реклама поставља радо-

¹⁶ Bromwich, J., “Make Art, Not Ads”, <https://www.nytimes.com/2014/09/28/nyregion/an-app-that-replaces-ads-with-art.html> (29.09.2017.)

¹⁷ Leone, B., ““OMG who stole my ads?” Etienne Lavie’s project replaces Parisian ads with famous masterpieces”, <http://theheritagestudio.com/2014/02/omg-who-stole-my-ads-etienne-lavies-project-replaces-parisian-ads-with-famous-masterpieces/> (14.11.2017.)

¹⁸ Dehghan, S. K., “Teheran swaps ‘death to America’ billboards for Picasso and Matisse”, <https://www.theguardian.com/world/2015/may/07/teheran-swaps-death-to-america-billboards-picasso-matisse-hockney-iran>

ве сликара које заступа. Међутим, с обзиром на њену делатност, ово јесте реклама, али тако осмишљена да не изазива отпор пролазника.¹⁹

Проблем неумереног оглашавања у јавном простору нису приметили само уметници активисти широм света, већ се на овај проблем осврнула и специјална извештељка Уједињених нација Фарида Шахид на 69. Генералној скупштини 2014. године.

У својој изјави, изразила је забринутост „због несразмерне и свеприсутне природе комерцијалног оглашавања”. Препоручила је и да се на нивоу држава законом услови ограничи број комерцијалних порука које се свакодневно упућује људима, и истакла да је неопходно да се комерцијалне и некомерцијалне поруке јасно назначе и разграниче у односу на остале садржаје на свим медијима.

Шахид је нагласила да државе имају одговорност да одређене јавне просторе заштите од комерцијалних садржаја, у циљу очувања слободе мишљења у културне разноликости. У завршници је нагласила да „разни примери показују да доминација наратива у јавном простору зависи од тога ко држи моћ”, јер власти често игноришу притужбе организација цивилног друштва које осуђују прекомерно оглашавање у јавном простору, док се, када се компаније за оглашавање пожале да су им билборди вандализовани, брзо реагује.²⁰

У Упитнику о утицају реклама и маркетиншке праксе на уживање културних права у Републици Србији наведено је да се у земљи оглашава на отвореном „на начин који обезбеђује сигурност пешака, моторних возила и других учесника у саобраћају, заштити културно-историјских споменика и имовине од заједничког

¹⁹ Recinos, E., “In Mexico City, a Commercial Billboard Becomes a Giant Canvas”, https://creators.vice.com/en_us/article/qkegvp/this-mexico-city-art-project-turns-one-billboard-into-a-giant-canvas

²⁰ *Statement made by the Special Rapporteur on Cultural Rights at the 69th session of the General Assembly* <http://www.ohchr.org/EN/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=15864&LangID=E> (14.11.2017.)

интереса и очувања и унапређења изгледа града или насеља.”²¹ Оглашавање на отвореном у Србији дефинисано је члановима 39-44 Закона о оглашавању.²²

Закључна разматрања

Све је више различитих производа и све већа конкуренција међу агенцијама за оглашавање у циљу привлачења пажње потрошача, а константна изложеност толиком броју реклама научила је потрошаче да их, у одређеној мери, игноришу. Таква ситуација тера стручњаке за оглашавање на осмишљавање још орининалнијих, још упадљивијих и још агресивнијих порука, а да би их формулисали на одговарајући начин раде темељна истраживања циљних група. Тако данас многе компаније продају податке својих корисника адвертајзинг агенцијама, а велики број њих их и самостално прикупља и анализира и на основу добијених резултата формулише персонализоване комерцијалне поруке.

Извесно је да су нам, с напретком технологије, и поред разних програма за блокирање рекламних порука, све мање шансе да се од њих одбранимо, осим уколико се законом ова област не регулише у складу са препорукама Фариде Шахид. У поређењу с интернетом, билборди би могли да изгледају прилично безопасно, али, заправо, од њих нема заштите. Многи се због тога осећају искоришћено, фрустрирано, а када активистичке групе отворено покажу неслагање са овом врстом оглашавања, суочени су са полицијом.

Бунт уметника-активиста против визуелног загађења у свим примерима је изражен кроз креативне визуелне форме изражавања, било да се ради о замени комерцијалних плаката својим радовима

²¹ *Questionnaire on the impact of advertising and marketing practices on the enjoyment of cultural rights*, <http://www.ohchr.org/EN/Issues/CulturalRights/Pages/impactofadvertisingandmarketing.aspx> (31.01.2018.)

²² *Закон о оглашавању РС* из 2016. године http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_oglasavanju.html (1.01.2018.)

који могу да говоре о неком проблему, али и не морају, преко *креативне интервенције* на постојећим рекламним плакатима, а има и случајева када се изглед плаката у реалности не нарушава, али се даје шанса пролазницима да, путем апликација на мобилним телефонима, уместо њих гледају радове уличне уметности.

И поред велике популарности које чишћење јавних простора од визуелног загађења доноси, градови се врло ретко одлучују на такав корак, јер им рекламе обезбеђују значајан прилив средстава, па су можда градоначелница Париза и градоначелник Лондона пронашли прави модел да повећају своју популарност, а да градске касе остану пуне. Верујемо, ипак, да ће забрана само оних реклама које грађане највише иритирају, бити више него довољна за највећи број грађана, али не и за уметнике-активисте који ће, прилично извесно, и у будућности истрајавати на томе да своје градове ослободе визуелног загађења у потпуности.

Литература

- Anonim <http://abillionpeople.org/buynothingday.html>
- Battersby, M., "Brandalism: Street artists hijack billboards for 'subvertising campaign'" <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/brandalism-street-artists-hijack-billboards-for-subvertising-campaign-7953151.html>
- Baudrillard, J. *The consumer society*, p. 72 https://monoskop.org/images/d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf
- Baudrillard, J., "The ecstasy of communication": in Redmond, S, Holmes, S.(eds.) *Stardom and celebrities*, p. 129 <http://resonatorbox.com/wp-content/uploads/2016/01/Baudrillard-The-Ecstasy-of-Communication-9pgs.pdf>
- Bromwich, J., "Make Art, Not Ads", <https://www.nytimes.com/2014/09/28/nyregion/an-app-that-replaces-ads-with-art.html>
- "Clients", <http://billboardliberation.com/clients.html>

- Wentz, L., “Sao Paulo’s Ingenious Move for Return of Banned Billboards”, <http://adage.com/article/media/sao-paulo/311049/>
- Griffin, A., “COP21: ‘Brandalism’ activists post satirical adverts around Paris in protest of climate change advertising”, <http://www.independent.co.uk/news/science/cop21-brandalism-paris-climate-change-talks-protests-a6754896.html>
- Dearden, L., “Paris bans ‘degrading’ sexist and discriminatory adverts across French capital”, <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/paris-bans-sexist-adverts-discrimination-france-capital-billboards-posters-city-anne-hidalgo-mayor-a7658341.html>
- Dehghan, S. K., “Tehran swaps ‘death to America’ billboards for Picasso and Matisse”, <https://www.theguardian.com/world/2015/may/07/tehran-swaps-death-to-america-billboards-picasso-matisse-hockney-iran>
- Eleftheriou-Smith, L. M., “Brandalism is back with 365 ad takeovers in just two days”, <https://www.campaignlive.co.uk/article/brandalism-back-365-ad-takeovers-just-two-days/1294436>
- Закон о оглашавању РС из 2016. године* http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_oglasavanju.html
- Lambert, S., “How to vandalise advertising a 2 m video” <https://antiadvertisingagency.com/how-to-vandalise-advertising-a-2m-video/>
- Lewis, K., “Body-shaming adverts to be banned on London transport by Sadiq Khan”, <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/body-shaming-adverts-banned-london-transport-tube-sadiq-khan-a7079591.html#gallery>
- Leone, B., “‘OMG who stole my ads?’ Etienne Lavie’s project replaces Parisian ads with famous masterpieces”, <http://theheritagestudio.com/2014/02/omg-who-stole-my-ads-etienne-lavies-project-replaces-parisian-ads-with-famous-masterpieces/>
- Macro, A., “Anti-advertising campaign replaces 360 ads with art in 10 UK cities”, <https://www.digitalartsonline.co.uk/news/illustration/anti-advertising-campaign-replaces-360-ads-with-art-in-10-uk-cities/>
- Mulholland, R., “Grenoble to replace street advertising with trees and ‘community spaces’”, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/11250670/Grenoble-to-replace-street-advertising-with-trees-and-community-spaces.html>
- “Our Mission”, <https://antiadvertisingagency.com/our-mission/>

Recinos, E., "In Mexico City, a Commercial Billboard Becomes a Giant Canvas",

https://creators.vice.com/en_us/article/qkegvp/this-mexico-city-art-project-turns-one-billboard-into-a-giant-canvas

Statement made by the Special Rapporteur on Cultural Rights at the 69th session of the General Assembly, <http://www.ohchr.org/EN/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=15864&LangID=E>

Questionnaire on the impact of advertising and marketing practices on the enjoyment of cultural rights, <http://www.ohchr.org/EN/Issues/CulturalRights/Pages/impactofadvertisingandmarketing.aspx>

Dejana Prnjat

RELEASING OF CITY PUBLIC PLACES FROM VISUAL POLLUTION THROUGH DIFFERENT FORMS OF VISUAL ARTS

Summary

Partnership of public authorities and private capital enabled significant presence of advertisements in public spaces which to a great degree violates the appearance of cities, and also expose citizens to commercial messages against their will. This situation has provoked revolt of many people, so in some cities the authorities have forbidden outdoor advertising, and in the others the artists themselves fight against this in different creative ways. The aim of this work is to present the key examples of a creative rebellion against outdoor advertising by artists activists through different forms of visual art.

Key words: outdoor advertising, city public places, brandalism, visual art.

Санда Ристић Стојановић

ДА ЛИ ЈЕ ИКАДА ПОСТОЈАЛО ЗЛАТНО ДОБА УМЕТНОСТИ?

Апстракт: У раду се разматра питање да ли је икада постојало „златно доба уметности”, да ли се заправо идеалу „златног доба уметности” икада приближила нека епоха у којој би уметност представљала највишу потребу духа, или би уметност била центар друштвеног живота. Рад се такође бави питањем маргинализације уметности у данашњем времену, питањем краја уметности, као и питањем да ли је естетички хуманизам само једна теоријска утопија.

Кључне речи: уметност, златно доба уметности, маргинализација уметности, крај уметности, естетички хуманизам.

На само питање да ли је икада постојало златно доба уметности надовезује се питање маргинализације уметности, питање краја уметности, питање да ли је уметност ствар прошлости.

На питање да ли је икада постојало златно доба уметности можемо дати више одговора. Постојали су периоди у историји цивилизације када је долазило до експанзије врхунских уметника и оригиналних идеја у уметности: Атина у доба Перикла, италијански ренесансни градови (Фиренца, Венеција, Рим), прва половина XX века – Париз, прва половина XX века – немачки експресионизам и Баухаус, златно доба Шпаније (XVII век – Веласкез, Ел Греко, Зурбаран), холандски златни XVII век итд.

Постојала су и златна доба појединих праваца у уметности, златно доба импресионизма, златно доба експресионизма итд. Тако, влада САД је после Другог светског рата организовала бројне акције, а међу њима и *WPA* пројекат – *Public works of Art Project*. Џексон Полок је тада био члан Муралне дивизије; обавеза му је била да ослика једном месечно један мурал на зидовима јавних грађевина.

Многи апстрактни експресионисти веровали су да се експресивност постиже великим делом и кроз психички процес сликања. Ближи концептуалном схватању уметности, апстрактни експресионисти су пројектовали мешавину филозофије, историје уметности, психологије и властитог искуства у визуелне форме, уносећи у процес сликања разне елементе случајности, спонтаности, у гестовима, потезима, доживљајима.

Али оно што је значајно јесте то да је и сам Полок био – од стране владе САД – финансијски подржан. Златно доба уметности може бити и оно доба уметности, где осим великих уметника и аутентичних уметничких идеја, имамо и пример финансијске помоћи уметницима, њихово збрињавање кроз разне облике менторства и конкретних мецена (Црква, Држава, богати појединци, институције).

Ако посматрамо ово питање, да ли је икада постојало златно доба уметности, са аспекта важности уметности, и да ли је она кључна у друштвеном животу неке заједнице, тешко да бисмо могли дати потврдан одговор, јер чак и у Паризу у првој половини XX века, у коме је био изузетно богат уметнички живот, и тада велики део друштва није уметност занимала, далеко од тога да су сви пратили преокрете у сликарству, поезији, књижевности, позоришту итд. На ово можемо да надовежемо чувено питање Хегелово о крају уметности, полазећи од његовог мишљења да уметност јесте форма апсолутног духа, али да је она и најнижа форма апсолутног духа, зато што долази до нас у чулном материјалу. А Хегелов модел успињања знања од чулности, преко представе до појма подразумева да је највиша форма апсолутног духа филозофија, која нам се

даје у појму. Уметност, дакле, увек јесте и остаје форма чулности, па Хегелова идеја о крају уметности подразумева пре свега да форма уметности не представља више највишу потребу духа; иако није спорно да ће уметност постојати, мењати се и развијати. Али на ово Хегелово мишљење се надовезује управо и историјско време после Хегела, и наше актуелно време, у коме свакако царују Политика, Техника, Технологија, Наука итд. Наравно неко на основу оваквог Хегеловог мишљења може заиста доћи до закључка да је уметност ствар прошлости, да њен утицај све више слаби у савременом друштву. У прилог тој тези о маргинализацији уметности иде и идеја о слабом утицају савремених уметничких остварења на своју епоху. Неки филозофи су склони да утврде да у последњих 30-40 година, иако је било доста аутентичних уметничких остварења, занимљивих дела из области књижевности и филозофије, треба да поставимо себи кључно питање да ли међу тим делима има таквих која би имала светско-историјски значај и која би досезала ниво класике.

Да ли данас као противтежу познатих јавних личности, обично без дела, оснажених моћним маркетингом и експлоатисањем визуелних медија ми имамо и јачање и јаких уметничких личности и личности интелектуалаца, који би били у стању да у неким пресудним временима дигну глас упозорења на низ неодговорних, авантуристичких делатности, и на релативизацију свега и свачега, па чак и историјских злочина од стране политичара, државе, институција, шире заједнице.

Да ли у свету данас има таквих величина као Сартр, Ками, Јасперс, Пикасо, Дали? Одсуство ремек-дела од светско-историјског значаја неки филозофи објашњавају кризом Европе, па и света, кризом савремених парадигми човековог бића, у ситуацији када нове парадигме нема на видуку.

Ако је уметност XX века веома често увиђала трагичност човека и трагизам његовог постојања, уметност XXI века, често оличена у антиуметничким концептуалним игријама, склона је

цинизму, иронији и сарказму у бесконачном кругу већ виђеног и познатог, у оквирима и покушајима да се занемари важност аутентичног уметничког дела. С једне стране савремени живот пун бесмислених задовољстава, уживања, подржан погодностима техничким савремене цивилизације, лишава човеково биће смисла, ако човек остане без аутентичног рада и стваралаштва. Бескрајни конзумеризам и потрошачко друштво стварају антисоцијалне, разорене личности. Али и бескрајни рад по моделу капиталистичког друштва од 9 до 18 h, па и дуже, подједнако је нељудски и антисоцијалан, разоран по личност. Ту долазимо до могућности доминације отуђености, расцепа између рада и уживања, као кулминације противречности савременог друштва.

II

Нека дела уметности из прошлости, можемо посматрати у контексту веома јасно израженог раздора између самог дела и варварске, нељудске околине. На пример, Пикасова Герника, песме Тракла, песме Паула Целана итд. А трагичност коју та дела изражавају не припада исључиво искуствима самог субјекта, који се побунио против сурове стварности и савремености, него припада свакој свести која је искључена из друштва, и бачена у готово ненормалне креатуре. Недопадљива дела експресиониста – Кирхнера, Ото Дикса, Георга Гроса показују много већу сличност са великим делима прошлости од умивених, осредњих дела, инсталација којих данас има на претек на тзв. сцени уметности.

Треба задржати и могућност да се уметност, или бар један њен део, одржава у животу захваљујући сопственој друштвеној снази отпора. Ако нека уметничка дела доприносе друштву, то није једноставно комуникација с њим, него управо негација у којој се захваљујући снази унутрашњег естетског развитка друштвено репродукује друштвена еволуција, а да се она заправо не подржава.

Ако сагледавамо однос уметности и друштва, требало би нагласити да је Адорно инсистирао на ставу да уметност није везана

уз друштво путем начина свог произвођења, нити путем друштвеног порекла свог тематског садржаја. Уметност у себи кристалише нешто властито, особено и уместо да се прилагођава и да повлађује постојећим друштвеним нормама, она критикује друштво чињеницом да „бескорисно” постоји.

Адорно је додуше уважавао чињеницу, да су одређени критичари пребацивали уметности ради уметности фетишизацију уметничког дела као чистог и самог себи довољног, априори независну од услова његове производње.

Сагледавајући данашњу улогу културне елите, тј. људи који живе од свог рада у разним институцијама културе, можемо увидети окоштани поредак у тим институцијама, конформизам, некритичко понављање мисли претходника, које вуче у један антиинтелектуални и неаутентични начин деловања. У сталном зачараном кругу конвенција, често без већих преиспитивања, нема много луцидних сагледавања савремених проблема.

Треба узети у обзир, када се говори о уметности данас, и естетички хуманизам. Естетички хуманизам свакако би данас подразумевао једну идеју, идеал који доприноси схватању уметности као важне у оплемењивању људске културе, света, људског бића. Естетички хуманизам би био једна визија људског живота, која подразумева веру у снагу аутентичног уметничког стваралаштва, уметничког дела, и веру да ће уметност у друштву бити једна посебна, вредна, цењена делатност. Естетички хуманизам је ипак за већину естетичара само идеја, утопијска идеја, утопијска теорија.

Литература

- Адорно, Т., *Негативна дијалектика*, БИГЗ, Београд, 1979.
Грејам, Гордон., *Филозофија уметности*, Клио, Београд, 2000.
Грлић, Д., *Изазов негативног*, Напријед и Нолит, Загреб – Београд, 1988.

БЫЛО ЛИ КОГДА-НИБУДЬ ЗОЛОТОЕ ВРЕМЯ ИСКУССТВА?

Резюме

В настоящей работе рассматривается вопрос о том, было ли когда-нибудь золотое время искусства, да и приблизилась ли какая-нибудь эпоха к идеалу „золотого времени искусства”, в которой искусство либо представляло бы собою высшую потребность духа либо являлось бы средоточием общественной жизни. В работе поднимается также вопрос о маргинализации искусства в современную эпоху, о „конце искусства”, а также вопрос о том, не является ли эстетический гуманизм всего лишь теоретической утопией.

Ключевые слова: искусство, золотое время искусства, маргинализация искусства, конец искусства, эстетический гуманизм.

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. Кирило 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.

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.

Богомир Ђукић (1943.) је редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Бања Луци, у пензији. 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.

Бошко Телебаковић (1948.) је редовни професор на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Дипломирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду 1973. године, магистрирао (1980.) и докторирао (1985.) на Факултету политичких наука Универзитета у Београду.

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 иностранј периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

Јадранка Божић (1959.) дипломирала је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности, а магистрирала на Интер-

дисциплинарном смеру из антропологије (област митологије и религије). Докторанд је на Факултету политичких наука (Катедра за комуникологију). Ради у Одељењу за научноистраживачки рад Народне библиотеке Србије. У домену њених интересовања су: феномен књиге и читања, трансформације концепата усмености и писмености у информатичкој култури, савремене теорије читања, социокултурна антропологија, социолингвистика, студије културе, комуникологија, психологија, филозофија медија, теорија визуелне културе. Сарадник је Завода за проучавање културног развика, Института за књижевност и уметност, Вукове задужбине. Члан је Естетичког друштва Србије, Етнолошко-антрополошког друштва Србије и Библиотекарског друштва Србије.

Милош Миладинов (1992.) је сарадник у настави 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.

Милица Ојданић (1985.) је докторанд на Филолошком факултету у Београду. У ужем фокусу њеног интересовања налазе се следеће теме и проблеми: ренесанса, романтизам, сликарство, индивидуалност и велико образовно путовање (*Grand Tour*).

Марија М. Булатовић (1990.) је дипломирала и мастерирала на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду. Од 2014. године похађа докторске академске студије на студијском програму *Језик, књижевност, култура*, модул *Књижевност*, на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Стипендисткиња је Фонда за мла-

де таленте за школску 2012/2013. и 2013/2014. годину. Добитница је Похвале Филолошког факултета у Београду за изузетан успех у току основних академских студија. Од 2017. стипендисткиња је Министарства просвете, науке и технолошког развоја и учествује на пројекту *Књиженство – теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915*. Пише књижевну критику. Области интересовања: естетика и теорија уметности, француска књижевност и француска савремена књижевна теорија, српска књижевност у европском и светском контексту.

Предраг Јакшић (1972.) је дипломирао на Правном факултету, као и на Факултету драмских уметности Универзитета у Београду. На ФДУ је завршио мастер студије, а тренутно је на докторским студијама теорије драмских уметности, медија и културе на истом факултету. Аутор је већег броја објављених научних радова и есеја, те књиге из теорије сценаристике *Феномен талачке ситуације* (2014). Сценариста је и редитељ дугометражног играног филма *Повратак* (2016), као и неколико кратких филмова. Објавио је више књига поезије и прозе. Члан је Удружења књижевника Србије.

Срђан Мараш (1973.) дипломирао, магистрирао и докторирао на Одељењу за филозофију Филозофског факултета у Београду. Посебна поља интересовања: историја филозофије, модерна и савремена филозофија, естетика.

Весна Миленковић је докторирала на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду на студијама Теорије драмских уметности, медија и културе на тему „Нови медији у Србији у функцији политичке пропаганде”. На Факултету политичких наука Универзитета у Београду дипломирала је на мастер студијама из области комуникологије. Ради у Високој школи за ко-

муникације у Београду. Члан је Удружења новинара Србије и Удружења „Млади грашак” за уметност, културу, медије и друштвена питања.

Марко Новаковић (1983.) је дипломирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године, где је и докторирао 2016. године. Посебна подручја интересовања: филозофска естетика, филозофија ликовних уметности и музике, модерна и савремена филозофија, филозофија образовања.

Андреа Ратковић (1985.) је доктор друштвено-хуманистичких наука (филозофија, комунологија). Запослена је на Факултету савремених уметности у Београду у звању доцента. У њену ужу област интересовања спадају филозофија језика и филозофија медија.

Никола Танасић (1983.) научни сарадник Института за филозофију. Аутор Нове српске политичке мисли. Дипломирао 2007. године на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: античка филозофија, историја филозофије, филозофија политике и друштвена критика, естетика, уметничка и филмска критика.

Душан Пајин (1942.) је редовни професор у пензији Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду и професор на интердисциплинарним теоријским студијама *Културна политика и менаџмент* Универзитета уметности у Београду. Дипломирао филозофију 1968. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду, а докторирао 1978. године на Филозофском факултету Универзитета у Сарајеву. Објавио је 12 књига и преко 500 радова на српском и енглеском језику.

Душанка Ђурковић (1979.) је завршила је основне и мастер студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за италијански језик и књижевност. Докторске студије на Филолошком факултету уписала је 2014. године, на модулу Књижевност. Области интересовања: италијанска књижевност, историја и теорија књижевности, теорија игре, феминистичка критика.

Милан Радовановић је доцент на Академији уметности у Београду, студијски програм Фотографија и Камера. Докторирао је на интердисциплинарним студијама Теорије уметности и медија Универзитета уметности у Београду. Дипломирао је 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.

Драган Ђаловић (1976.) је доцент на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета у Београду, где предаје теорију медија, теорију уметности и семиологију, те гостујући наставник на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје исламску уметност, исламску архитектуру и арапску калиграфију. Дипломирао је сликарство 1998. и арапски језик и књижевност 2006. године. Магистрирао теорију уметности и медија на интердисциплинарним последипломским студијама на Универзитету уметности у Београду 2005., а на истој групи је и докторирао 2008. године. Најзначајније публикације: *Јосип Броз Тито: студија имица* (2006.), *Увод у теорију медија* (2009., 2010.) и *Увод у теорију модерне и постмодерне уметности* (2011.).

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.

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.

Дејана Прњат (1966.) је дипломирала на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду, магистрирала и докторирала на Факултету политичких наука Универзитета у Београду, а последокторско истраживање обавила на Одсеку за бизнис и услужни сектор Метрополитен универзитета у Лондону. Запослена на Академији уметности Универзитета у Новом Саду.

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, преводи поезију са енглеског и пише и објављује приказе

Естетска култура

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

Естетска култура

- 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.

САДРЖАЈ

Реч уредника	5
--------------------	---

Естетска култура

Драган Жунић Естетска култура	11
Сретен Петровић Козметичко улепшавање света и аутентично стварање.....	39
Ива Драшкић Вићановић Принцип хуманизма као темељ естетске културе.....	55
Богомир Ђукић Декаденција културе, деструкција естетског и естетика	65
Бошко Телебаковић Уметност и неестетска култура	79
Дивна Вуксановић Естетска култура и медијска култура.....	95
Јадранка Божић Приземљена естетика: нагомилавање као савладавање празнине.....	109

Естетска култура: теоријске перспективе

Милош Миладинов Карактер појмова аполонског и дионизијског у филозији раног Ничеа	121
Милица Ојданић <i>Sprezzatura</i> као облик понашања и самопредстављања у ренесанси	135
Марија Булатовић Бартово „читање” визуелног: естетика фотографије у <i>светлој комори</i>	155
Предраг Јакшић Принуда у комуникацији као културни образац друштвених мрежа	173
Срђан Мараш Естетска култура као еманципована чулна култура у друштвеном медијуму технике и уметности	185
Весна Миленковић Естетска култура у дома мултимедија	201
Марко Новаковић Култура чулности у доба технократије	215
Андреа Ратковић Значај херменеутичке критике тела за естетску културу	241

Никола Танасић	
Естетика порнографије – секс илепота у време интернет голотиње	257

Естетска култура: перспектива уметности

Душан Пајин	
Естетска култура у класичним делима јапанских књижевница (између 8–11. века)	281
Душанка Ђурковић	
Андрићев Салко Ђоркан у светлу теорије игре Р. Кајое	295
Милан Радовановић	
Семиотика и питање стила у историји уметности.....	311
Драган Ђаловић	
Свет исламске уметности у естетској култури.....	329
Уна Поповић	
Естетика игре: уметност без рефлексije.....	347
Душан Миленковић	
Естетички приступ форми популарне музике у светлу основних претпоставки естетике Теодора Грејсика	367
Дејана Прњат	
Ослобађање јавних градских простора од визуелног загађења путем различитих форми визуелних уметности....	387

Санда Ристић Стојановић

Да ли је икада постојало златно доба уметности? 399

Подаци о ауторима 405

Упутство ауторима 413

Издања Естетичког друштва Србије 415

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852:130.2(082)

ЕСТЕТСКА култура : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... и др.]. - Београд : Естетичко друштво Србије, 2018 (Београд : Чигоја штампа). - 414 стр. ; 20 см. - (Библиотека Филозофска истраживања / Естетичко друштво Србије, Београд)

“Зборник ... окупља резултате излагања и дискусија на XXXVII редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан 07. и 08. децембра 2017. године, у просторијама Завода за проучавање културног развитка у Београду.” --> Реч уредника. - Тираж 250. - Реч уредника: стр. 5-10. - Подаци о ауторима: стр. 405-412. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз већину радова. - Summaries.

ISBN 978-86-920749-4-3

а) Естетска култура - Зборници
COBISS.SR-ID 265002764