

HOMO AESTHETICUS

зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

НОМО АЕСТHETICUS

зборник радова

Издавач

Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача

др Мирко Зуровац

Уредници

др Ива Драшкић Вићановић
др Дивна Вуксановић
др Небојша Грубор
др Уна Поповић
др Марко Новаковић

Штампа

Своја
Ш Т А М П А

Тираж

250 примерака

ISBN 978-86-

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

HOMO AESTHETICUS

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2017.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Homo Aestheticus* представља резултате излагања и дискусија на XXXVI редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан 22. и 23. децембра 2016. године, у просторијама Завода за проучавање културног развика у Београду.

Homo Aestheticus, као тема поменутог скупа и овог зборника, назначавља комплексан хоризонт проблема и питања која обележавају савремено друштво и културу, али и начин на који човек разумева сопствено место унутар њих. Питање на које овде покушавамо да одговоримо је питање о естетској природи човека, односно о могућностима да се однос човека и друштва данас разуме путем њихове естетске димензије. Свакако, ово питање своје основе има и у традиционалним поимањима човека, естетског, уметности, друштва и културе, те отуда његова разматрања неретко захватају и у проблеме наслеђених идеја, као и начина њиховог трансформисања у савремености. С обзиром на наведено, радови у зборнику нуде низ перспектива путем којих се назначена питања осветљавају, те које у свом заједништву могу отворити и нова питања и проблеме.

Зборник радова *Homo Aestheticus* организован је преко три тематске целине. Први део зборника, насловљен *Проблем Homo Aestheticus*, групише радове који овом проблему приступају на проблемски начин, испитујући смисао одређења човека као ес-

тетског бића. Други део зборника, *Homo Aestheticus: перспективе*, обухвата радове који датом проблему приступају из уже фокусираних перспектива, укључујући ту и хоризонт нових и масовних медија, као и конкретне филозофске позиције. Напокон, радови који се налазе у трећем делу зборника, *Homo Aestheticus и уметност*, проблем естетске природе човека истражују спрам хоризонта појединих уметности – књижевности, позоришта и плеса.

Рад Сретена Петровића, под називом „Поред осталог, и *Homo Aestheticus*”, отвара овај зборник постављајући питање о универзалном карактеру естетског односа човека према стварности, које аутор противставља накнадној вредносној процени постигнућа насталих на основу њега. Ива Драшкић Вићановић једнако испитује универзалну димензију идеје *Homo Aestheticusa*, наглашавајући је у особеном естетско-антрополошком смислу и тумачећи је спрам контекста ренесансне мисли. Истраживање Уне Поповић проблем естетског односа човека усмерава према природи, те преиспитује његов карактер и могућност у савремености. Студија Душана Пајина показује појмовни и идејни развој овог проблема, укључујући ту и занимљиво поређење западне и кинеске културе.

Бошко Телебаковић и Богомир Ђукић, са друге стране, постављају питање о томе да ли савремено друштво уопште још нуди могућност за постојање *Homo aestheticusa*, односно да ли је ова идеја и даље одржива. У сличном контексту проблем естетске природе човека анализира и Александар Петровић, указујући при том и на позицију *човека естетике* као хипотетичког идеала остварења естетских идеја. Рад Марка Новаковића је, на сличном трагу, посвећен анализи самог естетичара као *Homo aestheticusa*: аутор наглашава иманентну везу разумевања човека као естетског бића и могућности изградње естетике као теорије о оном естетском. Тврдећи да је естетска способност антрополошка диференција људскога бића, Драган Жунић заступа тезу да је *homo aestheticus* ознака оног људског као таквог.

Критички поглед на могућност живота идеје *Homo aestheticusa* у савремености нуде и радови Дивне Вуксановић, Срђана Мараша

и Саше Радовановића. Испитујући савремени феномен зомбија као елемент културе танатоса, Вуксановићева истиче еротско као основ естетског. Са друге стране, Мараш анализира традиционалну категорију мимезиса и његову везу са естезисом, истичући хоризонт савремености као контекст наглашеног аутомимезиса. Коначно, Радовановић подсећа на Хајдегерово напуштање естетике као теоријског оквира разумевања естетског, упућујући на потребу за новим теоријским перспективама обраде проблема *Homo aestheticus*.

Други део зборника, посвећен конкретнијим перспективама разумевања основне теме, започиње радовима који истражују модерне основе естетике и идеје *Homo aestheticusa* у погледу на њих. Игор Цвејић истражује Баумгартенов и Кантов однос према сензитивности, полазећи од ког анализира на њима заснована разумевања човека као естетског бића. Милан Вукадиновић, са друге стране, анализира Блуменбергово разумевање односа нововековне рационалности и естетичког прогреса, који потом представља с обзиром на његов специфично људски карактер.

Централни део ове целине зборника представљају радови посвећени савременим новим и масовним медијима. Радови Дамира Смиљанића, Невене Јевтић, Александре Бракус и Вука Вуковића, сваки из своје перспективе, анализирају измене идеје *Homo aestheticus* у хоризонту савремене медијске и информатичке културе. Смиљанићев фокус оријентисан је на проблем естетског доживљаја који се са објекта усмерава на субјект, резултујући у специфичном естетском односу према аутопрезентацији. Проблем презентације човека и идентитета наглашава и рад Вука Вуковића, који исти поставља из перспективе политике и њених трансформација у савременом друштву. Анализом случаја *JenniCam* Невена Јевтић указује на важну тачку пресека естетичког саморазумевања човека и дигиталне културе, путем које ауторка жели да покаже природу естетског, као и карактер савремене културе. Коначно, Александра Бракус проблем савремених медија тумачи наглашавајући пад традиционалних и стварање нових естетских вредности креираних управо од стране нових медија.

Радови Милоша Миладинова и Желимира Вукашиновића, који закључују други део зборника, посвећени су ситуирању основног проблема зборника у контекст конкретних филозофских позиција. Тако Миладинов критички промишља Маркузеово спајање културе и цивилизације, док Вукашиновић на примеру Ничеовог обраћа платонизма истиче однос естетских вредности и људског постојања.

Трећи део зборника, посвећен могућностима да се идеја *Homo aestheticus* сагледа спрам појединачних уметности, започиње радovima Ирине Деретић, Предрага Јакшића, Весне Маричић и Виолете Кеџман, оријентисаним на књижевност. Док Деретићева и Маричићева анализирају проблем *Homo aestheticus* на позадини Толстојевих и Шекспирових идеја, Кеџманова Џојсов мотив користи у истраживању *промене перцепције естетског код младих у савременој култури*. *Студија Предрага Јакшића фокусира интимни простор читања књиге и анализира услове и последице тако оцртаног контекста*.

Рад Марије Миловановић испитује перформативност снукера као културалне и позоришта као уметничке изведбе, указујући на промену односа између савременог извођача и гледаоца/реципијента. Тамара Дакић анализом латиноамеричких плесова указује на заокрет њиховог разумевања од средства социјализације ка чистој естетској структури, ситуирајући у тај контекст проблем односа према Другом. Коначно, зборник се закључује истраживањем Санде Ристић-Стојановић, које је посвећено позицији проблема уметности у XXI веку.

Уредници
др Ива Драшкић Вићановић
др Дивна Вуксановић
др Небојша Грубор
др Уна Поповић
др Марко Новаковић

ПРОБЛЕМ НОМО АΕΣΤΗΕΤΙCUS

Сретен Петровић

ПОРЕД ОСТАЛОГ, И *HOMO AESTHETICUS*

Апстракт: Поводом питања: може ли се данас рећи да човек све феномене савремености, а не само оне уметничке и уже естетичке, посматра на један естетизован начин културна антропологија се давно определила. „Човек је потенцијално у стању да створи уметност, да је доживи и тумачи”,¹ што претпоставља, врло условно, и могућност посматрања света из истога ракурса. Са ове исте равни гледано, човек је биће способно да рационално партиципира у свету, заузима религијски и морални став и исказује своју потребу за игром и радом, најзад, човек је биће са смислом за свеобухватан метафизички искорак. Сасвим је друга ствар вредноснога статуса човековог постигнућа под видим „естетског дела”, тумачења његове рецепције као примарно „естетске”, најзад, вредновања квалитета његових моралних радњи, спортског резултата, као и рационалног, научног увида.

Кључне речи: естетизација, естезификација, глобализам, кич, уметност; естетски човек.

Провокативно питање у позивном писму за нашу расправу гласи: „Може ли се данас рећи да човек све феномене савремености, а не само оне уметничке и уже естетичке, посматра на један естетизован начин?” Учинило ми се zgodним да понудим један при-

¹ Mirendorff, M., Tost, H., *Einührung in die Kunstsoziologie*, Köln und Opladen, 1957, стр. 39.

мер, и о њему, потом, нешто кажем. Зима је, напољу снег, изузетно је хладно. Човек је спреман да напусти кућу. Одабрао је прикладну одећу. Међутим, пред великим огледалом у предсобљу, застаје и доноси одлуку да променити шал. У орману висе још три слична свилена шала, различитих боја и нијанси. Из ормана узима други који му се чини да боље пристаје боји сакоа, нарочито када, тамо где се запутио, одложи зимски капут а шал задржи преко сакоа, како то већ дуго чини.

Сасвим је извесно да ће се са топлом одећом на себи, према томе и са првобитно одабраним шалом, који је већ ставио, једнако заштитити од хладноће и сачувати здравље. Чињеницом, међутим, да је променио боју шала – иначе исте каквоће – има, овде, рећи ћу врло условно, „естетски” смисао. Антрополошки гледано ова интервенција, промена шала, надилази пуки интерес за физичком заштитом, и представља, наспрам таквога интереса, један трансцендентни факт. Мотив тога чина, како год га строго естетички вредновали, представља човеков гест, очигледно, учињен из „естетскога” разлога. Овај човек исказује жељу за украшавањем, а његов поступак потврђује идеју да наша врста посматра свет и из естетскога ракурса. Сасвим је свеједно, при томе, а поводом конкретног случаја, да ли овај човек демонстрира „лош” укус или не, будући да је уз изразито тамноплави сако одабрао тамнозелени шал, а не, можда, прикладнију конфигурацију, шал жуте боје, на пример. Битна је овде његова интервенција, која пада с оне стране моралног, здравственог, сазнајног интереса, дакле, у духу је Кантове аналитике, према томе, реч је о безинтересном, условно, „естетском” чину. Осим уколико овде није по среди религијски мотив, сагласно којем је донео одлуку да овим скроз наскроз тамним тоналитетом одеће, којом је прекрио себе, симболички демонстрира дубоку жалост због изгубљеног блиског рођака, или пријатеља. У том случају, отпада овде аргументација у прилог естетске, кантовске безинтересности.

Из угла стваралачке интервенције, аналогија са овим примером рецептивног карактера, тј. укуса, могу се узети твораштва

кича, у крајњем случају, шунда. Дакле, оцена наведених примера, баш у строго „естетичком” смислу, овде је беспредметна. Овим примерима, можда не и најсрећнијим, желео сам поткрепити антрополошки став да у човеку постоји иманентна потреба, према томе и урођена могућност не само за пријем, посматрање и доживљавање света на „естетизован” начин, већ и за нарочиту врсту произвођења облика на овој безинтересној равни, нешто слично поступцима *homo ludens*-а. Строго естетичко-критички формулисана оцена, која се односи на овде наведене примере укуса, а и творевина које оглашавамо за „шунд” или „кич”, пада изван овога домена разматрања.

Свакако, поводом примера који је овде елабориран, реч је о екстремном субјективизму. Дакле, без обзира на последице, и остављајући сада по страни реакцију рафинираног женског укуса у салону у којем се, потом, на пријему нашао овај, да не каже, „налуђени” човек са тамнозеленим шалом, он је, међутим, демонстрирао свој укус, своје јасство, којим није довео у питање јавни морал, и то треба поздравити. За разлику од постмодерниста који остају код апсолутне слободе за све, према томе, и за чин према којем се човек баш сасвим може унаказити у одевању, историја моде учи да би они са истанчаним укусом, боље прошли, бар код женскога света, уколико би се уместо тамнозеленога, у овом контексту, огрнули шалом, на пример, жуте боје или неке нијансе сличнога тоналитета, а која се визуелно, ваљда, боље комбинују по контрастном принципу са плавим сакоом.

У ширем антрополошком погледу, запажамо како ретко који човек, без обзира на стандард који заузима на друштвеној лествици, има потребу за украшавањем. Утолико је, у антрополошком огледалу свако од нас, поред осталог, у мањој или већој мери, и *homo aestheticus*. Он ће и при оскудним, материјалним условима живота реаговати из основа жудње за улепшавањем. И као што на овој веома широкој скали реакцијâ на многе „естезијске” изазове, налазимо богату лепезу од сасвим скромне „естетизације” која гра-

ничи са „неукусом”, до завидних нивоа одистинске „профињености”, тако и у радионици стварања естетских облика.

Можда би овде било примереније, а и прецизније, уместо израза „естетизације” користити термин „естезификације”, који одмах алудира на појам „чулности” по себи, па сагласно томе, и на „чулно осећање”, у којем имамо као примаран квалитет „осећање *пријатности*”. Тако би „естезијско” као полазиште, са својим ширим спектром могућности преображаја, могло потом, управо људском интервенцијом бити трансформисано на три онтички и вредносно различита начина. Најпре, у облику, назовимо га, баналне „естезификације” која се, из угла културне антропологије своди на творевине „шунда”. Затим, преображај исте ове „естезијске” пријатности може, на нешто вишем нивоу диуховне интервенције досећи форму „кича”. Најзад, на трећем нивоу преображаја тога „естезијског” материјала, може се догодити изненадно духовно просветљење у елитној чисто „естетској уметности”, као највишем облику рафиниране чулности.

Свакако да „естезификација”, по грубости термина, наводи на помисао да је реч скована по угледу на сличне речи из репертоара главних полуга савремене цивилизације, попут „електрификације”, „индустријализације” и „мелиоризације”, при чему термин „естезификације” овде конотира редукацију свеколике духовности на пуки чулности, популистички стандард лишен сваке дубине, сваке субверзивне намере да се очајни свет глобализма радикално промени. Духовност, као најдубљи захват у сферу реалности никако већ није сводљива на приступ реалности који захвата пуки Разум, или Техника, односно Појам. *Духовно* би се, контра *Разуму* могло поредити са интуицијом са Лајбницовим *јасним (claritas)*, али никако већ не и са *разговорним (raison)* перцепцијама. Они се разликују као Идеја и Појам; као неограничено (свеобухватно) и ограничено, уско опсервирање света.

Да не буде неспоразума. Нагон за украшавањем, улепшавањем, потреба да се биће допадне другима, поседују, у некој мери, и одређене животињске врсте. Овај нагон је, како сам га назвао,

искључиво естезијске природе, има за циљ да се изазове и / или произведе пријатност. Насупрот њему стоји „непријатност”. Ове две категорије, посебно када је реч о „пријатном”, никако нису по себи већ и строго естетички, дакле, уметнички појмови. То значи да ствари и појаве које производе у човеку „пријатно” осећање, јесу само могућност да у стваралачко-уметничкој процедури оне досегну статус дела, параметар форме, са строго естетски пријатним осећањем. Такође, у реалности, ствари са „непријатним” ефектом, могу стваралачки бити доведене до естетски позитивнога ефекта. Присећате се, реч је о Аристотелу.

Укратко, естетизација, а и онај нагон, садрже, углавном, емоционално позитивну конотацију, према томе, они суштински нису у истој равни са строго уметничким стандардом. Дакле, антрополошки, сви људи поседују онај нерв за пријем, као и за стварање тзв. „лепотних појава”, али до високо уметничке транспозиције досежу они који, уза све то, поседују и нарочити таленат за стварање таквих форми, односно сензибилитет за њихову одистинску рецепцију као уметничких.

Свако ко стваралачки носи у себи нерв за естетско, поглавито уметник, и који намерава да створи уметнички облик највишега домета, а према својој основној инспирацији, оставља за собом форме различитога нивоа успешности, од оних које, стратификацијски, припадају шунду, преко кича до истинских естетских облика, најпре осредњег, а затим, и високо уметничкога квалитета. На овој скали – мора се и то имати у виду – стоје и сасвим потврђени, врхунски уметници. Разуме се, и они имају своје падове и неуспехе, свакако, никада свесно и циљано, дакле, и они могу склизнути у кич. Колико сам пута у радионицама сликара видео њихове радове, односно покушаје који падају испод њиховог стандарда. Када им у атеље бане купац намеран да штогод од слика његових купи, а сликар процени да је муштерија скромне ликовне кондиције, он им каткада понуди баш таква, према сопственој сликаревој процени неуспела, или недовољно успела платна. Овде желим да кажем

како није свака песма врхунска, нити је за датога мајстора слике свако платно ремек дело!

Међутим, и најважније: једном афирмисани, и од публике и критике добро примљени уметник, није због тога, дакле, због потврђене истине да може достићи високи уметнички ниво, уједно и машина која, по учинку, штанцује врхунски квалитет у строго фиксираном радном времену. Важно је, а можда и најважније, то што он осећа потребу за превазилажењем достигнутог. Но, не тако што ће себе, маниристички следити, или плагирати друге. Његово дело, као ремек-дело, не процењује он већ други, процењује га потоње време које га не потиरे већ потврђује, и само таквом перзистенцијом дело се уздиже над просеком. Свакако, он осећа пријатност због доброга пријема у окружењу, али је, суштински, вазда стваралачки незадовољан и неизбављен. Он у себи осећа дубоку потребу за тзв. песничком, ликовном трансценденцијом. Ниједан сликар, дакле, ни песник, ма колико свестан да иза себе има дело, или дела у којима је постигао високи домет, па чак и када је јавно признат, свагда је у новом покушају. По дефиницији, једним, нпр. ремек-делом, никако се већ иманентно не пацификује, не исцрпљује његова стваралачка жудња. Таква је природа жудње, бескрајна, бесконачна, нелимитирана. Уосталом, тај метафизички, трансцендентни немир осећа се у било којем стваралачком човековом чину.

Но, овде ми сада изгледа занимљивим један други проблем. Може бити да је у образложењу за овај скуп управо у подтексту писма баш један такав проблем. Наиме, када данас говоримо о *homo aestheticus*-у а у духу основних филозофских и естетичких интенција романтичара, као да мислимо на остварење познатог естетичког идеала. Тим поводом отвара се питање, можемо ли уопште данас говорити о идеалу „естетичкога” човека, једнако у рецептивном као и у стваралачком погледу. Реч је о човеку, који је принципијелно одабрао живот љубитеља уметности, ствараоца уметничких форми. Једном речју, његова животна норма, вредносно и онтолошки, одскаче од форми егзистенције свих других људи, чија занимања, преокупације и радни елан падају изван естетско-

га? И сада питање: да ли је, напосто, *homo aestheticus* човек више-га дигнитета, супериорнији над човеком: *homo religiosus*-а, *homo ludens*-а, *homo faber*-а, *homo sapiens*-а? Да ли се *homo aestheticus*, који комуницира, али и више од тога, који ствара естетски престижна дела, далеко потпуније, на крају чак и на апсолутан начин, потврђује као човек, а да је то онима које сам навео, ускраћено? Да ли је уметност изабрана форма, а човеков естетски начин живота, за који се опредељује, такав да се једино у томе домену, у уметности, човек објективизује на синкретичан начин, и да је само у естетској игри потпуно свој, до краја, дакле, комплетан човек, а да се у осталим објективацијама: у раду и науци, спорту, у моралном делању и занатској вештини, само делимично, фрагментарно потврђује, дакле, непотпуно, несрећно и осакаћено? Парафраза Шилера.

Мој став, према естетичком идеализму романтичара, добро је познат једном броју овде присутних колега и колегиница. У једној реченици он гласи: антрополошки не постоји вредносно, а ни хуманистички, било каква разлика међу сферама духовнога ангажовања. Научник не стоји супериорно над уметником, а ни обрнуто. Нити се у истинском спорту човек људски мање остварује него у борби за афирмацију моралних начела.

Међутим, поновићу, у подтексту стратега који су осмислили данашњи скуп, може бити да је стајала још једна идеја. Наиме, да се одговори на питање какав се и да ли се, и који ниво, какав тип стандарда естетске партиципације савременога човека остварује у модерној технолошкој цивилизацији? Да ли се уметност уопште данас узима за форму са престижном важношћу за наш живот? Колико се у потрошачком друштву, које вапи за популизмом, осредњошћу на свим нивоима вредности, потири и сама врхунска „естетска“ уметност, књижевност, поезија, сликарство, озбиљна музика, класично позориште? Боље речено, шта је још остало од онога интегралистичког идеала романтичара, према којем је човек једино савршен и испуњен када се естетски игра и док се игра?

Замислимо се над чињеницом сензационализма и површно-сти у савременој књижевној продукцији. Није спорно нити недоз-

вољено то што данас неуки пишу, а пишу и веома учени али без уметничкога дара. Спорно је, међутим, то што се таква ступидарија купује и продаје као уметност, док врхунска литература, осим уколико није праћена добрим маркетингом, остаје маргинализована. Да ли је проблем у „истрошености” високих естетичких норми у писању, или је време истинске естетске производње и рецепције, једноставно прошло? Још одређеније, није ли глобализација потопила естетизацију, а „глобализовани човек” поразио „стваралачког, барокног човека”? Зар не живимо у времену у којем је „празна исушена општост” меркантилнога лика, збрисала „богату посебност”, особеност, индивидуалност човека, његову личност. А најоштрији критичар таквога меркантилнога идеала, написао је: „Уколико мање једеш, пијеш, купујеш књиге, уколико мање идеш у позориште, на плес, у кафану, уколико мање мислиш, волиш, теоретишеш, певаш, пишеш, утолико више *уштедиш*, утолико *веће* постаје богатство”.

Због свега, остаје суморно питање: није ли „естетски идеализам” не само непримерен савременој цивилизацији високог технолошког стандарда, већ та два модела, условно, „меркантилни идеализам” и „естетски идеализам”, стоји као антиподи? Тако се, онда „естетско” још ваља по радионицама за негу лица, чак и на табли са описом профила за који обучавају званична медицинска училишта, високе школе, где стоји као мамац, проверио сам: *Високи струковни козметичар – естетичар*. Отуда ме није изненадило када ми је једна студенткиња, уписавши филолошке студије са завршеном медицинском школом, одлучивши се да слуша курс из *Естетике*, пришла на почетку првога семестра, и онако цвркутаво, приупитала ме: „Да ли оно што ћу код вас слушати на предавањима из естетике има неке везе са естетичким салонима, тј. као оно за негу лица”? Рекох, свакако, а и више од тога; све је повезано, а ту су и салони за естетичку негу ноктију, разуме се, на рукама и ногама, и још пуно тога!

Ето докле смо као љубитељи естетике и теоретичари уметности догuralи. Неко би, на крају, могао још придодати да смо

већ стигли до нивоа када су некада, не тако давно, седамдесетих година прошлога века, естетичари у Источној Немачкој, установили како је васколики свет постао естетизован, те да се естетички идеал, бар код њих, тамо, оваплотио. И све би то ишло лепо и лепо се даље развијало, да не беше рушења берлинског зида, чији је пад, овде као метафора, био симболички гест о паду последње бране идеала о естетизованом свету. Ови Немци су још онда, а пре пада зида, онако како су писале њихове званичне естетике, маштали о раном Марковом идеалу који, да Вас подсетим, гласи: да ће у будућности свако моћи „да данас чини ово, сутра оно, да ујутру лови, по подне рибари, а увече гаји стоку, после ручка да се бави и критиком, а да никад не мора да постане ловац, рибар, пастир или критичар, него да поступа како му се кад свиди”.

Не подсећа ли вас све то на нашега савременог човека који зна, може и уме, „свашта нешто”. Речју, који психологију и науку пабирчи из популарних часописа, а уметношћу се храни преко ТВ серија, док моралне принципе акумулира из криминалних серија у којима сева оружје. Да ли, у том смислу, и *естетизација*, у основи, значи од свега узети помало, и тако бити универзални сваштар, без одрастања за нешто Посебно и Дубље?

Став којим Хегел започиње своју *Естетику*, филозофију уметности, ја ћу парафразирајући круцијални став немачког филозофа, завршити. Таква би језичка конструкција у савременој елаборацији добила овај израз. „Култура и нација не могу више задовољити највиши интерес Меркантилнога (технолошког) Ума, те су и култура и нација за глобалистички ум, данас прошлост”! У истом духу, поводом Хегеловог другог, далеко познатијег априористичког и методолошког начела, закључићу: „Уколико нација а и култура, са све уметношћу, умисле да могу обуздати тоталитарни, глобалистички Ум, тим горе и по културу и по нацију”.

Душан Пајин

ХОМО ЕСТЕТИКУС – ЧОВЕК ЗА СВА ВРЕМЕНА

Апстракт: Синтагму хомо естетикус користили су неки савремени аутори (Лик Фери и Елен Дисанајаке) у различитим значењима – од специфичне ознаке за човека од укуса, који се јавља као посебан идеал током 17–18 в. у Европи, до скоро универзалне ознаке повезане са хомо сапијенсом. У овом тексту смо на конкретним примерима, превазишли ова одређења као две крајности. Најпре смо указали на супротност која је постојала у европској култури/традицији између хомо религиосуса и хомо естетикуса, у периоду од око 1000 година (од 4–15. в.). После тога, још неколико векова је трајала евроцентричка ограниченост западне традиције, а потом смо приказали пуну афирмацију хомо естетикуса у схватањима Андре Малроа (у 20. в.). На крају смо се осврнули и на уобличење хомо естетикуса у кинеској традицији, што је отпочело у 3–4. в., са групама интелектуалаца који су развијали те идеје, сличне Малроовим – да човек преко уметности надилази своју судбину.

Кључне речи: хомо религиосус, хомо естетикус, уметност, победа над судбином

Пре око 25 година објављене су две књиге (аутори: Luc Ferry, 1990. и Ellen Dissanayake, 1992)¹, које у наслову имају ову синтаг-

¹ Ferry, L., *Homo Aestheticus – le' invention de gout a l'age democratique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990. (srpsko izdanje: Feri, L., *Homo Aestheticus – otkriće ukusa u demokratskom dobu*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Z. Stojanovića, 1994);

му – хомо естетикус (*homo aestheticus*). Међутим њихов приступ и тумачење синтагме се битно разликују.

1) Код Ферија она означава један тип човека који се јавља половином 17. на Западу, кад Балтазар Грацијан уводи појам „укуса” и естетског суда, тј. одређење човека који је у стању да разликује лепо од ружног и када се, по Ферију, рађа модерна естетика, која уметност више не везује за објективна својства спољног света, него за субјективни однос према свету. Дакле, он (као и један број других аутора) сматра да стваралаштво и уметност нису били познати и признати као мисаони и егзистенцијални концепти све до 17-18 в., док нису уобличени у западној филозофији тог времена, а исто важи и за синтагму хомо естетикус, која означава човека у чијем животу лепо (у природи и уметности) представља једну од најважнијих категорија, тј. сам смисао живота.

2) Ауторка Елен Дисанајаке је у погледу присуства хомо естетикуса знатно радикалнија и хомо естетикуса не везује за 18. век и академску афирмацију и увођење лепог и естетике у филозофске дисциплине. Она сматра да хомо естетикус има један именитељ, током целе историје – а то је тежња да се ствари и људи „учине посебним” – тј. да се обликују тако да буду посебни и то је оно што представља суштину уметности. Стога је уметност важна за развој, прилагођавање и опстанак људске врсте, па је естетика урођена сваком човеку, а уметност једнако битна као и храна, топлина и станиште. Дакле, по њој ова категорија има много већу антрополошку и историјску дубину, него што је то по Ферију и другим ауторима, који то везују за настанак западне естетике и уобличење категорија лепог и укуса, од времена просветитељства, до 20. в.

Укратко, у питању су две крајности у поимању и тумачењу синтагме хомо естетикус.

3) Ми ћемо на основу додатних разматрања, овде указати и на могућа другачија сагледавања. Пре свега на основу схватања

Dissanayake, E., *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Free Press, New York, 1992.

Андре Малроа, који није користио термин хомо естетикус, али видимо по садржају његових књига (објављених у периоду 1951-56) да је развио схватања која нам дају представу о хомо естетикусу 20. века,

Основу за то налазимо и у традицијама Истока и на Западу, на шта нам је указала компаративна историја уметности и естетике, која увиђа да је тај тип човека (хомо естетикус) био познат и у културама Истока и Запада, а на Истоку и пре европске естетике 18. века.

Хомо религиосус и хомо естетикус

У западној традицији, током више од хиљаду година, тј. од успостављања хришћанства, до ренесансе, тачније приближно до 15. в., трајала је доминација хомо религиосуса у строгом смислу речи, тако да су могуће склоности, уживања у лепоти природе, или уметности, сматране заводљивом конкуренцијом, или скретањем са правог пута верника, па је могући хомо естетикус (човек који воли да ужива у лепотама уметности и природе) сматран сметњом и представљао удаљавање од праве, верске преданости душе и једино исправног опредељења.

1) Кад је реч о унутрашњем сукобу између жеље да се човек преда естетичкој контемплацији природе и налога да – пре свега – мисли на своју душу и њен однос према Богу, у том погледу можемо навести пример Петрарке (1304–74), који је упечатљив, а сачувао се у записима. Ту дилему везану за његов успон на планину Венту (*mont Ventoux*), крај Авињона, бележи он у свом писму једном теологу и у дневнику *Тајна*, а на њу се осврћу два велика историчара културе: Буркхарт и Кларк.² Ту видимо како се хомо естетикус доживљава као конкуренција, или удаљавање од пожељног идентитета хомо религиосус-а.

² Burkhart, J., *Kultura renesanse u Italiji*, Kultura, Beograd, 1953, str. 167; Clark, K.: *Priroda u umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1961, str. 19–20.

Дакле, Петрарка (који се иначе сматра једним од претеча, или раних представника ренесансе) се попео на планину и сео да ужива у призору – у виду који се отварао пред њим. *Петрарка је вероватно први човек у коме је нашла одјека она емоција од које толико зависи сликање пејзажа: жеља за бегом из градског метежа у мир природе. Он није пошао (тамо)... као какав цистерцит... да се одрекне овоземаљског живота, него да по могућности још више у њему ужива. (...) Он је био... први човек који се попео на планину пењања ради и да би уживао у погледу с врха. Али, пошто је неко време напасао своје очи... пало му је на памет да насумце отвори свој примерак Исповести Св. Августина. И поглед му је пао на следеће ретке: 'Људи иду околo па се диве висинама планина, ... рекама, океану и путањи звезда и у томе заборављају на себе.'*³

То га је тргло и у свом дневнику Петрарка бележи даљи ток мисли: „Бејак посрамљен и... окренух свој поглед на себе.” Дакле, за Петрарку „природа је у целини још увек узнемирујућа, јер отвара пут многим опасним мислима” (додаје Кларк у вези с том епизодом).

Из те епизоде сазнајемо (посредно) и то да је љубитеља природе било и у Августиново време, пошто их он прекоревa и сматра жртвама самозаборава.

Поента писма је (као у свакој доброј исповести) у искреном признању грешке (греха) и у томе да Петрарка себе искупи што се за тренутак занео природом и спољним светом. Он ту говори о својој постиђености и увиду који је у њему изазвала наведена Августинова реченица: да не треба тражити у спољном свету оно што се заправо налази у унутарњем, да се не треба заносити величином планине, која је сићушна у поређењу са „висином људске контемплације, уколико ова није запала у прљавштину земаљског проклетства.”⁴

³ Clark, *Privoda u umjetnosti*, str. 19.

⁴ Види: Petrarca: "Ascent to Mont Ventoux," у зборнику: *The Renaissance Philosophy of Man*, 1948, str. 44–45.

Јер – образлаже Петрарка – „ништа није тако чудесно као душа, која, када је сама велика, не налази ништа веће изван себе. Тада се уверих да ми је доста планине и окренух свој поглед на себе и, од тог тренутка, док не стигосмо до подножја, ни реч не пређе моје усне”.⁵

Из те епизоде сазнајемо да су и претечама ренесансе били драги отворени пејзажи – призори где поглед сеже у даљину, било у низији, или у планинском крају, са врха неке планине. Осамостаљење је трајало још стотинак година, па се Леонардо Да Винчи (1452–1519) – око сто година касније – у својим текстовима о сликарству (и доживљавању) пејзажа предаје без зазора размишљањима о томе.⁶

Поред осталог, овладавање перспективом у ренесансном сликарству требало је да такве призоре на слици учини убедљивијим, а и да пружи доказ да уметник познаје науку и њена најновија сазнања – чиме ће се Леонардо и неки други уметници посебно поносити.

Раздирање Петрарке између лепоте природе и лепоте душе, спољног и унутарњег, само је пример раздирања која су опседали хришћанске душе у најразличитијем виду, више од хиљаду година (од времена Аурелија Августина, 4–5. в. до Петрарке, у 14. веку, а неке и касније).

Али, није само природа могла бити извор искушења (и заборава душе) – могла је то бити и уметност, како нам сведочи Св. Августин. Он у *Исповестима*⁷ говори о вернику који страхује да ће га током молитве завести лепота црквене музике, док у 13. в. Св. Тома (Аквински) испољава сличну забринутост, када упозорава

⁵ Clark, *Природа и уметности* 1961, стр. 20.

⁶ Da Vinci, Leonardo (1883): *The Literary Works* (I–II), Sampson Low, London, 1883., стр. 225–250 (српско – знатно скраћено издање – његових текстова, је код нас објављивано више пута, под насловом *Трактат о сликарству* – почев од првог издања, Београд: Култура, 1953), па ће читалац ту наћи мање о овим темама.

⁷ Sveti Avgustin: *Ispovesti*, Dereta, Beograd, 2009. – knjiga deseta, odeljak 33.

против заводљивости инструменталне музике, која одвраћа душу од побожности и стога саветује само вокалну музику.⁸

То упућивање на вокалну музику је иначе био трајан став у византијској традицији, која је допуштала инструменталну музику у световним приликама, а за духовну музику је везивала само вокално извођење.

2) Склоност ка лепоти природе ће наћи свој израз и у еманципацији пејзажног сликарства, која је започела у европском сликарству у 15. в., са Албрехтом Дирером (1471–1528) и доживети експанзију током наредна 4 века, све до 19. в., у импресионизму и пост-импресионизму, код Ван Гога (1853–90).

На основу тога видимо да је хомо естетикус (човек у чијем животу су важне лепота природе и уметности) постепено освајао своја права и место у европској култури (током 15. в., почев од Да Винчија и Дирера), пре него је у естетици уобличен појам укуса – почев од Балтазара Грацијана, око 1650., а касније током 18. в. у процесу одређења естетике као филозофске дисциплине.

3) У европској традицији хомо естетикус ће доживети посебну експанзију од времена (тј. од 18. века) кад је Европа почела да упознаје уметничке традиције Истока (Кине и Јапана) – дакле да поред античког европског наслеђа, уважава и открива уметности других старих култура (што је отпочело са упознавањем кинеске и јапанске уметности, најпре у Француској и Енглеској, у 18. и 19. в.). Културни и естетички видокруг се постепено ширио и у 20. веку доживео пуну експанзију, што видимо посебно у делу Андре Малроа (1951) и других аутора, који су се бавили компаративном естетиком и историјом уметности, као што је Бен-Ами Шарфштајн.⁹

⁸ Eko, U., *Umetnost i lepo u estetici Srednjeg veka*, Svetovi, Novi Sad, 1992, str. 20.

⁹ Malraux, A.: *Les Voix du silence*, Paris: Gallimard, (1951) – Scharfstein, Ben-Ami: *Of Birds, Beasts, and Other Artists – Essay on the Universality of Art*, New York University Press, 1988. – *Art Without Borders – A Philosophical Exploration of Art and Humanity*, University of Chicago Press, 2009.

Хомо естетикус Андре Малроа

Сада ћемо се посебно осврнути на идеје Андре Малроа, који не користи синтагму хомо естетикус, али даје пресудно место овом типу личности, чији сензибилитет постаје основа најважнијих човекових искустава, тј. само испуњење смисла живота.

Андре Малро (1901–76) је код нас познат по свом књижевном опусу, односно романима, а ретко се о њему говорило у контексту историје уметности или естетике (а дела на те теме је објављивао после 2. св. рата).

Малро је у својим делима објављеним у периоду 1951–56. развио схватања која нам дају представу о хомо естетикусу 20. века, чији се видокруг битно проширио у односу на 18. и 19. век. Друго, он у тим књигама развија идеју да је су особине – које ми везујемо овде за синтагму хомо естетикус – нека врста трајне компоненте у идентитету човека, од раних епоха историје уметности, до савремене уметности.

Малро је могао да разуме уметност различитих култура и традиција, јер је имао ону духовну ОТВОРЕНОСТ, која је суштинска за овакав приступ, односно за хомо естетикуса. Тај принцип духовне отворености Малро је назвао „имагинарни музеј” (*musée imaginaire*), или „музеј без зидова”, а заправо је реч о човеку без зидова, односно без предрасуда.

Поред осталог, организовање изложбе „Уметност на тлу Југославије” 1950. године у Паризу, подржавао је и Андре Малро. По избору Светозара Радојчића у Палати Шајо, представљена је наша средњовековна уметност. Изражавајући одушевљење фрескама Сопоћана, Малро ће том приликом изјавити да узвишенијег и лепшег сликарства Европа није имала у периоду пре Ћота.

ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ. Малроово дело *Гласови тишине* (*Les Voix du silence*, 1951) је прво у низу од три дела у којима Малро излаже своју филозофију уметности. Он не користи ову синтагму (хомо естетикус), али заправо говори о томе, тј. о човеку који **разуме** уметност различитих епоха и култура. Ово дело Андре Малроа

је богато оригиналним запажањима, идејама и тезама које би се могле развити и као посебне књиге. Малро се није оптерећивао формално-методолошким опредељењима. Уместо тога, он настоји да **разуме** уметност различитих епоха и култура и установи неке заједничке именитеље.¹⁰

Осим сјајног познавања уметности Индије, Кине, Камбоце и Африке, Малро је у овим делима показао и познавање византијске уметности. У својим делима посвећеним филозофији уметности Малро је афирмисао дијалог светских култура.

1) Важна претпоставка којом је располагао Малро, јесте да је осим медитеранске, тј. европске културе и уметности, он добро **познавао и разумевао** друге (различите) културе и уметничке традиције, као што су индијска, кинеска, афричка итд.

Да бих објаснио Малроову способност разумевања послужују се његовим тумачењем способности „виђења-гледања,” (тј. разумевања). Он каже:

Пре модерне уметности није се видела ниједна кмерска гласова, још мање нека полинезијска скулптура, јер нису гледане. Исто као што се није гледала хеленска уметност у 12. веку, а средњевековна уметност у 18. веку.¹¹

Малро сматра да су у ранијим епохама одређени погледи на свет (у овом случају религије) били апсолутно обавезујући за своје време и да је то ономогућавало разумевање других култура, па културни универзализам и имагинарни музеј нису били могући. Како ће нешто касније објаснити -претпоставке имагинарног музеја и

¹⁰ Друга два дела – која следе *Гласове тишине* – су *Имагинарни музеј светске скулптуре* (*Le Musee Imaginaire de la sculpture mondiale*, 1952–54) и *Метаморфозе богова* (*La Metamorphose des dieux*, 1957–76). Енглеско издање *Гласова тишине* (*The Voices of Silence*) је доступно на сајту https://monoskop.org/images/3/31/Malraux_Andre_The_Voices_of_Silence.pdf (посећено 2. јан. 2017.)

¹¹ Malraux, A.: *The Voices of Silence*, Princeton: Univ. Press, 1978, стр. 608.

ове способности гледања јесу „уситњавање апсолута”, односно секуларизација.

У 12. веку није се могла поредити статуа из кинеске династије Веи, са статуом из романског периода. Прва је била идол, а друга је представљала свеца. На сличан начин, у 18. веку се нису могле поредити слике из династије Сунг и Пу-сенова слика, јер то би значило поредити чудан страни пејзаж са 'племенитим уметничким делом.' (...)

Из велике и грандиозне далеко-источне уметности наш классицизам је преузео само chinoiserie, а први модерни уметници су знали само за јапанске естампе... Раскорак је нестало једном кад је уметност почела да се посматра као нешто што конституише своју властиту вредност. (...) На тај начин су дела несталих цивилизација по први пут стекла један заједнички језик.¹²

2) Малроа занима пре свега она уметност која се издиже изнад историје и траје преко граница свог времена и друштвеног окружења. Он увиђа да – осим уметности која је везана за околности и служи околностима – постоји и уметност која није социолошки и историјски ограничена. Од те уметности он гради оно што назива „имагинарни музеј”.

УНИВЕРЗАЛНОСТ СТВАРАЛАШТВА. Малро сматра да је стваралаштво универзално, иако се развија у култури која је исторична, тј. подложна ходу, односно променама историје.

Иако је увек повезан са историјом, стваралачки чин није никад мењао своју природу од давних дана Сумера до дана Париске школе... Иако византијски мозаик, неко Рубенсово, Рембрантово, или Сезаново дело исказују мајсторства која су различите врсте... та дела се уједињују са сликама

¹² Исто, стр. 610.

из Магдаленске епохе, јер говоре исконским језиком Човека победника, иако територија коју су освајали није иста. (...) Имагинарни музеј нам отвара поље неограничених могућности које нам је завештала прошлост, откривајући давно заборављене трагове оног непосусталог стваралачког пориња који потврђује човеково победничко присуство.¹³

У складу са својим хуманистичким становиштем, Малро сматра да културе пре свега пружају један лик човека за углед, а ти ликови уобличени у различитим временима и културама су нам доступни данас као могући узор.

Малро објашњава и ту идеју и наслов свог дела *Гласови тишине*, полазећи од примера човека који се изненадио кад је чуо свој глас снимљен на грамофону, јер до тада је само себе чуо изнутра. Малро пореди уметност са тим оспољењем унутарњег гласа.

Уметников глас дугује своју моћ чињеници да он израња из плодне самоће која призива универзум коме ће наметнути људско обележје, а оно што преживљава за нас из велике уметности прошлости је непобедиви унутарњи глас цивилизација које су нестале.¹⁴

ХОМО ЕСТЕТИКУС НАДИЛАЗИ СУДБИНУ. Према Малроу, човек кроз уметност надилази начелно ограничење људске егзистенције, оличено у судбини и смрти – он превазилази материјална и временска ограничења живота стваралаштвом.

Малро сматра да важност уметности потиче отуда што она омогућује надилажење судбине и једина даје смисао егзистенцији. Томе је посвећено завршно поглавље његове књиге.

У нашим очима, заједничко је уметности свих времена, да она изражава одбрану од фатализма... Било која уметност

¹³ Исто, стр. 639.

¹⁴ Исто, стр. 630.

*која нема удела у овом исконском дијалогу је само умеће пријатности и, као таква, мртва је за нашу мисао.*¹⁵

Малро настоји да нађе заједнички именитељ уметности у том отпору судбини, без обзира да ли је реч о колективној судбини неке културе, или индивидуалној судбини неког уметника. Малро даје опис хомо естетикуса као онога ко надилази свеколику судбину човечанства.

*Свако ремек-дело представља прочишћење света, а њихова заједничка порука говори да су ти појединачни уметници победили своју подређеност, да дела постоје и простиру се као таласићи на океану времена, разастирући вечну победу уметности над људском судбином. Сва уметност је револт против људске судбине.*¹⁶

Хомо естетикус у кинеској традицији

У неким другим културама (као у Кини) уобличење идеје о хомо естетикусу је започело у 3. и 4. веку, кад настају неформалне групе љубитеља лепоте природе и уметности, који стварају поетска и ликовна дела томе посвећена. Посебну експанзију доживљава хомо естетикус у Кини између 10–13. века (за време династије Сонг), када настају не само поетска и ликовна дела, него и текстови о ликовној уметности, који су веома слични, али и детаљнији од Да Винчијевих записа о начину виђења и ликовног представљања природе.¹⁷

¹⁵ Исто, стр. 631 .

¹⁶ Исто, стр. 639.

¹⁷ Види: Пајин, Д., *Druga zemlja, drugo nebo – filozofija umetnosti Kine i Japana*, ВМГ, Београд, 1998, стр. 36–152 и Пајин, „Perception and Resonance – art, truth, and harmony with nature in Song dynasty landscape painting, and art theory”, у зборнику *2010 Shanghai Get-together Writing Contest* (proceedings), Shanghai library, 2010, стр. 4–17.

Иначе, код кинеских аутора између 10–13. века, налазимо и идеје о укусу и специфичном развоју опажања, које је пресудно за овај тип хомо естетикуса, који има и специфичан сензибилитет, укус и преданост, било да је реч о уметнику, или о конзументу (а реч је о рецепцији лепоте у природи и уметности). У то време (12. в.) у Кини настају и посебне пасије љубитеља природе, као што је посматрање птица, које ће у Европи (најпре у Енглеској) настати у 19. в., а кинеска традиција је претходила европској и у неким другим склоностима хомо естетикуса, као што је уређење вртова и уживање у различитим видовима вртне архитектуре.¹⁸

На основу сачуваних извора¹⁹ могуће је сагледати како се у Кини (између 3. и 13. века) развијао хомо естетикус и његова искуства, повезана са контемплацијом природе, у два вида: као непосредан доживљај природе и природа посредована путем уметности – поезијом и ликовном уметношћу.

Дакле, естетичка контемплација природе била је развијена у оба вида – непосредно везана за природу и посредована уметничким делима, у поезији или ликовној уметности (било да их човек сам ствара, или да ужива у делима других). Овде ћемо навести неколико појединаца, или група уметника који су неговали посебности хомо естетикуса.

1) Међу првима издваја се група таоиста (у 3. в.), која се звала „седам мудраца из бамбусовог гаја”, а који су развијали једну посебну духовну културу, неговали филозофију и духовне вредности, кроз тзв. „чисте разговоре” (тј. разговоре који нису посвећени уобичајеним темама и интересима). Међу њима се издваја Жуан Ђи (Juan Chi – Ruan Ji, 210–63), који је писао поезију у једном лич-

¹⁸ Види: Пајин, *Друга земља, друго небо – филозофија уметности Кине и Јапана*, стр. 113–40.

¹⁹ Види: Bush, S., ed.: *The Chinese Literati on Painting*, Harvard Univ. Press, 1971; Bush, S. i Murck, Ch., ed., *Theories of the Arts in China*, Princeton Un. Press, 1981; Bush, S. i Hsiao-Yen S., ed., *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard Univ. Press, 1985.

ном тону и расположењу, какво ћемо много касније наћи код романтичара на Западу.

Из његовог циклуса од 82 песме, које носе заједнички наслов „Песме из груди” издвајамо прву:

*Не могавши да заспим, у поноћ,
Устајем да свирам у лауту,
Месећ се назире кроз завесе
А лаки поветарац ми љуља траке хаље.
Усамљена гуска се чује у дивљини,
А одазива јој се птица из густиша.
Док кружи, она зури
У мене, самог, испуњеног тугом.²⁰*

2) Други пример налазимо око 100 г. касније, у тексту *Окупљање у сенци орхидеје*, Ванг Сјиц-а (Wang Xizhi, 30–65).²¹ Овај текст говори о неформалној групи која се састаје да развија и размењује искуства блиска хомо естетикусу. Тако аутор каже: *Данас је небо тако бистро, ваздух свеж и лахор благ. И заиста је право задовољство посматрати бескрај васељене горе и десет хиљада ствари доле, све путујући погледом преко целог предела и пуштајући души по вољи да лута, док се сва чула не засите. (...) Често пребирам по радости и тугама наших предака и када удубљен над њиховим рукописима видим да су их дирале исте ствари као и нас данас, обузимају ме туга, сажаљење и потреба да то схватим. (...) Шта ли ће будућа поколења осећати док буду бацала поглед на ове редове.²²*

3) Трећи пример нам даје аутор – који се родио исте године кад је Ванг умро, тј. 365. г. – Тао Ћиан (Т’ао Ч’иен – Тао Qian,

²⁰ *Anthology of Chinese Literature*, priredio Birch, C., na osnovu prevoda grupe prevodilaca, Penguin, 1967, стр. 198.

²¹ Види: Prica, I., „Окупљање у сенци орхидеје”, часопис *Domesti* – јесен-зима 2004., Sombor, стр. 20–33.

²² Исто, стр. 23–4.

365–427), боље познат као Тао Јуанминг. Он је последњих 22 године живота провео повучено, о чему је оставио бројне поетске записе. У песми (коју ћемо цитирати у одломцима) он говори о повратку природи:

*Припитомљена птица
чезне за својом старом шумом –
Риба у кућном базену
мисли о својим негдашњим водама.
Ја ћу такође изронити
на ивици северних шума,
Чуваћу једноставност
И вратићу се мојим пољима и врту. (...)
Предуго сам држан
У кавезу с решеткама.
Сада могу
поново да се вратим природи.*²³

4) Четврти пример из кинеске традиције, значајан за ову тему, везан је за интелектуални круг, који је у 5. веку (између 415–443) окупљао људе у једном будистичком центру, чији је поглавар био калуђер Хуи-јиан, у близини тзв. Камене капије, на планини Лу. Они су били у потрази за оним што надилази свакодневицу, неговали су контемплацију пејзажа, а своја искуства су бележили у литерарној, или ликовној форми. Један од њих је био и Цунг Пинг, чији се спис „Увод у пејзажно сликарство” сачувао, као и групни текст њега и његове дружине „Увод у поезију доколичења у подручју Камене капије.”²⁴

Ови текстови представљају извор за неке закључке о хомо естетикосу из тих времена. Наиме, ове групе су своју контемпла-

²³ *Anthology of Chinese Literature*, стр. 201–2.

²⁴ Види : Bush, S. i Murck, Ch., ed., *Theories of the Arts in China*, Princeton Un. Press, 1981, стр. 132–65.

цију упражњавале, како у природном пејзажу, тако и пред сликама пејзажа. Циљ им је био:

- (а) да прочисте дух (срце), тако да могу да се сједине са свим стварима у универзуму;
- (б) да постигну ослобађање и узлет духа, полазећи од осећања и расположења, које се јавља пред лепим пејзажем.

Контемплација пејзажа у отвореној природи, у врту, или испред слике, приказана је у поетским записима, или делима појединих сликара. Неки сликари послушкивали су ветар у боровима, посматрали птице у густишу, контемплирали пред далеким видицима, или мирисом пролећа и чистином после кише (што је сачувано и у тексту слика уписаном на самој слици), волели крeket жаба и сликали мала бића, као што су лептири и вилини коњици. Та култура опажања и естетизација природе, откривена је у Кини и Јапану пре него у Европи. Њихово искуство се кретало од уживања у специфичним манифестацијама природе – шуму крошњи, или бамбуса – под благим летњим поветарцем, или шибаних касним јесењим ветром и кишом, разноликим звуцима воде – од ромњања кише у шуми, до хука водопада, или буре, променљивим призорима неба (дању и ноћу) – до контемплације универзалних ритмова природе (као што су смене дана и ноћи, годишњих доба) и стапања са амбијентом у коме човек осећа оно поравнање и пуноћу у срцу, ради којег вреди живети (и умрети).

Сликари и песници у Кини и Јапану неговали су „култ“ посматрања месеца у ноћима с пуним месецом. Кинез Лиу Ји-ћинг (Liu I-ch'ing) бележи једну расправу крајем 4. века, око тога да ли је лепши призор месеца на ведром, чистом небу, или месец који се назире кроз облаке, или окружен облацима. Контемплација месечине је из Кине пренета у Јапан почетком 10. века, а најчешће се везује за ноћ пуног месеца у мају, августу, или септембру (пошто је основа била лунарни календар). Контемплација месеца се јавља као сликарска тема код Ма Јиана (Ma Yüan, 13. в.) и других сликара у Кини и Јапану.

5) Пети пример ове традиције у Кини налазимо у богатој оставштини ликовне уметности, везаној за развој пејзажа између 10-13. в. (у периоду династије Сонг – северне и јужне), пошто је реч о уметницима који су сликали и много писали о тим искуствима.²⁵ На основу тога, видимо да је за њих уметност – како прошла, тако и она коју су они стварали – имала следеће сврхе, које дефинишу хоמו естетикуса.

- а) Да изрази драгоцене тренутке живота, осећања, увиде и доживљаје, као и да развије нове видове схватања и доживљавања за целину живота, или природу, тј. да укључи „десет хиљада бића”, како су метафорички називали живи свет.
- б) Да развије опажање, емпатију и осећајност, да отвори дух и срце за различите видове природе – њене призоре, звуке, силовитости и нежности.
- в) Да пренесе и подели с другима горња искуства и контекмпацију природе. И то како између прошлих и садашњих генерација, тако и између садашњих и будућих.
- г) Да развије различите аспекте естетичког искуства, као што су укус и расположења, која поједина дела носе, а и дијапазон у коме настају, од узвишеног до суптилног.
- д) Да развије везе између поезије и сликарства, засноване на одређеним сликама и сензибилитету.

Литература

Anthology of Chinese Literature, priredio Cyril Birch, na osnovu prevoda grupe prevodilaca, Penguin, 1967.

Bush, S. ed., *The Chinese Literati on Painting*, Harvard Univ. Press, 1971.

Bush, S. i Murck, Ch., ed., *Theories of the Arts in China*, Princeton Un. Press, 1981.

Bush, S. i Hsiao-Yen Shih, ed., *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard Univ. Press, 1985.

²⁵ види већ наведене зборнике од Сузан Буш и сарадника.

- Burkhart, J., *Kultura renesanse u Italiji*, Beograd: Kultura, 1953.
- Castiglione, B., *Dvoranin*, Centar za kulturnu delatnost, Zagreb, 1986.
- Clark, K., *Priroda u umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1961.
- Da Vinci, L., *The Literary Works* (I–II), Sampson Low, London, 1883. (srpsko – знатно скраћено издање – његових текстова је код нас објављивано више пута, под насловом *Трактат о сликарству* – почев од првог издања, Београд: Култура, 1953).
- Dissanayake, E., *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Free Press, New York, 1992.
- Еко, U., *Umetnost i lepo u esteticici Srednjeg veka*, Svetovi, N. Sad, 1992.
- Ferry, L., *Homo Aestheticus – le’ invention de gout a l’age democratique*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1990. (srpsko izdanje: Feri, Lik: *Homo Aestheticus – otkriće ukusa u demokratskom dobu*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Z. Stojanovića, 1994)
- Malraux, A., *Les Voix du silence*, Gallimard, Paris, 1951. (енглеско издање: Malraux, A.: *The Voices of Silence*, Princeton Univ. Press, 1978. на сајту https://monoskop.org/images/3/31/Malraux_Andre_The_Voices_of_Silence.pdf)
- Malraux, A., *Le Musee Imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, Paris, 1952–54.
- Malraux, A., *La Metamorphose des dieux*, Gallimard, Paris, 1957-76
- Malraux, A., *The Voices of Silence*, Princeton Univ. Press, 1978.
- Pajin, D., *Druga zemlja, drugo nebo – filozofija umetnosti Kine i Japana*, BMG, Beograd, 1998.
- Pajin, D., „Perception and Resonance – art, truth, and harmony with nature in Song dynasty landscape painting, and art theory”, u zborniku *2010 Shanghai Get-together Writing Contest* (proceedings), Shanghai library, 2010.
- Prica, I., „Okupljanje u senci orhideje”, časopis *Dometi* – jesen-zima 2004., Sombor, 2004.
- Scharfstein, Ben-Ami, *Of Birds, Beasts, and Other Artists – Essay on the Universality of Art*, New York University Press, 1988.
- Scharfstein, Ben-Ami, *Art Without Borders – A Philosophical Exploration of Art and Humanity*, University of Chicago Press, 2009.
- Sveti Avgustin: *Ispovesti*, Dereta, Beograd, 2009.
- The Renaissance Philosophy of Man*, edited by E. Cassirer, P. O. Kristeller and J. Herman Randall Jr. – The University of Chicago Press, 1948.

HOMO AESTHETICUS – A MAN FOR ALL TIMES

Summary

The syntagm homo aestheticus was used by some contemporary authors (Luc Ferry, Ellen Dissanayake) with different meanings – as a specific term to signify a man with good taste, who appears as a particular ideal in during the 17-18th c. in Europe, up to an almost universal signicator, related to homo sapience in general. In this text, using certain examples, we have transcended this two extremes. First, we have shown the confrontation which existed in the European culture/tradition between homo religiosus, and homo aestheticus, for almost 1000 years (from 4–15th. c.). After that, for several centuries was present the Eurocentric restriction of the Western tradition, and after that we presented the full afirmation of homo aestheticus in the ideas of Andre Malraux (in the 20 th. c.). At the end we also gave a review of the articulation of homo aestheticus in the Chinese tradition, which started in teh 3–4 th. c., with group of literati who developed ideas, similar to Malraux, that through art a man transcends his destiny.

Key words: homo religiosus, homo aestheticus, art, victory over human situation.

Бошко Телебаковић

МОЖЕ ЛИ ДА ПОСТОЈИ НОМО AESTHETICUS?

Апстракт: Чини се да је естетски човек, као појам који упућује на пуну појединачну слободу и естетску самосвојност, неуклопив у традиционалну естетику, у којој је незаобилазно усмерење ка општем. Естетски човек као стварно створење све теже може да настане и да опстане у савременом свету. С друге стране, иако је мало оних који осећају потребу за естетским животом, они који је осећају сматрају да се не може без појма који пробија границе схватања неестетског света, појма којим се описује створење за које ове границе не постоје.

Кључне речи: *homo aestheticus*, модерна, неестетски свет, слобода, естетска самосвојност.

Homo aestheticus је вишеструко везан за време и простор модерне, за њено припремање, обликовање, разграђивање и преображавање. Био је ретко јасно наговештаван. Његово спомињање је могло да се односи на одређену идеју или на оно што у стварности треба и може да јој одговара. Значи ли питање о могућности постојања *homo aestheticus*-а да се нисмо одвојили од духовног склопа модерне? Ако естетски свет не може да постоји, ако све теже опстају и мале естетске оазе, како у естетици прићи естетском човеку? Можда се при томе увек морају узимати у обзир проблеми садашњег „неестетског света”. Какав смисао у том свету може да има одговарање на питање о постојању естетског човека? Да ли би било

умесно да се одмах одговори, на пример: *homo aestheticus* тешко може да постоји, али би морао да постоји? Зашто се често бира овакав одговор када изгледа да садржи непомирљиве супротности? Да ли је могуће објаснити убеђење које је изражено одговором и бар донекле га образложити? Изгледа да први део одговора може убедљивије да се брани од другог. Први део је заснован на искуству да су у данашњем неестетском свету покушаји пробијања ка естетском углавном неуспешни. Други део почива на нади да се могу некако залечити тешке ране настале у последња два века модерне и постмодерне, нади да ће естетски свет и естетски живот негде ипак некако опстати. Нада опстаје и када је неоснована. Каже се да нада последња умире.

Homo aestheticus не може да настане силом, али се може насилно спречавати његов настанак и опстанак. Тамо где држава прихвата налоге светских моћника да води организовану борбу за онеписмењавање и невоспитавање, не треба од необразованог и невоспитаног човека, иако некад има и дипломе, титуле и звања, очекивати прави интерес за естетско. Има ли онај који се пробио до естетског човека довољно снаге да спасе част духа који се много пута обрукао?

У неестетском свету моћници подржавају само постојање усиљеног, неслободног, натегнутог човека, који је јако далеко од естетског човека. Може ли се за усиљеног човека рећи да је, између осталог, и „неестетски човек” (*homo anaestheticus*)? Никада нису сви били естетски људи. Још увек нису сви људи ни неестетски. У свету се стално размишља о његовим новим ликовима, па се говори и о изградњи постглобалног лика. Иако не стаје испробавање нових ликова света, све је илузорније очекивати да ће при томе некако бити отворена и општа могућност да се тежи естетском. Могуће је ипак да ће неки појединци и даље покушавати да изграђују или потврђују свој осећај за естетско. При томе би морали да се чувају шићарцијске и политикантске злоупотребе појма „естетски човек”. Као што парола „борба за људска права” може да сакрива како човек остаје обесправљен, а „борба за демократију” да заклања како

људи остају далеко од једнакости и слободе, и парола „залагање за естетског човека” могла би да значи да се од опште тежње ка естетском животу одавно одустало.

Увођење појма „*homo aestheticus*” у теорију може да личи на мађионарско извлачење голуба из шешира или на парадокс Карла Шмита, који је појам „суверена одлука” засновао на изузетку, односно на суду да јој није потребно право да би успоставила право. Теже је, међутим, разумети како је могуће појављивање естетског човека у стварности. Можда се и ту ради о парадоксу и изузетку. Постоји сличан пример. Каже се да је у античкој Грчкој слободан грађанин могао да се појави само у демократском POLIS-у. С друге стране, демократски POLIS могли су да створе само слободни грађани. Да ли естетски човек може да настане само у естетској заједници, а ту заједницу могу да обликују једино естетски људи? Да ли би оваква понуђена парадоксална решења, која упућују да појединци и заједница морају да настају истовремено, била ваљана и за грађанина POLIS-а и за естетског човека? Ваља додати да изгледа како се естетски човек ретко појављује и то као изузетак, а да се и ефемерне естетске заједнице могу успостављати само изузетно. Поред тога, већини оних који се представљају као естетски људи и многим самопрокламованим естетским заједницама етикета у којој се спомиње „естетско” уопште не одговара.

Због чега би у неестетском свету и у савременој теорији естетски човек ипак био неопходан? Да ли зато што треба да нас подсећа на оно што би и даље ваљало желети, а што тешко можемо да постигнемо, и на оно о чему би морало да се размишља, али се од тога углавном одустаје? Да ли је реч о естетском очекивању које је за већину опасно као лажно обећање, али би за неке можда могло да буде спасоносно, иако до сада није могло да се потпуно потврди ни у животу ни у теорији? Можда је смисао одговарања на питање о *homo aestheticus*-у унутар естетике да придонесе покушајима одговарања на нерешена питања свих темељних естетичких категорија али и на питање теоријског положаја саме естетике.

Није увек лако одредити неки појам, али је некада већи проблем како се односити према њему. (На пример, прихваћено је постојање појма „природно лепо”, али естетичари нису били сагласни како према њему треба да се односе.) Појам „естетски човек” је повезиван с низом појмова, али није сигурно да је то помогло да његово одређење буде убедљивије. Да ли је овај појам настао на основу још једне идеје о вештачком створењу (естетском Голему), можда застареле већ у тренутку појављивања, или на основу неке од идеја које могу да опстану док су корисне онима који их уобличавају? Зар је појам *homo aestheticus* доиста био само лик парадоксалног појма „индивидуална суштина”, траг мање или више привлачне идеје далеке од стварности? Ова идеја је била тешко употребива у метафизичким конструкцијама традиционалне естетике, која је стално била у напетим односима с филозофском антропологијом. Идеја је обично изгледала савим неприлагођена стварности.

Можда су ипак понекад и неки стварни људи могли да буду схваћени као естетски. Зар ове људе нису увек могли и да сретну они који су умели да их препознају? Проблем је што никад није било сагласности о садржају појма „*homo aestheticus*” ни о особинама које би неки појединац морао да има како би могло да се сматра да је естетски човек. Наравно, ни појмови који су се могли повезивати с појмом „естетски човек”, на пример појам „естетски укус”, немају општеусвојена одређења. Чак и када би у неком тренутку био могућ потпун договор око ових одређења, она би морала стално да се мењају, како би одговарала реалној или виртуалној стварности на коју се односе. Сматрано је, рецимо, да је геније естетски човек који предњачи у промени укуса, човек коме не представља проблем што му се укус мења и што се некад потпуно разилази с укусом публике. (Позни Гоја је добар пример за ово разилажење укуса.) Неке разлике се не могу тумачити као разлике укуса. Не може се, на пример, рећи да се они, који су у првим вековима хришћанства приказивали Христа као ружног човека, и они који су га касније приказивали као лепог, разликују због тога по укусу.

Да ли треба подразумевати да је естетски човек само у односу с уметношћу или са свим што га окружује? Чешће је схватање да се естетски човек може испољавати према свему у свету. Он се тада најчешће одређује као слободан, свестан појединац који представља себе а не род, који се према свету односи пре свега естетски непосредно, стиче естетско искуство, проматра га и примењује. Он се не може схватати као створење посвећено сталном стварању мисаоних конструкција о свету. Сматрано је да естетски човек својим деловањем доприноси да у времену буде стваран естетски свет, али да истовремено обликује и потврђује себе као естетског човека. (Овај суд можда по неким особинама донекле личи на Августинов парадокс Божјег стварања свега у свету у времену али истовремено.) Говорило се да је естетски човек способан да ужива с укусом, али да то не би могао ако би стално анализирао свој естетски укус. Естетско искуство, међутим, никада, чак ни код генија, није чисто, одвојено од неестетског искуства. Веровало се да развијено естетско искуство може да помогне у људском споразумевању. Тешко је проценити колико је оно некад помагало?

Постоји ли само један тип естетског човека? Да ли различитим типовима укуса у савременим културним окружењима одговара више типова естетског човека? Да ли је сваки естетски човек аутентичан тип? Можда постоје не само разни ликови естетског човека већ увек и оно што се појмом „естетски човек” не може обухватити?

Дуго се говорило да би човек морао да постане створење које никад не би смело да се одриче могућности да свесно и упорно унапређује себе и да преображава боље свој свет. Изгледа да је ово био опис човека какав углавном још није, али да је употребљаван јер је садржавао наду да би сви људи могли једног дана да постану такви или бар бољи него што јесу и да је отварао некакав поглед према квалитетнијој будућности. Међу ликовима оних који брину да се некако приближе својој људској суштини је спомињан и *homo aestheticus*, способан да опази оно у свету у чему може свесно естетски да ужива, а некад и да ствара нешто што је естет-

ски вредно. Он овим способностима самог себе на посебан начин успоставља и представља другима. Понекад је естетско уживање и естетско стварање било повезивано с лепим, али се од лепог често одустајало. Ни уметност ни естетика се не могу ослањати само на лепо. Искусни познавалац уметности је некад окренут пре свега знању о уметности, а не самоуздицању, и тада остаје далеко од естетског човека.

Може ли се рећи „доживљавам естетско, дакле јесам”? Шта значи „естетско”? Како се оно повезује с уметношћу? Можда је у основи естетског оно што се у простору уметности непосредно осећа као нешто што треба да га прожима, као оно што није уопште потребно ни допуњавати ни тумачити. Наравно, у простору уметности је и много неестетског и често је утицај естетског мали. С друге стране, досег појма „естетско” је постао толико велики да многи сматрају да је појам неупотребив. Може ли се примењивати искључиво на оно што је у уметности само уметничко, а не и на нешто друго, на пример нешто што припада и просторима природе, религије, друштва, идеологије, политике? Можда би ваљало разликовати тврдње „доживљавам естетски” и „доживљавам естетско”? Обе се односе на „естетски начин живота”. Шта би овај начин све обухватао? Да ли би естетско ваљало схватити само као „лакмус-папир” за вредновање доброг живота, а не као његов потпун лик? Многи су, попут Јасперса, сматрали да естетски живот уопште није могућ. Граси је тврдио да антички појам лепо није естетски као што ни врхунска дела савремене уметности нису естетска. Да ли је естетско увек нешто што превазилази или што исподилази и уметност и естетичку теорију?

По Вентурију је историја уметности, поједностављено посматрајући, историја укуса. Можда је појам укус био дуго назиран, али је припреман од ренесансе и уведен у теорију у новом веку и уклопљен у метафизичка заснивања естетике. Говорило се и о човеку од укуса, али сваки човек од укуса није могао да буде естетски човек. Онај који размишља о укусу није, или није бар док размишља, могао да буде естетски човек. Онај који суди с укусом

у име људског рода изгубио је непосредност потребну естетском човеку. За разлику од човека од укуса који је могао да буде схватан као било који човек од укуса и да буде уклапан у метафизичке конструкције, *homo aestheticus* се увек односио на одређеног појединца и тешко се уклапао. Ипак је трагано за општим особинама естетског човека. Некад је сматрано да је он препознатљив по томе што је најпотпунији, највише остварен као човек, а некад по томе што најдаље допире у својим остварењима. Нека остварења су изгледала као необјашњиво чудо, па је уместо естетског човека спомињан изузетак – нарочити човек – геније.

Естетска творевина се увек односи на нешто одређено, појединачно. Појам естетска творевина је ипак често натегнуто преобликован да би могао да се односи на „било коју естетску творевину”. Покушано је да се прича о естетском животу и на овај начин уклопи у естетику. Може ли се заиста „естетски живот појединца” замењивати „естетским животом било ког појединца”, који би онда могао да буде схватан као лик посебног употребив за повезивање појединачног и општег? Појединачност естетског човека је било тешко заклањати, односно претварати га у „било ког естетског човека”. Многи су разумели да естетског човека није лако уклапати у предмет естетике и нису то ни покушавали.

Појам естетски човек је тешко прихватан. Неки сродни појмови су коришћени, мање у естетици, више ван ње. Када је појам *homo aestheticus* ушао у ширу употребу? Мориц Гајгер је 1913. у „Прилозима за феноменологију естетског уживања” разликовао уметничко и естетско уживање и оне који су склони једној или другој врсти уживања. По њему, естетско уживање није везано за уметност и за лепо. Може се уживати и у нечем далеком од уметности и у ружном. Смемо ли оне који су склони непосредном естетском уживању да сматрамо естетским људима? Розенцајг је за време Првог светског рата пронашао 1917. спис написан 1796. „Системски програм немачког идеализма” непознатог писца, вероватно Хегела. У спису је предвиђано да естетско господари светом. Мно-

ги су се одушевили том идејом. (Појма „*homo aestheticus*” нема у првом тому четвртог издања великог Ајслеровог речника из 1927.)

Едуард Шпрангер је 1921. писао у књизи „Облици живота” о шест типова живота (економском, теоретском, естетском, социјалном, политичком и религијском). Онај који живи естетски, „естетски човек”, у средиште живота смешта лепоту. Наука ниподаштава лепоту, па је естетски човек обично далеко од науке. Он не хаје за конвенције, правила, већ посматра изворно, односно „с пуном душом”. Превиђа се, међутим, да и онај без укуса може да „напуни душу”, али они с естетским укусом то сматрају лошим испуњавањем. Многи важни друштвени и историјски догађаји, на пример револуције, су обично далеко од *homo aestheticus*-а, јер не изазивају естетске утиске. Проблем је био и како повезати неке ликове живота, на пример насилност, сексуалност, с естетским животом. За Шпрангера је *homo aestheticus* био појединац који осећа али се клони заједничких просуђивања, који у естетским односима одбија употребу појмова, тако да је и он сам, користећи појмове у опису естетског човека, показао тиме да не припада групи естетских људи. Можда је Шпрангер први јасно разликовао „човека од укуса”, који просуђује у име људскости, од „естетског човека”, који развија властити естетски укус и просуђује само у своје име. (У другом тому Цигенфусовог „Лексикона филозофа” из 1950. је Шпрангер исцрпно приказан, али се „*homo aestheticus*” не спомиње.)

У Шпрангеровој књизи „Облици живота”, издатој 1942. и у Загребу, естетски тип живота је супротстављен другим типовима. Не ради се само о идеалним типовима живота, већ и о идеалима које стварни човек може да одабере као своје животне принципе. Естетски човек је онај који је у стању да запази оно што може да обогати његову унутрашњу вољу за лепим обликом. Шпрангер није схватио да се естетско не може чврсто везивати за лепо. Неки мисле да је ова теорија о типовима живота била повезана с расном теоријом. У такозваној Независној Држави Хрватској се о естетском човеку и о естетском животу много причало у време пакленог

суноврата живота у Јасеновцу. И у Србији је у то доба истицана „лепота” естетског живота и потреба да се потпуно уклоне сви који је ометају, а то су, по Димитрију Љотићу, били пре свега комунисти, Јевреји и масони. Може ли се написати историја појма „*homo aestheticus*”? Како реконструисати његову предисторију?

Можда се о естетском човеку највише прича тамо где га нема и онда када је његово време већ прошло. Човек притиснут економијом и политиком, опседнут техничким помагалима, не може лако да се посвети себи. Тврдило се да је *homo aestheticus* кадар да некако опстане у постојећем свету и да међу људима какви јесу може да буде другачији од њих и да им показује какви треба да буду. Због тога је замишљан као нека врста изасланика будућности у садашњости. Схватан је као увек активно створење које је слободно и самосвојно доспело до свог естетског укуса и које га примењује примајући утиске и просуђујући о њима, а некад и стварајући оно што може да изазове утиске. Често се подразумевало да *homo aestheticus* делује естетски и ван простора уметности, да је у стању да се естетски односи према свету и према другима. С друге стране, ако је тачан Хегелов суд да дубина ствари остаје недоступна укусу, естетски човек би, као онај који се ослања на укус, био посвећен спољашњем и споредном, онај површан, неспособан за продирање у дубину. Као и у случају тврдње о смрти уметности, Хегел се и у оцени укуса можда варао.

Да ли би могло да се каже и да је *homo aestheticus*, као господар свог естетског укуса, способан да се естетски односи и према себи, да себе естетски посматра и вреднује и да живи естетски, за разлику од оних који не развијају свој независни естетски укус и не могу да досегну естетски начин живота? У многим занимањима је естетски укус нешто што није обавезно, а у некима и оно што може да смета.

Тврди се да живот естетског човека није ћифтински, али да може да има много видљивих ликова – од распојасаног боемског живота до живота који због потпуне посвећености циљу може да личи на монашки живот. Иако је *homo aestheticus* сам своје највеће

дело, он ипак не мора да буде споља препознатљив. Чему служе романи о животу великих писаца, на пример Иве Андрића, ако не могу да приђу њиховим естетским животима? Мора ли деловање естетског човека увек да одудара од уобичајеног живота? Ако се каже да се естетски човек не плаши ризика, ради се о ризицима који су далеко од свакодневних и не примећују се на обичним људским путевима већ на путу ка себи. Ту се не може наступати као клонирано створење (израђивач, приређивач, потрошач, бирач), које прихвата све што се од њега очекује. Естетски човек естетски осећа и одлучује сам. Док праведници имају, према *Библији*, задатак да спасу свет, естетски људи су замишљени као они који би могли да имају задатак да спасу естетски живот. И једни и други треба да нас подсећају да је крајње време за спасавање. Колико је потребно праведника, колико естетских људи да би могли да потпуно испуне своје задатке? Ако праведника и естетских људи нема довољно, долази до кризе.

Карл Јасперс је упозоравао да естетски живот увек остаје нестваран. Криза естетског живота се испољава на разне начине. Поплава бесмислица сакрива велику осеку стваралаштва, али и прималаштва оног створеног. Можда је криза естетског живота највидљивија у уметности и у односу према њој. По Јану Бјалосточком, Пол Рикер је 1985. говорио у Кастел Гандолфу о три симптома кризе уметности – о слому идеје лепог, о слому идеје дела и о слому идеје облика. То су и симптоми кризе естетике. Да ли би могао да им буде додан још један симптом – слом идеје естетског човека, наравно уколико *homo aestheticus* уопште спада у естетику? У 20. веку ратних кланица, гулага и концентрационих логора многима је изгледало да није примерено говорити о естетском човеку. Да ли наведени симптоми кризе наговештавају само слом уметности и крах естетике или промишљање ових симптома представља и наговештај отварања могућности новог почетка уметности и естетике?

Око одређења човека и око одређења естетског човека нема слагања. Може ли естетски човек да делује обједињујуће у естет-

ском простору, да подстиче осетљивост на разне ликове тог простора? Простор уметности је различит од естетског простора. За многе делатности у простору уметности естетски укус је мало важан. У том простору се за ствараоца и примаоца уметничких дела претпостављало да имају естетски укус, а критичар, историчар уметности и естетичар су некад успешно деловали и без њега. С друге стране, разни мајстори израђевина и приређевина су далеко од естетског укуса, као и они који у њиховим производима уживају. Обично подразумевамо да схватамо шта је естетски укус све док не покушамо да одредимо његов појам. Лако пресуђујемо о укусу других, али тешко прихватамо да неко доводи у питање наш укус.

У друштву у коме се спомиње укус, он је обично ствар договора, али не свих већ групе оних који себе сматрају „чуварима укуса”. Они су убеђени да је човек од укуса онај који познаје и прихвата договор и кога чланови групе чувара укуса признају као свог. У свету могу у исто време да постоје врло различити договорени укуси. Договори трају неко време, а онда их замењују други. Естетски укус *homo aestheticus*-а је, за разлику од уобичајених укуса, бар неко време утврђених и потврђених, у сталној промени и ничему није потчињен. Естетском човеку заиста одговара само слободан, покретачки естетски укус, који неестетски људи могу да доживљавају и као неукус. Многи естетски људи могу да имају сличан укус, али ту сличност нико не може да прописује и контролише. Њихови укуси су често врло различити. Можда за мноштво естетских појединаца може да се каже да чини „естетску елиту”, чак „прву глобалну елиту”, али она није јединствена и никад се не поклапа с друштвеном елитом, нити естетски живот може да постане део уобичајених ликова друштвеног живота. Обично се појединачност занемарује чак и кад није реч о естетским људима. Међутим, чак и у „народни музеј” и „народно позориште” никад не иде „народ”, већ иду појединци.

Homo aestheticus-у може да прија признање да има укус, али би морао да делује и када тог признања нема. Заједништво естетских људи може да буде само неформално. Треба ли естетски човек

да буде заинтересован да га признају групе чувара неког уобичајеног договорног укуса? Ако испољи такав интерес, пристаје на улогу којом угрожава своју улогу естетског човека. Он и иначе не може да избегне да буде двојна личност. Подељен је између своје улоге у свакодневном свету и улоге у естетском простору. Ако пристане и на улогу у простору договорног укуса, биће му понекад врло тешко да се одржи као *homo aestheticus*. У савременом свету естетски људи све чешће праве разне уступке. У неким ситуацијама изгледа да морају да их праве, а некад да нису били принуђени на њих. Вероватно многи од њих не би хтели или умели да одговоре на питање зашто то чине, Можда је естетском човеку потребна и развијена одговорност према својој улози у естетском простору. Ако се та одговорност може описати као нарочити лик морала, могло би се говорити и о нераздвојивости естетског и моралног.

Пробијање ка естетском човеку ометају разне друштвене околности, али се тврди да неки успевају, и поред неповољних околности и некултурне културе која их окружује, да се потврде као естетски људи. Други их тада обично најлакше уочавају. Неке обичајне и моралне норме могу да делују ограничавајуће. И „опште естетско васпитање”, покренуто 1987. у Чехословачкој као део напора да буде спасен тадашњи просовјетски режим, није водило естетским људима. Није могло ни да спасе политику која се усуђивала да поручује израбљенима и униженима „уживајте, много вам је лепо”. Наравно, сви савремени политички режими имају уграђен вирус који је изражен убеђењем да „систем увек зна боље”. Како се изборити с вирусом од кога изгледа нико није поштеђен? Можда овај вирус не може сасвим да продре у естетски простор. Правог *homo aestheticus*-а не могу принудити да одустане од естетског живота. Могу га убити.

Естетски човек не живи изван света. Да ли неке особине указују на његову различитост од осталих? Почетна идеја естетског човека није предвиђала могућност да он буде у сукобу с људскошћу, али је дозвољавала могућности да његово деловање буде раскринкавање малограђанских схватања укуса, морала и обичаја, да

води сукобу с актуелном влашћу и чак с већим делом друштва и с доминантном културом. Ваља се присетити да је у Библији братоубица Каин означен као онај који је подигао први град.

У естетици су увек циљане опште идеје, а најопштија је била идеја саме естетике. Естетски човек се није уклапао у тај оквир, јер је својим особинама, односно начином постојања и деловања, подсећао на раскорак појединачног и општег. Естетичарима се изгледа често чинило да би помињање појма „*homo aestheticus*” покварило општу слику њихове теорије. Вероватно су имали довољно разлога за такав утисак. Да ли би обједињавање појединачног и општег, али изван теоријских граница, у коме би се рачунало на естетског човека, могло да води сасвим другачијим резултатима? Каква би ту била улога естетског човека?

Није било општеусвојеног мерила о томе ко може с правом да се сматра естетским човеком. Утемељивачи естетике Баумгартен, Кант и Хегел нису у својим заснивањима успели да успоставе јак темељ естетског слагања, који би можда могао да послужи и у сигурном одређењу естетског човека. Код Шелинга, у уметности није важан појединац, било да је стваралац било да је онај који прихвата уметничка дела. Шилер је говорио о „лепој души” и о „естетској држави”. Његов слободно заиграни човек лепе душе се можда приближио естетском човеку. Многобројни потоњи естетичари нису понудили нова заснивања естетике, а одсутност естетског човека у њиховим теоријама показивала је да га сматрају „тврдим орахом” који би могао да им сломи зубе. С друге стране се често веровало да естетски човек може да послужи као „лакмус папир” *conditio humana*, који може јасно да покаже да ли је неко у стању да се доиста самоизграђује као човек, чак да у складном односу с другима постане *homo felix*? Веровало се и у могућност да настане „*mundus aestheticus*”, у коме би естетски односи били доминантни облици односа. Није било слагања око тога како стићи до естетског човека и естетског света.

Поверење у могућност постојања естетског човека и естетског света је временом изгледало. Док су у време ранијих ратова

сви сматрали да је Бог на њиховој страни, у време хладног рата су сукобљени пропагандни тимови сматрали да се подразумева да је благородни *homo aestheticus* на њиховој страни, а да су на страни непријатеља сирови неестетски људи. У рђаво глобализованом свету политички и економски моћници не рачунају на естетског човека. У садашњим ликовима политике изгледа да естетски људи више нису потребни. Њихово постојање би указивало да је естетски живот могућ и да постоји раскорак политичких обећања и стварности. Трговци који покушавају да продају своју робу убеђују директно или преко масовних медија да су утисци свих једнако ваљани и да су њихови судови о роби једнако вредни, а да укус показују они који купе оно што им нуде. То, међутим, није естетски укус, нити се очекује да купац буде *homo aestheticus*. Естетски укус и естетски човек могу на тржишту само да сметају.

Порука да је човек мртав представља сурови опис данашњег стања људскости, а порука да је свет мртав изражава језгровит израз увида у општи ужас садашњег света. О човеку и његовом самоусавршавању се ипак мора размишљати и после објаве „смрти човека”, а о свету и његовом преобликовању и после објаве „смрти света”. Тачно је да ретко који човек још може да отвара врата која воде ка личности и ка пријатељском свету и да је све теже потврдити се као *homo aestheticus*. Да ли би биле углавном тачне и смртнице естетског човека и естетског света? Ако бисмо, међутим, настојали да живот потпуно прилагодимо објавама смрти човека и света, прихватили бисмо да будемо авети у свету кога нема.

Размишљање о естетском човеку показује да још постоји свест о постојању кризе естетског одношења према себи, према другима и према свету. Уколико се прихвати одређење човекове смрти као тренутка када престају његове свесне активности, јасно је да је онај који је свестан кризе још увек жив.

Претпостављано је да би збиљски естетски човек могао да буде најупечатљивији лик култивисане људске природе. Сматрано је да место естетског човека може да буде само у простору „високе” или културне културе. Њено постојање је одавно угрожено. Може

ли естетски човек да опстане ако му одузму место унутар културне културе, одреде неместо у простору „ниске” или некултурне културе и ако га, затрпавајући га стално безначајностима, спречавају да се од тог неместа удаљи? У борби за културни опстанак је „*homo sapiens aestheticus*”, као потпуно неприлагођен околини и неопремљен за борбу, одавно угрожена подврста.

Данас се често чује да сви имају своје приче. Све приче, међутим, не могу да буду приче естетског човека. Идеја естетског човека односила се на појединца коме је, као и осталима, био отворен избор да крене путем према укусу, али који је, за разлику од многих, успевао и да се пробије до тог пута и заиста њим корача. Демократски излазак на пут ка укусу временом је промењен у демократски излазак на пут према неукусу, као што је и демократски излазак на путеве ка једнакости, слободи и братству временом преображен у демократски излазак на путеве ка неједнакости, неслободи и непријатељству. Право на неукус спада у ред новоосвојених недодиривих људских права.

Да ли је укус заиста настајао на описан начин? Увек постоје и ванестетски разлози укуса и ванестетски елементи судова укуса. Ванестетско се не може искључити ни код естетског човека. Укус естетског човека је промењив. Некад промене потичу пре свега од измењеног начина примања утисака, некад од промењеног приступа естетском суђењу. Поред тога, чак и када настоји да се усредсредди на испољавање свог естетског лика, естетски човек није увек у стању да се естетски односи према ономе што ствара или да повеже непосредни естетски доживљај с естетским суђењем, односно да естетски повезује утиске с могућим духовним садржајем. Да ли би могло да се каже и да естетски човек обично није стално дежуран у човеку који има развијен естетски укус?

Као што се прави разлика естетског и естетичког, и *homo aestheticus* и *homo aestheticae* треба да се разликују. Човек естетике барата појмовима. Они могу да се односе и на чулне утиске и на осећања, али и тада ипак остају појмови. Естетском човеку нису потребни појмови, чак у естетским односима могу некад и да му

сметају. Он се труди да се према естетском односи непосредно. Може при томе и да греша, али је најважније да остаје самосвојан у естетском простору. Није увек лако разликовати естетског човека који греша од неестетског човека.

Има много примера успешних естетичара који су били без естетског укуса. Да ли они показују да естетски укус естетичару и није неопходан. Естетичар не мора да има способност непосредног и способност посредног одношења према уметничком делу, јер се не бави ни појединачним естетским доживљајем ни конкретним естетским суђењем. С друге стране, појам „естетски укус” је понекад сматран неопходним елементом у изградњи естетичке теорије.

Већ на почетку развоја цивилизације је у већини друштава друштвена мањина себи приписивала и нешто слично оном што је касније означавано као укус, а друштвену већину је сматрала људима без укуса. Промена доминантне мањине обично је водила другачијем одређењу укуса. У грађанском друштву је дуго сматрано да је једино естетска елита обликована на потпуно демократски начин, да никада није заинтересована за неки облик моћи и да јој циљ није успостављање естетократије. (За разлику од естетске елите, „елита новца” се није никад заиста обазирала на демократију, а „политичка елита” је позивањем на демократију понајвише маскирала своје недоличне поступке.) Естетска елита је често била космополитски оријентисана. Овакав приступ грађанског друштва „естетској елити” је доведен у питање. Данашња инвалидна, анестетска елита, настала демократским изласком на пут ка неукусу, итекако је заинтересована за разне ликове моћи и обично се не противи рђавим ликовима глобализовања.

У савременом свету, на жалост, они који су спремни да неукус прихватају као укус су довољно моћни и да одређују кога треба сматрати простаком. Уместо естетског човека чешће се могу срести „кобајаги естетски човек” и „неестетски човек”. Они се често препознају и као ликови нечовека. Ако је у савременом свету „кобајаги естетске елите” постало уобичајено да „све може да прође” и да буде прихваћено као неки лик културе, и да којекакве израђе-

вине и приређевине могу да буду сматране уметничким делима, стара изрека да ништа људско не може да ми буде страно добија ново, ужасавајуће значење.

Дуго је сматрано да естетски човек може да буде само појединач животно мудар на добар начин, онај ослобођен таштине, властољубља и похлепе, онај који брине о развоју свог естетског укуса и не спречава друге да се пробијају ка њему. Естетски човек је свесно бирао тежи пут, јер му је укус увек био важнији од уобичајене животне мудрости, која подржава уклопљеност у друштво и усаглашеност с тржиштем, политиком и некултурном културом. За неестетског човека се сматрало да је далеко од добре а близу употребљиве животне мудрости. Он је увек бирао лакши пут, односно сигурност и удобност а не укус. Брзо се приклањао свакој подели на „наше” и „оне друге”. Непоседовање укуса и пристајање да жртвује многе вредности му је омогућавало да буде далеко од визија које су штетне у борби за преживљавање и за обезбеђивање бољег места у друштву. Због потребе да опстану су се и естетски људи некад удварали гомили непријатељски расположеној према укусу и подсецали гране на којима су седели. Сада се често тврди да је идеја естетског човека била у средишту естетске утопије, коју је, као и политичку утопију, прегазило време. Можда је неприкладно у туробној садашњости размишљати о бољем човеку и бољем свету. Многи после овог суда кажу са жаљењем „не сада и не овде”. Иако се не може очекивати да ће бити лакше, они нису спремни да додају „када и где” ће почети да размишљају о могућности бољег и да промишљено делују.

Естетски човек може да буде одређиван и као неко ко је обавезан у односу на естетску истину, неко ко прихвата важност естетског привида, али не и било који облик служења неестетским лажима. Естетски човек је показивао способност да одустане и од лепоте уколико она подупире неестетску лаж, уколико је средство естетизовања које улепшава јад и беду и сакрива сурову истину неестетског живота. Тада је морао да се сукобљава с оним заступницима естетичких теорија, који нису били у стању, ни у случаје-

вима када је лепо било јасно повезано с неестетском лажношћу, да се одрекну овог појма. Може ли естетско понашање увек да буде „естетски отпор“?

Околина понекад и не примећује естетске људе. С друге стране, често неко самог себе прогласи за естетског човека иако је далеко од естетског укуса. Обично се ради о ономе кога заиста и не занима естетски укус, већ зарада или нека друга корист од израђевина и приређевина које су далеко од естетског укуса. Од кобајаги естетских људи се не може очекивати да ће разрешити кризу уметности, као што се ни од многих естетичара, који одбијају да изађу из зачараног круга традиционалне естетике, не може очекивати да ће разрешити кризу естетике.

Постоји опасност да се у причи о естетском човеку превише позајмљује од различитих антрополошких, психолошких, културолошких теорија. Да ли је естетска способност неизоставни део *conditio humana*? Може ли било који човек да буде надограђен у естетског човека? Вероватно не може. Природна обдареност и друштвена средина много значе, али без личног труда не може нико да постане *homo aestheticus*. Многи, међутим, сматрају да им место у друштву обезбеђује и улогу естетског човека. Политичари, нарочито у тоталитарним и популистичким режимима, могу да претендују да су и врховни арбитри естетског укуса. Примери показују изопаченост ове претензије. Стаљин и Хитлер су испољавали грандоманију, али не и естетски укус. У кућама неких данашњих политичких моћника и великих богаташа се могу наћи вредне библиотеке и уметничке збирке. Они их с поносом показују гостима, мада нису сами одабрали шта ће да купе и иако не умеју да уживају у њима. Обично се одају када спомену колико их је неко дело коштало. С друге стране, данас би тешко било одредити везу естетске елите и неког друштвеног слоја.

За идеју естетског човека везиван је појам „шесто чуло“. Сматрало се да неко без тог чула не може да постане естетски човек. Није било слагања око одговора на питање шта је и како настаје шесто чуло. Било је мишљења да су неки природно обдарени

шестим чулом, да на његов настанак утиче друштво и мишљења да су за развој свог шестог чула људи пре свега сами заслужни. Неки су тражили и средње решење, односно сматрали да су важни и обдареност и добре друштвене околности и лични труд. Некад је спомињано и „заједничко чуло”, а тешкоће су избегаване тврдњом да је код многих оно остало закржљало.

За теорију је опасно када у њој нема потребе да се нешто распетља. „Естетски човек” је за естетику изазов, иако размишљање о њему суочава са запетљаношћу коју није лако размрсити.

Литература

- Baumgarten, A. G., *Aesthetica I–II*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2009.
- Баумгартен, А. Г., *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ, Београд, 1985.
- Geiger, M., „Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses”, *y: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 1, 1913; M. Niemeyer, Tübingen, 1974.
- Граси, Е., *Теорија о лепом у антици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1974.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975.
- Das älteste Systemprogramm*, Burger, R., Hrsg, Bonn, 1973.
- Markuze, H., *Eros i civilizacija*, Naprijed, Zagreb, 1966.
- О кризи*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.
- Schelling, F. W. J., *Sistem transcendentalnog idealizma*, Naprijed, Zagreb, 1965.
- Spranger, E., *Lebensformen: Feisteswissenschaft: Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, Max Niemeyer, Halle, 1921, 1930; Neomanus Verlag, Tübingen, 1950.
- Spranger, E., *Oblici života: duhovnoznanstvena psihologija i etika ličnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1942.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика, I–III*, Култура, Београд, 1952–61; БИГЗ, Београд, 1975, 1986.
- Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија уметности*, БИГЗ, Београд, 1989.

Бошко Телебаковић

Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 2008.

Boško Telebaković

IS THE EXISTENCE OF HOMO AESTHETICUS POSSIBLE?

Summary

If an aesthetic world is impossible, if aesthetic oases exist with difficulty, how to approach the aesthetic man? Might one claim that homo aestheticus can exist with difficulty, but he should exist? This kind of answer is frequently heard, although it comprises opposites. The first part of the answer seems to be more easily defended than the second part of the answer. The first part is based upon the experience that in the present anaesthetic world attempts to reach aesthetic mainly fail. The second part rests on the hope that the wounds received in the two past centuries of moderna can be somehow healed, the hope that the aesthetic world and aesthetic lifestyle will somehow somewhere survive.

Key words: *homo aestheticus*, moderna, postaesthetic world, liberty, aesthetic autonomy.

Драган Жунић

НОМО AESTHETICUS – ЛОЗИНКА ЕСТЕТИЧКЕ АНТРОПОЛОГИЈЕ

Апстракт: Аутор брани тезу да је човек као човек – *homo aestheticus*, а не тек савремени човек културе масовних и мрежних медија, који себе сама и сам свет чини „естетским” било у аутентичноме или пак у отуђеноме практиковању „естетскога”. Дакле, тврди се да је естетска способност антрополошка диференција људскога бића, и његов трансцендентални помак ка осмишљавању света и живота – корак ка смислу. Бојазан од естетскога (проистекла из гађења над кичерском естетизацијом света) представља својеврсно превиђање значаја естетскога у процесу култивисања људскога бића, и завршава у „рационалистичкоме” редуковању човека, који ће се, као такав, можда приближити неким димензијама референцијалне истине, али ће остати далеко од доживљаја форме вазда композиционога смисла – смисла свега појединачнога и саме композиције света.

Кључне речи: естетско, човек, антропологија, доживљај, форма, смисао.

0. Чланови Програмскога одбора научнога скупа *Homo aestheticus* покушали су, у позивном писму, да укратко укажу „на смисао и значај предложене теме, као и на неке могуће правце у којима се она може развијати”. Они подвлаче да је овај научни скуп посвећен „осветљавању и детаљној анализи *савремене* културе, њених проблема, *нових* феномена које у њој затичемо, те *промена* које таква култура подразумева за *савременог* човека”. У следећој реченици стоји да је тема скупа *Homo aestheticus* осмишљена тако

„да сугерише суштинску везу између културе и самог човека”, али у продужетку се додаје:

„да назначи да је *савремена* култура хоризонт на позадини кога *савремени* човек себе разумева и доживљава као естетско биће, те у складу са тим и делује, али и да отвори простор за промишљање различитих облика повратних естетских дејстава културе на човека, како кроз уметност, тако и кроз друге облике културне праксе”.

Дакле, указује се на суштинску везу естетскога / естетске културе и човека, али се веза резервише за савременост, за савременога човека и „савремене културе” естетскога, што се види и из даљег текста, у којем се исказује потреба за истраживањем овога савременог феномена у култури Србије – тема је „осмишљена као одговор на горуће проблеме *савремене* културе, а посебно културног простора у Србији”, који проблеми „представљају *новину* изразито динамичног времена у коме живимо, а који битно одређују *савременог* човека и његов начин живота и разумевања самог себе”. Потом се каже да тема скупа „смера и на осветљавање различитих домена културе у *савремености*, као и на поређење стања и одлика *савремене* културе са начинима на које се култура разумевала *раније*, у циљу уочавања тачних места њеног *развоја* и *промена* које се као последица тога одвијају”. Према томе, сматра се да постоји битна разлика између традиционалне и савремене културе, и у њиховоме саморазумевању, и та се разлика види у „*техничким иновацијама*”, у првоме реду у интернету и масовним медијима, који битно дефинишу савремену појаву човека као бића културе. Затим се констатује да место човека постаје „врло интересанто” у томе „културном подручју”, у којем он, као „биће културе” „себе разумева с обзиром на овај културни простор и полазећи од њега”. Најзад, теза се заокружује у нешто суздранијем, упитном облику:

„У светлу *промена* културног домена, поставља се питање да ли *савремени* човек себе поима другачије и, уколико је

тако, на који начин се то реализује. Може ли данас бити речи о *Homo aestheticus*-у, као човеку који себе сагледава естетски, бирајући сопствени идентитет на позадини културне и уметничке понуде *савремености*, те тиме стварајући себе по угледу на творевине уметности и друге појавне форме културе? Може ли се данас рећи да човек све феномене *савремености*, а не само оне уметничке и уже естетичке, посматра на један естетизован начин?¹

Наиме, теза сада иде на то да је *homo aestheticus* самостворени савремени човек, који се од традиционалнога разликује управо по битној естетичности свога бића, штавише, по општој естетизацији савремености, посредованој масовним и мрежним медијима.²

1.1. Моја је, пак, теза да је човек уопште, а не тек савремени човек, тј. човек технолошко-медијско-интернетске културе, дакле, у битноме антрополошком смислу – *homo aestheticus*, а да се, доиста, може уочити специфична, првенствено медијски проношена, посвудашња „естетизација” савремене културе, штавише, читавога света и живота.

У овако постављеним тезама Програмскога одбора „естетско” се сматра битном одредбом савремене културе, али – некемо би могло изгледати – чак са негативним предзнаком: естетизација културе посредством мас-медијскога и друштвено-мрежнога деловања индустрије лаке забаве, естетскога доживљаја и (тривијалнога) укуса. То доиста јесте проблем савремене масовне културе, али он – са моје тачке гледишта – није учинак естетскога, већ, напротив, занемаривања значаја естетскога, с једне, и препуштања културе некултивисаној чулности, тј. култури чија се уметност, са

¹ Сва су курзивна истицања у цитатима, осим насловне синтагме, моја – Д. Ж.

² У образложењу теме научнога скупа реч „савремен”, у разним облицима, употребљена је 11 пута. Уз речи „промена”, „новина”, „развој”, „традиционално”, „иновација”, „другачије”, „данас”, којих има 9 – укупно 20 темпоралних одредница, тј. одредница „нашега” времена, модерности и постмодерности, у њиховоме смртоносно-животодавном „загрљају”.

друге стране, одметнула и ставила под надлежност разума, те тиме препустила судбину естетскога доживљају пријатности и плачевне сентименталности.

Ја, дакле, хоћу да покажем да је естетска способност човека његова антрополошка диференција, његов трансцендентални по-мак, искорак у људски, човеков свет, то јест, први корак (логички, а не хронолошки) ка осмишљавању света и живота, односно, ка уређивању хаотичнога и застрашујућег мноштва сензација у (поглед на) велики, зачудни али величанствени и узвишени, или пак мали, леви али и разочаравајући космос, дакле, корак ка – смислу, односно загледаности према могућем, претпостављеноме или приписиваноме, често сакривеноме и кривотвореноме смислу.

1.2. Суочавајући се са питањем о двострукоме значењу „естетике”, као науке о опажању, и као науке о уметности, што није на први поглед ни у каквој вези, Ернесто Граси (Grassi) написао је (у књизи *Kunst und Mythos*, 1957)

„да је опажање (*aisthesis*) већ неко издвајање или укључивање осјетилних утисака. То се редање збива када се многострукост утисака у одређеном кругу сажимље и укључује до обличја (*eide*). Дакле већ у свом значењу као наука о опажању, естетика је неопходно повезана са сликом (*eidōs*) и сликовитим; јер слика је први облик помоћу којег у хаосу дојмова можемо успоставити ред, први ’изрезак’ из појавнога свијета. Естетика је, дакле, најпре наука о сликама, *eide*, које ми сами успостављамо излучујући и спајајући путем наших осјетилних органа. Та способност успостављања слика, којима, дакле, стављамо у ред хаос, и оно што нам се притом догађа, ’*fainomena*’, ’оно што се чини очевидним’, јест машта: способност стварања фантазмата, схема, слика”.³

³ Grassi, E., „Umjetnost kao prikazivanje ljudskoga djelovanja”, u: Danilo Pejović (ed.), *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova, odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1972, стр. 411.

Но, пошто је, вели, и животињама својствена нека врста „фан-тазије”, у смислу схематско-типичнога оријентисања и понашања, посредством стварања утисака у рецептивној машти, Граси се питао у чему је специфична разлика људске фантазије. У томе, вели, што су животињске опажајне слике, односно фантазме, пасивне, укочене, укрућене, док „човек може стварати друге слике и тако претварати опажања у ’предоцбе’ и ’могућега’: али управо онда, када дотадашње слике и схеме поприме нова значења, и човјечја машта буде оспособљена за нова остварења, појављује се феномен умјетности.”⁴ Другим речима, за разлику од животињске рецептивно-евокативне маште, човекова је машта у битноме смислу – креативна, али на естетском заснована.

1.3. Утолико би синтагма *homo aestheticus* могла бити, у уобичајеној и скоро забавно разуђеној бинарној номенклатури људскога бића,⁵ лозинка једне *естетичке антропологије*, која, да подвучем, у средиште тога бића ставља „естетско чуло” (ова се синтагма у естетичкој теорији не сматра плеоназмом), односно још шире, у средиште ставља естетску способност стварања у естетскоме и суђења о естетскоме.

1.4. Човекова естетска култура је, речником традиционалне науке, филогенетски процес култивисања људскога рода, и увек изнова неопходни онтогентски процес естетскога култивисања сваке јединке у конкретним културалном околностима. То значи да човек не остварује своју генеричку естетску потенцију у свакоме појединачном случају;⁶ штавише, у савремености је уочена њена

⁴ Ibid., стр. 412.

⁵ Како је место лозинке *homo aestheticus* у мноштву антрополошких лозинки? Све одредбе човека са именицом *homo* + именица, придев, партицип... јесу покушај економичнога одређивања људскога бића по једној, претпоставља се најважнијој и дистинктивној одлици. На интернету се нуди најмање педесетак таквих, што старих што нових одредаба.

⁶ Естетско као чулна датост духовнога, синтеза чулнога и духовнога – да употребим ову овешталу формулу – јесте битна одлика човека, у родноме смислу, и одлика уметничкога дела. Уметничка дела јесу, неизоставно, ово јединство. Таквога

растућа корупција, чији пак критичари са прљавом водом често избацују и дете, оно естетско, из корита. Овоме процесу естетскога култивисања понајвише придоноси уметност, а понајвише га угрожава кич. Савремена уметност, у форми нових уметничких пракси, уметност која се одрекла естетскога, унајмљена од стране разума, само је маркетиншки промовисано али неделотворно средство за запрашивање кича и ширега зла (познато је да неке животињске врсте, после неколико генерација прилагођавања на отров, почињу њиме да се хране).

1.5. Ако је човек *homo aestheticus*, ако је то доиста његово битно одређење, његова антрополошка диференција, није ли противречно говорити о његовоме естетсом култивисању? Наравно да нема противречности, јер човек јесте, трансценденталистички посматрано, *homo aestheticus* као диспозиција, која се мора емпиријски неговати, развијати, усавршавати.

Конечно, ако се αἰσθησις (од v. αἰσθησιμαί) разуме како ваља, дакле не као пука чулност, пуко чулно перципирање, већ као аперципирајућа чулност, која компонује, ставља елементе у композицију чија се форма може просуђивати у доживљају (сврховитости или одсуства сврховитости), онда је питање која је одредба ближа сржи човекова бића: *sapiens* или *aestheticus*?

2. Очигледно је да *homo aestheticus* о којем ја говорим није *homo aestheticus* Лика Ферија (Ferry), који проналази укус као битну одредбу модернога човека.⁷

јединства нема код оних дела, аката, радова који се одричу естетскога, и то не по самовољном нахођењу, већ по унутрашњој нужности, будући да не почивају на некој уобразиљској естетској идеји, већ се организују око овога или онога појма разума. Нажалост, испоставља се да таква синтеза није неизоставно својство ни свакога само контурно препознатог припадника људске врсте. Јер, појединац такве контуре може, заправо, бити попут некога вола: стваралачки устројен, индиферентан у погледу љубави за лепотом (која се зове ерос), чулносно усредсређен на бураг, духовно тупав, естетски запуштен, а рогат и силан, па стога, премда није бик, каткада и опасан.

⁷ Фери, Л., *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижевна Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1994.

С друге стране медаље, тај *homo aestheticus* није ни *homo aestheticus* Волфганга Велша (Welsch), који указује на тамне тонове те стране модернога човека. Наиме, говори о томе да је у савременој глобалној естетизацији света (од појединаца, преко економије, до екологије и генетскога инжењерства) *homo aestheticus* постао нови свеprisутни узор понашања и делања. Он, иначе сматра да се тој пошати свеопштега комерцијалног полепшавања може супротставити једино савремена уметност.⁸

„Естетско”, естетска способност, да поновим, битна је одредница људскога бића. *Homo aestheticus* је човек као човек, а не у естетскоме као „естезијскоме” (како би рекао С. Петровић) отуђени човек.

3. Философи сасвим различитих оријентација, и научници, могли би се чак, у нашој интерпретацији, показати сагласнима у погледу придавања значаја чулности у самоизградњи човека. Ево једне скице могућих истраживачких корака.

3.1. На пример, овде би Аристотел (Αριστοτέλης) могао бити посебно значајан и због схватања о чулноме опажању, искуству, као основи уздизања човека до уметности (τέχνη), расуђивања и знање,⁹ а Баумгартен (Baumgarten) инспиративан због схватања о естетскоме, нејасном и мрачном, инфериорном сазнању, које је, у извесном смислу, чак и „супериорније” од апстракције рационалнога сазнања.¹⁰ Шафтсбери (Shaftesbury) и Хачесон (Hutcheson) обавезују нас концептом „естетскога чула”, а Хјум (Hume) давањем значаја снажном осећају (*strong sense*), уједињеном са деликатним

⁸ Welsch, W., 'Aesthetics Beyond Aesthetics'. Appeared, in: *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*, Lahti 1995, Vol. III: *Practical Aesthetics in Practice and Theory*, ed. Martti Honkanen, Helsinki 1997, pp. 18–37. http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Aesthetics_beyond_Aesthetics.html, 14.12.2016.

⁹ Aristotel, *Metafizika*, Kultura, Beograd, 1971.

¹⁰ Види: Петровић, С., *Естетика*, Филолошки факултет / Народна књига, Београд, 1996.

сентиментом (*delicate sentiment*) за добар укус.¹¹ Уосталом, не би се смели пренебрегнути ни доприноси осталих британских емпириста и просветитеља. У овоме низу неизоставна карика је Кант (Kant), због одбране чулности и њене улоге у моћи сазнања, из *Антропологије*,¹² и због епохалних идеја о (месту чулности у) естетској и телеолошкој моћи суђења, о естетској идеји, о сврховитости као принципу моћи суђења, којим се уређује свет чулнога искуства, и, к томе, закорачује у натчулно, из *Критике моћи суђења*.¹³ А Шилера (Schiller), уза свеколико његово происхођење из Канта, овде уздижем због заснивајуће идеје „естетске културе”, култивисања чулности и нагонскости формама.¹⁴

3.2. Што се тиче савремених философских антрополога, могли бисмо погледати шта каже Касирер (Cassirer, *An Essay on Man: an Introduction to a Philosophy of Human Culture*, 1944) о човековоме симболичком премрежавању и симболичкој изградњи сопственога света. Или, шта каже Гелен (Gehlen, *Der Mensch: seine Natur und seine Stellung in der Welt*, 1950) о томе да је свет опажаја са којим се суочавамо при првоме виђењу заправо људско дело, да јесте оптички али већ и „у врло високом ступњу симболичан”, о отворености човека према свету и о томе да „изложеност биолошки-сврховитој неограниченој преплављености утисцима ставља човјека – већ у најранијем добу – пред задатак да је савлада, пред задатак растеређивања, тј. активне дјелатности наспрам чулно надирућег свије-

¹¹ Хјум, Д. *О мерилу укуса*, избор, превод и предговор Леон Којен, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1991.

¹² Kant, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2000, S. 33. Кант каже да се естетском обрадом (*ästhetische Behandlung*) избегавају и погрешка плиткости, коју логика замера чулности, и погрешка сувопарности, која се замера апстракцијама разума.

¹³ Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011.

¹⁴ Schiller, Fr., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2009.

та”.¹⁵ Можда понајпре Ротакер (Rothacker, *Filozofska antropologija*, Sarajevo 1985), који говори о конститутивној функцији опажања у изградњи погледа на свет и човека самога.

О естетичкој антропологији можда и није толико писано. Али, о антрополошкој естетици јесте. На пример, имамо рад Михаела Хога (Hog) о антрополошкој естетици Арнолда Гелена и Хелмута Плеснера (Plessner).¹⁶ Но, ја бих овде још једном подсетио да је, у плодоајеу за једну антропологију стваралачкога чина, о антрополошко-естетичким идејама Ериха Ротакера, Макса Шелера (Scheler), Макса Милера (Müller), Арнолда Гелена и Ернста Касирера већ писао Сретен Петровић у својој књизи *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина*.¹⁷ А не бих пропустио да напоменем како је познавање рецентне домће и иностране литературе веома важно, поготову у кандидатско-аспирантским радовима, у којима се – између осталог – демонстрирају академска обавештеност, способност за реципирање и елаборацију најновијих сазнања у једној области и подиже општа научна и философска комуникабилност теоријске продукције. Али, не подиже се ниво философске расправе лицитирањем и цитирањем каткада и осредњих радова иностраних аутора, њихових неретко сасвим тривијалних теза или рапсодских преименовања и прекомпоновања познатог, уз истовремено пренебрегавање чињенице да у домаћој традицији и савремености има и релевантних радова и веома подцајних теза.

¹⁵ Gelen, A., *Џовјек: његова природа и његов положај у свијету*, „Veselin Masleša – „Svjetlost”, Sarajevo, 1990, стр. 39.

¹⁶ *Die anthropologische Ästhetik Arnold Gehlens und Helmuth Plessners* (Tübingen: Mohr Siebeck 2015). И о „естетској егзистенцији” може се писати као о значајној антрополошкој категорији: Zimmermann, J., ‘Ästhetische Existenz: Wandel und Aktualität einer anthropologisch zentralen Kategorie’, in: Karin Hirdina und Renate Reschke (Hrsg.), *Ästhetik. Ausgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau, 2004. http://www.aesthetik-der-verwitterung.de/download/Text/Aesthetische_Existenz.pdf, 10.12.2016.

¹⁷ Петровић, С., *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина*, Књижевна задруга (саиздавач: Народна књига), Бања Лука, Београд, 2006.

3.3. Сасвим је јасно да се теоријски конструкти философске антропологије данас не могу замислити без подупирућих налаза савремене научне антропологије и посебних наука о човеку. У случају естетичке антропологије, емпиријски и егзактни ослонци морали би се прибављати и из резултата когнитивних наука, са научно испитаним везама између опажања, неуротрансмитера, конституисања памћења и изградње појмова. И тако даље.

То нас не спречава да и даље постављамо питања о томе да ли је *homo aestheticus* предак *homo sapiens*-а, у трансценденталном смислу?

Микел Дифрен (Dufrenne), у књизи *За човека* (1968), пише да човек има трансценденталне моћи које му „омогућавају да успе у свету (...), да се у свету осећа као код куће, чиме хоћемо да кажемо да је увек у стању да открије неки смисао у стварима, или у разним ситуацијама”, јер човек може да учи, да стиче искуство и да изналази смисао, он је „у дослуху” са светом, па је „у стању да чита смисао који му тај свет нуди. Осетљивост на утиске које искуство доноси не произлази из искуства”, већ је човек носилац априорија, виртуалних знања која му „омогућавају да утиче на свет”. Али, то априори, ако хоћемо да човекове корене пронађемо у „материјалности стварног”, па ако „трансцендентално припада његовој природи”, треба „чврсто усадити у телесно (...). Тело је свест; (...) у дубинама тела припрема се отварање према свету и започиње сазнавање света”. Коначно, „у прадавна времена настала сагласност човека и света коју *a priori* испољава успоставља се у телу, у оној природи која је моја природа и коју је Природа створила. И тако човек бивствује у истини”¹⁸.

Наиме, ако је „свест”, знање... битна одлика човека, онда је то понајпре „естетско”, којим се постиже прва „аперцепција”, прво јединство свести, прва слика света, први наговештај смисла.

3.4. Најпознатији прононсери *homo aestheticus*-а само даље померају тај пронађени маркер хуманума: Гете (Goethe) од *homo*

¹⁸ Difren, M., *Za čoveka*, Nolit, Beograd, 1973, стр. 226–232.

oesonomicus-а наводно према homo aestheticus-у као „човеку аристократи” у погледу рафинираности осећања, тј. у погледу „осећаја за естетску целину” (*Gefühl für ein ästhetisches Ganze*, *Године учења Вилхелма Мајстера*).¹⁹ Лик Фери, у књизи *Homo aestheticus* (1990) помера овај маркер према укусу, тј. према укусу као одлици модерне субјективности, будући да је и појам укуса тематизован у 17–18. веку, у време најављивања и ступања модерности на историјску сцену: „С појмом укуса, заправо, лепо је доведено у тако присну везу с човековом субјективношћу да се, на крају, дефинише преко задовољства које пружа, преко осећаја или осећања које у нама буди”.²⁰ Антрополошкиња Елен Дисанајаке (*Dissanayake*), у књизи *Homo aestheticus: Where Art Comes From and Why* (1992), у приступу који је близак еволуционистичкоме биологизму, помера маркер хуманума према уметности, заправо према типичној и битној потреби и способности човека да се понаша „уметнички”, тј. да производи, прави и чини нешто необично, да „онеобичава” и „острањује” (*making special*), што се зачиње на самоме почетку когнитивнога развоја.²¹

4. Отуђење човека, и испад из естетскога, из процеса естетскога култивисања, самоизграђивања, иде из превиђања значаја естетскога у људскоме бићу, из занемаривања естетске диимензије (о којој ће се ускоро поново размишљати на трагу Маркузеа / *Marcuse*/),²² дакле, отуђење човека иде из запостављања доживљајне аперцепције (почетка свести и човечности) – својеврснога осмишљавања света као заноснога, зачуднога склопа разних са-става, композиција, констелација, најзад, из занемаривања његових

¹⁹ Goethe, J. W. V., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796, Quelle: http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre, Erstellt am 03.07.2004. Fünftes Buch, Viertes Kapitel, S. 120, 20.12.2016.

²⁰ Фери, Ј., *Homo aestheticus*, стр. 24.

²¹ <https://www.scribd.com/document/229645327/Dissanayake-Homo-Aestheticus>, 12.12.2016.

²² Marcuse, H., *Estetska dimenzija: eseji o umjetnosti i kulturi*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

врхунских продуката – уметничких дела, уметности, а у корист и за рачун једнодимензионалнога човека инструменталнога разума, и његових преко потребних, али недовољних продуката – појма и „истине”.

5. Укратко, бојазан од свеопште кичерске естетизације суровости доиста је оправдана. Оправдана је и бојазан од другога екстрема овога теоријско-атеоријскога склопа: од идеолошки утемељене и изведене концепције „естетичкога хуманизма” (премда не и од утопијско-метафоричке представе „друштва као уметничкога дела”.²³

Бојазан од естетскога и његовога доживљаја, естетскога доживљаја, иде из искуства потапања дубљих димензија духа таласима пуких чулних дражи пријатности; из искуства скривања истине бивствовања несупстанцијалним формама бивствујућега; или из искуства неодговорне, „лепушкасте” и стога „варварске” игре и забаве усред страхаота овога не-људскога света. И та бојазан доиста је оправдана пред медијским гурањем земљотреснога цунамија кича и шунда. Но, није оправдано ту бојазан везивати начелно уз оно естетско, јер је естетско, као битна способност људскога бића – она суштинска трансцендентална инстанца, искорак ка духовноме, ка темељу, ка трансценденцији (први доживљај онога што је „изван” и „иза” пуке чулне датости, и његов први уобразиљски наговештај), па можда и наговештај неке Истине, мада пре некога човековога, људски наслућенога Смисла или, на самоме врху естетскога, уметнички наслућенога угроженог смисла – бесмисла, најзад, уметнички деконструисаног фалсификованог и идеолошки или маркетиншки наметнутога „смисла”.

6. На основама боље образложене и подробније конципиране, не нужно и изведене естетичке антропологије, може се, „реверзибилно”, градити нека *антрополошка естетика*. Једну такву ја покушавам да заснујем и развијем као *теорију естетске културе*.

²³ Žunić, D., *Estetički humanizam*, Gradina, Niš, 1988.

Та конструкција није тема овога скупа, па ни предмет овога рада, а ваља рећи само то да је и сама, заједно са естетичком антропологијом, пред мноштвом отворених питања и затамњених места: Да ли је естетско дистинктивна одлика човека? Да ли је човек по себи естетско биће? Или по томе што ствара естетски? Да ли је човек био одмах естетско биће, да ли је још увек естетско биће, или тек треба да се изгради као естетско биће? Да ли се треба поносити естетском димензијом људскога бића, или се стидети естетскога и прогањати естетски доживљај као чинилац затамњења и заборава „истине”? То су само неки од проблема односа естетскога и сазнајнога. Шта је са односом естетско–морално? Да ли естетско може да издаје морал? Да ли је онда морално нужни додатак естетскога? Естетско може да изда моралне норме, премда би Кант имао шта да каже о склоности према природно лепоме као диспозицији за моралност. Да ли естетско у уметничкоме делу подстиче моралну настројеност, или је омета? И тако даље.

Укратко, са становишта теорије естетске културе, као једне антрополошке естетике, (1) човек *јесте* homo aestheticus, у том смислу да је оно естетско битно својство његове чулно-духовне природе, као „орган” његовога доживљавања извеснога склопа ствари у свету и животу, и тиме као елемент његове чулно-духовне продукције; истовремено, (2) с обзиром на чињеницу да је естетско вазда отворена *могућност* човекове самоизградње, да није довршено, већ да се, као антрополошка претпоставка и могућност, вазда мора образовати у свакоме човеку као појединцу, homo aestheticus је и антрополошки идеал складнога уобличења људскога бића и његовога света.

Са овим *јесте* и са овим *треба* естетскога, човек доиста *јесте* и *може бити* homo aestheticus.

Естетско нас одређује, али нам вазда налаже да се изнова самоодређујемо у сплету многих животних искушења и изазова, па и у мноштву питања и нешто мање одговора.

Литература

- Aristotel, *Metafizika*, Kultura, Beograd, 1971.
- Gelen, A., *Čovjek: njegova priroda i njegov položaj u svijetu*, „Veselin Masleša – „Svjetlost”, Sarajevo, 1990.
- Goethe, J. W. V., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796, Quelle:
http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre, Erstellt am 03.07.2004. Fünftes Buch, Viertes Kapitel, S. 120, 20.12.2016.
- Grassi, E., „Umjetnost kao prikazivanje ljudskoga djelovanja”, u: Danilo Pejović (ed.), *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*, odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović, Matica Hrvatska, Zagreb, 1972.
- Difren, M., *Za čoveka*, Nolit, Beograd, 1973.
- Žunić, D., *Estetički humanizam*, Gradina, Niš, 1988.
- Хјум, Д. *О мерилу укуса*, избор, превод и предговор Леон Којен, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1991.
- Kant, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2000.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anacanda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011.
- Marcuse, H., *Estetska dimenzija: eseji o umjetnosti i kulturi*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Петровић, С., *Естетика*, Филолошки факултет / Народна књига, Београд, 1996.
- Петровић, С., *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина*, Књижевна задруга (саиздавач: Народна књига), Бања Лука, Београд, 2006.
- Schiller, Fr., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2009.
- Фери, Л., *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1994.
- Welsch, W., 'Aesthetics Beyond Aesthetics'. Appeared, in: *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*, Lahti 1995, Vol. III: *Practical Aesthetics in Practice and Theory*, ed. Martti Honkanen, Helsinki 1997, pp. 18–37.

http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Aesthetics_beyond_Aesthetics.html, 14.12.2016.

Zimmermann, J., 'Ästhetische Existenz: Wandel und Aktualität einer anthropologisch zentralen Kategorie', in: Karin Hirdina und Renate Reschke (Hrsg.), *Ästhetik. Ausgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau, 2004.

http://www.aesthetik-der-verwitterung.de/download/Text/Aesthetische_Existenz.pdf, 10.12.2016.

Dragan Žunić

HOMO AESTHETICUS – THE PASSWORD OF AN AESTHETIC ANTHROPOLOGY

Summary

The author defends the thesis that man as man is – *homo aestheticus*, rather than merely a contemporary man of the culture of mass media and networks. As such, man makes both himself and the world "aesthetic", whether through an authentic or through an alienated practice of "the aesthetic". Therefore, the claim is that aesthetic capacity is an anthropological *differentia* of the human being, and that this capacity is his transcendental step toward finding meaning in the world and in life – a step toward meaning. The fear of the aesthetic (which emerged from the disgust of the kitschy aestheticization of the world) represents a specific tendency to overlook the importance of the aesthetic in the process of cultivating the human being, and ends in the "rationalistic" reduction of man, who, as such, may indeed get closer to some aspects of referential truth, but will remain equally distant from experiencing the form of ever-compositional meaning – the meaning of each thing individual and the meaning of the composition of the world.

Key words: aesthetic, man, anthropology, experience, form, meaning.

Дивна Вуксановић

НОМО EROTICUS VS. НОМО AESTHETICUS: ЗОМБИФИКАЦИЈА КАО СУБВЕРЗИЈА Мами Мимици и тати Пуру

*Кажем вам омладино: тко не крене од љубави, никад неће сазнати што је филозофија.*¹

Апстракт: У тексту се разматрају сложене релације између *Homo Eroticus*-а и *Homo Aestheticus* -а, односно између идеја које они заступају, као и међусобних односа тих идеја. Темељна поставка јесте та да се сваки естетски доживљај заснива на првобитној еротској тежњи (жудњи), а да обратно не важи. Чланак најпре тематизује две врсте ероса, и њихов однос према естетској сфери, које сусрећемо код Платона, а потом се помињу и проблематизују неке савремене теорије, које укрштају еротско и естетско. У том смислу, пажња се највише посвећује Епштајновом концепту „Јеленологије”. Напоследку се тематизује и концепт који, унутар савремене популарне културе, ерос замењује танатосом, а чулност повезује са феноменом зомбија.

Кључне речи: *Homo Eroticus*, *Homo Aestheticus*, чулност, жудња, зомби.

На новинарско питање који назив најадекватније одговара људској врсти у данашњем времену, с обзиром на то да синтагма *Homo sapiens* више „не погађа” праву људску природу, понуђени

¹ Badiou, A., Truong, N., *Pohvala ljubavi*, Meandarmedia, Zagreb, 2011, стр. 84.

су занимљиви одговори читалаца; између осталог, било је ту предлога за следеће називе: *Homo stupidicus*, *Homo destructus*, *Homo ignoramus*, *Homo facebookus*, као и многи други „ауторизовани”, *ad hoc* називи за данашњу људску врсту.² Наравно, ова шаљива типологија у себи крије и нешто дубљу проблематику, која се тиче детектовања појаве доминантног типа човека/жене у савременом добу. С друге стране, неписани консензус у вези перцепције нашег времена састоји се у општој оцени да живимо у епохи владавине „естетике”.

Колоквијална ознака за наше време, мишљено као доба естетике, реферише, у ствари, на еру доминације чулности (*aisthesis*), те преовлађујућу материјалистичку оријентацију, која се може сажети у две речи: *овде* и *сада*. При том овај нарочити, чулно засновани „стил живота”, оличен у типу *Homo Aestheticus*-а који га заступа, на први поглед тежи не само естетским задовољствима, већ и тзв. естетској егзистенцији. Но, како је могућа естетска егзистенција и да ли је реч о чистом типу који обитава искључиво у сфери чулности, преко које мисли, доживљава, осећа и продукује стварност? Какве су естетске тежње таквог/е човека/жене, који/а дефинише своје време као еру (доминације) естетике. Томе, по нашем мишљењу, доприносе и медији, који, проширујући чулност или је чак трансформишући на најразличитије начине, преузимају водећу улогу у обликовању људске чулне перцепције.

Несумњиво је, дакле, да поменута естетска егзистенција, уроњена било у властиту чулност или различите медијски генерисане афекције, не може без некакве тежње, жудње ка досезању чулних сензација, које за њу имају посебно значење. У том смислу, сматрамо да је значајно напоменути да је ова жудња, према нашем уверењу, уграђена у естетску егзистенцију, тј. да ниједна хумана природа не би могла естетски (чулно) да егзистира без учешћа

² Вид. коментаре уз текст под називом: „Homo sapiens – time for a new name?”, на страници: <http://www.abc.net.au/radionational/programs/scienceshow/homo-sapiens--time-for-a-new-name/2932226>.

жудње у процесима естетизовања стварности. Стога на овом месту ваља нагласити и став Пола Валерија (Valéry), на који се позива Мирко Зуровац у књизи *Идеја естетике*, да је и сама естетика, као филозофска, а у овом случају и нормативна дисциплина, настала на темељу жудње. Говорећи о лепом, као о главном појму и предмету естетике, Зуровац пише следеће: „Тим питањем се бави естетика, чије рођење Валери приписује запажању и жудњи филозофа. У том смислу је једном приликом рекао: „Естетика је рођена једнога дана из једног запажања и филозофске жудње””.³ Како се види из исказа, своје пореко естетика дугује како „запажању”, тако и „жудњи”, те је запажање, односно специфична врста рефлексije, заједно са жудњом, конститутивни моменат естетике, мишљене као посебна филозофска дисциплина. Речју, уколико бисмо покушали ближе да одредимо *Homo Aestheticus*-а, било би то не само естетско биће, већ и оно које жуди, односно *Homo Eroticus*.

Дакле, жудња или љубав према мудрости (филозофија) је извор, полазиште, основ естетике. Другим речима, ваља нагласити да је у темељу естетике, као, уосталом, и читаве филозофије – ерос, што је општепозната идеја, од Платонове (Plato) *Гозбе*, наовамо. У Првој беседи похвале еросу, Платон, наиме, доводи у непосредну везу леп живот са стварима ероса. У таквом контексту тумачења, изнесено је и следеће становиште: „Јер, оно што људе треба да води кроз цео њихов живот ако хоће да живе лепим животом, то не може ни родбина да им тако лепо у душу усађује, ни положаји, ни богатство, нити ишта друго као љубав””.⁴ Значи, љубав би, на основу реченог, за Платона била претпоставка лепе егзистенције, односно таквог једног живота који је усклађен с естетичком категоријом лепог, док исти аутор, на једном другом месту, изражавајући се у митском кључу, наводи и опсервацију да без Ероса нема Афродите,⁵ елаборирајући потом своје познате ставове о две врсте ероса

³ Zurovac, M., *Ideja estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2016, стр. 431.

⁴ Platon, *Gozba*, BIGZ, Beograd, 1983, стр. 41.

⁵ Исто, стр. 44.

– нижег, и вишег реда, што би одговарало жудњи обичних људи, с једне, и филозофа, с друге стране.

Имајући у виду Платонов став да је за лепоту, схваћену као чулно опажање и рецепција, као и за ствари духа, ерос нужна претпоставка егзистенције, с правом се, надаље, може поставити питање о ком еросу је реч када се говори о његовој релацији с лепотом, односно с лепим животом. Да ли поменута дуална еротска хијерархија наговештава да само једна врста ероса води до лепе егзистенције, или су обе еротске опције, од Платона до данас, у ствари, „у игри”. Уколико је прво случај, без филозофског ероса не би могао ни да се замисли лепо животно, односно естетско егзистенција, а ако је могуће да нижи облик ероса такође има потенцијал да генерише лепо животно, али тако да његово обележје није филозофија, онда би се, свакако, могло начелно говорити о две могуће „естетике”, тј. „вишој” – филозофској, и „нижој”, коју инспирише „овоземаљски” ерос. Уједно, *Homo Eroticus* би био могући генератор *Homo Aestheticus*-а, у оба контекста сагледавања ероса, а леп живот би било могуће практиковати и без нужног уплива филозофије. Па ипак, ми данас превасходно говоримо о једном (јединственом) еросу, али и различитим „стиловима живота” и „естетикама”, што, по нашем мишљењу, само потцртава релевантност ових питања за покренуту расправу.

Рађајући се у подручју ероса, естетика је, како тврди Мирко Зуровац, могла да „отвори за себе читаву сферу маште и привида, да закорачи у царство могућег и утопијског, да ступи у одаје ’лепе душе’ и естетског начина живота, да сагледа могућност естетског понашања човека, да се уздигне до естетског стадијума на животном путу егзистенције, па чак и да се узвиси до појмовног и интелектуалног, а да, истовремено, не напусти ништа од дражи чулне непосредности”.⁶ Из цитата се, између осталог, може закључити да је оно што подразумевамо под естетским начином живота, понашањем и егзистенцијом, односно – у нашем случају *Homo*

⁶ Zurovac, M., *Op. cit.*, стр. 428.

Aestheticus-ом – неспорно под утицајем филозофског ероса, и да „људска чулост није безумна”,⁷ пошто је прате мишљење с једне, и (филозофска) жудња, с друге стране. Насупрот овоме, у апострофираним наводима је присутан и одјек платоновског еротског дуализма, који, како се чини, допушта савременом мишљењу да рефлектује и о „дражима чулне непосредности”, али тако да се то догађа истовремено с (филозофским, естетичким) појмом, који „радећи” на њима, у исто време ради и на себи.

Из наведених ставова могуће је, такође, ишчитати следеће: да је – посматрано у контексту филозофије, па и филозофске естетике, као и естетске егзистенције која подразумева филозофско рефлектовање чулности, те ерос нарочите природе – *Homo Eroticus* појам који у себе укључује и концепт *Homo Aestheticus*-а, с тим што је први „старији”; то значи да је „ерос” претпоставка процеса „естетизације”, а не обратно. Уз то, могли бисмо да додамо да ова релација, која је очито била карактеристична за античко грчко доба, данас не важи, то јест да је, у најмању руку, подложна критичком преиспитивању. Начелно узевши, еротологија је, како се на основу појединих извора тврди (рецимо, у докторској дисертацији Анице Савић Ребац),⁸ старија и од чувене Платонове концепције дуалног ероса, јер изворно припада песништву, односно књижевности, и то не само Платоновог доба, него и претплатоновског раздобља. И касније је, могло би се рећи, на пример у римско доба, „еротичност” развијана изван, независно или мимо филозофије, и најчешће је довођена у везу с песничким умећем, тј. поезијом (рецимо, Катул /Catullus/, и други).

Савремена еротологија се, с друге стране, поново приближила филозофији, али не више у платоновском, већ у структуралистич-

⁷ Исто.

⁸ О вези између преплатоновске еротологије и Платонове естетике вид. у Каталогу за изложбу о Аници Савић Ребац, под називом: „Легенде Београдског универзитета – Аница Савић Ребац (1892–1963)”, на страници: http://arhiva.unilib.rs/unilib/o_nama/izdanja/2003/anica.pdf.

ком и постструктуралистичком мисаоном кључу, посебно у списима мислилаца као што су Батај (Bataille), Фуко (Foucault), Бринкнер (Bruckner), Финкилкраут (Finkielkraut), и други. Овде је, како нам се чини, ерос искоришћен као везивно ткиво или посреднички импулс између области литературе и филозофије, што је за француску културалну средину такоређи типично, још од Маркиза де Сада (de Sade), па све до савременог доба. Независно од француске културалне и филозофске сцене с краја XX века, која је, на известан начин, форсирала еротолошку нарацију, доводећи је у релацију са савременим филозофским трендовима, посебан допринос односу еротологије и савремене естетике је, по нашем мишљењу, а у духу истраживања односа *Homo Eroticus*-а и *Homo Aestheticus*-а, овој области посредовања у актуелном времену дао Михаел Епштејн (Epstein), бавећи се теоријском еротологијом, као и њеним односом према естетици. Заправо, на некаквој имагинарној лествици вредности, Епштејн је ерос поставио изнад логоса, захтевајући битно друкчији приступ стварима љубави, односно ероса (који разлучује у односу на сферу сексуалности), реферишући, при том, на отклон од популарних теорија и пракси данашњег времена.

Међутим, за Епштејново схватање љубави, односно ероса, особено је то да он овај феномен, проблемски смештен у подручје које захвата опсег разматрања лоциран у пољу између еротологије и сексологије, а окарактерисан као „естетско стање свести”, одређује у смислу специфичног учења о појединачном, индивидуалном. Језгровито речено, као тзв. „Јеленологију”.⁹ Дакле, у контексту знања о некој хипотетичкој или реалној, појединачној Јелени, генерише се естетска свест, а на основу почетног, чулног и еротског импулса, који кристализује оно знање што у себи синтетизује како еротско, тако и естетско поимање универзума именованог као „Јелена”. Но, Јеленологија, према Епштејновој интерпретацији, није наука о појединачном, схваћеном као некаква индивидуална

⁹ Епштејн, М., „Јеленологија: Оглед из утемељења нове науке”, вид. на страници: <http://arkadijski.blogspot.rs/2017/03/mihail-epstejn-jelenologija.html>.

општост или одређени „тип” особе и њених испољавања, већ је ту, заправо, реч о појединачном, дакле о сасвим одређеној Јелени, која је оригинална као таква, тј. сама по себи, и коју, судећи према Епштејновим тврдњама, не би требало да посматрамо као некакав апстрактни ентитет, односно индивидуум. Јелена је, у ствари, оно што јесте, али управо као Јелена – посве посебна, јединствена и непоновљива особа.

Тако дефинисана особеност захтева и посебну науку, како сматра Епштејн, која ће као предмет свог изучавања имати управо „јеленолику” јединственост и непоновљивост, тј. „ауру” уникатног бића званог Јелена. О том свом естетско-еротском захвату на предмету „Јелена”, Епштејн пише следеће: „Јеленологија је, за разлику од већине других наука, наука о једном једином човеку, који се даље у књизи именује Јелена. (...) Науке о једном човеку, на пример, шекспирологија, наполеонологија, пушкинологија, марксологија и сличне, изучавају као по правилу, допринос датог човека историји, књижевности, религији, друштвеној мисли итд. За разлику од свих тих истакнутих људи, занимљивих по томе шта су урадили, Јелена је занимљива сама по себи”.¹⁰ Јер, управо је интересовање за биће као такво – у овом случају за неку одређену, појединачну Јелену, оно што је резултат како еротског, тако и естетског „рада појма”.

Но, оно што се, поводом одређене, конкретне Јелене рефлектује, нису њени потенцијали, нити пак укупна испољавања, већ је то она по себи. А то јединствено и непоновљиво биће, које у себи јесте и еротско и естетско, као и сам поглед о њему, предмет је посебног есеја, елабората или читаве науке – Јеленологије, која се, насупрот еротологији, не бави општошћу и лепотом по себи, него појединачним човеком као бићем. Епштејн ово описује на следећи начин: „Колико је биће само по себи изнад својих појединачних испољавања, толико је јеленологија изнад пушкинистике, наполеонистике и осталих дисциплина, које се односе на јединствена достигнућа, а не на само постојање појединачног. Јеленологија изу-

¹⁰ Исто.

чава, не оно што је Јелена постигла, у чему се испољила, него оно што је она сама по себи, независно од било чега, просто зато што она јесте. Јеленологија је прва самостална наука о јединственом створењу, које задивљује тиме што оно јесте, а не само оним што је постало или је могло да буде”.¹¹

Упрошћено формулисано, оно што је раније, тј. традиционално узевши, било дефинисано као ентитет „по себи” и „као такав”, у Епштејновој интерпретацији односа еротског и естетског, није више општост, већ појединачност и конкретна особа: човек или жена, док је теорија која изучава такав један нарочити предмет, а не идеју о њему, заправо, учење о „*Homo Jelenicus*-у”. У суштини, Епштејн заговара идеју да не можемо сазнати шта тачно значи идеја човека/жене, али да се ипак можемо одредити према некоме појединачно, као што је то случај с особом којој се дивимо и коју волимо – а то је, примера ради, нека реална Јелена. На основу реченог, можемо се даље запитати какав ерос стоји у основи нашег односа према, хипотетички гледано, некој одређеној Јелени, и да ли тај ерос – трансформисан у естетски импулс према њој – предмет, дефинисан као *Homo Jelenicus*, своди на чулну сензацију, или пак знање о њој (естетичко), које би било налик сваком другом знању о предметном свету. Оно што ипак Јеленологију разликује од других естетичких предмета рефлексије јесте, по нашем разумевању ствари, управо тај „*Номо*”, као и еротски статус „предмета” у нашим очима.

Чини се да је ово „решење”, које укршта еротско и естетско у појединачном човеку/жени (*Номо*), консеквенца деконструкције која се везује за процесе демократизовања укуса у добу владавине естетике (или естетико-политике), онако како то кретање описује Лик Фери (Ferry), у студији *Homo Aestheticus*.¹² Наиме, демократизовање укуса, који процесе естетизовања стварности доводи до

¹¹ Исто.

¹² Ferry, L., *Homo Aestheticus. Otkriće ukusa u demokratskom dobu*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1994.

сваког појединачног ентитета, тј. „бића”, па тако и до тоталитета тзв. стварности, у свом медијски проширеном обиму, естетичност приписује свему, али не нужно и еротичност. Јер, изгледа да се данас, више него икада, може тврдити да се естетски човек у начелу „ослободио” робовања еросу, те *Homo Aestheticus* није више, по дефиницији, и *Homo Eroticus*, поготово не ако се има у виду онај „првобитни ерос”, тј. филозофски занос, за који се ми овде (еротски) залажемо. Шта то, заправо, значи, како у односу на Платоново стајалиште, тако и у односу на епштејновски конструкт *Homo Jelenicus-a*, што смо их овде претходно, у кратким цртама изложили.

Пример за то нам даје „егзотична” метафора зомбија, који коегзистира са ентитетом *Homo*, како у дистопијским филмовима, тако и у литератури, стрипу и другим уметностима, проблематизујући савремено доба и статус човека/жене у њему. Наиме, зомби или ходајући умрли, по нашем мишљењу, заступа идеју могуће естетске егзистенције без њеног еротског утемељења.¹³ „Зомби нам (...) нуди једну нечовечност чија жеља није у стању да се изгради у другом”.¹⁴ Наиме, зомби без еротских жеља, дубоко уроњен у свет пуких опажаја, дејства технологије, медија и интензивног рада чулности који није праћен одговарајућом рефлексивном, директна је супротност *Homo Eroticus*-у, који тежи пуној филозофској и/или естетској реализацији.

Отуда је традиционална Платонова теорија о два ероса, како изгледа, данас потиснута у други план, и то у корист преовлађујуће „естетике” зомбија. А ово, чини се, не само да важи за свет популарне културе, већ, симболички узевши, реферише и на саму

¹³ „Тренутно се у разним фазама продукције налазе десетине филмова, серија, књига, стрипова и видео игара које истражују мотиве у најширем оквиру повезане са зомбијима. Додајте уз то оно на чему се заиста праве паре, а то су сви замисливи производи на којима су мотиви ходајућих мртваца: од мајица, шоља, фигурица, итд. и јасно је да су ‚зомбији’ постали доминантан бренд популарне културе...” Вид. текст „Ходам сад као феномен”, на страници: <http://www.beforeafter.rs/kultura/hodam-sad-ka0-fenomen/>.

¹⁴ Gonsalo, H. F., *Filozofija zombija*, Geopoetika, Beograd, 2012, стр. 74.

свакодневицу. Тиме је, уједно, заснована једна посебна естетска димензија људског бивствовања, начелно успостављена без ероса. Штавише, платонски схваћени ерос у директној је супротности с овом „естетиком” (заправо естетиком *thanatos*-а), и већ самом својом појавом је може довести у питање. Вреди, међутим, и обратно. Зомби је производ оне хумане перверзије и субверзије у односу на владајући поредак, норме и институције, које су, у „демократском духу” испражњене од свих значења. А то онда, дијалектички гледано, најављује само једно – повратак *Homo Eroticus*-а, његовог укуса и мерила, његових естетских норми које га, овога пута, негативно одређују, посредством сукоба са супротним силама, што га критички доводе у питање.

„Зомби представља перверзију и полиморфност из које смо приморани да изађемо”.¹⁵ Он је, у ствари, укореван у социо-економској стварности, односно у оној реалности у којој, због испљујућих *dictum*-а економије, нема места за слободу и ерос, осим у поствареном и зомбираном облику. „Насупрот инструментализацији нових дизајна у мрежи наше економије и нашег идеолошког и дискурзивног ткања, зомби се уздиже као не-инструментализација, као оно ин-диферентно, оно растављено”.¹⁶ Ова сепарација уједно значи и одвојеност еротског и естетског, које кроз конфликт тежи повратном јединству. „Моћ не формира јединство с њим, не успоставља валидне мере за његов садржај и употребу, и када се то догоди (припитомљавање зомбија, немогући експерименти, регрутација) подухват доживљава крах. Код зомбија све исклизне”.¹⁷ И то исклизнуће је могући, дивљи и некултивисани повратак еросу, повратак аутентичном човеку и жени (*Homo*) и њиховом неутуђивом чулном животу унутар реалне заједнице, у којој остварују своја права на љубав и слободу.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

Литература

- Badiou, A., Truong, N., *Pohvala ljubavi*, Meandarmedia, Zagreb, 2011.
„Homo sapiens – time for a new name?”,
<http://www.abc.net.au/radionational/programs/scienceshow/homo-sapiens---time-for-a-new-name/2932226>.
„Hodam sad kao fenomen”, <http://www.beforeafter.rs/kultura/hodam-sad-kao-fenomen/>.
„Legende Beogradskog univerziteta – Anica Savić Rebac (1892-1963)”,
http://arhiva.unilib.rs/unilib/o_nama/izdanja/2003/anica.pdf.
Epštejn, M., „Jelenologija: Ogljed izutemeljenja nove nauke”,
<http://arkadijski.blogspot.rs/2017/03/mihail-epstejn-jelenologija.html>.
Ferry, L., *Homo Aestheticus. Otkriće ukusa u demokratskom dobu*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1994.
Gonsalo, H. F., *Filozofija zombija*, Geopoetika, Beograd, 2012.
Platon, *Gozba*, BIGZ, Beograd, 1983.
Zurovac, M., *Ideja estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

Divna Vuksanović

HOMO EROTICUS VS. HOMO AESTHETICUS: BECOMING A ZOMBI AS A SUBVERSION

Summary

The text deals with the complex relationship between *Homo Eroticus* and *Homo Aestheticus*, that is, between the ideas they represent and the interrelationships between these ideas. The basic assumption is that each aesthetic experience is based on the original erotic desire (desire), and vice versa does not apply. The article first deals with two types of eros, and their relation to the aesthetic sphere, which we encounter at Plato, and then some contemporary theories, which cross erotic and aesthetic, are mentioned and discussed. In this sense, attention is paid to the most important Epstein's concept of 'Jelenology'.

Дивна Вуксановић

Finally, it is also a concept that, within modern popular culture, eros replaces tanatos, and the sensuality is associated with the phenomenon of zombies.

Key words: *Homo Eroticus*, *Homo Aetsheticus*, sensuality, desire, zombie.

Ива Драшкић Вићановић

HOMO AESTHETICUS

Естетска суштина човека и антиестетски тоталитаризам

Апстракт: У тексту се испитује једна од конотација појма *homo aestheticus* – принцип тоталитета људскости, компатибилан са ренесансном парадигмом *uomo universale*, односно императив да човек симултано и хармонично развије све своје способности које су нам дате као могућност и самим тим доведе до израза своју естетску суштину. Аутор сматра да је људска култура, од позне ренсансе до данас, функционисала као рушилачки фактор ове естетско антрополошке парадигме.

Кључне речи: Естетика, *homo aestheticus*, култура, људска права, тоталитаризам.

Једно од најкрупнијих питања у филозофији јесте питање шта је суштина људскости, шта би се могло подвући као *differentia specifica* која одређује човештво у човеку – *homo sapiens*, *homo faber*, *homo aestheticus* ... Да ли је човекова суштина сазнајна, стваралачка или естетска... и како уопште одредити естетску суштину људскости? Шта значи ако кажемо да је човекова круцијална карактеристика естетска?

Мислим да се могу препознати три основна значења става да је кључна димензија човекове свести естетска:

- Да је човек биће које тежи лепоти подражавања, како се може разумети чувени Аристотелов став из *Поетике*.¹
- Да је једино биће које уме да види лепоту, како се може разумети тврђење Томе Аквинског да се животиња радује плену, али се не диви лепоти; једино створење које има то својство је човек.² (Потоњим кантијанским терминима речено, човек је једино биће способно за незаинтересовано допадање);
- Или да је лепота, схваћена као склад, као хармонија човекових могућности и способности, суштинска потреба човекове духовности, да наше унутрашње устројство неумитно стреми остварењу и складу унутрашњег потенцијала као правој сврси свог постојања, остварењу суштине – *ентелехије* људскости. То је оно што Александер Готлиб Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten) назива „лепи дух”, *felix aestheticus*.³ Његов идеал људскости је управо такозвани лепо дух, феликс естетикус, естетска природа која се одликује складним узајамним деловањем ума и осећајности, хармонијом и уиграношћу свих својих сегмената... Све моћи духа треба да буду усклађене, сматра Баумгартен и ниједна се не сме развијати на рачун друге. Мислим да је ово кључни моменат – недопустивост развоја, хипертрофије једне способности на штрб друге, односно других!

Тема овог текста је управо ова трећа концепција хомо естетикуса.

Као родно место ове треће концепције хомо естетикуса, идеје да су лепота и склад суштина човековог унутрашњег устројства, може се означити Платоново учење о души; сваки од три дела душе

¹ Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955, стр. 9.

² Грлић Данко, *Естетика*, Напријед, Загреб, 1974, стр.160.

³ Зуровац Мирко, *Идеја естетике*, Службени гласник, Београд, 2016, стр 359.

колико их уочава Платон – разумни, вољни и пожудни, стреми ка себи својственој врлини – разумни мудрости, вољни храбрости, пожудни умерености – и када их постигне (ако их постигне) сва три дела душе успостављају међусобни склад – хармонију, чиме се досеже четврта кардинална врлина – правичност. Правичност је нека врста естетске функције усклађивања делова душе и њима својствених врлина. Она не припада ниједном делу душе као остале три кардиналне врлине, него је естетски израз свеукупног склада. Она је врлина целине, и у том смислу краљица врлина. Правичност је хармонија делова душе – лепота (и доброта) душе.⁴

Но, Платон своје естетско промишљање суштине човековог унутрашњег устројства жртвује свом политичком пројекту. Унутрашњи склад, хармонија човекове душе, уствари страда зарад, према Платоновом мишљењу, склада вишег реда – унутрашњег склада државе. Баланс снага и вредности се транспонује на ниво заједнице. Лепота појединачне душе пропада зарад лепоте државне целине;⁵ наима, да би држава остварила своју појмовну суштину, она треба да постигне врлину правичности усклађивањем три слоја људи у држави – хранилаца (код којих је доминантна карактеристика душе – свести пожуа), бранилаца (код којих је доминантни део душе воља) и управљача (са доминантом разумском димензијом душе – свести). Сваки од поменутих државних слојева треба да достигне саби задату врлину – умереност, храброст и мудрост, па ће правичност, четврта кардинална врлина, хармонија, склад и лепота државе, наступити и овде као естетска функција усклађивања поменуте три.

Импликација могућности овог усклађивања на нивоу државе је урушавање унутрашњег склада душе појединца. Да би се искристалисали конститутивни сегменти државе – слојеви људи са одређеном доминантном карактеристиком душе (свести) – пот-

⁴ Види. Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1976, стр. 134.

⁵ „...сваки појединац у држави треба да обавља само један посао, и то онај који његовој природи највише одговара”. Платон, *Држава*, стр. 119.

ребно је да се код сваког појединца жртвује покушај постизања унутрашњег склада и баланса. Платон прећутно жртвује свог хомо естетикуса кога је већ претходно теоријски припремио – зарад *политеије*.

Мислим да у овом Платоновом назовимо „жртвовању” естетске суштине човека појединца зарад функционалности целине, имамо зачетак великог проблема савремене културе и цивилизације – специјализације човека, што управо подразумева цепање његове естетске суштине, жртвовање могућности развијања и усклађивања свеукупних унутрашњих потенцијала да би се до савршенства избрусила једна способност која ће појединца легитимисати као пожељан део целине друштва, а због некакве функционалности те целине, ма како ту функционалност разумели.

Пут ка овом проблему савремене културе утабао је на измаку ренесансе енглески филозоф Франсис Бекон (Francis Bacon). То је мислилац који је задао одлучујући ударац ренесансној културној парадигми *uomo universale* која је дубоко и суштински естетична. Та парадигма има свој филозофско – антрополошки темељ у разумевању суштине људскости као срећно избалансиране хармоничне складне целине развијених и актуализованих могућности човекових – Уомо универзале јесте управо хомо естетикус.

Мени у овом тренутку није циљ да испитам како је дошло до конституисања ове естетске ренесансне културне парадигме (иако је и то занимљива тема вредна теоријског истраживања); циљ ми је да укажем на начин на који је та парадигма разорена и на реперкусије које то разарање има за нас данас.

Франсис Бекон кроз своју чувену (и неправичну) критику античког грчког односа према знању и науци, формулише нове сазнајне циљеве који ће обележити збивања у свеукупној култури од позне ренесансе до данас. Стари Грци су се, према његовом мишљењу, играли знањем као деца, њихова мудрост је детињска, незрела, неспособна за стварање, јер је она сврха сама себи и по дефиницији губи на значају и лепоти ако се инструментализује.

Напротив, знање, тврди Бекон, треба да буде инструмент, средство за постизање моћи над природом, користи и успеха.⁶

Савремени термин „ефикасност” чува у себи суштинску утилитарност (овако схваћене) спознаје.

Овако заоштрено утилитарни циљеви знања – који су уједно и критеријуми и вредности знања – корист и успех – задали су озбиљан ударац парадигми уомо универзале и тиме и идеји хомо естетикуса, јер складно, хармонично, балансирано развијање целине људских способности зарад лепоте и савршенства те целине, та специфична естетска аутономија није усмерена на постизање успеха. Није **ефикасна** – како ми то данас кажемо.

Та естетична самодостатност је сврха сама себи, а не оруђе за постизање моћи над природом и успеха у техничким открићима што Бекон пророчки учачава и као услов политичке моћи и утицаја одређеног народа. Да би се кренуло ка овим Беконовим циљевима (успеху и ефикасности у одређеној области) нужно је разорити естетичну целину уомо универзале и брусити и развијати једну способност из спектра људских способности, довести ту једну до крајњих граница њених могућности (а остале занемарити) дакле науштрб свих осталих, односно целине људскости (управо оно што Баумгартен сматра деструктивним за његов концепт феликс естетикуса). То је логичан исход користи и успеха као критеријума вредности. То је постулат императива успешности.

Тако је Уомо универзале, Хомо естетикус, као културна парадигма сахрањен у крилу ренесансе која је и изнедрила и отворен је простор за нешто што бих назвала модерним антиестетским тоталитаризмом, који се као суштина модерне културе врло успешно развијао у оквиру по дефиницији антитоталитарне тзв. либералне политичке концепције Џона Лока, чији је *ratio essendi* појединач као такав и његова права и слободе.

Један од најзначајнијих енглеских филозофа Џон Лок (John Locke), творац гносеологије као филозофске дисциплине, творац

⁶ Види; Bacon, F., *The Major Works*, Oxford University Press, 2006.

либералне политичке теорије, духовни отац Славне револуције и њеног правног продукта *Повеље о правима (Bill of Rights)*, у свом спису *Две расправе о влади*, каже: „Природно стање има природни закон да управља њиме, који обавезује свакога; а ум који представља тај закон учи све људе који га питају за савет да, пошто су сви једнаки и независни, нико не треба да наноси зло туђем животу, здрављу и слободи, или поседу”.⁷ (Овде је отворено питање како одредити слободу – у античком смислу – као слободу ЗА нешто, за политичку делатност, или у нововековном – слободу ОД нечег.?)

Човек као појединац, као индивидуа и његова природна права јесу, према Локу, циљ постојања државе. Природна права појединца, дакле, које Лок наводи – живот, здравље, слобода и посед (код Лока интересантно недодирљиво право на посед јер се темељи на нагону у људској природи, нагону који Лок назива *amor habendi*). У овом спектру природних права (иначе логичном и рационално утемељеном) недостаје нешто што би се такође могло третирати као природно право – право на целину сопствене људскости, право појединца да негује и развија тоталитет својих могућности и способности.

Ово право не постоји у новом либералном политичком концепту седамнаестог века и новооформљеној идеји људских природних права, а не би било туђе суштини овог проблема да се он промишља кроз призму људских права. У овом контексту може се размишљати о редефинисању елементарног корпуса људских права.

Ово право на развијање тоталитета свих својих могућности и способности, право на тоталитет људскости, *a priori* поништава у модерним политичким творевинама новог века либерални (виговски) појам рада, чији је искључиви циљ утилитаран – зарада, односно профит. Беконова визија корисног знања, дакле ефикасног, у функцији овладавања природом и утилитарни критеријуми вредности науке, имају свој логичан исход у утилитарној, либералној концепцији рада. Ако су корисност, ефикасност, профитабилност,

⁷ Лок, Џ., *Две расправе о влади*, НИП, Младост, Београд, 1978, II 6.

критеријуми вредности рада – опет следи нужан и логичан исход – целина људскости у смислу склада, хармоније тоталитета људских способности мора бити поцепана зарад развијања једне, најизразитије способности до њених крајњих могућности јер ће једино улог тако усавршене способности у заједницу – уродити утилитарним плодом ефикасности и профитабилности. Хомо естетикус, као развијена целина људскости страда зарад једног квалитета, једне особине, препознате као доминантне, пажљиво брушене и доведене до савршенства науштрб целине, јер је то једини начин да се појединац легитимише за опстанак у заједници.

Дакле имамо једну ситуацију дубоко противречну од самог почетка. Циљ постојања државе је појединац и заштита њега и његових права... С друге стране, тај појединац мора да жртвује целину своје људскости, израз своје људске суштине да би у тој држави потврдио своје постојање.

Ову мат позицију хомо естетикуса у модерној држави је луцидно препознао већ у осамнаестом веку Фридрих Шилер (Friedrich Schiller) и указао на погубан смер кретања, негативан карактер доба и његове изворе, односно, како он то формулише – на распад „унутрашње везе људске природе”.⁸

Модерна држава је, према његовом мишљењу, постала један „вештачки механизам у коме се из крпежа бескрајно многих али мртвих делова, ствара механички живот. Вечно прикован само за поједини мали одломак целине, човек се сам усавршава само као део”.⁹ Занимљиво је да Имануел Кант (Immanuel Kant) у свом мало познатом спису *О болестима главе*, заоштрава овај Шилеров став у тезу да све већа подела посла – већ тада актуелна! – може монотоним понављањем да доведе човека до лудила.¹⁰

⁸ Шилер, Ф., „Писма о естетком васпитању човека”, у: *О лепом*, Култура, Београд, 1967, стр. 132.

⁹ Ibid., стр. 132.

¹⁰ Дјурант, В., *Русо и револуција*, Народна књига, Војноиздавачки завод, 2004, стр. 540.

То је дакле то цепање хомо естетикуса на које указује Шилер – човек се усавршава као део, негује и развија само једну једину из спектра својих могућности и способности и на основу ње и захваљујући њој опстаје у тој целини, „вештачком механизму” како га назива Шилер. Човек у таквим условима не може да „развије хармонију свог бића и уместо да у својој природи ствара човека, постаје он само одраз свога посла, своје науке”,¹¹ или да кажемо Платоновим терминима, *мимема* своје струке, сенка само једног сопственог делића.

Изванредно Шилер уочава велики проблем у њему савременој култури! Нама у овом тренутку, када је дошло до хипертрофије овог проблема, његове речи звуче пророчки: „Ако држава”, каже Шилер, „узме службу за мерило човека, ако на једном свом грађанину цени само меморију, на неком другом табеларни разум, на трећем механичку извезбаност, ако овде, равнодушна према карактеру, тражи само знање, а тамо духу реда и законском поступку опрашта највеће помрачење ума, ако истовремено ове појединачне извезбаности хоће да доведе до исто тако великог интензитета – сме ли нас ту чудити што се остале склоности духа запостављају да би се сва пажња посветила једној јединој која стиче поштовање и награду?”¹²

Ово је савршена дијагноза пропасти идеје хомо естетикуса у савременој култури – нужно је запоставити, затрти штавише, све остале склоности, способности, моћи духа зарад једне којом једино можемо потврдити потребу свог постојања у модерном друштву. На први поглед невидљиви, *de iure* поништени тоталитаризам у модерној држави, показује се подмукло у систему организације, у подели рада, ефикасног, профитабилног рада... нови антиестетски, антихумани тоталитаризам који растрже лепо тело хомо естетикуса, његову унутрашњу хармонију, штавише *a priori* поништава могућност стремљења ка постизању унутрашњег склада у смислу

¹¹ Шилер, „Писма о естетском васпитању”, стр. 132.

¹² *Ibid.*, стр. 133.

равномерног развоја свих људских потенцијала и ставља човека у ситуацију да хотимице, сам себе доведе до атрофије целине својих способности, због једне једине коју тај модерни механизам тражи. „И тако се постепено уништава појединачан конкретан живот да би апстракт целине могао таворити, а држава вечно остаје страна својим грађанима...”¹³ каже Шилер.

Имамо једну бизарну ситуацију да модерна држава која *de iure* постоји зарад човека појединца и његових права – поништава целину његове људскости.

Од многобројних, разних, утемељених у људској природи или исконструисаних, људских права – немамо елементарно – право на тоталитет људскости.

Литература

- Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955.
Васон, Ф., *The Major Works*, Oxford University Press, 2006.
Грлић, Д., *Естетика*, Напријед, Загреб, 1974.
Дјурант, В., *Русо и револуција*, Народна књига, Војноиздавачки завод, 2004.
Лок, Џ., *Две расправе о влади*, НИП, Младост, Београд, 1978.
Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1976.
Зуровац, М., *Идеја естетике*, Службени гласник, Београд, 2016.
Шилер, Ф., „Писма о естетком васпитању човека”, у: *О лепом*, Култура, Београд, 1967.

¹³ Ibid., стр. 133.

Ива Драшкић Вићановић

Iva Draškić Vićanović

**HOMO AESTHETICUS
AESTHETIC ESSENCE OF MAN AND ANTI-AESTHETIC
TOTALITARIANISM**

Summary

The paper is an effort to analyse the meaning of the concept *homo aestheticus* as a principle of human completeness, imperative to develop simultaneously all our capacities, our potential power and in this way express our aesthetic essence; concept compatible with the cultural paradigm *uomo universale*. Author claims that modern culture, from late Renaissance to the present, has been systematically destroying this aesthetic paradigm.

Key words: Aesthetics, *homo aestheticus*, culture, human rights, totalitarianism.

Богомир Ђукић

ДУХ ДЕКАДЕНЦИЈЕ И РОПСКА ПОЗИЦИЈА „НОМО АЕСТHETICUSA”

Апстракт: Појам „*homo aestheticus*” имплицира питање културе естетског као човјекове суштине, која се показала тешко одредивом слично као и она саме умјетности и естетске стварности у цјелини. У том смислу, подједнако су неодложни како антрополошко-онтолошки приступ умјетности и естетском свијету уопште, тако и естетичко-умјетнички прилаз човјеку, његовом свијету и култури у одређеном свеобухватном погледу, и теоријски и емпиријски, поготово у пост-модерном добу, у којем влада дух декаденције у људској култури и цивилизацији. Умјетност и чулна, естетска стварност, неоспорно, у одређеној суштинској одредби изражава човјеков битак и природу, дакле, оно битно по чему је човјек човјек, па је у том случају ријеч о *homo aestheticus-u*.

Кључне ријечи: декаденција, ропска позиција, култура, *homo aestheticus*.

Естетско, па и естетичко, је само један од небројених начина људског бивствовања, онај који човјека карактерише по чулности и на основу његовог естетско-чулног бивања и бивствовања. То значи да оно као такво у цјелини свога свеобимног и раскошног феномена по човјеку уопште и постоји као за њега један од начина његовог битка, па се може рећи да је оно тим битком не тек и одређено, него и, насупрот томе, оно је и његова битна одређеност

њиме, односно тим чулним феноменом, који као такав у најширем постаје и сама његова дефиниција, то јест да су чулност, естетско и умјетност онај истински и прави начин човјековог бивствовања, који једини може одредити толико непрозирну и неодредиву суштину његовог битка. Другим ријечима, *homo aestheticus* се овдје јавља као сама бит људског бивствовања, која ако се поима као једна уцјеловљеност, ипак се евидентно показује једностраном и неоправдано уопштеном, будући да ентитети естетског и умјетничког у најбољем случају могу значити суштински један, но не и једини начин човјекове егзистенције.

Као такав он је, према томе, суштаствено естетско биће које живи естетски на одређен супстанцијалан начин, но ипак није и биће само једне, ма које димензије своје природе, него је биће што у властитој природи носи више различитих одређења, читав један мали космос. Међу тим бројним странама је и чулно-естетска димензија, па се термин „*homo aestheticus*” овдје узима тек условно и егземпларно. С друге стране, човјек је данас свјестан значаја чулности и естетског феномена, но његов је статус захваљујући савременом духу декаденције, пропасти западне културе и цивилизацијском посрнућу, постао сушто ропски, попут *homo aestheticus-a* којем је, тако рећи, доступно све феноменално и сви привиди, но он у суштини нема ништа, нити располаже ичим. Ипак, антрополошки приступ овоме имплицира разумијевање човјековог битка у смислу посвемашње, разбокорене, али и селективне чулности као битног модуса човјечности, а у првом реду кроз херменеутику његових разноликих културних аката и умјетничких дјела. У том се приступу умјетност и естетски аспект у цјелини јављају као сама дефиниција човјека, те и као херменеутика човјекове природе као његове естетске суштине у смислу одређеног *homo aestheticusa*, пошто његово животно стање постаје превасходно естетско стање које обухвата људско стварање, игру, рад чула, осјећања и маште.

Но, треба разликовати становиште по којем се умјетност као таква, али и као свака посебна и специфична умјетност, јавља као

израз одређене суштине човјековог битка и идеје човјечности, од оног у којем се умјетништво не јавља као један од начина човјековог постојања, него као један једини и истински уцјеловљени начин, попут оног идеала из 18. вијека, када је прави човјек био појмљен као *homo aestheticus*, а у естетичкој се теорији чак слутило рјешење загонетке свијета у измирењу нужности и слободе, стварности и идеје, пошто је то било њено „велико доба”, а сам највиши израз човјечности налазио у „умјетничком генију”. Трајна вриједност феномена и идеје *homo aestheticus-a* лежи у томе што тај феномен побуђује битно антрополошки па и онтолошки аспект философског разумијевања умјетности и естетског битка уопште, исто као што истовремено подстиче и доприноси онтолошкој херменеутици естетског и умјетничког карактера човјековог битка, при чему се философија умјетности и философска антропологија не само узајамно мисаоно додирују, већ и, зависно од сврхе и циља разумијевања, једна другој стоје у служби расвјетљавања и спознаје. Идеју *homo aestheticus-a* налазимо, поред осталог, код Милана Дамњановића:

„Ако се једино у уметности може манифестовати целовито биће човеково и ако се, даље, биће човеково само по уметности специфично разликује од других живих бића, онда из тога проистиче да се уметност може узети као дефиниција човека... јер одредбе човека нису стварности, већ могућности, јер човек своја онтичка одређења као специфичне могућности схвата и одржава... на темељу повесног збивања, на истом темељу из кога се развија и његова уметност... Иако је филозофска антропологија тек позно и тек у модерно доба осамостаљена као дисциплина, у целокупној нашој традицији налазимо тумачења бића човековог, најпре, у класичној старини као *zoon logon echon* (према специфичној суштинској одредби *logos*) или као *animal rationale* (тј. разумско живо биће), затим према *agete* (врлина) као *морално биће*, даље као самосвесно биће, касније као *animal metaphysicum*, па у модерно као *animal symbolicum*, и још, према радној суштини човековог бића,

као homo faber и најзад према игри као homo ludens, односно према уметности као homo aestheticus.”¹

Дамњановићев увид показује да умјетност и естетски феномен као основе за дефинисање човјека ове истура до врха човјекoвих битних могућности и самог идеала човјечности, и значи ништа мање до један далекосежни обрт ка естетици и нововјековној антропологији, да би пут даље водио до Шилера и Новалиса, Шелинга и Шопенхауера, те раног Ничеа и Дилтаја, када је по њему естетика била схваћена као сама „фундаментална филозофија”. Тај обрт он поима као појаву философске естетике са универзалном интенцијом, јер имплицира бављење умјетношћу, осјећањем, маштом и стварањем, да би тумачила свијет, и умјетником, да би разумијевала човјека, па се с њим истовремено збива и сам антрополошко-онтолошки обрт. Но умјетност је, по њему, тек једно од одређења човјековог битка а не и једино могуће, пошто се суочава са кризним појмом стварности и не рјешава га у опхођењу спрам ње и њеног стварног напретка у слободи.

Слично је гледиште и философа Петера Козловског (1952)², који у свом прилогу *Филозофија као теорија цијелокупне стварности*, говорећи о положају мисли између модерне и постмодерне налази да у савременом мишљењу централно мјесто имају филозофија културе и естетичка теорија утемељене на антрополошко-онтолошким философским основама, а које полазе од личности и људске субјективности, и естетика што је замијенила метафизику је права теорија нашег доба, област општије философије културе и тек је елеменат савременог духа и културе, јер се у умјетности они не исцрпљују. Он с разлогом истиче, а на линији Карла Хајнца Борера (1932) и Жан Франсоа Лиотара (1924–1998), да се у случају преференције естетике да буде теорија цијеле стварности, она

¹ Дамњановић, М., (1988). *Естетика и стваралаштво*. Сарајево: Веселин Маслеша, стр. 323.

² Козловски, П., (2003). „Увод: Филозофија као теорија целокупне стварности”, у: *Водич кроз филозофију*, приредио Петер Козловски. Београд: Плато, стр. 7–19.

тада претвара у метафизику, но он полазећи од метафизичке диференције естетског и свакодневног као основног начела естетичке онтологије, сматра да се цјелина философије не може остварити кроз естетику (већ тек кроз теологију) и да естетско, изостане ли његова метафизичка диференција, „постаје само један од момената и карактеристика нашег доба”.³

На антрополошка одређења умјетности, те и на естетско-естетичка одређења човјека, наилазимо дакако код бројних философа, ранијих али и новијих и савременијих, почев од Томе Аквинског који је, као што је познато, тврдио да тек човјеку а не и другим живим бићима припада увеселјавање у чулним стварима и чисто чулној љепоти, затим Канта у чијем антрополошки усмјереном естетичком мишљењу философије умјетности што врхуни у идеалу умјетника-генија као самог човјековог битка, будући да док доживљај пријатности припада и безумним животињама, сама љепота је резервисана тек за умног човјека, који се као такав не може свести само на разум. Такође, егземпларан је случај Ф. Шилера који је увелико допринио идеји *homo aestheticus-a* успоставивши естетску функцију као водеће начело читаве људске егзистенције, пошто, гадамеровски речено, код њега васпитање путем умјетности постаје васпитањем за саму умјетност, што потврђује средишњу улогу естетског и саму потрагу за слободом кроз ослобађање чулности од тираније ума, те и обнову њеног природног права у одуховљеној природи и, посебно, човјекових моћи на креативном усавршавању духа и чула.

Сам савремени *homo aestheticus* је побједа стварања и аристократског укуса, боравак на самим оплемењеним изворима естетског и умјетничког, ревалоризација и обнављање кроз рехабилитацију и повратак аутономије чулности. Он зауставља порицање чулног свијета у корист разумског, пошто се из страха од „неморалне” чулности омаловажава осјећајност, па је новим платонистичким изокретањем устремљен ка поновном заснивању естетике

³ Козловски, П., нав, дјело, стр. 18.

укидањем правог али и привидног свијета, чиме је створена могућност допуштању умјетности да стекне предност над философијом. Тако *homo aestheticus* постаје воља за привидом као чулним, воља више метафизичка, него воља за истином и битком, и једино могући живот у умјетности кадре да заустави лаж чула. Код њега се умјетност разумијева ничеовски, то јест полазећи од диониско-аполонског умјетника као ствараоца и његове воље, а не од самога дјела, што заправо значи, у духу одређене метафизике субјективности поистовјећене са животом и философије умјетности у облику једне „физиологије” као теорије о стваралачким животним силама. Лик Фери (1951) отуда с разлогом, говорећи о Ничеовој философији као естетици и напомињући да је умјетност код њега најадекватнији израз живота, истиче да управо његова естетика није толико уписана у метафизику субјективности колико утире пут извјесној *новој, па и радикално новој форми индивидуализма*.⁴

Та форма је, у ствари, разбијени појам јединке и субјекта, који више није затворен у себе и у идентитету властите свијести. Заправо, поменути радикално нови облик индивидуализма није друго до ултра-индивидуализам, који имплицира различите перспективе без њиховог довођења у одређени ред, али и класично одржавање непосредне везе између умјетности и истине, иако је истинито постало разлика многострукости и превођење у осјећајност, дакле, по Лику Ферију, један „класицизам ’разлике’”, па се ова позиција и становиште савременог *homo aestheticus-a* може довести у везу и са естетичко-умјетничким авангардизмом 20. вијека код којег је до изражаја дошло, поред осталог, и спајање ултра-индивидуализма са хиперкласичним настојањем „да се уметности додели функција истине”, те и ново превођење стварности у „нелогичан, хаотичан, безобличан и не-еуклидовски” свијет.⁵

⁴ Уп.: Фери, Л. (1994). *Homo aestheticus. Откриће укуса у демократском добу*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 155.

⁵ Уп.: нав. дјело, стр. 157.

Оно истинито и дубинско у нашем демократском и постмодерном времену има своју потврду у извјесном *homo aestheticus*-у разлика и другости индивидуалности те и великом сувереном појединцу, који вјерује у једнакост и демократију и који је у стању да се супротстави инстинктима стада. У том се смислу појединац као извор стварања и дјела може узети и као антрополошко-онтолошко начело савременог *homo aestheticus*-а, под условом да се има у виду његова узлазна, развојна линија, а не болест, тренутак исцрпљености и сам силазни развој у перманентној промјени вриједности. Он се показује као одређена трајност и вриједност у свеопштем цивилизацијском помасовљењу и декадентној културној деструкцији и падању, и подложен је увијек изнова рефлексивно-разумијевајућем критичком преиспитивању, разградњи и обнављању, што битно имплицира и једну могућу негативну димензију индивидуализма.

Homo aestheticus израста из модерног и постмодерног стања воље за моћ у којем појединац из своје позиције, позиције философа, постаје умјетник, као његова нова фигура умјетности као аутентичног естетског свијета, који је у својој перспективности постао бесконачан и са увелико разбијеним и потопљеним субјектом естетичког индивидуализма и субјективности. Он иза чулности и опажљивости стварног свијета као привида скрива један тајни, скривени божански свијет, истину јасноће идеја. Дубина израња испитивањем из откривања испод површине привида, из самог мрака несвјесног и естетско-чулног, при чему се индивидуализам постмодерног доба „прилагођава нестанку субјекта и објекта у корист чистог перспективизма, апсолутног распрскавања становишта у радикалном историцизму”.⁶ И субјект и објект сада у ничеовском смислу постаје било као процес тумачења и облик воље за моћ, или као, на другој страни, процес одређивања смисла и мишљење о некој ствари, дакле, у смислу разбијеног субјекта и разбијеног објекта, тако да је у постмодерном индивидуализму *homo aestheticus*-а многострукост тачака гледишта неумањива. Смисао и вриједности

⁶ Исто, стр. 169.

налазе се тек у тумачењу и перспективи, а не у ствари по себи, и такав статус мишљења происходи из историчности и времености бивања и бивствовања, па екстензитет савременог декадентног стварања „више нема никаквог супстанцијалног ограничења”.⁷

Намјера је да се од умјетничког стварања направи посљедица прекомјерне чулности, што зависи и од самог облика субјективности, па умјетност постаје адекватно мјесто не тек човјекове воље за моћ, него и за сам израз суштине свијета живота у цјелини. *Homo aestheticus* или питање умјетности данас би могао бити и јесте основа нових вриједности, а било би неопходно да буде и одређено заснивање мјере и закона повијесно духовног постојања, да би се затомила празнина што зјапи из самих дубина битка савременог свијета. Још је Хајдегер поводом Ничеа упозоравао да евентуална предаја умјетности физиологији значи њено одређено велико срозавање „на ниво желудачних лучења”, јер она као таква бива онемогућена да адекватно заснива и одређује вриједности, али и да онтолошко-антрополошки и естетски утемељује свијет.

А сам је Ниче с разлогом тврдио да умјетност има и иманентно носи више вриједности и од саме истине, будући да, одуставши од претензије на апсолутну истину, егзистира сходно одређеном перспективном карактеру постојања, и умјетник је тада једини који лажући не лаже, него напротив, постаје један прави трагалац за истинитом истином, тако да и истински филозоф с тим у вези од себе прави умјетника. Она је, по њему, истинитија и од саме стварности, а *homo aestheticus* људскији и од човјека, и као такав фаворизујући „велики стил” самих врхова умјетности, може се одредити, а у духу Ничеа, као естетика хиперкласицизма разлике, естетика господарења властитим хаосом, те и његовог креативног претварања у чулни и естетски облик. Очито, читав се проблем овдје своди на то „да сазнамо како да артикулишемо *ултранерспективистичку* или *ултра-индивидуалистичку* критику платонизма с тим *хиперкласицизмом* који је, кад се све добро одмери, одвео

⁷ Исто, стр. 172.

Ничеа до тога да класичаре сматра вишим од романтичара, дакле да, у једном смислу, *поново у извесном поимању истине открије првенство дела над уметником*”.⁸

У постмодерно вријеме историја свијета се дубоко и снажно одражава у историји естетике и њена противрјечја и напетости се разрјешавају у екстензивном и поплићаном манифестовању чулности и субјективности. Сам „прекид” с модерном тежио је кретању према одређеном развоју и продубљавању, те и даљем увођењу новине, али и прекид с њом јер је постала тиранија, и посебно, враћање обнове веза с прошлошћу. У том смислу *homo aestheticus* постмодерне развија се као сам врх модернизма авангарди, у смислу Маљевича, Пикаса, Кандинског и Шенберга, односно Ничеа и Хајдегера, који оспоравају идеју напретка и смисао рационализације свијета за његову еманципацију, те и његово естетско представљање, умјесто чињења видљивим неприказивог и невидљивог кроз видљиве представе, па је, и по Ж. Ф. Лиотару, постмодерна дио модерне. И, ако је он поменута тиранија новина, онда би у исто вријеме могао бити и јесте и одређена обнова веза с разноликим естетичким традицијама, што имплицира и извјестан еклектицизам, у којем, тако рећи, све може егзистирати и коегзистира заједно. Но, постмодерни *homo aestheticus* се јавља и као само превладавање модернизма, као нова разградња рационалности и субјективности, и одређено ново, осјетљивије промишљање о уму и субјекту, чулности и антрополошко-онтолошким аспектима појединца и његовог естетског битка у новим констелацијама свијета.

Сама постмодерна сцена *homo aestheticus-a* збива се у застрашујућој пријетњи духа декаденције, исцрпљености и пропасти западне културе лишене великих културних и естетских остварења из прошлости. У своме спису под насловом *Homo aestheticus. Откриће укуса у демократском добу* Лик Фери нам предочава радикалну критику, коју је у својим текстовима о естетици и стању исцрпљености савремене културе развио К. Кастириадис, форму-

⁸ Исто, стр. 185.

лацијом „крај увођења новина: пропаст Запада”, гдје се савремена епоха карактерише као лакомислена и плитка, комична и загађена, са дјелима као копијама и лошим пастишима, и умјетницима који не би могли стајати „на гребену истог таласа” на којем стоје Бах, Моцарт, Вагнер и Шенберг, Веласкез, Рембрант, Микеланђело, Кандински, Мондријан и Пикасо, или Шекспир, Рембо, Кафка, Џојс, Пруст и Рилке. Одиста, ако се има у виду декадентни карактер културе у демократском друштву савремене техничко-информатичке цивилизације, *homo aestheticus* ће с великим подозрењем и оклијевањем савременим дјелима умјетности и културе моћи дати ону важност коју су имала и имају дјела минулих вјекова, с обзиром на очити пад савремене стваралачке моћи и осјећај велике nelaгодности у култури.

Грађанско друштво које је, као „воља за вољом”, подређено неограниченом ширењу технике и рационалног и њиховом господарењу, усредсређено је на рушење свих духовних, естетских и умјетничких вриједности, тако да данас културну елиту представља одређени разорени менталитет извјесног „дичног релативизма” у којем ишчезавају форме велике умјетности, расплињује се однос дјела и публике, претрајава преживјелост жанровских форми, а нестаје и само дјело као „трајни предмет” у корист „производа” неуPOSEбљеног и без аутора са интенцијом да „не траје”. Оно као такво не завршава у властитој пропасти, пошто разградња западне културе и њеног *homo aestheticus-a* истовремено даје могућност и најављује изнова обнављање истинске демократске културе, која би била у стању одређеног моћнијег и слободнијег стварања и интензивног обнављања везе с изворним поријеклом изгубљеним у свијету традиције.

Евидентно, живимо у свијету гдје се културна ситуација времена радикално промијенила на уштрб истинске естетске стварности замијењене њеним псеудоформама и поплићаном естетском збиљношћу. Свијет историјски и емпиријски не само да никад није ни постојао као естетски и умјетнички свијет у смислу одређеног *homo aestheticus-a*, дакле, као свијет поетске, умјетничке и, у цјели-

ни узев, естетске егзистенције, него се, насупрот томе, кретао више парадигматском историјском путањом растуће разградње, у којој је естетско бивало потиснуто и имало своје расапе и дисипацију. Наше је вријеме доба великих техничких и цивилизацијских могућности, али исто тако, и вријеме великог духовног пада и естетско-културне декаденције досад историјски незапамћене, будући да још није јасно куда дефинитивно воде захуктали деструктивни и декадентни процеси, који су нас већ довели у слијепу улицу животног сумрака и испражњене и обездушене животне језе. Свијет у којем постојимо и бивствујемо очито није свијет истинског *homo aestheticus-a*, већ један тетурајући свијет, гдје је естетска позиција сасвим испражњена и поплићана, те и ропски потчињена савременом духу културне декаденције, помасовљења, натмуравања и утањеног укуса у демократском добу.

Homo aestheticus је могућ тек под претпоставком модерне субјективности и демократског индивидуализма. Он је битно антрополошки и онтолошки, али у првом реду естетски и естетички, у себи имплицира и *homo sapiens-a*, као и *homo ludens-a*, дакле, оно аполонско а, изнад свега, диониско у одређеном ничеовском смислу, истинску умјетничку чулност и естетичност. У тумачењу Лика Ферија он суштински имплицира разлику равни културе и размишљања о њој, одређену дистанцу међу њима, а коју је увијек тежно прелазити и укидати. У исто вријеме, он је и тежња враћању облицима субјективности што су претходили самом разбијању субјекта и, с тим у вези, разградњи разних типова субјективности, па се у хоризонту културе естетика појављује као плодно поље његовог испитивања у контексту модерне и постмодерне субјективизације свијета, која је донијела небројена лица субјективности. *Homo aestheticus* се сада јавља као питање односа њега као појединца и као колектива у одређеном поимању естетске субјективности у савременој култури.

Наше је доба, истина, доба естетике и поменутог *homo aestheticus-a*, но чија је позиција и статус битно ропска и потчињена савременом духу декаденције, као и универзалне цивили-

зацијске палости културе. Оно продукује одређену заглупљујућу, грађанску културу естетских иновација, умјетничке демагогије и прилагођавања тржишту, културу *homo aestheticus-a* као усамљеног појединца и мученика у свијету обесмишљености и бездушности препуштеном надмоћности технике, свијету електронске културне индустрије, елитизма и авангардизма, као и сакрализације медијског еклектичког конформизма. То доба и његов деструктивни дух у својим основама не само да гуши и потискује, већ и сушто оспорава истинско стваралаштво и културу великих и незаборавних остварења и дјела, па се, међу осталим, и Лик Фери у своме *Homo Aestheticus-у* (1990), између осталог, с разлогом пита није ли и сам Дишанов писоар који је увео у музеј симбол одређене воље да се прекине с баналношћу, што и сама постаје банална и банализујућа по томе јер брише сваку разлику између дјела умјетности и техничког предмета.⁹

Савремено доба је, очито, вријеме естетске банализације и тривијализације, али и естетског елитизма и индивидуализма, који води културном нарцизму и хедонизацији са разбијеним субјектом и новим ликом субјективности отвореним према естетској сфери „неукротивог несвјесног”. Оно је, у исто вријеме, а имајући у виду сам противрјечан статус и позицију савременог *homo aestheticus-a*, који је одређени битно ропски и деструктивно-декадентни однос, али и супротно томе, и једно ничеовско, постмодерно доба одређене нове бесконачности, као и новог естетског перспективизма, што преферира гледању свијета са много очију и укључивања у себе херменеутике бескрајних интерпретација и чулних/естетских тачки гледишта, које окончавају класичну перспективу и срастају са концептуално датом чистом умјетничком интуицијом ултраиндивидуализма.

О савременом духу декаденције, стању западне културе и њеној пропасти и тоталној ампутираности, те и њеном губљењу у небројеним функцијама техничко-технолошке цивилизације,

⁹ Уп.: *Исто*, стр. 193.

њеној инфлацији и дисипацији, симулацијама и симулакрумима, већ смо говорили у нашим ранијим прилозима, било књигама или краћим текстовима.¹⁰ Њену судбину и достојанство, будући да јој на иманентан и трансцендентан начин припада, *mutatis mutandis*, дијели и сам *homo aestheticus*, као и читава осебујна његова садржина и оквир заједно са различитим, небројеним ликовима, који том појму и феномену инхерентно припадају. Сматрамо да за разматрање теме нашег скупа најодлучнија питања представљају питања онтологије и декаденције, односно метафизике и историје у репрезентативним увидима Хегелових и Хајдегерових гледишта. С тим у вези, на примјер, Хајдегерово гледиште *homo aestheticus*-а доводимо у везу с његовом познатом синтагмом „натмуравања свијета” као припреме за његову пропаст, јер оно значи одређено кобно онемогућавање, исцрпљивање, потискивање и растурање духа у празном естетском, а сам је свијет битно духовни, чулни и естетски свијет, који немају животиње, већ само поменути, умни и духовни *homo aestheticus*. Он је сматрао да историјска доба, да би била и бивствовала на прави начин, морају моћно и зрело дораси величини самих врхова духовног свијета, но савремена је позиција Европе развила свијет површности и без дубине, налик огледалу што ништа не огледа нити из себе ма шта одражава.

Философска дијагноза времена показује дубоку кризу савременог свијета живота и велику декадентност културе и умјетности у њему. *Homo aestheticus* и његов савремени лик преламају се у дубоким значењским слојевима савремене цивилизације, у огледалу односа саме културе и цивилизације са метафизичким научно-техничким карактером, у распаду субјекта и објекта, те и научно-технолошкој култури декадентног расипања будућности и критици питања напретка. Његово разумијевање имплицира про-

¹⁰ На примјер, у књизи *Савремени дух декаденције и пропаст западне културе* (2011), стр. 442; или у прилогу „Култура и савремени дух декаденције” у: *Култура и образовање – детерминанте друштвеног прогреса*, зборник истоименог научног скупа, Филозофски факултет, Бањалука, 2010, стр. 15–24.

мишљање релације савремене историје, њене сврхе и смисла, дакле на одређеном телеолошком плану кључно питање односа културе и естетског смисла оваплоћеног историјском егзистенцијом и њеним креативним импулсом. Он такође подразумијева релацију савремени човјек и култура из ракурса симптоматског стања декадентног духа и кризног карактера културе и самог човјековог битка и његове природе, те њиховог кварења, растварања и испражњавања. Савремени *homo aestheticus* нас освједочава да више нема великих умјетничких и културних творевина креативне моћи духа и ума, које су сада замијењене процесима и објектима испразног прометног и медијског завођења и јасним симптомима савременог декадентног обољења, што потврђује агонију духовне супстанце савременог човјештва и његовог дигнитета. Он свједочи и да су његови стари облици потиснути и готово заборављени а да истинска градња на новим правим основама није започела, тако да савремени умјетнички и културни свијет сада стоји на старим остацима, симулацијама и спектаклима привида, што су постали стварни.

Увиди у савремено стање културе и позицију *homo aestheticus-a* у њему, показују да су они не само угрожени доминацијом научно-техничке и метафизичке цивилизације, у којој су се догодили распад субјекта и објекта, сама декаденција и напредујуће назадовање, те и декадентно расипање будућности и сл., него се збива и ропско повлачење *homo aestheticus-a* кроз духовно исцрпљивање и тоњење, као и нестајање умјетности у новим концептуалним умјетничким праксама. Данашња дубока запалост, заборављеност битка, те деструкција и изгон духа у човјековој егзистенцији и бивствовању, јасно свједоче о кризи савремене културе и ропској позицији њеног *homo aestheticus-a*, који је одређена непосредна и многолика, изворна, чулна и естетска, људска духовна форма. Он се суочио и са драстичним духовним раскорјењивањем, са општим помасовљењем, духовном пустињом и празнином, идеологијом и искривљеним ликовима и сјенама електронске и информатичке културе, са поплићаним естетским садржајима и формама телевизије, интернета, видеа, радија и филма, као и медијске култу-

ре у цјелини, те и са карактером савременог привида, видљивог и невидљивог, виртуелног спектакла, најзад, и са естетизованим ништавилком, земљом и простором људи без човјека. Тако, постмодерни *homo aestheticus* ропски уклијештен у густу пустињску мрежу технолошке цивилизације исцрпљује властити животни естетски битак и неумитно тоне у све дубља и понорнија мора духовног распада и нестанка саме парадигме западне културе.

Литература

- Дамњановић, М., *Естетика и стваралаштво*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1988.
- 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.
- Козловски, П., „Увод: Филозофија као теорија целокупне стварности”, у: *Водич кроз филозофију*, приредио Петер Козловски, Плато, Београд, 2003.
- Фери, Л., *Homo aestheticus. Откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци– Нови Сад, 1994.

Bogomir Đukić

THE SPIRIT OF DECADENCE AND SLAVERY POSITION OF „HOMO AESTHETICUS”

Summary

The term ”homo aestheticus” implies a question of aesthetic culture as the essence of man, which proved difficult to be defined, similar to those of

Богомир Ђукић

art and aesthetic reality as a whole. In this sense, both anthropological and ontological approach to art and aesthetic world in general, are urgent as well as aesthetic and artistic approach to man, his world and culture, especially in the postmodern era, with a sense of decadence in human culture and civilization. Art and sensual, aesthetic reality, undoubtedly, to great extent express the nature of human being, that is, in other words, what makes a man a man is the essence of homo-aestheticus.

Key words: spirit of decadence, slavery position, culture, *homo aestheticus*.

Александар М. Петровић

ЕСТЕТИЧКЕ ИДЕЈЕ И ПРОБЛЕМ ДРУШТВЕНЕ СТВАРНОСТИ

Апстракт: Човек естетике би требало да буде нека врста реализације 'идеје естетике'. Та идеја у свом највишем смислу претпоставља његову васпитаност с обзиром на позицију и стање истине бивствовања у њеној покретној сажетости. Естетичка идеја се разпиње од духовне ка физичкој реалности друштвене средине, вазда поново условљава на од антике до класичног доба, те све до наше савремености. Отуд уметност и социјална критика имају основ и у рационализацијама, тј. култу несхваћености као лажној свести у набећености и квазигенијалностима, када се поставља питање легитимности различитих мерила вредности. Сувислост естетичких идеја и садржаја иде заједно са симптомима кризе савремене уметности, као што су дефабулација, дегажман, саморефлексија до апсурда, дезинтеграција личности и криза језика. Све указује на то, да је таква сувислост у све тежој позицији да се избори за ранг указивања на своје духовно порекло, а да се притом не утопи у потоке интереса који је вуку у своје матице.

Кључне речи: естетичке идеје, друштвена стварност, перспективизам и свет живота, уметничка масовизација, симптоми кризе.

Уобичајено важи мишљење како се човекова естетичност односи на бирање лепших и пријатнијих особина чулне предметности, па би то подразумевало вољне акте смештања међу њих. Међутим, те особине чулне предметности нису самостално постављене,

него зависе од наше способности прехватања и примања садржаја /ἀισθάνεσθαι/, као и од њиховог разабарања /νοῦμῆναι, νοεῖσθαι/. Прехвати и очитовања оног што казује о томе како то чинимо (а са тиме осећамо, чулно се додевамо), показују да чулна перцепција кроз сензације у нама има свој основ у таквој подешености предметности, где је то и могуће. Ова могућност у разабарању таквих садржаја проналази своје исходиште у разнородности с њима обликованих представа, тако да њихова сликовитост не престаје да опскрбљује наше биће у времену бивствовања света живота. Спорни појам обликовања може да подразумева аутоматизам навике крочења јединим могућим путем, где би се са неком модулацијом на 'празној плочи', као неисписаној психичкој потенцији све то спонтано формирало само од себе, али такође и да изазива зачуђеност пред таквом могућношћу. Шта би онда та модулација била, а да не изазива потребу надношења над њом како би се препознала или пак разговетније разабрала и допрла до ближег разумевања. Препознавање не би могло да иде ван волитивних аката нагнућа и појачане склоности у тежњама, па и орексијалних интенционалности, жеља које би се страсно сукобљавале око остваривања, сачињавајући оспособљавања за кретање према циљевима. Циљеви су с тиме увек 'ту' и у обличјима која запремају у 'туству', тако да се у фактичности све очитује запажају као веза са склоностима и тежњама у бивању. На питање коликог и каквог то мене подразумева, као да одговарамо програмским пројектима, мада у најбољем случају они могу да буду тек наша посредујућа представништва или играчке репрезентације.¹ Будући да им оне дају покретност,

¹ Као питање с обзиром на човека појединца, ово монадолошко самеравање има свој значај и према 'онтолошкој линији' којом се Платон запитао о случају: „када би неко тврдио да ја Протарх, од природе рођен као један, ипак имам многа јаства /πάλλιν τοῦς ἐμε/, и то међусобно супротна, узимајући мене истог као великог и маленог, као тешког и лаганог и још безброј таквих назначења”. Увид да самосталност одређења појединца и јединичности припада разборитости /φρόνησις/, научности /ἐπιστήμη/ и уму /νοῦς/, јер су у способности да докуче смисао ствари пре захваћености са „више или мање”, означио је разграничења равни својстве-

циљни програми носе трагове пребивања који су веома значајни за ишчитавања карактера у генеративним линијама постојања. Идеје у настајању према отворености видокруга бивствовања с тиме се граниче са идејама као таквим, па субјективност с тиме и допире до фактичког хоризонта предметности.

Естетички актер препознаје усавршеност оног што се обликује кроз порекло видова обликовања, које осветљава разгледницу (пејзаж, проспект) датости у, према тежњи и потреби за прегнућем, тако да је предметност у обликовању представа вазда у повезаности са тим дешавањем, у некој врсти настајања кроз постављеност, у не сасвим прозирној датости бивствовања. Привид је увек ту да оно шта јесте у сликовитости представљања стварно доведе у питање, да чулно захватање у перцептивну извесност преиспитује, преиначује или оспорава.² Ако би датост лепоте у доброј несак-

ности и неутуђивања од саме природе ствари. Испод те границе по Платоновом увиду се налазе и душевне снаге насладе и трпљења, као основне τὰ παθητά душевности. Он тај однос представља и сликовито, дајући поређење у ком зденац разборитости одговара горкој, али здравој води, а зденац насладе меденој, али ослабљујућој. Њихово најповољније мешање од најистинитијих делова знања и насладе у том смислу је најповољније, јер ће да проузрокује уживање у сазнањима, чија је истина исказива мером лепоте, сразмерности и истинитости, а чему услеђују философске тековине првог реда: лепота, равномерност, савршенство, довољност, свет у својој живој пуноћи.

² Тумачење фактичности, пак, у самом ејдосу види смисао сачињеног постојећег предмета, те кроз оно што он својим постојањем подразумева не дошушта западање тог шта јесте у лишавање његовог својства да јесте у ситуацијама мишљења. Егзистенцијална аналитика феноменолошке онтологије је показала да свет живота није уобичајена свакодневица, али он не може да буде ни подручје неумерене експлоатације, где се неконтролисано жудњом за зарадом и повећањем социјалног статуса у позицијама моћи што обезбеђују комодитет, нарочито тлачи и нарушава сама жива и нежива природа. Ипостас бића или личност је позвана на превазилажење таквих тинолошких рационалистичких позиција преумљивањем (покајањем или молитвеним ставом којим се окрећемо оштанку и егзистенцији), као адекватним духовним одговором на захтеве света живота које је проблематично поставио. Природа се не може контролисати, нити се њоме може овладати, сем оним њеним делом који је заробљен у амфиболичности трансценденталне перспективе, како је тога био свестан и Кант у завршном пасусу метафизичких

ривености сама по себи могла да буде непосредно извесна нашој чулној природи и неусавршеном разумевању, уметност и виши облици културе били би само излишан луксуз наше коначности, који би њену разговетну присутност само доводио до збрке и оптерећивао залудним потамњивањима. Међутим, истина је да ње нема без обликотворног импулса, да се њени привидни просеви у непосредној чулној извесности одмах и губе, те да њено трајније захватање подразумева у исти мах и покрет властитог бића према њој, да би се испунио услов установљавања икаквог вида њеног реалног опстанка. Са тиме не рачунају сви они покрети који одбацују коначност егзистенције са програмима квази-идеалистичких елиминација свега што омета налажења којекаквих „чистих стања” и „првобитних ствари”. Ти видови реалности кроз налажења „чистих присутности” у ’туству’, не могу да буду она „стављања у дело” постављености егзистенције чулне извесности која значила присуствовање као исказивање тога шта се и да се јесте, или стварности битија света у некаквој изолованој димензији (Хајдегер), из простог разлога што је и само то резултовано дело и даље у свету на тај начин да светује, или да припада и видовима оних разумевања која у тумачењима могу да значе оспоравања.

почетних основа природне науке: „И тако се метафизичко учење о тијелима завршава са празним и управо стога непојмивим, у чему дијели судбину свих осталих покушаја ума, уколико они враћањем на принципе настоје стићи до првих разлога ствари, јер будући да његова природа носи у себи то да никад ништа не поима друкчије, него уколико је под датим условима одређено, слиједствено томе оно нити може застати код условљеног, нити оно неусловљено може учинити схватљивим, па ако неко жељан знања захтијева од њега да захвати апсолутну цјелину свих услова, њему не преостаје ништа друго, него да се од предмета окрене самом себи, те умјесто последњих граница ствари, истражује и одређује последње границе своје сопствене, себи самој препуштене моћи.” /Кант, И., Метафизичка полазна начела природне знаности, Сарајево, 1990, стр. 128./ У том окрету такође је од значаја интерсубјективност која опстанак другог и другачијег види као могућност проласка кроз солипсистичке слојеве зацртаних принципа, који су вазда партикуларни, те допирања до оног што такво заједништвовање и омогућава према суштинским ларактеристикама постојања као таквог.

Видови као садржајно богатство оног у њима виђеног (у обједињеним својствима представљивости представљаног), сасвим исправно се у философској традицији називају идејама или концепцијама, као начелним енергијама духа који сазнаје и увиђа. Идеје имају стихеолошки одвојену реалност, и утолико, донекле, и самосталну датост у чулној извесности, садржавајући егзистенцијалну извесност у домену привида, или оспориву присутност. У суочености са оспоравајућим моментом привидних датости у просторним ограничењима сензитивности и сензуалности телесних објективација, оне губе пасионираност боја које слика херменеутика непосредних извесности егзистенције. Увиди могу да потамне и да се збркају, али исто тако и да се разбистравају у предметностима, тако да је њихова динамика очита по природи кинестетичких подмета захватања у свет живота, па је оно за њега заинтересовано увек у одређеној волитивној предности пред њима. Идејне трансценденције у заносним садржајима стварности утолико носе спорне моменте привиђања, што не значи да их неутралишу, али уколико просуђивања не сежу из прасликовитости, не крећу са извора тих трансценденција, пејзаж иперватичног остаје затворен и крајње спутан неишчишћеним наслагама наталожених програма гледања на ствари које се уобичајавањем успостављају у навику, а ова у рутинску праксу која временом прекрије све остало. Колико год да култура обележавањем и прослављањем суштински естетичне предметности установљава важност открића до којих се доспело, њена церемонијална пракса не може да одржи више од њених трагова присуства, када се небеско спушта на земљу и ту одомаћује. Никаква реформаторска склоност преокретања пракси културног политизма не може да универзализује вердиктну партикуларност у исечцима живота који погађањем једног промашују у другом, јер је гломазност непосредности културних пракси огромно подручје показивања психо-феноменолошких својстава. И када су људи излазили да се диве великим успелим уметничким израдама сакралних грађевина или свечаним постављањима иконографских композиција, чему се дивео Иван Иљин, додуше циљајући на неис-

кварену душевност,³ то народне масе ипак није спречавало да своју суровост пласирају на недужнима, или да дивљају у ратним сукобима, наносећи несамериве боли другима, јер профињени импулс лепоте се повуче и затаји пред надошлим страстима.⁴ Слажемо се

³ По изузетном мислиоцу и рецентном естетичару Ивану Александровичу Иљину, уметник није само онај који „прориче”, него је овлашћен да насељава људске душе новим уметничко-духовним медитацијама и да их тиме обнавља, да заснива претпоставке стварања у њима изворнијег бивствовања и ’новог живота: „И народ, који живи по духу и увиду, обраћа пажњу на свог уметника, празнујући његов дар, његову победу и његову радост, као своју властиту. Сетимо се извођења трагедија Есхила, Софокла, Еврипида у Грчкој. Сетимо се какво су дубоко значење имале поеме Хомера, Вергилија и Дантеа у националној историји и шире, у општечовечанској култури. Сетимо се свенародног ликована у Сијени 9. јуна 1311., када је живописац Дучио ди Буонинсења након трогодишњег напора завршио своју монументалну икону Богоматере „Majestas” за сијенску катедралу. / Види о томе у Casimir von Chledowsky: „Siena”, Berlin: Cassirer, 1913., стр. 225./ Сетимо се свенародног спровођења са сузама Владимировске иконе Богоматере од стране владимироваца и њено свенародно сачекивање од московљана (1395)./ Види код Забељина: „Историја града Москве” Москва, 1905 (репринт издање, М. 1990.), стр. 98-100./ Сетимо се свенародне светковине у Москви за време освештавања Успенског сабора /Цркве, Храма/ у Кремљу (1479)./ Види код Забељина: „Историја града Москве”, стр. 126–128./ Сетимо се откривања споменика Петру Великом у Санкт Петербургу и Пушкину у Москви. Сетимо се сахрана Достојевског и Тургењева. Постоје тренуци када уметност постаје попут центра свенародног духовног живота; и масе, сведочећи својим живим односом према генију и његовим делима, свечано иду за његовим делима или макар за сандуком његовог земаљског праха...” /Иљин, А. И., Основы художества: О совершенном в искусстве, Рига: Русское академическое издательство, 1937. / (Сабранные сочинения, Санкт-Петербург, 1996., Т. 6, стр. 50–60.)/

⁴ Према Ивану Иљину, художественное искусство (уметничка уметност) се разабире у страстима, и мада креће из прелогичке димензије, њено држање не заобилази смисао врлине, него га и снажније оцртава: „Свако дело уметности показује људима изванредан пут: оно води и учи. Тако стоји увек, независно од тога, да ли је сам уметник хтео неког да „уведе” и нечему „научи”, или није. И то „учење” и „вођење” обично се остварује тим верније и прониче тим дубље, што је оно мање улазило у праве намере уметника, што /је било/ мање нарочитости и тенденциозности, што се више непосредности и самозаборава одразило у самом делу. Да ли је аутор обликовао „прозрачност” и „спокој” или „забринутост” и „пометњу”, да ли је припевао о „чедности” (свепамети, целомудрености) и „љубави”, или о

да самосадржавање идеје, поготово идеје лепоте која подразумева естетичку креативност, у њеној опипљивости значи и приказивање у реалности, те да то најбоље презентује уметник који естетичке идеје показује с тиме што одева предмет у форму, а затим га фиксира у чулној материји. Околни свет из те реалности му обезбеђује средства за таква извођења на видело, али га такође и спутава својим капацитетом пријемчивости, са којим околностима се он суочава у борбеној готовости да их прошири и надвлада. У естетичкој материјализацији духовног предмета који се показује у форми као свом носиоцу, или стварањем којим се прелази пут од духа, преко форме до материје, тј. удахњује живот нечем што би иначе било тешко покретно, укочено и умртвљено, уметник открива непознате пределе постојања указивањем на његове продубљене моменте. Будући да са тиме тежи према истини постојања, а да је она као таква предмет који је дрван и свима доступан, у доживљавању човек бива потресен осећајем нечег давно знаног, вечног, исконс-

„потрошености” и „тузи”, – он је с тим убацио у душу гледаоца и слушаоца, у његову машту, у његово осећање, у његово унутрашње искуство заједно са речима, ликовима и звуцима, и сам свој предмет („спокој”, или „пометњу”, или „чедност”, или „тугу”). Он као да је улио свој предмет у пажљиву душу, он га је њој саопштио, зауставио да је упали њиме; као да је научио душу да постане „спокојна”, или „сметена”, као да ју је повео ка „штети” и „тузи”. Што уметничкије дело, тим је већа његова покоривост и заразност, његова водећа и учећа власт. Разумљиво, да уметност са духовним значајем васпитава човека и устројава његов дух, а духовно ништавна и распарчана уметност квари човека и растројава његов дух, и уз то није више од пијанства и његове дрвеностије појаве. По казивањима древних Грка, музика Орфејева била је тако лепа и хармонична, располагала таквом магичном и побуђујућом силом, да су се од њених звукова саме од себе стене слагале у њихове градове. Истинска уметност је увек слична музици Орфеја: јер код њега је вазда присутна магијска и благодатна моћ, која устројава дух и крепи његове силе. Уметничка уметност, када заслужује своје име, јесте од духа и за дух; а дух има свој лик, своје гране и зидове, своје законе и ритмове, своје захтеве, своју силу и своју мудрост. Ето зашто су уметници – наши душевни видари (врачеви) и васпитачи. Лоше је њима и лоше је нама, ако нам уместо добрих средстава дају отров; и ако нас уместо благим путевима воде у пропаст и погибао! Али ако су верни свом позиву, њихово дело постаје служење и радост.” (тамо, стр. 61)

ког и одувек траженог. Откриће залажења у дубље слојеве датог бивствовања, као и сусрет са до тада у њему невиђеном, јесу извор празника у души прослављаног кроз усавршеност уметничке творевине; или како би велики естетичари нагласили, оном показаном кроз јачи чулни сјај истине, тј. кроз естетичке идеје као праве моменате присутности трансценденције у иманентном, оваплоћења истинитог у огромности привидног, као присуствовања вечности у пролазним и пропадајућим облицима живљења.

Премда естетика углавном кружи око покушаја најбољег назначења тога шта би то била лепота, која је још од старина све до данас једна од најтеже докучивих суштина бивствовања као појава које се поимају, она се бави и оним што је оспорава, ружним, прљавим, одурним. Естетичку суштину немогуће је пронаћи са тзв. „чистунством лепе душе” или наивном нескривљеношћу, којом се наводно омогућава отварање призора за увиђање лепоте саме по себи. Додир са том суштином можда и допире до ње тим путем, али се одмах и смакне, бивајући замењен мноштвом других садржајних елемената који је прекривају, удаљавају и маргинализујући гасе за тај исти контактни смисао. Будући да је сама истина за нас сложена мишљевина, а да лепота воли да се прикрива у њој, неопходна је унутрашња тежња и опрема да бисмо јој се приближили, потребна је рашчишћена ситуација око тога шта се заправо и тражи, а отуд и недвосмислено поима. Опремљеност подразумева васпитање ума према држању разума (*habitus rationis*), током ког се усваја скуп техничких правила, али и интенције значења предметности на која се примењују. Пренос стигматичних момената естетичких сазнања подразумева учење које напредује у њима, без којих све може да се сведе на варијанту бесомучних понављања једних те истих игара са смислом. Ту је од значаја тзв. интуитивна синтеза, замисао дела које настаје из моћи замишљања којој одговара освештеност, и која је у том смислу аутентична. Што је ближи духовној висини које уметности у димензији естетичких идеја претпостављају, уметник постаје јединственији и непрозирнији, али не због нуспојава застрањујућег ексцентризма, него због сло-

жености обликовања грађе којом овладава, и која такође може да га заклони, не само нама, него и самом себи. У том смислу је акутан симптом времена по коме је изгубљена присна припадност стваралаштву, где ни оданост позиву не бива без распршености у невреме и ишчезавања у дремљиве рутинске послове.

Почесто су естетичари посезали за теоријама које су се ослањале на методе као свеукупност правила и формула за израду уметничких дела, а оне опет умевају да личе на протезе ума којима се у савременом свету замењују врлине, пошто су методе доступне свима, а права држања тек онима који до њих и држе. Отуд је истина да нема лаких приступа ни лепоти, ни уметничким делима, јер су замене и склизнућа у банално оно што такве приступае прати у стопу. Ако заборављамо да је још Декарт, као родоначелник модерне философије тежио таквој врсти поједностављења, да би доказао како и тако чудне материје као уметничка дела, могу уз помоћ његове методе универзалне науке да се тумаче као доступне разуму чак и најмање образованих људи, шире искуство комуникације ће нас увек подсетити колико то није могуће. Неспорно је да је философија након времена Ренесансе, с појавом Роцера Бекона и са девизом да је знање моћ (примењиво, успешно патентно и пласирајуће), као и код наведеног Рене Декарта кренула једним другим путем, па се и данас отвара питање колико је тај нови пут био уопште проходан, и може ли да се да једнозначан одговор на недоумице. Популаризација науке, тежња за унификацијом и универзалношћу знања, као и величање здравог разума, који се окреће ка непосредним интересима самоодносног субјекта у самовласном стању, на одлучујући начин су одредили не само даљи развој друштва⁵, философије и науке, већ и уметности. Таква произвољ-

⁵ У суштини, истиче се неки бег у тзв. „културу”, из које извире сва она бесомучна „културна индустрија”, опет она обавезне разоноде, свакако, опет, мање ради тога да би забављала гомилу, а више да би јој ускратила евентуалну жељу да поставља питања. Отуда, у недостатку изворнијег духовног захтева, или баш са активном потребом његовог избегавања, до у недоглед бива продукован непрекидан спектакл, подразумевајући ту телевизијско рекламирање, усмерене и исфилтриране

ност подразумева тзв. „бруталност бивствовања” које се остварује у димензији сензибилног логоса, видљивог у епохи пикторескног, сликарског замаха, која има и своје поруке.⁶ Декартова теорија визуелне перцепције као духовног увида у обојене облике очито је да се односила на спољашње димензије просторности како се у обичној перцепцији представљају оптичком чулу. Његова теорија ума са ренесансним учењем о сликању које се односи на теорију перспективе, изазвала је интелектуалну реконструкцију посматрања једноставних појава телесним опажањима, запажајући у њој оне ’анонимне остатке’ које је ваљало ближе сагледати и артикулисати. Амбигуитет у појављивању ствари претпостављао је ’сензибилну логику’ с обзиром на гледање у коме су стављене и видљиве и ’невидљиве’ ствари. Када се погледа дрво у модусу појављивања у коме се представља вода, то разликује ону воду која носи естетичко искуство које одашиље видљиво, као резонантност међуразлике

информације и култур-технологија, довољно многострука да би ускратила духу да се заустави и темељно испита, да дође до питања и до закључака који су ван правила. Међутим, ово ново вредновање ствари води у готово организовану хипокризију, у којој су речи са етичким тоналитетом без сваке праве садржине, као и у државну философију где је етика до те мере равнодушна ствар, да јој се свако „лако прилагођава”. Та обећана лакоћа постојања, да парафразирамо наслов истоименог Кундериног романа, свакако да је симптоматична.

⁶ На њих је скренуо пажњу Лик Фери у књизи „Homo aestheticus”: „Овде нас занима то што су се геометрије у четири димензије и неевклидовске геометрије – нарочито она Риманова – могле у једноме спојити у духу уметника: идеја да би требало раскрстити с перспективом да би се вратило двома димензијама. Јер, преко једног лако разумљивог парадокса, последица геометрија с четири димензије била је, у равни пластике, свођење слике на дводимензионалност у којој је само четврта димензија могла бити представљена путем пројекције... Треба додати да ако је геометрија с четири димензије такође поткрепљивала идеју о једном пластичном простору ограниченом на две димензије, она је исто тако увела и један тајанствени елемент, елемент на пола пута између естетике и науке: ’осећање’ једног хиперпростора, настањеног хипертелима, који би потајно обухватао наш простор.” / Фери, Л., Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу, (прев. Ј. Стакић) Сремски Карловци :Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994, стр. 215–216 /

текућих боја које се комешају у светлима лета, као што је то чинио сликар Едуард Моне. Естетички утисак се добија са виђењем на платну, како сваки део појаве више нису саме ствари, са чиме се посматрач уводи у нов начин гледања, који се односи на свет виђен изнутра, коинтендисано нудећи и условно дато виђење с оне стране, које се у обичном опажању не појављује, словећи с тиме и за неаутентично у интуитивним датостима невидљивог.⁷ Ове још невидљиве стране ствари нису опажане као по могућности да постану видљиве у будућим искуствима опажања, него имају своју видљивост као такву од себе самих од почетка. Тако се ранг појава које се чине видљивим повећавао још у сликарској епохи сачињавања видљивим оног невиђеног у видљивом. Сликари не сликају само опажајне двосмислености, међуопозивања углова гледања на изглед ствари, упућујући на одговарајуће ритмове између разних боја и материјалних елемената или на јединство композиције у насликаним појавама. Они такође виде и сликају изворна стања пре виђења појаве, кроз светло и сенке, одразе, празне просторе, тј. оно што је иза и шта заклањају видљиве ствари, или пак то како оне изгледају по осећају додира с њима, те какав 'одјек' производе када су додирнуте од других ствари. С тиме се неприсутне ствари оприсутњавају као оствариване не-ствари подређивањем светлина и сенки на вазда преостајућој димензији дубине. Суспендујући опште разлике нестварних и уобичајено видљивих ствари путем 'торзија' произвођења 'снопова светла', где се разрешавају обличја у групе одвојених играња нечујног музичког ритма, они допуштају помаљање још једне стварности, која се уобичајено не усваја у чулном опажању. Преображен овим сликарским умећем, свет на платну добија своју пуноћу, бацајући другачије светло на сам свет као такав. Са тиме се нуди посматрање које одводи од фигуративног сликарства ка тзв. „апстрактној уметности” без потцртавања

⁷ На то је у широком замаху скретао пажњу Хусерл у изграђивању своје феноменолошке онтологије: Husserl, E., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (1898–1925), *The Hague-Boston-London*: M. Nijhoff, 1980, pp. 379–393, 486–494, 498–524.

различитости, а коју одавно познајемо у техникама византијског и предренесансног фреско-сликарства, као и уметности сликарства икона, на које је посебно скретао пажњу естетичар Ервин Панофски. Додуше, ту не треба да падну у заборав прегнућа руске мисаоне традиције, која је уз потребу да очува достојанство човека држала да је Кантова максима о томе да у достојанство човека спада то да има религију, примењена са пуном теоријском одговорношћу.⁸

У доба ренесансе уметничко тржиште је још увек било веома ограничено, а уметници су морали да траже аконтације (дешавало се да је и наручилац могао да плаћа материјал често само у ратама, будући да је био веома скуп, као боје које су стизале из других земаља или мермер из каменолома). С несташицом готовине борили су се и владари, па је су и Леонардо и Микеланђело били у више наврата принуђени на то да се жале покровитељима да им није исплаћен обећани новац.⁹ Занатски карактер уметности види се још

⁸ Символичка функција слике са њеним дубинским слојем значења показана у интерпретативној реконструкцији у делу Студије уз иконологије (1939), била је освежење у униформним подразумевањима 'перспективистичких' саморазумљивих тумачења просторности простора, тако да је отварање феноменолошких перспектива било и теоријски отвореније за савремена естетичка гледишта која су тежила томе да не склизну опет у притајени натурализам (види и Merleau-Ponty, M., „Eye and Mind”, in: T. Toadvine and L. Lawlor (ed.), *The Merleau-Ponty Reader*, Evanston, IL.: Northwestern University Press, 2007, pp. 353–360 (=Chap. II) and 368–376 (=Chap. IV). С друге стране, са изврсном студијом о византијском сликарству „Иконостас” (прев. Бгд.: Култура, 1990), отац Павел Александрович Флоренски увео је теорију тзв. 'обрнуте перспективе', као изведени програм разлике, која више одговара трансценденталној синоптици из оптике феноменологизације стварности ('иконе' као наследнице ритуалне маске као симбола упокојеног обогтворења у вечности), те се просто намеће. Након познатог дела грофа Евгенија Трубецког, „Метафизика в красках”, значајне су и студије Бориса Успенског о семантичкој подлози иконографских прегнућа, које су успеле да покажу сву снагу продирања трансцендентног у иманенцију сазнања о сликовитости егзистенције, располажући са рационалним карактеризацијама, сасвим карактеристичним за раван приступа руске мисаоне школе том проблему, која не сеже из иконодулије, него из иконофилије древних размишљања.

⁹ Vazari, Đ., *Životi slavnih slikara, vajara i ahitekata*, Beograd: Libretto : NE&BO, 2000, str. 187–202; 237–327.

и по томе што су све до краја 15. века уметници добијали надницу (касније се тај начин награђивања ограничавао само на занатске радове, као што су рестаурисање и пресликавање). Италијански уметници су мање зависили од еснафа јер су мање били везани за градове но што је то био случај са уметницима са севера Европе, и то им је омогућавало да се често селе из града у град. С друге стране, владарима је било у интересу да добију што боље уметнике, а на које неће моћи у исто време да делују еснафи. Ослобађање уметника од еснафа није последица њиховог већег самопоштовања него тога што су њихове услуге тражене и што се за њих треба борити; њихово самопоштовање израз је једино њихове тржишне вредности. Микеланђелов начин живота је био скроман, али и он је већ богат човек, кад је могао да за рад на цркви св. Петра не узима новац, водећи дугу вишегодишњу преписку око реализације исплате хонорара.¹⁰

Од давнина се сматрало да у уметности постоје правила, али под условом да их диктира држање, ментални хабитус као живи пропис, без којег ни нема уметности. Савремена уметност се нашла пред незавидним избором између онемоћалих академских канона и инфантилизма природног дара. Међутим све чешће доминира тонус присећања на уметност у варварским изразима неке посрећене дивљачности где је 'има' у неком потенцијалном виду, јер је права уметност у живој рационалности заузетог става. Даровитост је само припрема за улажење до њега. Урођена предиспозиција је неопходна, али без културе и марљивог, дугог и савесног учења, она никад не може да прерасте у уметност. Уметност проистиче из прелогичног менталитета или из природног инстинкта,¹¹ као и

¹⁰ Види публикацију – Буонароти, М., Писма, приредила и са италијанског превела Александра Манчић, Београд: Уметничко друштво Градац : Б. Кукић, Чачак, 2004., стр. 16, 21–23, 38–47.

¹¹ То је „природа” која изражава колективно несвесно, или колективни менталитет друштвених хабитуса, што може да се именује и на поетски начин Ђамбатиста Вика, као онај пореклом из „доба богова човечанства”. То „доба богова” као првобитна епоха људског рода, којој услеђују епохе хероја и људи, каркатерише и си-

љубав, или врлина пријатељства, која треба да буде негована, јер је и уметничко држање исто тако врста врлине.

И врлина ума је такође оно што сачињава његово усавршавање, тако да је ум онда ум када мисли или упућује на мишљење, тако да се она као врлина дубље урезује у човеков карактер него природне склоности. Догађа се и да неправилно васпитање пригуши природни дар уместо да га развије до присталог држања. То се збива у случају кад се образовање ограничавало на емпиријску страну уметности и своди га на утврђивање застарелих поступака и канона. Усавршавање такође није успевало ни када је образовање

туација са три врсте језика: хијероглифски или свештени, симболички или језик по сличностима, те писани, или народни језик договорених и у свакодневици прихваћених знакова. Једнако тако, Вико је у својим начелима 'нове науке' усвојио, и за потоња времена, методолошки значајне претпоставке: „Сваки је погански народ имао свог Херакла, који је био Јупитеров син. Варон, најученији истраживач древности успио их је набројити четрдесет. Тај исти, заједно с претходним аксиомом, наводи најприје многе Јупитере, а затим и Херакле код поганских народа (поред тога што нам показују да они нису могли настати без вјере, а нити се повећати без врлине, јер су у својим почецима били дивљи и затворени, те стога један о другоме нису ништа знали, у складу са аксиомом према којем 'истовјетне идеје настале у међусобно непознатим народима морају имати заједнички мотив истине') износе нам још и ово важно начело: први митови су морали садржавати истине о друштвима, те су стога они били повијести првих народа. Први мудраци грчког свијета били су пјесници теолози, који су несумњиво били бројни прије херојских пјесника, јер је Јупитер био Хераклов отац (те) су сви погански народи будући да су имали своје Јупитере и Херакле били пјеснички у својим почецима, и да је код њих најприје настало пјесништво о боговима, а затим о херојима.”/ Viko, Ђ., *Начела нове знаности*, Zagreb, 1982, стр. 93/94/ За ово песништво Вико држи да је ”на становит начин стварно”, тј. да су митотворни акти реакција мисли на визуелну стварност као просторно-предметну датост, у оном облику који природно проистиче. Та реакција митотворног нерва као сазнавање-сећање-мишљење, јесте митотворни лик или таутегорични ејдос у самом садржају који обликује. Тај митотворни лик у динамизму преплитања кроз чињење садржаја упечатљивим, вазда је субјект-објектан, или на све протегнут и све-присутан, али полисемантички неизгубив или ”метафорички апсолутан”. Његова логичка компетенција је по дефиницији неодређена, али у самој логици димензија његовог присуства је више него знатна. Уметност увек у себи носи так ’митолошки остатак’ чинећи комплексije душевних порива и телесних инстиката далеко вишезначнијим.

садржавало много теорије и теоретисања са мало праксе. Практични ум у ком настају правила уметности није делатан уз помоћ демонстрација и доказивања, већ према непосредном учествовању у животу. Зато се често дешава да и они који добро примењују правила не могу да их формулишу. Пошто је уметност врлина практичног ума, њој више одговара образовни однос ученика и мајстора, а не кад слуша предавања разних предавача који би изазивали бунт у својој основи усмерен против варварског система уметничког образовања. Занатско умеће је спољашњи услов уметности, оно је неопходно, али све време у себи садржи опасност да се стваралаштво потчини неприкосновеним усвојеним правилима и умешности руку, гушећи са тиме импурсе уметности, будући да прави импурс мора да иде од разума где почива уметност ка руци мајстора да би делу предавао уметничку форму. Као држању разума, уметности је неопходно васпитање ума током којег уметник осваја скуп техничких правила. За велики број уметности потребна је традиционална дисциплина, обука мајстора, дуго општење с људима, а обука је неопходна јер чиста техника и практични поступци, теоријска и логичка опремљеност који се срећу у неким облицима уметности, као и одређен културни ниво нужни су сваком уметнику или занатлији. У свакој школи учитељ само помаже развоју унутрашњег начела које већ почива у ученику, да би у том смислу обука деловала у сагласности с природом. Естетичка суштина одаје се ствараоцу који проналази 'нову аналогију лепог', нови или до тада неиспољен начин сијања форме у материји, као и по оним налазима који се формирају према душевној аналогији којом је мотивисан.¹² То ново односи се на модалитет, на изворно и властито

¹² На такву мотивациону структуру психе одлично је указао Аристотел, јер она није нешто што може да буде лако занемарено, ма како се оштро разликује способност расуђивања: „Но ни расуђујућа способност и тзв. ум није покретна сила. Теоријски ум ништа не мисли о ономе шта ваља чинити и ништа не казује о ономе шта ваља да се избегне и за чиме да се иде... Наиме, премда умерени желе и чезну за нечим, не раде оно за чиме их жеља мори, него се поковавају /ἀκολουθοῦσι τὸ νό/ уму. Чини се да то двоје узрокује кретање: или жеља или ум, ако би неко

као субјекту својствено тумачење (интерпретацију ствари), наиме на виђење како ствари стоје у свом положају према предметности. Дело које је уметник створио припада неком роду, и тај нови род и диктира нова правила, нов облик, какав раније није био познат да постоји. Закони лепог су с тиме вечни и највећи новатори, којима се уметници покоравалу, а да им то често и није сасвим јасно. По тој уобичајеној неосвештености могуће је претпоставити да у уметности и нема очигледног прогреса, да је сва нова уметност декадентна и убога, али и у том случају се у њој налази и најаву новог, као у смени годишњих доба.

Заједнички циљ лепих уметности је лепота, односно оно што је *уметничко* у уметности, њен дух естетичке суштине. Њихов производ не треба да буде нека материјална ствар која задовољава практичне потребе (као кад се гради часовник или брод), већ је циљ уметника замишљено дело само по себи као особито, непоновљиво отелотворење лепоте, а то није крајњи циљ уметности, но делимични којем је потчињено конкретно деловање и у односу на које се успостављају правила и средства. Зато, за правилан суд о неком циљу, тј. да би се замислило неко дело, није потребан само разум него и правилно усмерена тежња, јер свако суди о својим појединачним циљевима зависно од расположења и стања у којем се

представу узео као мишљење /ἐν τῆς τὴν φαντασίαν τιθεῖν ὡς νόησιν τινός/. Многи се опет, мимо знања, поводе за представама /φαντασίαις/, а код осталог живућег нема мишљења ни просуђивања, него само представа...Оно што жели покреће, а зато и промишљање покреће, јер је његов почетак оно што жели. И кад представа покреће, не покреће без жеље.”/Ар, О души, 432б9–433а10/ Очигледно је да је Аристотел представљачко мишљење (типологије замишљања где је маштовитост својство представљачког) држао за нижу врсту мишљења, тако рећи за оно мишљење које није сасвим код себе. У њему су иновације од највећег значаја јер им је ускраћен уопштенији хоризонт одредбеног подсетника на предметни положај умсвених разликовања појмова. То не значи да је моћ уобразиље сметња за конституције појмова, јер њихова апстрактност често такође уме да заводи и обмањује у неконтролисано суђењу, па је по питању тематизације и оперативности појмова далеко важнија њихова дубиска перспектива неголи олака вердиктна примена.

налази. Замисао се одређује свом укупношћу духовног и чулног света уметника и његовом усмереношћу ка области лепог, па се тиме начелно разликује од средстава и начина остваривања који припадају врлини уметности као начинима постизања моралних врлина. Ту замисао није тек скица, него уједно и крајњи облик целог дела, динамичка схема где не учествује само ум уметника, него и његова чула и његова интуиција, где он изражава структуру емоција и оно што сам назива виђењем, и што карактеришемо као естетичку идеју. Што је узвишенија замисао, тиме је већи ризик да се средства покажу недовољним, пример је недостатак средстава у случају веома високих замисли. У слеђењу кривудава линије интуитивне, непоновљиве, перманентне емоције налази се уметничка врлина, као својеврсна чулна осетљивост која се додирује с материјом и у практичној сфери одговарајући теорији, док се у чистој уметности додирује с лепим. Врлина је ту она подршка која одговара дубљој естетичкој истини ствари.

Међутим, друштвени аспект у коме уметност борави није тако једноставан. Истраживања позоришта се не објашњавају сасвим добро структуром класа неког друштва, већ пре према одговору на питање о самом значењу позориште у неком друштву. Драмско или оперско стваралаштво, као и сви други облици уметничког стваралаштва, представља један смер кретања, врата која треба отворити и кроз која се закорачује иза људске стварности која је дата моментално, у друштвеном оквиру који је дефинише. Поготово опера евоцира историјски хоризонт старих приповести и представљајући карактере учесника у перипетијама снажно наглашаваних поанти радњи, што допушта размах душевним доживљајима креирањем убачености у уметнички свет који се доима по мери уживљености као нешто присно и реално.

Кроз одглумљену представу човек настоји да досегне до нечега што се не своди на оно што он уобичајено може да доживи у стварном животу. Ако се политички штимунг, служба у цркви, светковина у породици или унутар уже групе људи може схватити као драмски чин, има разлога да се каже да друштво прибегава

театрализацијама кад год жели да потврди своје постојање, или да изврши неки чин од пресудне важности који то друштво доводи у питање. Живот појединца и друштва достиже врхунце онда када почиње да делује као животна радња која се одвија на каквој позорници. Позоришна представа делује као каква свечаност, будући да поседује свечани изглед позоришне дворане, одвојеност непосвећених гледалаца од глумаца (који су издвојени у мали, светлошћу затворени свет), издвојена је и кроз прецизност покрета глумца о особеност језика којим се служе. Појачана естетичност у том смислу театрализује живот, приближавајући га 'игри на даскама' целог света, у којој сажима целокупно постојање.

Свакако да постоји и опасност социологизације уметничког феномена, где би могло да се ради о похлепи социологије, са назначавањем као непосредног узрока појава у уметности истицања економских односа, као крајњих и најдубљих узрока свих друштвених феномена. Таква исхитрена и поједностављена теза је јасно и очигледно неадекватна, да чак ни резултати који се прикључују истини, нису у стању да изазову уверљиво деловање. Најважнија заблуда социолошког погледа на уметност јесте што у уметничким остварењима тражи и испитује садржаје у директној вези са економским односима. У књижевности истински је социјална – форма – „Форма омогућује да песник може свој доживљај саопштити другима, публици уопште и – бар у првом реду – посредством саопштавања, могућност деловања, а због истинског јављања деловања уметност заиста постаје социјална.”¹³ Форма је ту и по Хаузеру испред економије.

Док драма пружа поглед на катастрофе, роман описује судбине у безграничности, па ако се цела драма сабира у једну средишњу тачку из које расветљава стварност, свдећи је на формулу, роман доноси обиље грађе и могућност да се поред реалног света постави један други свет. Критика епа у роману темељи се на

¹³ Арнолд, Х., Социологија умјетности I – II, Школска књига, Загреб, 1986, стр. 344+264

иронији као основном његовом принципу; јер у њему може само на ироничан начин да се васпостави „епско стање света”. Иронија романа омогућује привид стварности, па следећи стварни живот, роман истрајава на приказивању људске судбине као да она и није сведена на романескно мишљење. Садржај романа је измишљен, необавезан, а роман располаже са стратегијама завођења, које личе на предметности стварног света. Зато, у доба кризе или свеопштег опадања, роман мами да се из потиштене околине и садашњости побегне, а не да се она савлада, па се као начело на место делања поставља избегавање, потискивање у протенциона замишљања. У јунацима романа читалац се препознаје; јунак делује за њега и уместо њега, ослобађа га и властите делатности и властите одговорности, где би снага романа била у завођењу које преноси читаоца из стварног у романескни свет. Проза се с тиме разликује од поезије која избија из саме семантичке структуре говора у упућености на њену садржину у скраћеним поређењима (Маларме је прозу звао ’репортажом’, а поезију ’музиком’). Први језик је семантички, који даје значења стварима, што је извесно оруђе ума састављано од симбола који имају одређено значење, а други тетички. То је тип језика који као диссемантички „презентује” а не репрезентује, тј. не репродукује ствари, па као и сликарство или музика, открива њихов смисао у непосредности, осећајном и емотивном тоталитету.¹⁴ Свакако да метафорична погађања у центровано срце ствари чине величину.

У прозним делима писац је говорник који означава, доказује, наређује, одбија, буни се, моли, вређа, уверава, хтео би да расправља и доказује се. Прозна уметност је означавајућа; речи нису у улози ствари, већ ознаке за ствари; тако да није важно да ли су речи допадљиве или нису, већ означавају ли оне коректно неку ствар или не. Могуће је и залагање за књижевност, када се у њој види уметност као носилац моралних принципа. Књижевност тада поприма дидактичку и педагошку функцију, постаје акција, паси-

¹⁴ Морпурго-Таљабуе, Г., Савремена естетика, Нолит, Београд 1968, стр. 515

онирана пракса, која има задатак да открива ситуацију како би се ова изменила, па ако песник почне да поучава и објашњава поезија постаје прозаична. Отуд поезија мора да остане игра, игра речима. Позната је и стара замерка економских политичара да писац троши а не производи, да су његова дела некорисна, те да им је стога трговинска вредност произвољна. У извесним епохама им се даје издржавање, у другом времену се добија проценат од продатих књига. По социјалној рачуници маркетиншких дијаграма, писца не плаћају већ хране, добро или лоше, будући да је његова делатност економски тешко исплатива, мада не и бескорисна. Писац друштву даје његову слику и позива га да ту слику или прихвати или мења. То онтолошки сликовито генерисано биће помало је и реметилачко, па и штетно ако друштво стекне свест о себи којом одбацује све вредности и креће ка успостављању нереда и чегрсти. Само владајуће класе могу дозволити себи луксуз да награђују једну такву економски непродуктивну делатност, а ако то чине онда је то у исти мах и тактика и неспоразум. То је неспоразум у случају кад владајући слојеви желе лепшу слику о себи, а заборављају да ће морати и да је прихвате, а тактика кад увидевши опасност владајући слојеви издржавају уметнике и тако их контролишу (у том случају писац је паразит владајуће елите – паразит једне паразитске класе, како каже Адорно или Лукач у анализама романа „Буденброкови” Томаса Мана).

Без обзира на то како околина перципира неко уметничко дело, ка уметничком предмету као суштинском одређењу уметности, човека води њено верно и дубоко разумевање. Задатак уметника је да уметнички предмет, ту тајну коју је назрео одене у праву форму и отелотвори у чулној материји. Уметнички предмет је оно главно у уметности. Уметнички предмет је извор светлости, неко, песнички речено, духовно сунце, које исијава и сјаји прожимајући форму и материјал и кроз њих продире у све нове и нове душе.¹⁵

¹⁵ Ильин, И. А. Основы художества. О совершенном с искусстве, в. Ильин И. А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996. С. 142.

Сама суштина света открива се уметнику у оном облику који одговара његовом творачком акту: музичар је „види” у звучној теми, сликар је „види” као визуелну форму, драмски писац као херојске карактере и њихову делатност, архитект као масу која стреми висини дефинишући све површине. Сам уметнички предмет, оно духовно, оно што чини најдубљи слој уметничког дела није нешто произвољно, нешто што би уметник сам могао да смисли или „измисли”, јер таква „замисао” није само људско дело, будући да долази од Бога или из унутрашњих линија сусрета са безданим дубинама бивствовања света у Његовој супстанцијално чинодејственој основи, да би се и показала као неки супстанцијални фрагмент, као не само остатак, него и моменат суштине самог тог света.

То духовно пребива у Богу, ако је оно савршенство, доброта или откровење, или у Богу и човеку, као љубав, милост, праштање, а понекад само у човеку, као молитва, патња, савест. Понекад оно пребива у човеку и природи, као стрепња, пропаст, невреме, мрак; а понекад и у Богу и у човеку и у природи, као: мир, дубина, хармонија, јасноћа. Сва та предметна стања нису само „уметничка” и нису доступна само уметницима. Она нису доступна само у уметничком акту, већ исто тако у религиозном, филозофском, моралном или сазнајном, тако да је самосвест супстанцијалног делатника лични однос према Пралику, према Првобитној Личности која тројично удељује оне дарове, које може да удели само Дародавац, Онај који је кадар да из небића сатвори Небо и Земљу.

У форму и материју уметнички предмет улази на симболички начин, испуњава их и у њима објективно присуствује, па се може рећи да је ту реч о субјективистичкој објективности. Уметнички предмет се показује у том облику, како би га на прави начин извели из те субјективизоване објективности, а затим, његовим посредством, доспели до исконског духовног стања у његовој чистој објективности, а која и јесте мера и критеријум уметничке предметности предмета, јер права уметност не ствара привиде и не игра се њима. Она потврђује /именује/ оно суштинско, она казује то што

јесте пружајући штаству његово даство као туство, тј. по чулној сфери дату егзистенцијалну извесност бивствовања. На тај начин уметник доводи душу спрам предмета и огледајући једно у другом допушта да они заподену игру градње лепоте. Ако је данас лепота постала несавремена, ствар прошлог и превазиђеног, то значи да је и друштвена патологија доспела до хроничних димензија, те да се ваља лечити окретањем суштинама. И прави уметник тражи оно суштинско а не „типично”, дакле, не оно што би се често сретало и било свима лако доступно, будући да је тежња правог уметника окренута оном коренимом, изворном, оном исто толико тешком, колико и ретком. Естетички нерв то захвата као очекиваност понављања непредвидљивог. У том смислу се и може рећи да за уметност нема ничег споредног и уметност управо зато не служи ничем неважном, и то зато што је уметност молитва и сазнање, и духовност и врлина и истина и јак карактер прекаљен кроз стваралаштво и служење на олтару истине. Истинска уметност стреми предметној ватри света, духовним висинама бића, божанском, светотајинском, што у свему има свој изворни лик и оставља печат духа, што је у нашој близини, али остаје вазда тешко докучивим.

Проблеми друштвене стварности с обзиром на уметничку праксу, постали су очити и када су у питању нове комуникативне технологије, а што је постала и једна од веома актуалних грана естетичких бављења. Те технологије у савремености се не користе само за демонстрацију уметничких резултата, него се у далеко већој мери преплићу и са самим процесом стварања, постајући средство и начин стварања нечег што је по својој природи наводно апсолутно ново и досад непознато. Имамо и појединца и масиван колективизам који учествује у брзим разменама података и порука као никада раније, али оно што се раније знало у томе изгледа тешко да учествује.

Ако је интернет у почетку и био замишљен као средство комуникације и добијања информација, у последње време он је постао средина, која поред осталог култивише и стваралаштво, и сасвим је разумљиво што су се у области компјутерских техноло-

гија појавили и професионални уметници. За разлику од ранијих уметника, уметници који раде у оквиру медија, можда и губе кад њихов друштвени статус почиње да опада, будући да не постоји више ранија традиционална јерархија међу уметницима, и више није могуће да неки уметници „с висине” гледају неке уметнике „доле”. Медијски уметник види себе равноправним са свим другима, ишчезава култ „оригиналног дела”, а електронско копирање постаје темељни принцип рада у безбројним варијацијама ’налепница’.

Макар ’налепнице’ биле и бескрајно заводљиве симулације, оне имају темељни недостатак. Машина може да створи дело које одговара свим захтевима који су пред њу постављени, али то дело још увек у себи не носи никакву идеју. Стваралачко дело не може бити механичко, јер је услов да поседује способност подстицања на дијалог, на расправу, за шта је потребно и познавање човекове психологије. Стварање претпоставља и одређена својства која поседује само људска самосвест или човекова личност, будући да она омогућава превладавање и исправљање грешака и доношење слободних одлука (што је машини свакако немогуће). Предности машинске обраде грађе у виду тачности и прецизности, упоредиве су донекле са улогом форме у уметничком делу, али без супстанцијалног делатника који ту форму оформљава, све те предности машине се показују као укочене или чак као симулакруми живог, тј. кочећа и поравнавајућа до неразликовања, оштећујућа средства за духовно стасавање. Није спорно да са увођењем интернета у нашу свакодневицу естетско стваралаштво долази на праг логике као такве, с тиме да са својственом правилношћу показује у чулном материјалу скоро савршено оно што заступа, тј. естетички осмишљену идеју или духовни ранг до ког се доспело. Ствар је само у томе што и најбоље подешена грађа остаје апстрактна, губи на супстанцијалности кад год се укључује у токове живота ван задатог контекста.

Ако је идеја естетике исто што и естетичко савршенство, па суштина естетике одговара њеном утемељеном хоризонту, а да се на истом том хоризонту појављују садржаји којима смо задивљени

или очарани, како би тек онда требало да будемо задивљени са њеном суштином, са самом идејом лепог? Међутим, трансцендентни статус тог самосадржаваног појма који је леп сам по себи, упућује нас вазда на његове садржаје и отвара оне могућности, без којих би свака могућност 'лепог привида' била, не само илузорна, него и безнадежна, отворена према команди ишчезавања (аскетизма), или пак суровости самовласног прекидања и са самим собом, умуклог брисања битија. Неко би рекао да ако команда „delete” значи брисање нашег идентитета и са ванредно успелих страница живота (по аналогiji са презентацијама интернета), ваља одговорити да би то било проблематично брисање (у случају интернетског сајта ишчезавање само нашег апстрактног идентитета), а које би у својим конкретизацијама могло да покаже и профињеније и суптилније стране без тога. Заправо, можда би тек тада и без самозаваравања homo aestheticus почео да живи и дише правим животом оних неумрлих енергија, које таворски нестворено делују кроз човека као сабрата Господњег, барем онда када се обраћамо врлинским удостојавањима као најдостојнијим стварима у свету живота.

Да ли је то могуће и у савременом свету, биће нам већ показано.

Литература

- Aristotle, *On The Soul, Parva naturalia, On breath*, tr. by W. S. Hett, Cambridge, Massachusetts, London, 1975. /превод: *О души*, М. Сиронјић, Згб., 1989.
- Viko, Ђ., *Načela nove znanosti*, Zagreb, 1982.
- Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Београд, 2007.
- Хаузер, А., *Социологија уметности* I – II, Школска књига, Загреб, 1986.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика* III, Култура, Београд, 1970.
- Иљин, И. А., *Основы художества*. О совершенном с искусстве, в. Иљин И. А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга, 1996.

- Фери, Л., *Homo aestheticus*: откриће укуса у демократском добу, (прев. Ј. Стакић) Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци : Нови Сад, 1994.
- Флоренски, П. А., *Иконостас*, Култура, Београд, 1990.
- Тен, И., *Филозофија уметности*, Београд, 1921.
- Франкастел, П., *Студије из социологије уметности*, Нолит, Београд 1974.
- Морпурго-Таљабуе, Г., *Савремена естетика*, Нолит, Београд 1968.
- Граси, Е., *Теорије о лепом у антици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1974.
- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1980.
- Узелац, М., *Естетика*, Нови Сад, 2003.; *Посткласична естетика*, Вршац, 2004.; *Дисипативна естетика*, Нови Сад, 2007; *Феноменологија света уметности: Увод у трансценденталну космологију*, Veris, Нови Сад, 2008.

Марко Новаковић

ЕСТЕТИЧАР КАО *HOMO AESTHETICUS*

Апстракт: У овом огледу се разјашњава значење израза *Homo aestheticus* у контексту естетике и теоријског рада естетичара. Најпре се израз преводи као естетски човек – човек којег одликују карактеристични облици чулности и осећања, упућен на уметност, аутономан у својим естетским расуђивањима и осећају за лепо. Карактеристика овог човека је симболична универзалност, која се манифестује на примерима естетског укуса и генија. Након разјашњења ових аспеката универзалне естетске природе човека као културног и друштвеног бића, исто одређење се примењује и на естетичара. У његовом начину мишљења приметни су естетски квалитети који карактеришу уметника, али и образовану публику и критичаре уметности. Естетика је, иако у форми научне или филозофске теорије, резултат развијеног естетског сензибилитета, на коме се заснива и њена разумљивост.

Кључне речи: *Homo aestheticus*, естетичар, естетски човек, чулност, осећање, лепо, укус, геније, уметност.

Увод

Латински назив *Homo aestheticus* је, уз неколицину других (какви су, на пример, *Homo faber*, *Homo ludens*, *Homo erectus* или фамозни Линеов *Homo sapiens*), одредница која изражава неко специфично својство људског бића, али не било које, већ оно које

човека према некој његовој карактеристици *разликује од других живих бића и чини тиме што јесте*.¹ Поред намере да се људска врста у општем смислу разлучи од других врста живих бића, ови биномни изрази су нарочити израз нововековног антропоцентризма: они из различитих углова осветљавају човека и представљају га као рационално, спонтано, делатно и мислеће биће, али тако као да овај није само поникао у природи, него је и њен својеврсни тацмац и креатор.

Оваква номенклатура употребљена је у биолошкој таксономији ради класификације живих организама и утврђивања специфичности људске врсте, да би потом добила и ширу примену и у различитим областима културе где се испољавају човекове разлике свесне делатности и понашања, али и где се јавља потреба да се пружи одговор на основно филозофско питање: „Шта је човек?” Према томе, чак и у тој широј употреби она потенцира неку изворну карактеристику или функцију која човека чини тиме што јесте. У том смислу, испитивање естетских аспеката води до битних сазнања о природи човека као културног и друштвеног бића.

У наставку ће најпре бити разјашњено шта се подразумева под називом *Homo aestheticus*, да би у другом делу то одређење у посебном смислу било примењено на естетичара, за којег ће се показати да је један од примера понашања у којем се манифестује човеково естетско биће.

1. Шта је *Homo aestheticus*?

Век укуса, естетика и наука о човеку. Претпоставка препознавања човека као естетског бића, поред сазнајног, политичког,

¹ У литератури се на одредницу *Homo aestheticus* изричито, али у знатно различитим контекстима разматрања, може наићи у радовима Лика Ферија (Фери, Л., *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 1994.) и Елен Дисанајаке (Dissanayake, E., *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, Seattle and London, 1995).

религиозног и моралног аспекта, било је јасно идентификовање естетског подручја као посебне области у којој се развија његово искуство. Штавише, у овој чулној сфери се формирају и човекови примарни доживљаји у сусрету са спољашњим светом, али и одређене имагинативне и сазнајне радње.

Такво подручје издвојено је као посебна област изучавања тек у 18. веку. Пре тога, у филозофији се није приступало његовом промишљању и сматрано је ирационалним и лишеним истинитости. Искључива пажња поклањана је когнитивним активностима (раз)ума као више сазнајне моћи. Уметности, које су тек у доба просветитељства назване „лепим”, током векова су по узору на антику сматране само мануелним и механичким умећима произвођења ствари на основу одређених правила.² Таква умећа нису била достојна озбиљнијег теоријског промишљања.

Осамнаести век се, поред још неколико познатих израза, у литаратури често назива и „веком укуса”. Израз „укус” означава наклоност ка лепом и добром и једну од кључних субјективних компоненти оцењивања и разликовања предмета у погледу њихових различитих вредносних садржаја (лепо, ружно, сентиментално, банално, узвишено...); уједно и употребу нарочите способности базиране на осећању за одговарајуће квалитете, што повезује дословно значење речи „укус” са њеном више метафоричном употребом у домену морала и уметности.³

² Алтернативно гледиште износи Еко (Есо), наиме да се и током средњег века могу наћи многа запажања о лепим уметностима, иако овај термин још није био смишљен (Еко, У., *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*, Svetovi, Novi Sad, 1992, стр. 166–170), као и о неким карактеристичним облицима естетског осећаја и перцепције. Поред тога, он ипак објашњава и преовлађујуће схватање уметности као заната (вештине, умешности) у којем је био доминантан интелектуалистички став и интерпретација људског делања, на супрот каснијем естетском (исто, стр. 157–160), које преовлађује и у данашњем схватању уметности.

³ У *Речнику филозофских појмова* дата је мала предисторија појма и објашњење да је укус био „до 17. века надражај на језику, чуло укуса, а од тада под утицајем шпан./итал. *gusto* и фр. *bon goût* по Б. Грасијану (*El discreto*, 1646) и естетска моћ расуђивања, способност да се сазна лепо као такво и разликује од ружног,

Измештање тежишта истраживања на човека, способности и границе његовог духа, што је магистрални тренд у нововековној филозофији, створило је потребу да се све области живота, сазнања и делања подвргну умним стандардима и оправдају помоћу њих.⁴ Такав тренд одразио се и на поље чулности, осета и осећања, али и укуса, обухваћене називом *aisthesis*.⁵ У домену културе ово се односило на творевине уметности, чија је вредност оцењивана с обзиром на квалитет, трајност и интензитет утицаја на човекову свест путем чула. У том смислу, *aisthesis* излази ван граница појмова и дискурзивне логике, па је за ову област немачки филозоф Баумгартен смислио нову науку под називом *естетика*. Тај непојмовни аспект није био ирационалан, већ у пољу људског знања има другачију логику, која се огледала у деловању уметника и процени естетске вредности његових творевина. Такво расуђивање имало је сопствену закономерност. То је био знак аутономије чулности. Издвајање чулности и њено постајање предметом науке показало је да се субјективност више не своди на умне способности, него људски род, како примећује Фери (Ferry), од животињског издвајају и неке способности различите од својстава разума.⁶

Повезивање сегмената овог подручја, формулисање његових принципа и значења лепог као основне вредности, припало је естетици. Циљ ове науке био је да путем испитивања чулног сазнања, лепог и уметности дође до увида у то *ко је и шта човек*. То је из-

то јест оно што И. Кант назива судом укуса.” (Regenbogen, A., Meyer, U. (hrsg.) *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Felix Meiner, Hamburg, 2013, стр. 256) Већ у овој краткој историјској скици развоја термина јасан је прелаз од једне сасвим личне способности осета, ка универзалној способности расуђивања и разликовања. (Види о томе још у: Cohen, T., ”The Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea”, у: Kivy, P. (ed.) *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 2004, стр. 167, 172.)

⁴ Упор. Касирер, Е., *Филозофија просветитељства*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2003, стр. 123.

⁵ Грчки термин *aisthesis* (αἴσθησις) означава чулно сазнање, чулни утисак, осет или сензацију и оно што се прима путем чула, што је чулно опажљиво.

⁶ Фери, *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу*, стр. 27.

ричито у Кантовој филозофији⁷, али и у Хјумовој *Расправи о људској природи*, где се логика, етика, критика и политика сматрају наукама које су најтешње упућене на људску природу и доприносе њеном разумевању. Посебно је важно да су етика и *критика* имале задатак да разматрају наше „укусе и чувства“.⁸ Све је ситуирано у контекст науке о човеку.

Естетско искуство није обичан предмет изучавања или пријем дражи, него један од начина *разумевања* оличен у перцепцији, доживљају, осећању, интуицији, имагинацији. Естетско искуство свет на чулан начин отвара за човека, онако како то не могу други начини сазнања. Увидом у начин на који је свет за нас присутан долази се до увида у карактер човековог чулног начина представљања. Резултат тог необичног и у односу на методички вођено знање „искривљеног“ разумевања ствари, јесте оно што се назива судом укуса.

Одговор на питање ко је и шта *Homo aestheticus* може да се пружи размишљањем о човеку као естетском субјекту и начелима која руководе његовим начинима сензитивног реаговања, сагледавањем и проценом естетских вредносних садржаја, својстава предмета, као и њиховим произвођењем. Задатак филозофа је да појмове, који се у језику користе на саморазумљив начин, извуче из те саморазумљивости, појмовно их експлицира, учини схватљивим и логички повезаним. У свом промишљању он естетски феномен може да схвати и представи не само изловано, већ и с обзиром на шире антрополошке, социјалне, психолошке, онтолошке, културне и историјске услове појављивања.

Homo aestheticus: естетички, естетични, естетски и/или естезијски човек. Објашњење значења и структуре естетског феномена у ширем смислу доводи до питања о човеку, о томе шта је

⁷ Види о томе у: Grubor, N., *Kant i zasnivanje moderne estetike*, Draslar, Beograd, 2017, стр. 72.

⁸ Hјum, D., *Raspriava o ljudskoj prirodi*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1983, стр. 9.

он, начинима његовог бивствовања у друштву и култури и непосредног односа према свету.

Овде се треба осврнути на термилошки аспект латинског израза *Homo aestheticus*. Будући да у српском језику постоји неколико израза сродног значења, важно је указати на могућу разноврсност превода израза „*aestheticus*”. Они денотирају већ поменути стару грчку реч *aisthesis* и показују богатство њеног значења.⁹

Први термин са којим је ову могуће превести је термин *естетички*. То је придев који означава нешто што се тиче естетике као теорије: умни, теоријски и мисаони рад, теоретисање о аспектима естетског феномена, лепоти и уметности, али и мерило које проистиче из таквог промишљања. Естетички човек би био човек који се бави естетиком или је укључен у теоријско промишљање естетског, које је вођено апстрактним правилима независним од самог тог феномена. Утолико је, ипак, његов подухват упитан, јер није саморазумљиво да је естетски феномен отворен и приступачан за спекулацију или апстрактно умовање.

Други је израз *естетичан*. Он се односи на нешто што поседује својство које му даје квалитет пријатног или допадљивог, или, у случају да је реч о човеку, „естетични човек” био би назив за особу која има посебну склоност или афинитет за лепо. За такву особу чешће се, ипак, каже да је „естета”.

Трећи којег треба споменути је израз *естетски*. Односи се на нарочиту класу феномена, али и чулности и чулне способности (опажања, осећања или доживљаја), која се везује за уметност и њену форму, као и за активне облике „унутрашње” чулности каква је *убразиља*. Одлика групе феномена који потпадају под овај назив је што се односе не само на спољашњи чулни свет, већ га упућују на духовну, интелектуалну компоненту, с обзиром да фе-

⁹ На то у својој књизи указује Сретен Петровић (Petrović, S., *Estetika u doba antiumentnosti*, Dereta, Beograd, 2016, стр. 304–9). Том приликом он издваја три од четири термина која ће овде бити споменута у контексту превода и разјашњења израза *aestheticus*.

номене повезују у форму путем једне аутономне логике. Овај израз корелира са изразом естетички, који означава теоретисање о естетском феномену. „Естетски човек” је индивидуа нарочитих чулних и духовних способности помоћу којих може не само да осећа и доживљава уметничка дела, него и да на основу тога суди о њиховим естетским квалитетима, као и да такве квалитете репродукује или самостално производи. Таквим способностима одговарају појмови укуса код критичара и генија код уметника, у којим случајевима је на делу скривена правилност или матрица о којој разум не даје коначан суд.

И најзад, последњи израз је веома занимљив и наводи га Сре-тен Петровић, иако није устаљен у нашој литератури, а то је израз *естезијски*.¹⁰ Он означава чулни свет у ширем смислу, „широку класу „визуелних”, тзв. чисто „чулносних” облика, који се не односе једино на човекове производе.”¹¹ У ову класу не спадају само уметнички, него и неуметнички артефакти, као и природни феномени који се могу опазити или доживети. То важи и за животну средину, а такође и за светлосне илузије и процесе на небеском своду (звездано небо, Месец, помрачење Сунца, поларна светлост и сл.), које су на бића свих времена остављале снажан утисак и изазивале дивљење, оличавале снагу и тајанственост природе, а у својој недоступности имале и култну и естетску вредност. „Есте-зијски човек” био би човек којем је свет напросто отворен на чулан начин, што је неопходан услов за даље расуђивање и сазнање, па и оно о уметничким делима. Ипак, то широко одређење не одређује истог као посебно живо биће и припадника људског рода. Једно специфичније одређење изискује кристализацију чулних феномена у свесно уређеној, апстрактној форми, коју називамо уметничком, а човека који је доживљава и „разуме” обдареног и способношћу уобразиље, а не само осета и опажања са једне, или интелекта са друге стране. Петровић добро примећује да је израз „естезијски”

¹⁰ Петровић, *Естетика у доба антиуметности*, стр. 304–5.

¹¹ Исто, стр. 304.

физиолошког порекла¹², као што је и израз „естетички” умног и мисаоног.

Поменута подела наводи на помисао да се сваким од израза може превести назив *Homo aestheticus*. Ипак, само израз „естетски” овог човека денотира као *аутономну* индивидуу, која није ограничена на пасивни пријем дражи, већ је у стању да, поред рецептивности, свесно и слободно производи и усмерава чулне надражаје и начине реаговања. Ако израз *Homo aestheticus* денотира припадника људског рода у разлици у односу на животињски, онда та разлика не може бити естезијски моменат (којег поседују и животиње), као ни умствени, већ једино моменат који припада образованој и развијеној чулној сфери. Естетско је ознака тог посебног облика чулности и вишег задовољства¹³, које се разликује од афеката и осета, који су нешто сасвим лично. Када се изађе из ове просте индивидуалности, човек се може сагледати као део ширег поретка: људског рода, културе, друштва или природе. Естетска сензибилност, упућена на уметност као место симболичког испољавања духа, под утицајем је ове повезаности. Такав искорак из појединачног сугерише термин *естетски човек*

Овај израз ће бити третиран у вези са лепотом и уметношћу. Тај назив не односи се на појединачног човека, већ дешифрује специфично одређење човека као естетског субјекта, способног за облик понашања којим се долази до начина самоодређења као друштвеног и културног бића. Човекове способности нису само сензорне,

¹² Исто, стр. 308. У естетици, такође, поред филозофског и психолошког, постоји и тип тзв. *физиолошког објашњења*, које естетске квалитете објашњава позивајући се на непосредне доживљаје и афекте које предмети производе код субјеката. Такво објашњење користе претежно сензуалистички оријентисани теоретичари, какав је, на пример, Е. Берк (Burke) у својим размишљањима о лепом и узвишеном. (Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Routledge and Kegan Paul, New York, 2008.) Оно на један сликовит начин фаворизује управо естезијску страну феномена, приликом чега естетске доживљаје објашњава преко изазивања афеката (страха, ужаса, пријатности, бола и слично).

¹³ Исто, стр. 305.

сведене на гледање, слушање и друге осете, већ су упућене на сложеније когнитивне операције попут замишљања и уобразиље. На живости и интензитету, али и могућности саопштавања учинака ових процеса темељи се осећај који називамо естетским и који се везује за доживљај лепог и креацију артефаката у култури.¹⁴

Естетски човек под аспектом универзалног. Питање универзалности естетског човека, који изражава људску природу у њеном битном аспекту, може се посматрати у светлу два душевна дејства: једног на рецептивној страни естетског искуства и то је *укус*, а друго на продуктивној страни и називамо га *генијалношћу*. Оба припадају нечему што Н. Хартман (Hartmann) назива *естетским ставом*, тј. ставом који омогућава уживање, преданост и визију, карактеристичне за људе са осећајем и смислом за лепо и за уметнике-ствараоце.¹⁵ Насупрот томе је *став естетичара* (став филозофа и теоретичара), лишен ове сензитивне компоненте, која начелно не доприноси мисаоном раду теоретичара. Поред очите различитости њихових тежњи, оба става су упућена један на други, на шта ћемо се осврнути у наставку.

Питање које се поставља је у ком смислу *Homo aestheticus* може бити схваћен под аспектом универзалне човекове природе и како његова естетска страна може да буде основ за такву универзалност?

1) *Укус*. Универзалност је одлика мисаоних система, у којима се у складу са логичким начином мишљења искуство покушава синтетисати, учинити схватљивим и кохерентним. Судови сазнања имају опште важење ако се без изузетка односе на једну класу објеката. У погледу естетског искуства о општости се може говорити у вези са укусом, уколико исти схватимо као способност расуђивања и суд укуса. Са судом укуса је повезан субјективни осећај, којег у

¹⁴ Интелектуални афинитет или чак порекло тог осећања поентирано је у једном важном питању још у Кантовој трећој *Критици*. (Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1990, § 9.)

¹⁵ Hartman, N., *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979, стр. 5.

нама побуђује сусрет са лепим предметом. Према томе, суд укуса је општеважећи ако се односи не на класу објеката, већ на све субјекте који суде. Удео субјекта у суду укуса по претпоставци је већи него у суду сазнања, где су заступљени (естезијски) моменти осета и опажања, али не и осећања. Естетски предмети у нама побуђују различита осећања која условљавају доношење одговарајућих естетских судова.

Такво порекло суда укуса је у нескладу са претензијом на опште важење и самоувереношћу са којом свако ко суди о лепоти свој суд сматра исправним и од других очекује сагласност. Суд укуса је наизглед нешто сасвим лично, индивидуално, што важи само за дати објект на који се односи или за субјекта који суди. Такав суд се не може разумљиво саопштити другима, јер немају никакав увид у квалитет осећања онога ко доживљава и суди. У том смислу, други се са нама не морају сагласити, нити то значи да је њихов суд неисправан. Ипак, та сагласност се очекује.

Проблем са којим су се суочили филозофи је проблем општег важења судова укуса. Можда најпознатији контраст у покушајима решења овог проблема налазимо код Хјума и Канта: првог, који је понудио емпиријско решење; другог, код којег наилазимо на покушај априорног оправдања важења судова укуса. Нећемо се задржавати на разликама, већ на нечему што им је заједничко: (i) у оба случаја модели проблема и решења се тичу субјективног карактера естетског суда и његове упућености на људске осећаје; (ii) порекло општег важења се не тражи у сазнању објекта и распореда његових елемената, него у условима под којима долази до задовољства и сагласности субјеката који суде у погледу квалитета који су приписани.

Карактеристике суда укуса откривају друштвену природу укуса. Ту је сублимирана и друштвена природа човека у најважнијим облицима. Суд да је неки предмет леп не би могао да буде схваћен испитивањем својстава тог предмета, већ само нашег осећања задовољства на којем се такав суд заснива. То осећање, међутим, није само осећање онога ко доживљава, већ се може назвати неком

врстом јавног или „заједничког осећаја”, *sensus communis*.¹⁶ Да би осећај или стање задовољства било јавно, мора се моћи саопштити другима, који ће моћи да га разумеју. Способност саопштавања имају људи који су културни, образовани и могу да осећају у друштву других, а не само лично, што је способност свакога. У тој могућности се открива развијен сензибилитет, чији је највиши ступањ осећај за форму, какав налазимо у уметности. Одлика таквог сензибилитета су морални, религиозни, као и друге врсте осећаја, који су присутни у миљеу друштвеног живота. О друштвености укуса код Канта стоји следеће:

За лепо емпиријски интерес постоји само у *друштву*; и ако се призна да је друштвени нагон природна особина човека и да су способност за друштвени живот и склоност томе животу, то јест да је *друштвеност* она особина која је потребна човеку као бићу које је одређено да живи у друштву, дакле која је човеку потребна ради његове *хуманости*, онда је неопходно да се укус схвати такође као моћ просуђивања свега онога чиме је човек, штавише, у стању да саопшти своје *осећање* свакоме другоме човеку, те дакле да се укус схвати као средство за унапређивање онога што захтева природна склоност свакога човека.¹⁷

2) *Геније*. Поред укуса, за естетску природу човека, испољавање осећајне стране и њену „социјалну” компоненту, везује се и креативно деловање уметника. Он поседује занатско умеће, познаје правила обраде материјала, али има и посебан душевни сензибилитет који му омогућава произвођење предмета који су објект

¹⁶ Овај термин је схватан на различите начине. Данас је синониман са термином „здрав разум”, који означава способност неке особе да размишља и доноси одлуке које други људи сматрају интелигентним и корисним. Психолошки гледано, у овом схватању очито доминира интелектуални аспект. Дословније схватање термина упућује на чулност и израз „заједничко чуло”, који указује на постојање неког заједничког начина на који људи путем осећаја постају свесни нечега.

¹⁷ Kant, *Kritika moći sudjenja*, стр. 183–4.

допадања и имају естетску, а не само употребну или тржишну вредност. У појединим случајевима се овако схваћеном уметнику у свакодневном говору, па и у литератури, приписује изузетан облик продуктивног умећа – *генијалност*. То је још једна емфатична карактеристика *Homo aestheticusa*.

Ако је осамнаести век назван веком укуса, деветнаести се могао назвати веком генија. Реч је о две комплементарне психофизичке способности: укус је потребан за просуђивање лепих предмета, а геније за њихово произвођење.¹⁸ Поред више дефиниција, могло би се рећи да је генијалност способност изумевања или таленат да се у уметничком начину представљања произведе нешто оригинално.¹⁹ Условно, исто важи и за науку, уколико се генијалност допусти и у науци. Оригиналност генија је, како је приметио Кант, специфична и називамо је *узорном*. То значи да је творевина овог човека узор за подражавање²⁰, као што је узорна и употреба његових способности приликом обраде материјала.

То, дакле, није само појединачна творевина каква пре тога није била направљена, односно није створена као копија или по угледу на нешто друго. Она садржи матрицу, која је инкорпорисана у појединачни уметнички предмет и та матрица је оличена и у његовој појави и у начину израде. Кант је назива *естетском идејом*. Таква идеја је представа уобразиље, којој, ипак, не одговара ниједан одређени појам и не може напросто бити сазната.²¹ Упркос томе, ова „идеја” је другима узор и у њој је присутан универзални момент – правилност коју ће да препознају и опонашају. Надовезујући се на Канта, Гајер (Guyer) примећује да оно што код генија треба подражавати није његов учинак, творевина уметности, већ *начин*

¹⁸ Исто, стр. 199.

¹⁹ Упор. Guyer, P., „Exemplary Originality: Genius, Universality, Individuality”, u: *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge UP, New York, 2005, стр. 242.

²⁰ Kant, *Kritika moći sudjenja*, стр. 196.

²¹ Исто, стр. 205.

рада на који она упућује.²² Геније тако постаје узор новог облика појетичког деловања, опажања, а можда и понашања уопште.

Поставља се питање због чега се може очекивати да ће људи опонашати управо овај начин деловања? Иновативни начин рада упућује и на нове начине опажања, али је и оличење *слободе* деловања. Слобода коју показује геније у уметности је слобода од правила занатске производње, правила подражавања и везаности за објекте у природи и свакодневном искуству. У науци, она се може испољити као слобода од уврежених начина мишљења и погледа на ствари. У данашњим околностима ова слобода могла би се препознати као слобода од правила индустријске производње, али и манипулације свешћу и опажањем путем средстава масовне комуникације. У тим случајевима, човек је делимично до потпуно лишен спонтаности. Према томе, таква слобода душевних способности није одлика осета и опажања као таквих, већ естетске уобразиље у односу према другим сазнајним способностима, у које спадају и ове чулне.

Као и код укуса, генија одликује несвакидашња слобода расуђивања, уобразиље и начина опажања. Таква слобода и спонтаност су, као и горе, „природна склоност сваког човека” и то људе (који су из разних разлога лишени ове спонтаности) наводи да га опонашају. Ако је уметност место на којем се манифестује ова базична природа, онда је садрже и естетски вредносни садржаји који јој се приписују. Спонтаност и слобода духа у домену чулности су битне одлике естетског човека. Оне побуђују осећање задовољства и допадање, који се лако могу регистровати како у посматрању понашања и делања самог уметника, тако и у творевинама његове уметности.

2. Шта је естетско у мишљењу естетичара?

О томе ко је естетичар. Под одређење *Homo aestheticus*, човека као естетског субјекта који путем расуђивања о естетској

²² Guyer, „Exemplary Originality: Genius, Universality, Individuality”, стр. 256.

вредности артефаката у култури може да постигне сазнање не о предметној страни уметности, већ о самој себи као естетском субјекту, уврстићемо и *естетичара*. Према старој Зулцеровој (Sulzer) дефиницији естетика је

филозофија или наука о лепим уметностима у којој су општа теорија као и правила лепих уметности изведена из природе укуса. Истину говорећи, реч означава науку о осећањима која се на грчком називају *aistheses*.²³

Даље у тексту аутор ово опште одређење употпуњује запажањем да је естетика

наука која уметнику може да помогне у изумевању, уређењу и остваривању његових дела, почетнику може да помогне да формира свој суд, па чак и да му помогне да више ужива у уметничком делу.²⁴

Мора се скренути пажња да је ова дефиниција једна од многих у литератури, којима се одређују природа естетике, њени задаци и могућности. Читалац се са њом не мора сложити. Ипак, ту је наглашена теоријска и практична страна ове науке, при чему се под „практичном” не мисли на моралну у ужем смислу, него на *примењену*, чија једна од сврха је и морално усавршавање.

Ова дефиниција не покрива одређење естетике као науке чулног сазнања, дакле њену аистетичку страну (чулно сазнање), него само калистички и артистички моменат (лепо и уметност). У првом случају сазнање је окренуто према свету и предметима, а у потоња два према осећањима и стању субјекта који их доживљава. Упечатљив је став да су у естетици и теорија и правила уметности

23 Sulzer, J. G., *General Theory of the Fine Arts (1771–74): Selected Articles*, u: Sulzer, J. G. and Koch, H. Ch., *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Baker, N. K., Christensen, Th. (ed.), Cambridge University Press, New York, 1995, стр. 25.

²⁴ Исто, стр. 27.

изведени из природе укуса. То може да значи да естетичар и сâм има ову способност у чију природу има увид и на основу чега та правила изражава у појмовном облику; или, са друге стране, да је укус *осећајна диспозиција за лепо коју имају сви људи*, а естетичар има задатак да је развије и доведе до појмовне јасноће обогаћујући њено значење или јој дајући ново.

Карактеристика осећања у основи суда укуса је нека врста интересубјективности, у смислу да је то осећај који је заједнички многим људима. Утолико је укус ближи једном *sensus communis* него личном афекту, који нема много заједничког са осећањима других људи и не може им се разумљиво саопштити. Универзалност суда укуса је карактеристика која га чини погодним за филозофско тумачење. Она, такође, искључује могућност да је укус тајанствена моћ и својина овог или оног човека, па и естетичара. Ипак, естетичар се разликује од других код којих је укус мање или више развијен, по томе што *заједничку сензитивну диспозицију, њену структуру и функцију, може да преведе и у језик опитних појмова, појмовно је изрази и на тај начин учини разумљивом.* Уметник то чини само естетским језиком облика, слика и звукова.

Тако се долази и до формулисања „правила лепих уметности”: под њима се мисли најпре на естетску вредност (лепоту, али и на друге такве вредности) и њено симболичко и рационално устројство, које је у домашају *филозофског* разумевања најопштијег типа; затим на конкретне елементе структуре уметничких дела и њихов поредак, којима се баве *критика* и *наука о уметности*, а од којих зависи и квалитет нашег доживљаја естетског предмета; напослетку и на саме те доживљаје, посматране такође са научне, емпиријске тачке гледишта, што би био задатак психологије уметности. Према томе, овде можемо разликовати два различита приступа у посматрању целокупног естетског феномена (естетског акта и предмета) и две врсте естетичара: филозофа и научника (емпиричара). Њихов интелектуални посао није супротстављен, већ је узајамно условљен и комплементаран.

Целокупност ових сазнања, међу којима је базично филозофско (које поставља теоријске парадигме и усмерава научно истраживање), доприноси васпитавању и очувању укуса. У том процесу је на креативно-појетичком плану значајна и улога уметника. Он може преко својих дела непосредно да утиче на људске емоције, да их појачава и инхибира, изазива пријатна и непријатна осећања, али за увид у природу и порекло ових осећања незаобилазно је филозофско знање.²⁵ Такво знање може да доведе до свесног произвођења одговарајућих естетских ефеката, које је у стваралаштву уметника још увек на спонтаном нивоу.

Посебан увид филозоф може да стекне у вези антрополошког значаја осећања, на пример, његове *моралне* функције. Као што је често бивао случај са разним уметностима, свесним појачавањем, понављањем и учвршћивањем одређених осећања, постиже се ефекат обликовања карактера, при чему не појединачни естетски осећај већ у целости изграђени сензибилитет постаје део моралног карактера и узрок човекових поступака. Нарочити душевни сензибилитет није само извор уметности, већ исто тако и моралности.

²⁵ Горе споменут случај из § 9. Кантове Критике моћи суђења добро илуструје природу филозофског разумевања: наизглед спонтана осећања задовољства или пријатности која прате естетски доживљај могу бити и интелектуалног порекла, потицати из посебних функција когнитивних моћи душе, уместо да буду нешто што претходи том расуђивању. (Упор. Grubor, Kant i zasnivanje moderne estetike, стр. 99–105) Та могућност начелно остаје скривена од погледа емпиријског естетичара и психолога уметности, упркос томе што овај може врло добро да мери и оцењује квалитет, учесталост и интензитет различитих осећања, да их упоређује и класификује и сл. Научни приступ може да покаже и како поједине емпиријске дражи утичу на нашу свест и какве реакције побуђују [визуелни (боје и облици) и звучни ефекти и сл.], па да посматрајући исте утврди и одређене правилности. Ипак, за сваког емпиричара је осећање напросто једна датост, начин регистравања чињеница и нешто што се може сазнати једино у свом односу према другим осећањима, али чије душевно порекло нема никакву теоријску тежину нити емпиријски садржај, баш као што ни сâм појам душе због свог неемпиријског карактера за искуствену науку није од значаја.

Апстрактним мишљењем естетичар постојећу диспозицију заједнице људи, коју диспозицију називамо укусом, може да препозна, развије и преведе у језик појмова. На основу те поставке искуствено оријентисан научник поставља хипотезе, врши емпиријске огледе, региструје чињенице и долази до емпиријских уопштавања. Научни увиди могу да помогну и уметнику у обради и обликовању материјала, иако теоретичар никад не може да пружи потпуно и тачно упутство како се прави успешно уметничко дело. Фрагментарни теоријски увиди морају бити повезани у целину на основу оне *слободе* да се артикулише материјал према сопственом осећају. Тај осећај је производ развијене уметничке уобразиље, али и умешности и развијене моторичке способности у раду са материјалом.

Слично је и код публике, којој никакав теоријски рецепт не може да пружи упутство за добар укус или осећај за лепо. Филозофско или научно знање може да буде ослонац почетнику који нема развијену диспозицију за лепо, док се добар укус заснива на изграђеном естетском сензибилитету, који се развија у слободи естетског увида од стране оних способности које учествују у формирању судова укуса.

Да ли је естетичару за његов теоријски рад потребан укус? Питање доброг укуса најчешће се не поставља у вези са теоријским радом, чак ни када је у питању теоретисање о лепом и уметности. Разлог за то је уверење да је филозофско и научно истраживање вредносно индиферентно, по правилу вођено другачијим интересом и унапред утврђеним методом, у којем случају је искључено субјективисање, уплив осећања и вредносних садржаја.

Међутим, уколико естетичар има посла са лепотом, естетским искуством, осећањем задовољства и незадовољства, укусом, стваралаштвом, уобразиљом и сличним појавама који траже објашњење, основано је запитати се *да ли му је за тако нешто потребан већ изграђен укус и осећај за лепо или се добра објашњења могу дати и у случају одсуства просечног или чак доброг укуса?*

У том случају треба узети у обзир и да је за формулисање теорије естетског осећаја и суда пожељно лично искуство и непосредни доживљај, односно вид интроспекције од стране самог естетичара, уместо да се говори о стварима о којима се нема никакво искуство. Иако домет филозофске теорије далеко превазилази индивидуално искуство и доживљај, они су, ипак, пробни камен такве теорије и једино у шта естетичар може лично да се увери.

У поменутој подели на естетски став и став естетичара, поред опречног усмерења аутор износи и запажање да искључивање није потпуно, јер би то „онемогућило мисаони рад естетичара, који, ипак, мора бити у стању да заузме уметнички став, а тај став може да упозна само из сопственог искуства.”²⁶ У том смислу, у аналитичком раду естетичара показује се, с једне стране, комплементарност ових ставова, а са друге *повезаност човековог искуства* или, у ширем смислу, јединство његовог ума. И поред тога што ће аналитички мисаони рад да поништи ефекат допадања и задовољства усмеравајући се на изоловане елементе уместо на целину, а обратно, естетска пажња усмеравањем на целину форме да осујети прецизност и објективност сазнања, веза естетског и сазнајног духовног акта се не може прекинути.

Ако естетичар мора да објасни законе лепог и да појмовно изрази природу укуса, односно да, како каже Зулцер, из те природе изведе „општу теорију као и правила лепих уметности”, сасвим је логично да некако мора да има непосредни увид у природу укуса из које ће их извести. Такав увид естетичару пружа естетски став који ће сâм заузети и конципирати одговарајући модел теорије. Могућност да заузме обе врсте става и омогућава му теоријски рад у овој области. У другим областима филозофије можда није тај случај, али у естетици је пријемчивост за лепо предуслов филозофије лепог, јер она мора путем појмова да изрази тај осећај и да покаже његову закономерну природу.

²⁶ Hartman, *Estetika*, стр. 6.

Поред сензибилности у естезијском смислу, естетичар мора имати моћ расуђивања изграђену кроз разнолико естетско искуство. То се може назвати истанчаним или добрим укусом. Он је редак, а степен његове изоштрености индивидуалан. Укус не би требало схватити као готову способност која се стиче рођењем, већ као диспозицију подложну навикавању и усавршавању, са могућношћу да буде доведена до изврности.²⁷ *Имати добар укус значи поседовати добро образован осећај за лепо, способност да се лепе ствари на основу специфичних својстава разликују од других и просуђују као вредне.* Реакција на склад ових душевних делатности је осећање задовољства. Под одређеним условима укус је подложен и девијацији, односно некој врсти кварења.

Логика укуса је кључ разумевања лепог. Ако је естетичару потребан увид у природу укуса ради формално-појмовног одређења, пожељно је да развије ову своју диспозицију и да може филозофски да је образложи. И могућност кохерентног (само)образложења је део развијеног укуса. Теорија није само резултат искуства, навике и покушаја разумевања, него и компонента која учествује у овом процесу, па тиме, поред својстава предмета, утиче на динамику осећања, иако тај утицај није лако уочити нити објаснити. Ако се претпостави да је естетски осећај интелектуалног, а не физиолошког порекла, онда је плаузибилно тврдити да је на њега могуће утицати овим путем. Такво порекло садржи горњи термин „естетско”.

Запажања о естетичару и моћи изумевања. Теорија коју називамо естетиком је производ интелектуалне моћи изумевања естетичара и покушај да се елементи естетског феномена и искуства артикулишу у појмовном језику филозофије. Ставови који је чине нису у ужем смислу естетски, већ имају сазнајну намеру, али је њихова разумљивост заснована на интерсубјективности естетског осећаја код људи. Естетичке тврдње другачије тешко могу бити схваћене. На то естетско порекло указује и способност расуђивања

²⁷ О томе види у: Gerard, A., *An Essay on Taste*, Edinburgh, 1759, стр. 95.

филозофа о лепом, уметности и другим естетским квалитетима које објашњава и теорија, иако се њено формулисање у начелу не може оспорити ни некоме чији су укус и естетска сензибилност скромно развијени.

Естетичар не мора бити уметник, активан у креирању уметничких форми и представа, ни критичар са изоштреним укусом, да бисмо га могли означити као „естетског човека”. Довољно је да се у његовом мишљењу манифестују испољавања духа својствена одређењу људске природе кроз више облике чулности: естетске осећаје и уобразиљу. Управо из ових виших облика чулности, који су ознаке естетског човека, потиче и свеколика уметност. Таква деловања духа су присутна и у мишљењу, уместо да је мисаоно захватање нешто одвојено и независно од естетског искуства. Тако се мислило у великом делу институционализоване филозофске и научне традиције на Западу, а слично је и данас у технократској култури. Интуиција и имагинација, као и други облици чулног сазнања и деловања, који су оличење богатства и разноликости људског духа, искључени су из науке и филозофије и препуштени уметности.

Упркос томе, мишљење естетичара испреплетено је са својствима *Homo aesthetica* више него што изгледа. Може се чак изнети и јача тврдња, наиме да естетика одатле и води порекло. Теоријски рад естетичара показује естетске моменте.²⁸ То је јасно и отуда што се теорије неминовно артикулишу у језику, који обилује не само знаковним и симболичким, него и живим естезијским моментима гласа, звука, али и сложенијих рационалних радњи попут слушања и разумевања. Међутим, иако звучни моменат говора може бити и накнадно рационално артикулисан и подложен је утицају различитих афеката, он је језику заправо изворан. Језичка експресија многоме зависи од осећаја, па тако и естетског. Развијена естетска

²⁸ О томе види: Novaković, M., „Uloga uobrazilje u filozofskom razumevanju umetnosti”, u: *Arhe* XIII, 26/2016, стр. 113–117.

сензибилност има непосредан утицај на језичку праксу, како на комуникацију, тако и на артикулацију мисли и значења.

Друго што карактерише естетичара јесте способност изумавања теорије као мање или више конзистентног система ставова. Као што је познато, филозофска или научна теорија није нешто самоникло, већ је повезана са теоријама које су јој претходиле. Међутим, таква повезаност не значи нужно да је логички из њих изведена, већ да се наслеђеним појмовима на темељу сличности откривају и успостављају нова значења и везе. Таква креативна моћ нипошто не одликује линеарни логички начин мишљења и закључивања. Она је производ естетске имагинације, спонтане и слободне од унапред кодификованих правила мишљења, па у складу са тим праћене и својеврсним ужитком и задовољством који прате такво откриће.

Код многих филозофа прошлих времена естетски афинитет је тумачен као сродност између филозофије и поезије, или, алтернативно, као реторички квалитет филозофског говора. Међутим, имамо разлога да претпоставимо да је овај квалитет заправо сложени естетски осећај, образован у складном садејству интелектуалних способности, што је карактеристика естетског искуства. Такав осећај не само да постаје предмет теоријског интересовања естетичара, него је и део његовог живог искуства. Једино преко ових виших облика чулности он стиче сазнања не само о сопственој осећајној природи, већ о естетској природи људске врсте уопште.

Литература

- Касирер, Е., *Филозофија просветитељства*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2003.
- Фери, Л., *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 1994.

Марко Новаковић

- Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Routledge and Kegan Paul, New York, 2008.
- Cohen, T., „The Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea”, u: Kivy, P. (ed.) *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 2004, стр. 167–173.
- Dissanayake, E., *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, Seattle and London, 1995.
- Eko, U., *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*, Svetovi, Novi Sad, 1992.
- Gerard, A., *An Essay on Taste*, Edinburgh, 1759.
- Grubor, N., *Kant i zasnivanje moderne estetike*, Drašlar, Beograd, 2017.
- Guyer, P., „Exemplary Originality: Genius, Universality, Individuality”, u: *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge UP, New York, 2005, стр. 242–262.
- Hartman, N., *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Hjum, D., *Rasprava o ljudskoj prirodi*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1983.
- Kant, I., *Kritika moći sudjenja*, BIGZ, Beograd, 1990.
- Novaković, M., „Uloga uobrazilje u filozofskom razumevanju umetnosti”, u: *Arhe XIII*, 26/2016, стр. 99–118.
- Petrović, S., *Estetika u doba antiumentnosti*, Dereta, Beograd, 2016.
- Regenbogen, A., Meyer, U. (hrsg.) *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Felix Meiner, Hamburg, 2013.
- Sulzer, J. G., *General Theory of the Fine Arts (1771–74): Selected Articles*, u: Sulzer, J. G. and Koch, H. Ch., *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Baker, N. K., Christensen, Th. (ed.), Cambridge University Press, New York, 1995.

Marko Novaković

AESTHETICIAN AS *HOMO AESTHETICUS*

Summary

This article considers the meaning of a general expression *Homo aestheticus* in the context of (philosophical) aesthetics and theoretical work of an aes-

thetician. The latin expression denotes universal and autonomous individuum, with respect to his recognized aesthetic sensibility and attitudes – an aesthetic man. His aesthetic ability relates primarily to artistic matters and beauty. It is best tested and manifested in aesthetic reception and creation: taste and genius. An aesthetician fits these criteria, for he is not only a theoretical man, but fundamentally an aesthetic one. Basic sensibility toward arts and educated taste grounds every theoretical position in aesthetics and philosophy of art.

Key words: *Homo aestheticus*, aesthetician, aesthetic man, sensibility, emotion, beauty, taste, genius, art.

Срђан Мараш

ЕСТЕТСКО У ХОРИЗОНТУ САВРЕМЕНОГ (РЕ)ПРОДУКТИВНОГ МИМЕТИЗМА Речи и Ствари

Апстракт: У условима савремене капиталистичке друштвене збиље естетско на посебан начин бива обележено мимезисом. С једне стране доминантно је одређено механичким и репетитивним „аутомиметизмом”, који га обликује и битно структурише, док с друге стране у исто време својим, свесним и несвесним, отклоном од мимезиса потврђује га не само у негативној форми, него и на начин који представља суштински превид у уочавању његовог темељног присуства у позадини сваке данашње естетске праксе и појаве. Специфични, пак, однос који се развија између речи и ствари, за који се овде сматра да је по много чему узоран за ову ситуацију која описује данашњу везу естезиса и мимезиса, само истиче и конкретно означава суштинске црте те повезаности.

Кључне речи: естетско, миметичко, репродукција, речи, ствари.

I

У времену у коме општи процеси *серијске производње* и *техничке репродукције* доминантно владају, разумљиво, и посебним пољем мимезиса, и када се, сходно развијеној логици *капитализма*, агресивно и интензивно подстиче *системска производња* разноврсних копија и реплика, чије умножавање готово да нема граница,

естетско у тим оквирима и само нужно бива *додатно* обележено поступцима имитације и репликације, који се у битном смислу показују одлучујућим не само за *развој* продуктивних естетских пракси него у подједнакој мери утичу и на *карактер* „ствари”, које се појављују као специфични естетски „производи” тих миметичких пракси. То на неки начин, међутим, данас превиђају како она мишљења и естетске праксе који, као у постмодернизму, рачунају са тиме да ће путем репродуктивног мимезиса произвести и ослободити један *самосталан немиметички* естетски производ, тако и они други, постмодернизму супротстављени, који следствено свом начелном отклону спрам мимезиса, који се углавном сагледава као одређен реактиван репетитивни механизам, још увек верују да продукција ништа не дугује репродукцији и миметичком импулсу; и у једном и у другом случају чини се да се напосто превиђа битан уплив мимезиса, у првом у оквиру претпостављене „ослобођене” продуктивности а у другом у позадини замишљене „самосталне” продуктивности. Имајући то на уму и водећи рачуна о томе да је естетско историјски еманциповано и осамостаљено посредством мимезиса,¹ али и да је протоком времена разноврсним *антимим-*

¹ Несумњиво је да су 18. век и радови аутора попут Баумгартена, Канта, Хјума, Батеа и Берка обележили с једне стране еманципацију естетског и његову аутономију и, уједно, с друге стране, његово ослобођење у односу на принцип мимезиса, који је ускоро постао сувишан и депласиран. Ово последње се једино не би односило на мишљење Шарла Батеа који је управо тај принцип генерализовао учинивши га општим за целокупну област лепих уметности, али и то у исти мах говори о томе у којој је мери мимезис тада био угрожен и већ у битном појетичком и стваралачком маштом, која је постала одлучујуће начело у естетском хоризонту, превазиђен принцип. Утолико Берково уверење да је са Батеовим делом естетска традиција у знаку мимезиса довршена и исцрпљена делује разложно, независно од тога што је она на одређен периферан и инструменталан начин опстала и у наредном периоду, у 19. веку, и опет независно од тога што је у 20. веку доживела својеврсну реafirмацију у форми трансформисане и битно друштвено, идеолошки и еманципативно, ангажоване мимезе. Берков суд се ипак односи тек на класичну мимезу и ниједним краком, разуме се, није могао захватити рецимо у проблем техничке репродукције или у онај субверзивног социјалног понашања/опонашања, какво одликује Двадесети и почетак 21. века. Нек, у контексту назна-

метичким стратегијама деестетизовано у функцији његове, најчешће друштвено-историјске онтологизације, која је постављена као оштар пандан његовој радикалној естетизацији, што је опет са своје стране кроз неко време изазвало потребу да се коригује тај процес у правцу уважавања *релативне аутономије* естетског, испоставља се, поред осталог, у крајњем да је данашња реактуализација и ревитализација естетског у бити *регресивне* и *реакционарне* природе, те да се у једном случају одвија на рубовима његове еманципаторске прошлости коју је још, трансестетичка и антиестетичка уметничка револуционарна авангарда, иронично говорећи, свечано сахранила, док се у другом случају пре свега одвија на рачун занемаривања резултата до којих је довела модерна онтологизујућа деестетизација естетског.² Тако с једне стране у општем окружењу које је све више оптерећено продубљеним класним и материјалним разликама, оријентација у правцу естетског бива суштински и недвосмислено уписана у структуру једне системске *идеологије*, која њиме стратешки манипулише и инструментализује га у сврхе које подразумевају отклон од истине, али и од оне лепоте коју је још старогрчко искуство везивало управо за истину и за меродаван начин бивствовања, док се с друге стране одвраћање од реалних естетизујућих учинака које производи једна уметничка, мисаона или политичка пракса, превиђајући и потцењујући при том и битан удео миметичког у процесу онтолошке трансформације естетског, показује у исто време и као једна ипак недовољно *рефлектована* мисаона, политичка и уметничка пракса, која парадоксално, уп-

чене опште проблематике, за ову прилику буде довољно да подсетимо на основне радове Канта, Багеа и Берка. Уп. Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991; Batteux, Ch., *Les beaux arts reduits a un meme principe...* Geneva: Slatkine Reprints, 1969; Burke, E., *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Oxford World's Classics, Oxford, 2015.

² Наше анализе се у том погледу у првом реду ослањају на Лукачеве, Адорнове и Маркузеове интерпретације изложене у њиховим главним књигама *Особеност естетског* (Нолит, Београд, 1980), *Естетичка теорија* (Нолит, Београд, 1979) и *Естетска димензија* (Школска књига, Загреб, 1981).

ркос властитом саморазумевању, често не успева изићи из оквира владајућег друштвеног миметизма и технички произведеног естетизма.

Е сад, у назначеном склопу који доводи у тесну везу данашњу природу естетског са нарочитим мимезисом који суштински преовладава у постојећим условима, особеном односу који се развија између речи и ствари, који је и иначе по много чему примеран и када су у питању многи други битни проблеми, припада, како изгледа, посебно место будући да он узорно, готово у потпуности одражава специфичну констелацију тог склопа. У хоризонту и времену наине, у ком логика *неутаживе* и *незаустављиве производње* коју прати *одговарајућа потрошња* утиче и на природу развоја самих речи и на начин њиховог функционисања, где се показује да су речи покренуте и одређене утицајем који долази из њиховог властитог подручја, а не више оним који би се везивао за ствари, које би стајале наспрам њих и на које би оне упућивале, речи се напоследку у одређеном битном смислу испољавају као пуке, *чисте ствари* и уједно као „аутономна” стварност која остаје „спољашња” у односу на стварност ствари као таквих. Оне су у *капиталистичкој стварности* ухваћене и умрежене у процес универзалне и незајажљиве производње и потрошње, стављене су, поред осталог, и у погон индустријске продукције, репродукције и рециклаже, те су њихово размножавање и хиперпродукција директно у служби слабљења њиховог *семантичког* и *трансгресивног* потенцијала на рачун њихове чисто *формалне, ентропичке* изражајности (на нижем и апстрактном нивоу о томе би нарочито сведочила индустрија производње реклама која се несумњиво уписује у општу културну индустрију). Речи су при том испражњене и очишћене не само од сваког иоле озбиљнијег садржаја, него и све мање функционишу као било какви *знаци* који имају макар неку минималну знаковитост, који било шта означавају. Сведене на *сигнале, лозинке* и *етикете*, речи у својој инфинитезималној величини, у новом обрту, све више бивају налик стварима виђеним у њиховој *искључивости*

и чистој *трансценденности*.³ Оно што је за нас пак овом приликом најважније нагласити састоји се у томе да је ова специфична „формализација” речи, која се спроводи у знаку и под диктатом капиталистичке привреде у непосредном односу са њиховом *естетизацијом*, која тече паралелно са процесом њиховог *постварења*. Лишене сваког битног семантичког, појетичког, политичког и рефлексивног набоја, у спречи са својим безсадржајним формализмом речи престају да изазивају *реалне естетске учинке* и почињу производити искључиво *квази и псеудоестетске ефекте*, који се не могу довести у везу ни са чим другим до са њиховим формализованим и репетитивним *миметизмом*, активношћу „самоподражавања” која при том нема ништа заједничког са *експликативним аутомиметизмом* и истинском *естетском самосврховитошћу*, то јест са оним мимезисом који *изричитим подражавањем* уједно покушава ослабити и оспорити чисту моћ мимезиса. Насупрот овом специфичном *мимезису против мимезиса*, где се понављањем и

³ У овом раду се на појединим местима користимо одломцима из једног другог нашег текста, који је написан вођен нешто другачијим разлозима него што су ови који овде преовлађују, и који је у основи „политичке” природе, но који је у својој унутрашњости проблемски такође био одређен битним односом који се данас развија између речи и ствари, те је то и основни разлог зашто смо овом приликом посегнули за њим у покушају да изричито артикулишемо ту опозицију у хоризонту ширег проблема који се тиче везе естетског и миметичког, за коју смо исто тако убеђени да се са своје стране уједно недвосмислено уписује у политички поредак. У исти мах, мало је рећи да то није сасвим независно и од наше потребе да непрестано колажирамо и деколажирамо у заједничком простору естетике и политике, у покушају да тим поступцима на одређен начин контекстуализујемо и деконтекстуализујемо специфичне семантике, упућујући на њихов истовремени естетички и политички карактер, који би по претпоставци био непоткупљив у својој самосталности. Политика би у својој аутореферентности, аутономији и умној појетници представљала, како верујемо, и оно битно естетско, које се не може замислити одвојено од његове самосврховитости и самозаконодавности, чиме би оно сада у особености своје појетике која увек упућује на одређене констелације и конфигурације, несумњиво суштински обележавало и оно политичко као такво (реч је о тексту под насловом *О правди и демократији* који је објављен у часопису *Смисао*, IV/1–2 (2015).

подражавањем у крајњој линији осујећују процеси фиксације и уживљавања, мимезис који се везује за апстрактно формализовани и *спектакуларно* естетизовани говор само наглашава и потенцира магијске и идеолошке миметичке моћи.

II

У мери наине – задржавајући се и даље на овом идеолошком мимезису – у којој су ствари и по једном утицајном учењу сасвим одвојене од речи, где се полази од тога да између речи и ствари влада непремостив понор, провалија и јаз, где се рачуна са тиме да су у несаобразном и несамерљивом односу, у тој мери сада, али и у једној сасвим новој констелацији која је одређена механичким и ритуализованим „аутомиметичким” говором, речи у својој *отуђеној посуновраћености* бивају сведене на ствари у њиховој *опозицији* спрам речи, па тиме бивају и изједначене са њима у њиховој удаљености и *сепарацији од речи као таквих*. При чему то да су речи сада *постварене* и да функционишу као *чисте ствари*, схваћене у њиховој *диспаратности* спрам речи, у њиховој *не-речитој* и *таутолошкој* природи, не би значило уједно да су речи као „аутомиметичке” *речи-ствари* у својој *стварскости* на неки начин опет *речите*. И то у оном смислу који би био еквивалентан ономе по коме би ствари у својој претпостављеној *отуђеној стварскости* губиле властито значење претварајући се у нешто што више не означава оно што је *стварско*, али што би у исти мах у својој *отуђеној* и „речитој” *стварскости*, која би била *речита* у оном смислу у ком обележава оно што је *удаљено* и *одвојено* од тзв. *праве стварности ствари*, која се што посредно што непосредно доводи у везу са *стварношћу речи*, још увек представљало *свет ствари* који се односи на оно што је *стварско* и, посредством речи, на *стварност саму*. Речју, оно што би овде било главно садржано је у томе да би речи у својој *побљености* и *постварености* (процеси који су, да поновимо још једном, несумњиво идеолошки мотивисани и из идеолошких разлога супстанцијално естетизовани) лишене биле

сваке *битне речитости*, сваког хоризонта у ком би још увек могле представљати некакве утицајне речи и оно што је есенцијално речито. Паралелно оном склопу у коме се ствари сасвим промећу у оно што тек „говори” о стварима и стварности.

Овде, дакле, не само да се не би могло рећи да у овим отуђењим ликовима и облицима још увек препознајемо некакве могуће рудиментарне или почетне форме и модалитете, или даље, рецимо хегеловски говорећи специфичне варијације оспољавања, одредмеђивања и подругојачивања, у коначном – ако се и тако хоће – некакав изобличен начин кретања у смеру онога што би примарно чак представљало меру и достигнуту зрелост, изван правац напредовања, него се не може уопште говорити ни о томе да би ту посредни биле некакве минијатурне форме које, колико год сићушне и обезличене, ипак би и даље сведочиле о једној узорној прошлости која је напуштена и остављена за собом, те које би утолико макар назначавале смисао назадности који нас окружује и одређене декаденције до које се доспело. Ни једно ни друго, како се чини, у овом случају напросто не би долазило у обзир. Нити се речи у својој данашњој *капиталистичкој постварености* парадоксално развијају у зрелије и савршеније форме, нити манифестују налицје једног универзалног еманципујућег процеса. *Поробљене* на начин да губе своја препознатљива суштинска обележја, речи се извитоперавају до границе да означавају тек *пуке, чисте ствари*, које су лишене *истинске речитости* и оптерећене свакојаким *робним, маркетиншким и идеолошким* ознакама (комодификација и идеологизација речи).

Није више реч о томе, говорећи даље, да у општем промету речи и њиховом промискуитету одређене речи и особени односи између речи, специфична синтакса, бивају подложни процесима имитације, те отуђења и постварања – ради се о тенденцији која је већ поодавно на делу – него је посредни то да само *преобиле* речи, сам *вишак* и *инфлација* речи омогућени њиховом интензивном и неограниченом продукцијом, која их доводи у миметичку и естетску близину, имају за непосредну последицу *претварање речи у*

ствари. Тушта и тма речи којима смо обавијени и које нас обузимају и преузимају, терајући нас на незаустављиво причање и трућкање, чини да речи попримају *изглед ствари* којима рукујемо по потреби, или боље рећи које рукују нама по потреби, следећи неки интерес који више није уопште повезан са унутрашњим простором речи и њиховим истинским могућностима. Ишчашене из својих урођених склопова и реалних контекстуалних могућности које природно упућују на трансценденцију ствари, и приде обезличене и унакажене не само у својој свакодневној употреби већ и у својој научној, политичкој и уметничкој пракси, речи у данашњем технолошко-информатичком добу, које иначе посебно и интензивно нагриза осетљиво ткиво књижевне речи као есенције сваке ваљане употребе обичне речи, у потпуности бивају изложене деградацији и растварању у оно што овде означавамо *пуклом, немом и неречитом ствари*, при чему би ова сама у својој несвесној миметичкој чистоти и немушности „каскала” за стварношћу која данас, како изгледа, вапи заправо више него икада за *умним и изричито* артикулисаним речима (сам смисао *изричитости* у непосредној је вези са *критичким мимезисом* и истинском *естетском самосврховитошћу*, јер одражава миметичку праксу која *понављањем, варирањем и битним негативним отклоном суспендује ирационалне и псеудоестетизоване репетитивно аутистичне миметичке ефекте*).⁴

III

Но све је то у бити уједно повезано и са тиме што ми без сумње живимо у свету у коме је право на *изговорену реч* привилеговано у односу на оно да се говори *праведно и истинито*. При чему ту уопште не би била реч о томе да нам тек *првенство* из-

⁴ Поступак изричитости или експликације можда је онајбоље демонстрирао Брехт у свом дијалектичком епском театру чије основне и кључне одредбе управо почивају на примени и упражњавању тог поступка. Види ближе *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд, 1966.

говорене речи омогућује праведан и истинит говор. Не ради се о томе да нам тек *изрицање* обезбеђује право на *праведно и истинито изрицање*. То би било одвећ тривијално, банално и спада у елементарне поуке. Посреди је у ствари нешто сасвим друго. Реч је у суштини о томе да *исказана реч* вреди више од *речи која нешто казује*, да изговорена реч *вреди више* од онога што је њома уједно изговорено. Те да у том смислу и следствено томе исказана реч или *пуко* изговорена реч „казује” и „говори” *више* него реч која *нешто* казује, која *нешто* говори и о *нечему* говори. То да реч која *тек говори* и *ни о чему одређеном* не говори, *говори више* од речи која уједно *нешто говори*, у основи је по нама политичко-економске структуре која влада нашим светом, а која је сва у знаку *нарастајуће и безграничне производње*. Другим речима, оно што би капиталистичку демократију у извесном битном смислу чинило једном идеолошком творевином у вези је, поред осталог, првенствено са тиме дакле што би у њој *пуко изговорена реч* на одређен начин, како је већ речено, *вредила више од онога што је њома изговорено* и да *тек исказана мисао* заслужује више пажње и обзира од *онога што је том мишљу мишљено*. Као да би изречена реч у свом *пуком изрицању* изрицала више и боље него у својој *изреченој речи*, или као да би мишљење у свом *пуком мишљењу* мислило снажније и значајније него у својој *објективности* мишљења. Као да би исказана мисао у свом *пуком казивању* казивала више и боље него у својој *исказујућој мисли*. Посматрано у контексту у ком ову појаву доводимо и у најближу везу са једним механичким и репетитивним идеолошким миметизмом, то би истовремено значило да изречена реч у свом незаустављивом *понављајућем* формалном изрицању изриче више и боље него у својој садржајно означујућој изреченој речи, и још да у *пуком* понављању казује снажније и значајније него у својој *развијеној семантици*. Као да би *пуки, репликативни и репродуктивни* „аутомиметизам” речи говорио више, боље, снажније и значајније него њихов *експлицитни, критички, политички, продуктивни* и *естетско самосврховити аутомиметизам*. Као да би *пуко* говорење које себе тек у виду лозинке понавља имало

предност над *образложеним говором*, над оним говором који се на себе навраћа и себе, посредством себе, критички развија и битно образлаже.

Прецењујући на овај начин пуку форму мишљења, пуку форму речи, сам језик у његовој формалној, перформативној изражајности, капиталистичка демократија прави двоструки превид и постаје суштински илузорна.⁵ С једне стране она (овде се, разуме се, мисли на њено званично мишљење које је у служби њеног промовисања и подстицања) потпуно губи из вида чињеницу да пуко изговорена реч, хтела-не хтела, већ у свом *изговарању* и у својој *пукости* уједно *нешто* говори и изговара, она „заборавља” и, намерно или ненамерно, превиђа да се изговорена реч већ *као таква* у свом изговарању и у својој *таковости* увек у исто време нужно односи и на одређен *предметни садржај*, колико год он био неважан и занемарљив. И ћутање је речито, говори о нечем, као и муцање и бунцање, који у најмању руку изражавају тешкоће заснивања и прозирања, а камоли поздрављање, ословљавање, обраћање, ћаскање или наклапање примерице. Демократско уверење по коме је могуће изоловати реч у њеној голој слободној изложености показује се напросто наивним али истовремено и погубним када је посреди интерес за правдом и истином. Одвајајући у речи саму реч од онога што је њоме изречено, при чему се ово друго које се односи на ствари и предметни свет потискује на рачун оног првог које истиче тек формалну страну говора, капиталистичка демократија се битним делом ставља на страну која одступа у односу на истину и правду. Јер ако сама реч, па била она потпуно бесмислена или сулуда, и формално право да се нешто исказе претежу над хтењем да се речима покуша захватити сама ствар о којој је реч, па о било којој ствари да је реч, а увек је реч како смо нагласили и о некој

⁵ Ово нарочито заступа А. Бадју који у различитим својим радовима истиче софистички карактер „капитало-парламентаристичке” демократије. Уп. овом приликом и текст „L’emblème démocratique” у *Démocratie, dans quel état?*, Les édition Écosociété, Montreal, 2009, стр. 10–18.

ствари кад год је на делу нека реч, односно ако права на слободу говора и слободу мишљења, у тој вештачкој и натегнутој подели, претежу над вољом да се праведно поступа и истинито говори онда бива извесним да је демократија увек на путу да промаши истину и правду. Ако су ове вредности, да се овде тако изразимо, непосредно скопчане са *начинима* како им прилазимо, са оним *како* им прилазимо, онда је очигледно да се тешко могу појавити у обзору у ком су одговорност за изречену реч и старање око образовања речи скрајнути у мрачну позадину, ако и тамо данас више уопште обитавају. Истине напросто нема тамо где она није задобијена мукотрпним радом, где није испосредована пожртвованим и изверзираним мишљењем, што ће рећи оним мишљењем и оном праксом који не остају код формалног миметизма, него у појетичком продуктивном напору изричитог мимезиса покушавају допрети до ње и бескомпромисне правде.

Уображавајући с друге стране да се путем елементарне слободе говора и мишљења, као несумњиве претпоставке за свако ваљано говорење и мишљење и као претпоставке опште једнакости и истинске слободе, *непосредно* може обезбедити пролаз ка праведној и истинитој речи која би се односила на све људе и свима би се обраћала на идентичан начин, демократско мишљење превиђа да у природи било које непосредности није садржана могућност *уопштавања* и *поопштавања*, јер је свака замислива истинска општост управо у директној вези са *посредовањем* и посредујућим ставом. Док би *посредовање* већ *непосредно*, по природи ствари изравно упућивало на *знање*. Било да је које врсте неко знање, оно би заправо већ *као такво*, као пуко знање и знање по себи представљало уједно једно посредовање и посредујући став. Свако знање, па и оно елементарно и непосредно, сведочи о томе да је у исто време *посредно* и *став посредовања*. Утолико уверење да се у непосредности и изван хоризонта знања може задобити истинска општост делује као умишљај, док уверење по коме је знање у својој „чистој непосредности” такође у стању захватити суштину ствари и изразити истину делује наивно и неозбиљно.

То би сада, ако се има у виду да је мимезис у основи битан инструмент сазнања, такође уједно значило да је и мимезис, схваћен искључиво у својој *непосредности* и *репетитивности*, лишен могућности одражавања онога што је реално и истинито. У том смислу Платоново учење о подражавању и даље се показује актуелним. Оно једноставно скреће пажњу на чињеницу да репродукција у *непосредности* своје активности, као механички миметизам и миметички механизам, није кадра да досегне *модел* подражавања, који јој не измиче напросто из разлога што би био трансцендентан у односу на стварност којој она припада, него захваљујући пре свега томе што је трансцендентан у односу на саму њену *непосредност*, у односу на њен механицизам и аутоматизам. С тим у вези Платон правилно закључује да естетски учинци које производи репликативна миметичка пракса не припадају супериорној онтологији где се сустичу узорности лепоте, доброте и истине, него они у најбољем случају реферишу на онај онтолошки поредак који је тек деривирана и искривљена слика те супериорне стварности. Тај Платонов суд о непосредном мимезису и миметичкој непосредности најбоље потврђује заправо Аристотелова рефлексија тог феномена, с обзиром да је управо овај аутор први трансформисао мимезис у форму *посредне продукције* која истиче његов *експлицитни* и *рефлективни* карактер, који, очигледно, потпуно изостаје у облику његове *непосредне репродукције*.⁶

IV

У контексту, враћајући се још једном на назначену опозицију пуког формалног изрицања и оног, формално самоиспосредованог, предметног казивања, у ком је речено да демократско мишљење

⁶ Што се тиче општег разумевања традиционалног мимезиса углавном се ослањамо на анализе дате у већ два класична рада: Grenier, J., *L'imitation et les principes de l'esthetique classique*, C. D. U. (Sorbonne lecture: Esthetique), Paris, 1963 и Halliwell, S., *The aesthetics of mimesis*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

фаворизује *изговорену* реч у односу на ону која *нешто* изговара, *пуку форму* изрицања у односу на *садржај* који се жели изрећи, реч у њеној *таковости* и *посебичности* у односу на њену *реалну моћ исказивања*, несумњиво је да капиталистичка демократија отеловљује посебну везу која је створена између речи и ствари, на обострану штету могло би се сада рећи. Поштујући реч тек у оној мери у којој се показује као бонтон и као жетон за размену мисли, свдећи је на оруђе мњења и на инструмент голе демонстрације моћи, демократија непосредно испољава *постварење* речи, преобразбу речи у ствари, које би биле немуште и окамењене у својој немушности. Недвојбено је наике да у оној мери у којој трансформише речи у битно неречите ствари, она у подједнакој мери рачуна са стварима као са нечим битно неречитим и апсолутно одвојеним од света речи. С друге стране, уколико интерес за правдом и истином подразумева освешћивање и рефлектовање свега онога што је непосредно, и не само у својој непосредности, фиксирано у окоштелим формама, онда је разумљиво да капиталистичка демократија, која почива на поствареном и поробљеном карактеру речи, једним значајним делом своје природе бива у раскораку са захтевима који се тичу праведности и истинитости. То је у бити и чини једном идеолошком творевином која остаје затворена у оквирима сопственог репетитивног миметизма и *спектакларног естетицизма*.⁷ Речи не одговарају више непосредно на изазове стварности, али у исто време то ни најмање не значи да су у својој упућености на себе битно испосредоване собом, те следствено томе посредно усмерене на ствари, чиме би и даље на кључан начин сведочиле о основном интересу који се везује за поредак ствари, који се опет са своје стране у том случају доводи у нужну везу са стварношћу речи. Јасно је да смо у данашњем свету далеко од једне такве мо-

⁷ Када говоримо о спектакларном естетицизму онда овде искључиво имамо на уму оно значење спектакла које том појму придаје Ги Дебор у својој већ поодавно прослављеној студији *Друштво спектакла* (Debord, G., *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.)

гућности која све више изгледа као неостварива утопија. Пре се ради о томе да речи, ослоњене на захтеве који долазе из властите идеолошке стварности, механички, што свесно што несвесно, изричу одређене формуле и лозинке које се онда вештачки и аутоматски односе на трансцендентне ствари. И то би важило на универзалан начин, с обзиром да у свету капиталистичке демократије важи принцип *општег подражавања*. Мало је рећи, уосталом, да је то данас готово очигледно, у времену у коме су процеси *униформизације* и *генералне унификације* већ далеко поодмакли, па у том свету постоји безмало и општа прећутна сагласност не само у погледу избора самих речи које се могу користити у различитим приликама, него постоји и општа сагласност када је реч о њиховој употреби и укупној размени. Све што у том погледу излази из наметнутих демократских оквира третира се као *политичка некоректност* и *вербално насиље*.

Другим речима, у свету у ком влада принцип општег подражавања и где ово сада већ функционише мање-више на начин *несвесног механизма*, који одређује како индивидуалне навике тако и колективне, социјалне обичаје, ни однос који се развија између речи и ствари није, разуме се, изузет од тог универзалног правила; и не само да није изузет, него он по много чему, како је већ овде истицано, може послужити као његов узоран и најбољи пример. *Комодификација речи*, која се одвија по принципу механичког репродуктивног миметизма, веран је одраз идеолошке праксе продуковања опште репликативне имитације, где начело *селекције* није њој супротстављено, како би се у први мах и могло помислити, него јој је управо подређено и непосредно изведено из ње. Селекција тек служи каналисању процеса размене роба, како би се постигла што већа општост у том процесу, који се при том, у тој перспективи, третира наравно као један перманентан и безграничан процес.

Речи се, конкретно говорећи, по моделу општег подражавања и механичког, репликативног „аутомиметизма” претварају у ствари и робу којом се манипулише у *производне* и *идеолошке* сврхе. На тај начин оне губе своја препознатљива својства и престају да изража-

вају не само мишљење у његовој *појетици* и *аутономији*, него и у његовој *комуникативној моћи* (*речи све мање служе као средство комуникације, оне је пре данас запречавају, осујећују и суштински онемогућавају*), као и уопште мишљење у његовој способности да битно изриче, означава и у крајњем представља и производи свет ствари, чија се самосталност опет доводи у непосредну и унутрашњу везу са светом речи.⁸ Ове, дакле, не само да више изворно не манифестују *аутономни* свет мишљења и његов *појетички продуктивни* потенцијал, способност да се *изумева* и *производи* особена самостална стварност која при том поседује и опште, трансцендентне карактеристике, него оне захваљујући томе што је ова њихова претпостављена карактеристика сада укинута не обезбеђују више друго, ни елементарну природну слободну *трансгресивну комуникацију* с обзиром да је ова замењена својом сурогатном формом *патвореног, механизованог и неслободног саобраћаја речи*, који се као такав рутински одвија у границама информатичко-технолошког света на чији се специфични интерни језик смерно и изравно надовезује, и, на концу, оне у бити више не прекорачују иманентни хоризонт механичке миметичке „аутореферентности”, не само у смеру оног миметичког самоодноса који се својом *изричитошћу* и *рефлексивношћу* суштински односи на спољашњи свет ствари, који нам се битно указује тек у перспективи *експлицитног аутореферентног миметизма* и *критичког самосврховитог естетицизма*, него данас све више оне то не чине ни у смеру оног миметизма који се ослања и почива на премисама здравог разума, који у облику елементарних педагошких вежби понављања и подсећања одржава егзистенцијални интерес за оно што би било страни и спољашње у

⁸ Нек на овом месту тек буде поменуто да су Сартрове анализе опозиције речи и ствари, које он спроводи у разним својим радовима и у различитим контекстима, и даље, како се чини, од непроцењиве вредности и значаја кад год се покушава у данашњим околностима ближе одредити тај однос, поготово у перспективи у којој се полази од издиференцираног и битно усложњеног потенцијала речи. О овоме пак вероватно најбоље говори његова студија „Шта је књижевност” (Сартр, Ж.П., *Изабрана дела Књига 6*, Нолит, Београд, 1981, стр. 17–187).

односу на наивни и херметични, условно говорећи, независни свет речи.

Имајући све то на уму није онда изненађујуће што се оно *естетско* у том хоризонту испољава или у облику *спектакуларног естетичизма* или у оном *иконокластичног аскетизма*, при чему то не би важило само у овом појединачном случају који се односи на релацију речи и ствари, него тај суд у великој мери одражава целокупну данашњу друштвену ситуацију. Естетско у једном случају поприма црте одређене *апстрактне, виртуелне, псеудореалистичне* и *спектакуларне утопије* која је оштро супротстављена постојећој збиљи, док се у другом манифестује као једна *неодређена* и *недоречена* димензија стварности која у најбољем случају *призива* или *предсказује* оно што би наводно требала бити истински реална збиља. Док се с једне стране, дакле, конкретно естетско извргава у апстрактно естетско, у *симулакрум* који је идеолошки издвојен и изолован у односу на реалне савремене токове друштвене стварности, дотле оно с друге стране бива *минијатуризовано* до невидљивости и једне непосредности која је готово безизражајна и лишена сваке пластичности. Оно се у форми *симулакрума* суштински показује потпуно удаљено у односу на постојеће друштвене, политичке и економске проблеме, који су директно везани за људску егзистенцију и битно је одређују и условљавају, а у облику *минијатуре* само нејасно изражава и наивно наговештава претпостављени модел узорне друштвене стварности. И да не буде никакве дилеме, када говоримо о *апстрактно естетском* онда није реч о томе да се потцењује историјски развој естетског и његова еманципација која се мора довести у везу са његовим конкретним апстраховањем у односу на егзистенцију и њене проблеме, како нам је то једном за свагда Кант објаснио, него се ради о томе да естетско у својој каснијој модерној еманципацији, у најмању руку од револуционарне уметничке авангарде, захтева властито *онтологизовање* не би ли управо било на висини савременог историјског еманципативног тренутка; у исти мах говор о *спектакуларно естетском* као облику апстрактно естетског ни у ком случају не жели истаћи про-

сту и непосредну одвојеност тог естетског у односу на постојећу стварност, већ управо обрнуто, тиме се наглашава њихова *идеолошка повезаност* која међутим у исто време означава и њихову *суштинску, збиљску раздвојеност*. Што се тиче *иконокластично естетског*, онда овде није посреди нити онај изворни иконоклазам који у неповерењу спрема представа, слика и онога што је нацртано гаји уједно поверење у реч и оно што је написано, нити се ради о модерном иконоклазму који у свом антиестетицизму и концептуализму посредује укупно историјско естетско и уметничко искуство, него је реч о оном *савременом реакционарном конзервативном иконоклазму* који остаје нем пред изазовима данашњег времена, налазећи при том утеху у обрасцима прошлости, које неретко самопротивуречно сликовито и живописно описује док их покушава ревитализовати и реактуализовати у њиховом исконском бледилу и сиромаштву.

Примењено пак на специфичну релацију речи и ствари, да се опет накратко вратимо том питању, *спектакуларно естетско* би се, грубо и штуро говорећи, односило на сав митски, наративни и дискурзивни потенцијал речи који се данас употребљава у производне и идеолошке сврхе, док се *иконокластично естетско*, које се такође уписује у владајући привредни и идеолошки поредак, односи на њихову битну немогућност изражавања оног *типичног* у постојећим друштвеним околностима. Тако није неочекивано и изненађујуће што се у садашњем тренутку сусрећемо са увећаном, нападном и извештаченом причљивошћу, која одражава прогресивну, агресивну и већ преображену производњу, али која је истовремено, можда помало парадоксално но свакако нимало неочекивано – како смо већ сугерисали – у битном раскораку са истинском могућношћу изражавања владајуће политичко-економске стварности. Као што није изненађујуће ни то што у реакцији спрема ове набујале и незаустављиве причљивости наилазимо на снебивљив и уздржан говор, чија редукција међутим ни најмање рецимо не означава спремност да се посредним путем захвати сама непосредност ствари, него најчешће обележава тек малодушност

или простодушност, потребу за комфором и опортунизам који се крију иза њега.

V

Естетско се, дакле – тек наглашавајући оно основно у кључку више у жељи да се назначи некакав могући оквир разумевања ствари него што се тим путем покушава било шта закључити или исцрпити – у доба репродуктивног техничког миметизма и „продуктивног” „аутомиметичког” репликативизма и само нужно и недвосмислено доминантно показује као један феномен који темељно бива одређен и условљен механичким миметизмом и миметичким механизмом. У том склопу, речено је, естетско се углавном развија или на страни *спектакларног естетицизма* или на оној *иконокластичног аскетизма*. Један *непосредно* наглашава *агресивни* и *прогресивни продукционизам*, док други то чини у *негативном* и *конзервативном* кључу. Но оба на тај начин одражавају дух данашње капиталистичке стварности и њену доминантну идеологију. Показује се тако да *спектакларни естетицизам*, сходно свом специфичном *илузионистичком* миметизму, не само да не наслеђује еманципативно историјско залеђе естетског које се развило и у дослуху са одређеним апстрактним тенденцијама, с обзиром да су ове, историјски гледано, конкретно спроведене у еманципативне сврхе, него он не представља ни искорак у односу на поражену радикалну *антиестетицистичку* традицију модерне, будући да у свом *спектакларизму* и *квазионтологизму* не уважава и потцењује допринос модерне ходу еманципације који је обезбеђен управо захваљујући њеној *реафирмацији онтологије*, сада у форми *друштвено-историјске онтологије*. С друге стране, данашња иконокластичка естетика такође није ни у каквом сродству са *модерним иконоклазмом*; њен „антиестетицизам”, више је него видљиво, не извире из једне *саморефлективне* и *концептуалне естетике*, већ је у потпуности израз одређене *резигнације* и особеног *конзервативног духа* који је неретко у блиским односима са оним

предмодерним. Речју, бивајући у битном раскораку како са *еманципативним модерним естетицизмом*, тако и са *еманципативним антиестетицизмом модерне*, данашње преовлађујуће естетско се открива тек као идеолошка опсена капитализма која истиче његов *илузионизам* и саставни *протестантски аскетизам*.

Литература

- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
- Badiou, A., „L’emblème démocratique”, у: *Démocratie, dans quel état?*, Les édition Écosociété, Montreal, 2009, стр. 10–18.
- Batteux, Ch., *Les beaux arts réduits a un teme principe...*, Slatkine Reprints, Geneva, 1969.
- Брехт, Б., *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд, 1966.
- Burke, E., *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Oxford World’s Classics, Oxford, 2015.
- Grenier, J., *L’imitation et les principes de l’esthétique classique*, C. D. U. (Sorbonne lecture: Esthétique), Paris, 1963.
- Debord, G., *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991.
- Лукач, Ђ., *Особеност естетског*, Нолит, Београд, 1980.
- Мараш, С., „О правди и демократији”, *Смисао*, IV/1-2, 2015, стр. 76–93.
- Маркузе, Х., *Естетска димензија*, Школска књига, Загреб, 1981.
- Сартр, Ж. П., „Шта је књижевност”, у: *Изabrана дела Књига 6*, Нолит, Београд, 1981, стр. 17–187.
- Halliwel, S., *The aesthetics of mimesis*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

Srđan Maroš

**THE AESTHETIC QUALITY ON THE HORIZON OF THE
CONTEMPORARY (RE)PRODUCTIVE MIMETISM
Words and Things**

Summary

In the context of contemporary social capitalist reality the aesthetic quality is particularly marked by mimesis. On the one hand, the aesthetic quality is shaped, structured and predominantly characterized by a mechanical and repetitive "auto-mimesis". On the other hand, it consciously and unconsciously departs from mimesis, thus confirming the existence of the negative form of mimesis and at the same time overlooking the existence of mimesis in the background of each and every contemporary aesthetic practice and occurrence. However, the specific relationship developed between words and things only underlines and signifies the essential characteristics of that relationship and that relationship is considered to be exemplary in this situation, which describes the contemporary link between the aesthetic quality and mimesis.

Key words: the aesthetic quality, mimetic, reproduction, words, things.

Уна Поповић

ЕСТЕТСКО ИСКУСТВО ПРИРОДЕ И САВРЕМЕНИ ЧОВЕК

Апстракт: Естетско искуство природе, као један од традиционалних проблема естетике, у савременим оквирима тематизује се на нов начин. Ово ново разумевање естетског искуства природе усмерено је против научно-техничког њеног разумевања, али оно такође отвара нове могућности разумевања саме природе естетског искуства. Оно се, сада, разуме као битно продуктивно, обликотворно и активно, чиме се отвара могућност да се преиспита и начелни однос човека према свету. У том контексту нова тематизација естетског искуства природе понудиће и ново разумевање естетске природе човека, као кључа путем ког се на нов начин може разумети његова природа.

Кључне речи: естетско искуство, природа, савремена естетика, Арнолд Берлен, *Homo Aestheticus*.

Проблем естетског искуства један је од кључних естетичких проблема традиције: будући да тематски реферира на контекст рецепције естетских феномена, естетско искуство заправо се тиче разматрања свих класичних мотивских домена естетике – једнако лепоте, као и уметности. Штавише, заснивајући естетику А. Г. Баумгартен (А. G. Baumgarten) управо естетско искуство проглашава као онај домен естетичких истраживања који начелно обезбеђује обраду претходно поменута два, лепоте и уметности, и сходно томе проглашава естетику за једну *gnoseologia inferior*.

Традиција естетике је, међутим, већим својим делом унутар могућих оквира естетског искуства наглашавала управо оно које се непосредно тицало природних феномена. Наиме, иако је традиција естетике вековима била метафизички оријентисана, те је фокус истраживања превасходно био на естетском предмету, његовој структури и онтолошком карактеру, у хоризонту таквих истраживања неретко се појављују и ставови везани за естетско искуство, и то једнако за естетско искуство уметности и естетско искуство не-уметничких, природно насталих бића. Унутар таквог хоризонта естетско искуство природе, иако суштински мање наглашено од метафизичке проблематике, имало је неку врсту повлашћеног положаја.¹ Наиме, кључна традиционална естетичка категорија лепоте односила се једнако на метафизичку структуру, као и на карактер рецепције естетског предмета, а у том контексту управо је естетско искуство природних бића представљало одликовани пример лепог објекта.² Естетско искуство природе је, тако, било схваћено као истинско и непроблематично естетско искуство, за разлику од естетског искуства уметности, за које још Платон захтева опрез и критичко преиспитивање његове легитимности пре свега у сазнајном и моралном погледу.

Примат естетског искуства природе доведен је у питање управо након Баумгартеновог прокламовања примата естетског искуства за естетичка истраживања. Након XVII и XVIII века, који постепено изграђују свест о проблему естетског искуства као доминантног естетичког проблема уопште, примат у овом погледу преузима естетско искуство уметности, као и филозофија уметности начелно.³ Веза традиционално схваћеног естетског искуства природе и метафизичке парадигме на којој је такво његово разумевање настало сада се изврће наопако: одбацивањем метафизике

¹ Уп. Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980, стр. 284–285.

² Уп. Исто, стр. 301, 307.

³ Уп. Carlson, A., *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*, Routledge, London/New York, 2000, стр. 4.

као полигона изградње естетичких теорија истовремено је одбачен и примат природних објеката и феномена, што још од Шелинга (F. W. J. Schelling) и Хегела (G. W. F. Hegel) резултује наглашеним интересовањем за проблеме уметности. Тако се чини да је естетика природе последњих двесто година посве повучена у други план естетике: природа је ретко предмет естетичких разматрања, а уколико она то и јесте, њена позиција више извесно није примарног карактера.

Савремена естетика, међутим, сведочи о промени овог става. Наиме, упркос чињеници да савремену естетику углавном обележава доминација културног и друштвеног домена промишљања естетичких проблема, и упркос чињеници да ова доминација „људског” света принципијелно потискује традиционални примат естетике природе, у савремености ипак проблем естетског искуства природе изнова налази свој смисао и значај за естетику. Карактеристично за овај повратак естетике природе у савремености је, међутим, то да је он остварен управо путем наглашавања естетског искуства природе уопште, а не природног естетског предмета. Штавише, у савремености чак можемо говорити и о својеврсној инверзији: уместо да, традиционално, природни естетски предмет обезбеди могућност естетског искуства природе (тог предмета), сада је ситуација обрнута – тек естетско искуство природе у новом кључу уопште обезбеђује могућност да се неко природно биће појави као естетски предмет.⁴

Естетско искуство природе у савремености је, стога, сасвим другачије разумљено него што је то био случај у традицији. Додатно, ово ново разумевање естетског искуства природе блиско је везано управо за проблеме људског друштва и културе, који, како смо већ навели, и обележавају савремени интерес: оно представља један од одговора на покушај човека да разуме сопствено биће и

⁴ Уп. Berleant, A., *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, стр. 3-4.

његов положај у свету.⁵ Отуда можемо рећи да проблем естетског искуства природе у савремености отвара још један, нов поглед на човека: савремени човек се, тако, у посве необичном контексту још једном показује као *Homo aestheticus*.

Савремено естетско искуство природе

Естетско искуство природе у савремености разуме се на сасвим другачији начин него што је то био случај у традицији. Ова констатација важи једнако за естетичке теорије, као и за хоризонт свакодневнице на ком оне настају и из ког се профилишу. Штавише, могли бисмо рећи да управо ова промена и обезбеђује могућност да се естетско искуство природе изнова наметне као један од примарних естетских феномена и проблема: начин на који је оно важило за традицију не може да одговори на савремене проблеме, те заправо само замагљује његов савремени смисао. Сходно томе, разматрање овог проблема најпре захтева прецизно разликовање два смисла естетског искуства природе.

Како је већ поменуто, савремена естетика одликује се фокусирањем проблема уметности, културе и друштва. Овакво њено усмерење рефлектује начин на који човек у савремености и живи: његово примарно окружење више није природно, већ урбано, а контакт са природом више представља изузетак – излет, пикник – него правило.⁶ Услед владајућег научно-техничког светоназора, природа је савременом човеку пре дата као испостављена истим тим научно-техничким праксама, него као његово природно окружење: она представља или ресурс за експлоатацију, или ресурс који треба сачувати од претеране експлоатације.⁷ Отуда је сасвим разумљива чињеница да савремена естетика проблему природе

⁵ Уп. Berleant, A., *Art And Engagement*, Temple University Press, 1993, стр. 59–60; Parsons, G., *Aesthetics and Nature*, Continuum Publishing, London – New York, 2008, стр. 6.

⁶ Уп. Parsons, G., *Aesthetics and Nature*, стр. 21–22.

⁷ Уп. Carlson, A., *Aesthetics and the Environment*, стр. 90–91.

приступа из визууре проблема савременог друштва: овакав приступ јасно је видљив још у првој половини XX века, на пример у филозофијама Хајдегера (Martin Heidegger) или Федорова (Николај Фёдорович Фёдоров).

Наиме, научно-технички светоназор савремености, речима Хајдегера, не подразумева само особено виђење природе, већ једнако и карактеристично разумевање и саморазумевање човека. Испостављен као ресурс, једнако као природа, савремени човек се у овим оквирима налази отуђен од могућности аутентичног захватања сопственог бића; како је познато, Хајдегер ће ову ситуацију описати као највећу опасност.⁸ У таквим оквирима рађа се и идеја могуће алтернативе овако схваћеном научно-техничком светоназору, а она је фокусирана на особену везу филозофије и уметности: уметност, као супротстављена науци, требало би да понуди нов поглед на људску стварност, нову могућност разматрања њеног смисла и дате ситуације.⁹

Рецентнија савремена естетика, међутим, овакав начин размишљања гура и корак даље: не ка уметности као алтернативи науци и техници, већ ка естетском искуству природе као таквој алтернативи. У складу са претходно реченим, ова нова алтернатива требало би, посве као и стара, да понуди и ново (само)разумевање човека, те да тако отвори нове могућности развоја културе и друштва.¹⁰ На први поглед парадоксално, управо природа треба да отвори могућност препорода културе и друштва: како ћемо видети, овај парадокс се суштински разрешава управо у могућности да се природа захвати као естетски феномен.¹¹ Суштински, естетско искуство овим је још једном схваћено као простор који омогућава унапређење хуманитета као таквог, али је у случају савремености

⁸ Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999, стр. 26.

⁹ Уп. Исто, стр. 31–32.

¹⁰ Уп. Berleant, A., *The Aesthetics of Environment*, стр. 81.

¹¹ Уп. Исто, стр. 10–12.

такво унапређење виђено из перспективе модела природе, а не модела уметности.

Заправо, овако представљен смисао поновног интереса за естетику природе у савремености у бити је одређен захтевом за успостављањем новог естетског става према природи. Нов естетски став подразумева и ново естетско искуство природе, искуство другачијег карактера: да би се оно могло остварити, више није довољно просто ступити у контакт са природом и посматрати је. Прецизније, непосредност опажања природе, чак и ако резултује осећањем задовољства, за савремене позиције више није довољна: естетско искуство природе у савремености, да би се уопште имало, мора бити унапред припремљено.¹²

Тако долазимо до кључне разлике између традиционално схваћеног и новог, савременог разумевања естетског искуства природе. Наиме, управо поменути непосредност естетског искуства које изазивају природна бића за традицију је била нека врста подстицаја да природу узме као примарни естетски предмет. Естетско искуство природе, предмета који постоји ван људског деловања и намере, сведочио је о некој врсти натприродног присуства, а непосредност естетског захватања природе сведочила је о повезаности човека са метафизичким основама стварности, те провоцирала окрет душе ка њеним вишим сферама. Међутим, за савременог човека овакво разумевање естетског искуства природе затворено је. Теоријски посматрано, метафизичка позадина овако постављеног разумевања естетског искуства природе у савремености је у потпуности искључена, те самим тим непосредност задовољства у посматрању природе не може ни бити полигон изграђивања естетике природе. Са друге стране, практички, непосредност у односу према природи уопште више и није могућа.

Примера који доказују претходно речено има много. Већ је поменуто да за савременог човека излазак у природу више није

¹² Уп. Budd, M., *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on the Aesthetics of Nature*, Clarendon Press, Oxford, 2002, стр. 7–8.

убичајена животна ситуација, већ изузетак од ње – тренутни, повремени и краткорочни раскид са урбаним оквирима унутар којих се живот заправо одвија. Поврх тога, сама природа у великој мери је урбанизована, прилагођена људским потребама као обрадиво или индустријско земљиште, или организована у националне паркове и тиме ограничена. Напокон, природа као естетски феномен уопште више није човеку дата само непосредно или путем уметничких приказа, већ битно посредовано савременим техничким достигнућима. Телевизијске емисије попут „Опстанка” или садржаја који се емитују на каналима као што је „Анимал Планет” природна бића и феномене често представљају на начин на који их људско око природно никада не би опазило, а који опет изазива естетско задовољство. Оваква ситуација, чини се, подлеже истој анализи коју је Валтер Бењамин (Walter Benjamin) почетком XX века понудио у вези са развојем техничких средстава продукције и репродукције у уметности.

Једноставније речено, за савременог човека природа више не може бити предмет непосредног естетског захватања, већ је она за њега увек дата посредно, на хоризонту њему припадне урбаности и културе. Уколико, онда, унутар тих оквира треба остварити естетско искуство природе, оно заиста мора имати сасвим нов карактер – оно мора бити посредовано.¹³ Међутим, како смо видели, посредованост (естетског) искуства природе за савременог човека није задатак – она је већ дата, и то као унапред одређујући контекст сваког његовог контакта са природом. Стога, када говоримо о новом естетском искуству природе као алтернативи научно-техничком светоназору, не говоримо само о новом његовом посредничком карактеру, већ говоримо о захтеву да се, уважавајући овакве унапред одређујуће оквире, обезбеде услови да се природа још једном појави као предмет естетског искуства.

Другим речима, уколико треба остварити естетско искуство природе у савремености, то значи да се чињеница могућности так-

¹³ Уп. Исто, стр. 16–17.

вог искуства сада пробија у први план. Далеко од своје традиционалне непосредности, чињеница естетског искуства природе – а не естетски карактер природе – сада постаје кључни естетички проблем.¹⁴ Овде није реч само о томе да се ново естетско захватање природе, услед своје карактеристичне посредованости, не може свести на традиционални модел. Реч је о већ поменутој инверзији: могућност естетског искуства природе, упркос друштвено-културној условљености погледа савременог посматрача, тек отвара перспективу сагледавања природе ван оквира њене научно-техничке испостављености.

Овим се, међутим, не тврди да такав поглед отвара захватање природе као такве, захватање природе у њеној истини, јер такав став би заправо био посве традиционално метафизички. Уместо тога, савремена естетика претендује на то да истакне и покаже естетско искуство природе као један могући и значајни, али занемарени однос према природи. Фокусирање оваквог односа директно је супротстављено научно-техничком њеном разумевању, те утолико представља и његову алтернативу. Истовремено, оно је више усмерено на промену уобичајеног начина захватања и виђења природе, него на саму природу: утолико се управо естетско *искуство* природе, а не естетски *карактер* природе за савремену естетику показује као кључни проблем.¹⁵ Напор диференцирања овог новог естетског захватања природе од уобичајене парадигме урбаности са једне, односно од традиционалног његовог разумевања са друге стране предмет је многобројних уметничких пројеката, али и теоријских истраживања. У наредним редовима представимо једну од оваквих теоријских позиција.

¹⁴ Уп. Carlson, A., *Aesthetics and the Environment*, стр. 6.

¹⁵ Уп. Carlson, A., „Environmental Aesthetics and the Dilemma of Aesthetic Education”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 10, No. 2, 1976, стр. 71.

Нова феноменологија естетског искуства природе

Фокусирање естетског искуства природе у новом кључу у савременој естетици задобило је далеко шири значај и смисао од претходно поменутог супротстављања научно-техничком светоназору. Иако је ова перспектива у начелу одлучујућа за рађање нове естетике посвећене естетском искуству природе, те обично бар позадински одређује њена истраживања и резултате, она је ипак породила и друге естетички занимљиве проблеме. У овом раду издвојићемо један од њих – наиме, анализу самог карактера естетског искуства природе, а приказаћемо га на примеру феноменолошки усмерене естетике Арнолда Берлена (Arnold Berleant).

Особеност естетике Арнолда Берлена управо је усмереност на одређивање карактера естетског искуства као таквог. Берлен се враћа Баумгартеновом пројекту који у центар естетике ставља управо естетско искуство, тврдећи да естетика задобија карактер универзалне категорије: према овом аутору, естетско прожима свеколико одношење према свету, те сваки захват стварности заправо има естетски карактер.¹⁶ Берленов циљ је, стога, да ову естетску компоненту свеколиког захватања и искуства стварности, која очигледно није увек наглашена, теоријски истакне у први план и као такву проучи.

Берлен се директно супротставља традиционалном разумевању естетског искуства, које разуме као безинтересни, од предмета дистанцирани и контемплативни естетски став.¹⁷ Уместо разумевања естетског става као суштински пасивног и рецептивног, Берлен инсистира на томе да је овај став активан и ангажован: он више није схваћен као став визуелности, већ као поље људске активности.¹⁸ У истом духу Берлен аргументише против традиционалног разликовања естетског става према природи и према

¹⁶ Уп. Berleant, A., *The Aesthetics of Enviroment*, стр. 10.

¹⁷ Уп. Исто, стр. 59-60.

¹⁸ Уп. Berleant, A., *Art And Engagement*, стр. 26, 33.

уметности, при чему се естетски став према природи разуме као однос према нечему што је различито од нас, док би уметност у том контексту представљала нешто хумано и човеку блиско.¹⁹ Тако је последица Берленове естетике ангажовања и став да природу и уметност естетички треба разумети и тумачити у истом кључу, као исто. Како можемо видети, овакав став посве је сагласан са нашим претходним тезама о посредованом карактеру савременог естетског искуства природе.

Естетско искуство тако је за Берлена димензија инклузивног карактера: уметност и природа за њега нису међусобно супротстављени блокови од естетичког значаја, већ својеврсни релати, инкорпорирани у естетско искуство на такав начин да се међусобно подупиру. Овако интегрисано естетско искуство свој естетски карактер не заснива на осећању задовољства, као што је то често случај у традицији, већ на својим иманентним и конститутивним одликама: с обзиром на то да је све што је искушено заправо искушено од тела које опажа, чија су чула усмерена и чије опажање непосредно даје некакву смисленост опаженог.

Карактеристичан појам преко ког се развија овакво схватање естетског искуства код Берлана је појам околине (*environment*). Управо овај појам ставља и естетско искуство природе у центар Берленових истраживања, иако му он неће приписати примарно место унутар своје интегративне теорије естетског искуства. Околина, наиме, представља нов појам нове естетике: појам који се на први поглед односи на природу, као на природно окружење човека, чији део, преко свог тела, представља и он сам.²⁰ За Берлена у ужем смислу околина и значи природу, онако како је људи доживљавају и живе.²¹ У нешто ширем смислу, међутим, овако постављено разумевање природе отворено је и за оно традиционално не-природно

¹⁹ Уп. Исто, стр. 14–15.

²⁰ Уп. Berleant, A., *The Aesthetics of Environment*, стр. 4.

²¹ Уп. Исто, стр. 10, 12.

– за друштвено, културно и урбано.²² Будући да савремени човек природу живи и доживљава из хоризонта урбаности и културе, овде очигледно више није реч о природи самој; истовремено, из истих разлога јасно је да се у околини о којој Берлен говори бришу кардиналне разлике између природног и урбаног, цивилизованог простора и окружења. Разлика која се у овом пољу естетског искуства сада показује као кључна није више разлика предмета (природно/урбано), јер је међу њима успостављен континуитет околине, већ разлика посматрач – посматрано.

Ипак, ни ову разлику код Берлена не треба разумети радикално, у традиционалном смислу јаза између субјекта и објекта искуства. Напротив, Берленово наглашавање појма околине има за циљ да промовише њихову интегративност, односно изнова да успостави континуитет – сада између субјективног и објективног.²³ У том смислу Берлен анализира појам пејзажа, третирајући га као реч која сведочи о старом ставу објектификације околине.²⁴ Насупрот томе, необјектификована околина, какву Берлен жели, показује да је естетско искуство једнако конституисано и полом субјекта и полом објекта, заправо да самим својим постојањем сведочи о њиховој иманентној вези. Овакво искуство онда се показује као комплексно структурирано поље, које се састоји од многих међусобно повезаних тачака, а позиција субјекта представља само једну од њих; претходно наглашена људска телесност пример је таквог интегративног разумевања.²⁵

Посебно занимљива одлика Берленове естетике је својеврсна игра између рецептивности и активности естетског искуства. Како је већ наведено, Берлен заступа идеју естетике ангажовања, инсистирајући на томе да нам овакво инклузивно разумевање захватања

²² Уп. Исто, стр. 20.

²³ Уп. Berleant, A., *Art And Engagement*, стр. 14–15; Berleant, A., „Naturalism and Aesthetic Experience”, *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 9, No. 3, 1995, стр. 237.

²⁴ Уп. Berleant, A., *The Aesthetics of Environment*, стр. 165.

²⁵ Уп. Berleant, A., *Art And Engagement*, стр. 47–48.

природе, на пример, омогућава да деламо и тако обликујемо свој, људски свет.²⁶ Интегративно постављено, хармонија оваквог система односа подразумева за Берлена уважавање различитости његових елемената, а пун захват околине може проширити наше разумевање естетског – као и обрнуто. Истовремено, Берлен се овим враћа на изворни смисао естетског као *aisthesis*-а, чулног опажања, чиме посредно само (естетско) искуство промовише у особену активност. Ова активност, очигледно, подразумева традиционалне елементе стварања и обликовања, чиме се поменути естетски карактер целокупног искуства заправо кристалише у идеју о томе да је целокупно људско искуство естетско у мери у којој је људско, односно обликовано хуманим начином захватања стварности.

Берленова теорија интегративног естетског искуства, тако, задобија и шири смисао: она престаје да буде само теорија естетског искуства, и претендује на то да важи као теорија људског искуства као таквог. Овде намерно избегавамо да такво искуство означимо као сазнајно, јер то би нарушило Берленове интенције: његова идеја је управо у томе да основни начин нашег захватања стварности јесте ангажован, стваралачки и обликотворни, већ на нивоу перцепције, односно да тек услед тога стварност за нас уопште и има смисленост, а самим тим и сазнајну релевантност. У том контексту сазнајни смисао искуства само је редуковани облик изворног искуства стварности, а уместо њега примарни модел разумевања изворног искуства постаје естетско искуство, као његов одликовани облик.

У овом контексту нарочито је занимљива чињеница да чак и у оквирима овако схваћеног одликованог значаја естетског искуства, иако је оно постављено интегративно, Берлен посебно издваја случај естетског искуства природе, а не естетског искуства уметности. Како смо већ поменули, то не значи да је естетско искуство природе „више” или „истинскије” естетско искуство, напротив – Берлен инсистира на интегративности, истовременом уважавању

²⁶ Уп. Исто, стр. 39–40.

разлика ових искуствених домена, али и њиховој конститутивној сличности. Естетско искуство природе овде је истакнуто из истих побуда: управо због тога што на њему није непосредно очигледна активна природа искуства, односно због тога што се оно најчешће разумева као објектификовано. Могућност да се целина искуства разуме као поље активности и ангажмана, напokon, полаже рачуна о поменутој потреби да се пронађе алтернатива научно-техничком светоназору и односу према самом човеку.

Специфично и интересантно место које у случају Берлена сведочи о свим претходно наведеним аспектима његове мисли представља његова теза о паралелизму процеса образовања и естетског процеса. У чланку „Образовање као естетски процес” из 1971. године Берлен још једном прави инверзију традиционалне естетике, доводећи образовање и оно естетско у везу како путем уметности, тако и преко природе и њеног естетског карактера.²⁷ Тако сведочимо новој идеји естетског обликовања човека: идеја отворена наглашеним уважавањем естетског искуства у модерној филозофији, а посебно видљива у естетичким списима Ф. Шилера (F. Schiller), сада добија нови живот на до сад непознатом тлу.

Берлен, наиме, у овом чланку анализира конститутивне моменте сваког искуства, а чини то на примеру искуства уметности, природе, вештачки насталих предмета и образовног процеса. Тако он у случају уметности разликује четири елемента:

- 1) Елемент објекта: сваки уметнички објекат одликује се скупом перцептивних обележја, која дели са другим објектима исте уметности, али се они ипак показују као јединствени за свако уметничко дело понаособ;
- 2) Елемент продуктивности: такав објекат се за искуство увек показује као последица, продукт активности уметника; у искуству уметности мора се проживети и тај

²⁷ Уп. Berleant, A., „Education as Aesthetic Process”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 5, No. 3, 1971, стр. 140.

- креативни акт, односно на неки начин поновити изворно откриће;
- 3) Елемент посматрача: посматрач је интегрални део овог искуства, а не нешто њему спољашње – он је активно присутан у искуству уметности;
 - 4) Елемент извођача: чиме се наглашава идеја да су све уметности извођачке уметности, под чим се подразумева да је извођач онај ко активира објекат уметности, кога покреће и уводи у перцептивну игру; уколико нису у питању уже извођачке уметности, попут театра или игре, онда по Берлену извођачку функцију преузима посматрач.²⁸

Сва четири наведена елемента представљају конститутивне моменте искуственог јединства, они нису међусобно независни. Истовремено, њихови међусобни односи схваћени су као односи напетости, а од случаја до случаја анализа конкретних феномена може показати да се неки елементи функционално поклапају (као у случају извођача). Како је већ наглашено, иста четворотактна структура искуства по Берлену важи и за остале његове облике: тако се, на пример, у случају естетског искуства природе, као и у случају уметности које нису уже извођачке, функције посматрача и извођача преклапају, а на место елемента продуктивности ступају сами природни процеси.²⁹

Овако постављену структуру искуства Берлен даље показује као валидну и на примеру образовног процеса. У том контексту уметничком предмету одговара предмет/садржај коме се учимо; продукцији одговара научник, који је заслужан за откриће садржаја; посматрачу одговара ученик, који мора активно учествовати у процесу учења како би се трансформисала његова перцепција; напokon, извођачу одговара учитељ, који активира објект пажње/

²⁸ Уп. Исто, стр. 140–142.

²⁹ Уп. Исто, стр. 142.

садржај.³⁰ Берлен заправо детаљно показује како је процес учења такође процес активног обликовања и самообликовања, односно да он не сме бити схваћен као механичко усвајање знања, већ мора бити схваћен као процес активне трансформације начина приступа стварности, процес који има сопствену креативну динамику и унутар ког је на делу особена креативност.

***Homo aestheticus* у светлу новог естетског искуства природе**

Разматрања савременог разумевања могућности и одлика естетског искуства природе, проведена у раду, показала су да овај нови захват природе не нуди само ново разумевање њеног естетског карактера, већ једнако, ако не и превасходно, ново разумевање самог естетског искуства човека. Чињеница да је човек у позицији да поседује естетско искуство стварности овим се још једном истиче у први план: она постаје нов полигон разматрања савремене људске ситуације, а самим тим и нов хоризонт самопоимања и самоодређења човека.

Иста чињеница је, међутим, током XVII и XVIII века по први пут наглашена управо у контексту одређења оног особено људског: развој тематизације естетског искуства породило је идеју која је у то време постала нека врста консензуса међу филозофима, наиме идеју да естетско искуство може имати само човек. Другим речима, естетско искуство испоставило се – напоредо разуму – као особена одлика човештва, односно као она одлика која човека разликује од осталих бића. На трагу те идеје даље су развијане и теорије о естетском искуству као полигону образовања и обликовања човека за човештво, донекле у просветитељском духу; примере тога представљају већ поменути Шилер, Шафтсбери (Shaftesbury A.A.C.), али и Гетеова (J. W. Goethe) идеја *Bildungsroman*-a.

³⁰ Уп. Исто, стр. 144.

Ипак, традиционална веза обликовања човека, образовања и уметности већином је била оријентисана на продуктивни акт: чин продукције уметности, као особено хумани чин, одредио је разумевање ове везе, будући да се и самообликовање хуманитета разумевало као истински активни чин слободе. Акт рецепције уметности је у овом контексту играо веома важну улогу, која је обезбеђивала шире друштвено-културне оквире овако схваћеног самообликовања, својеврсну интерсубјективност његову, али ипак у том погледу није имао примарни значај. Разлог томе је, извесно, разумевање рецепције као пасивне, за разлику од активне природе продукције: иако је управо овај контекст нарочито промовисао могућност да се и рецепција схвати као обликотворна и продуктивна, та могућност ипак није као таква у потпуности преузета и фиксирана.

Како смо претходно видели, она свој пуни смисао задобија у савременој естетици естетског искуства, и то нарочито на полиго-ну истраживања естетског искуства природе. Већ је наглашено да је природа овде у првом плану управо због тога што у случају њеног естетског захватања изостаје непосредни актер, уметник, коме би се по традиционалном моделу приписала продуктивност и активност. На тај начин нарочито се истиче активни и обликотворни карактер самог опажања, перцепције, самог захватања стварности, што даље омогућава да се не само у посебним нишама уметности, него и у целини људског искуства прокламује могућност особеног естетског односа према стварности.

Савремена естетика, тако, на особен начин прокламује да је човек истински *Homo aestheticus*. За савременост, он то није само због тога што ствара естетске предмете, нити зато што је у стању да неке предмете своје околине доживи као естетске. Слично томе, он то није због тога што естетизује своју, иначе неестетичну стварност. За савремену естетику човек је *Homo aestheticus* сопственим својим бићем, као онај који не може то да не буде, јер је сваки његов однос према стварности унапред обременен хоризонтом естетског и обликотворног.

Ово, наравно, не значи да човек своју стварност увек и у сваком случају види као лепу; како смо видели, овде није реч ни о лепоти ни о естетском задовољству, већ о особеном карактеру људског искуства које је увек активно и обликотворно, а самим тим и естетско. То такође не значи да овај естетски карактер људског искуства одређује човека у смислу традиционално схваћене суштине или природе његове; како смо видели, он представља увек дату, али не и увек тематски преузету могућност измене нашег односа према стварности. Њено тематско преузимање се у савременој естетици разуме као позитивно, и као бременито позитивним последицама за даље стварање културе и друштва, но у том контексту не постоји никаква нужност или детерминација.

Напокон, уколико упоредимо стару идеју обликовања човека за човештво путем уметности и нову идеју могућности обликовања човековог односа према свету – а самим тим и његовог света – уз помоћ естетског искуства (нарочито естетског искуства природе), можемо закључити да оне ипак деле бар једну заједничку олику. Реч је, наиме, о могућности слободног избора сопства које у оба случаја обезбеђује естетска димензија. У случају савремености ова могућност промовисана је не као нужност, већ као алтернатива датим и увреженим облицима сагледавања стварности; њихов притисак и саморазумљивост позивањем на естетско искуство желе се учинити флексиблинијим.

Литература

- Berleant, A., „Education as Aesthetic Process”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 5, No. 3, 1971.
- Berleant, A., *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.
- Berleant, A., *Art And Engagement*, Temple University Press, 1993.

Уна Поповић

- Berleant, A., „Naturalism and Aesthetic Experience”, *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 9, No. 3, 1995.
- Budd, M., *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on the Aesthetics of Nature*, Clarendon Press, Oxford, 2002.
- Carlson, A., „Environmental Aesthetics and the Dilemma of Aesthetic Education”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 10, No. 2, 1976.
- Carlson, A., *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*, Routledge, London/New York, 2000.
- Parsons, G., *Aesthetics and Nature*, Continuum Publishing, London – New York, 2008.
- Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980.
- Хајдегер, М., „Питање о техници”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.

Una Popović

AESTHETIC EXPERIENCE OF NATURE AND MODERN MAN

Summary

The aesthetic experience of nature, as one of the traditional problems of aesthetics, in contemporary frames is considered in a new way. This new understanding of the aesthetic experience of nature is directed against its scientific and technical understanding, but it also opens up new possibilities for understanding the very nature of the aesthetic experience. It is now understood as essentially productive, creative and active, which opens the possibility of questioning of man's relation to the world as such. In this context, the new consideration of aesthetic experience of nature will offer a new understanding of the aesthetic nature of man, as its key feature which can open a new way for understanding of its nature.

Key words: aesthetic experience, nature, contemporary aesthetics, Arnold Berleant, *Homo Aestheticus*.

Саша Радовановић

ЕСТЕТИЗАЦИЈА КАО ОБЛИК УКИДАЊА БИТНОПОВЕСНОГ СМИСЛА УМЕТНОСТИ

Апстракт: У раду се најпре излажу Хајдегерови ставови о природи естетског човека из његових предавања о Ничеу: естетско представљање је суштинско одређење таквог човека и услови за такву естетизацију конституишу се у новом веку и Декартовом филозофијом. Потом, се излажу Хајдегерови ставови о нестајању велике уметности у техничком добу у којем уметничка производња подлеже условима научне-конструкције света. На крају се показује како естетско представљање, односно естетизација, води укидању уметности у битноповесном смислу.

Кључне речи: естетски човек, естетизација, уметност, техника, Хајдегер, Декарт.

У *Извору уметничког дела* Хајдегер говори да уметност има битноповесни смисао. Наиме, уметност је један начин дешавање истине бивствовања у делу путем којег се доноси одлука о духовно-повесном свету једног народа и повесном положају човека. Уметност има статус велике уметности. Овај битноповесни смисао уметност губи на крају новог века, у епохи технике. Један од разлога за такав удес уметности он види у естетском положају нововековног човека који путем естетизације, схваћене у смислу представљања естетских вредности и облика, постао не само носилац уметничке производње и рецепције, већ и културе.

Хајдегер у предавањима о Ничеу држаним у Фрајбургу за време зимског семестра 1936/1937. анализира положај естетике у новом веку и наглашава подручје естетског као таквог. Према њему, естетско не постаје само предмет истраживања естетике, већ одређује и држање човека (*Haltung des Menschen*). Естетско стање постаје једно стање поред могућих других; на пример политичког или научног; естетски човек је израслина/биљка 19. века.¹ У том смислу он се позива на Дилтајеве речи у опроштају од историчара књижевности Јулиана Шмита (*Julian Schmidt*): „Естетски човек тражи у себи и другима да оствари равнотежу и хармонију осећања; полазећи од ове употребе он обликује осећања и своја виђења света, а његова процена стварности зависна је од тога, колико ова иста стварност пружа услове за једно такво тубивствовање”.² Хајдегер такође сматра да се свет сагледава и процењује према његовој нази учинка за произвођење естетског стања и закључује: „Естетски човек себе сматра заштићеним и оправданим у целини једне културе”.³

Доба у коме се конституишу такви услови за образовање естетског човека јесте нови век. Наиме, у новом веку човек се схвата и на овај начин: „Човек и његов слободно знање о самом себи и његов положај усред бивствујућег постају сада местом одлуке о томе, како бивствујуће треба да се искуси, одреди и обликује”.⁴ У таквом положају човека. „...укус постаје виши суд о бивствујућем”.⁵ Овакво конципирање нововековног човека могуће је сагледати у Декартовој метафизици, у којој се извесност свег бивствовања и све истине утемељује у самосвести појединачног ја. При том, Хајдегер когито (*cogito*) таквог ега (*ego*) преводи као представљање,

¹ Heidegger, M., *Nietzsche: Kunst als der Wille zur Macht*, GA 43, Frankfurt, 1985., стр. 106.

² Исто, стр. 106. Хајдегер цитира према: Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. XI, Berlin u. Leipzig, 1936. S. 216.

³ Исто, стр. 107.

⁴ Исто, стр. 97.

⁵ Исто.

разумећи представљање не само као мишљење, већ као осећање и хтење.

Наведени миље метафизике субјекта пружа могућност да се схвати Хајдегеров став о карактеру нововековне уметности. У наведеним предавањима о Ничеу, на почетку одељка под насловом „Почетак новог века : уметност као појава културе” Хајдегер пише: „Уметност постаје могућност човековог слободног саморазвоја његових достигнућа и умећа: Појава културе! ’Уметност’ се гура у представљеност (*Vorstellung*), у којој се човек данас креће и из које се ми тешко извлачимо”.⁶ У првој реченици овог цитата стоји да је уметност могућност слободног саморазвоја човека. Уметност постаје појава културе, а не хришћанске религије. Она постаје ствар човека и од човека утемељене културне политике. Ово се презентује и у томе да уметник није више бледи сарадник бога у уметничком стварању, што води обезбожењу уметничке производње. Уметничко дело је сада објект човекове представљалачке производње и моћи опажања. Као такво, уметничко дело не може да се идентификује са природним стварима. Оно сада постаје ствар слободног израза уметника и естетских критеријума. Настаје лепа уметност. У кругу такве субјективности дело није само предмет уметничког произвођења, већ и предмет доживљаја. Као предмет доживљаја оно подлеже оцењивању и уживању субјекта рецепције. Естетски став постаје доминантни облик представљања и одношења према уметности. Естетско представљање постаје суштинско одређење таквог човековог става. Уметничко дело се поставља предметно, а уметност гура у представљеност. Ипак, на крају новог века оваква естетизација постаје један од услова уметничког погона и комерцијализације уметности. Овај процес преображаја естетског представљања, односно естетизације, има за последицу укидање оног смисла уметности који Хајдегер одређује у *Извору* као суштински.

⁶ Исто, 97.

Хајдегер пише у поглављу својих *Промисљања*, под називом „Уметност у епохи довршења новог века”⁷ да се промена битно-повесне суштине уметности у епохи на крају новог века огледа, пре свега, у статусу дела. Уметничка дела се изједначају са свиме оним што је технички произведено, па нестајањем те разлике у карактеру производње или боље рећи поистовећивањем уметничке производње са техником, нестају и уметничка дела. У истом поглављу Хајдегер пише да су уметничка дела (техничке) форме смештања бивствујућег, при чему уметност довршава своју метафизичку суштину.⁸ Оваква размишљања о нестајању уметничких дела у епохи довршења новог века или епохе технике треба сагледати и кроз Хајдегерове ставове о техничком карактеру уметности, изложене предавањима из зимског семестра 1955/1956. и објављеним под насловом *О ставу темеља/разлога (Der Satz vom Grund)*. Наиме, у овој књизи Хајдегер говори о томе да услед диктата владавине технике не само да мишљење постаје аксиоматско, већ и уметност задобија одређење апстрактне уметности. Кад каже „апстрактна уметност”, онда он не прецизира да ли ту мисли на апстрактно сликарство, неки његов стваралачки облик и став (геометријска апстракција или енформел) или на уметнике апстрактне уметности (Кандински, Мондријан, Маљевич...), већ само истиче њено суштинско одређење: „Техничко-научна конструкција света развија своје властите налоге за обликовање свих стања која у једном таквом свету избијају на светло. Зато у подручју ове техничко-научне конструкције света има своју легитимну функцију оно што непримереним именом називамо ’апстрактна уметност’”⁹. Имајући у виду овај став, може се рећи да „апстрактна уметност” на коју он мисли јесте она која долази из техничког понашања, од-

⁷ Heidegger, M. „Die Kunst im Zeitalter der Volendung der Neuzeit”, *Besinnung*, GA 66, стр. 30–40.

⁸ Исто, стр. 30.

⁹ Heidegger, M., *Der Satz vom Grund*, Stuttgart, 2000, стр. 41.

носно из подручја научне конструкције света, била она апстрактна, беспредметна, конструктивистичка или концептуална.

Уколико техничко-научна конструкција света развија своје властите налоге за обликовање свих бивствујућих у стања, онда и уметност и уметничка дела имају своју легитимну функцију у њој. Имајући у виду овакав статус уметности, Гинтер Зојболд (*Günter Seibold*) у својој књизи *Хајдегерове анализе нововековне технике* пише да се техничко разоткривање шири на сва подручја, па и на уметност, што води растварању њене предметности у стање/опстој (*Bestand*).¹⁰ Другим речима, уметничка дела су стања чија се предметност техничким разоткривањем губи у беспредметност. Карактер беспредметности, према Хајдегеру, не значи да је уметност изгубила свој предмет, већ да наступа епоха у којој нема бивствујућег на начин предмета јер предметност предмета подлеже справљености (*Machenschaft*) или изазивајућем разоткривању технике. Не само да се уметничко дело, услед доминације техничког разоткривања, више не реализује као предмет, већ и бивствујућа на начин ствари. У овом светлу треба схватити Хајдегеров став: „Да уметност у једном таквом добу постаје беспредметна то посведочује њену повесну правомерност, а ово пре свега тада, кад беспредметна уметност сама појми да њена произвођења више не могу бити дела већ нешто, за шта још недостаје примерена реч”.¹¹

Имајући у виду овај став о искуству беспредметне уметности да за њена дела не постоји „примерена реч”, треба рећи да апстрактно сликарство укида приказивање предмета, али задржава карактер дела као предметног бивствујућег. Једна Мондријанова композиција не приказује ништа предметно, али се као дело поставља предметно. Губитак предметности дела, о којем Хајдегер говори, пре потврђују нове уметничке праксе у којима доминира улога уметника и спроводи се процес дереализације дела (*ready-made*,

¹⁰ Види Seibold, G., *Heideggers Analyse der neuzeitliche Technik*, München, 1986., стр. 268–269.

¹¹ Heidegger, M., *Der Satz vom Grund*, стр. 66.

инсталације, перформанси...). Све постојеће подлеже научно-техничкој конкструкцији. Уметност, филозофија, религија, целокупна култура не избегавају тај удес.

„Апстрактна (техничка) уметност” нема карактер битноповесног разоткривања и извора. Она никад није била себе-у-дело-стављење истине бивствујућег (бивствовања). У њеним делима нема сукоба земље и света и не задобија се истина као не-скривеност. У делима уметности која подлежу техничком разоткривању не доноси се никаква повесна одлука о судбини једног народа, појединца или човечанства. Таква уметност нема повесно-образујућу функцију. Другим речима, у делима „апстрактне уметности” редуковане су све одлике дела у битноповесном смислу, односно она одређења уметности и дела која је Хајдегер изложио у *Извору*.

Имајући у виду уочену дистинкцију, поставља се питање шта је са дешава делима у битноповесном смислу услед наведене хегемоније технике? На који начин изостају или се укидају све наведене одлике уметности које нема апстрактна или техничка уметност? Хајдегерови ставови о растућој естетизацији у искуству уметности, из књиге *На путу ка језику*, указују на овај процес укидања уметности у битноповесном смислу. Тако Хајдегер пише: „Уметнички квалитет постаје одликовани фактор за ново-вековно-модерно искуство уметности...или ћемо одмах рећи: у трговини уметношћу”.¹² Разлог је и у томе што естетски квалитети дела више не задржавају своју предметност. Растуће естетизовање уметности је еквивалентно нарастајућој доминацији технике и њеном изазивајућем разоткривању. При том, естетизовање уметности води уметничком погону уметничких дела где она стоје у функцији субјективних потреба и закона тржишта. Тај преображај почиње већ у њиховом предметном постављању. „Путем естетског или да кажемо путем доживљаја и његовог меродавног подручја, уметничко дело постаје предмет осећања и представљања. Само тамо где уметничко дело постаје предмет постаје оно подесно за

¹² Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, 2001., стр. 139.

изложбу и музеј...истовремено мерљиво и проверљиво”.¹³ Ови ставови из *Путева ка језику* су на линији Хајдегерових размишљања изложених у *Извору*, где се говори о томе да многа дела губе свој суштински простор, подручје које се отвара путем њих самих, услед повесно промењене рецепције истих дела: „Дакле, сама дела стоје и висе у уметничким збиркама и на изложбама. Али јесу ли она ту по себи као дела која сама јесу, или, нису ли она ту пре као предмети бављења уметношћу. Дела бивају доступна јавном и приватном уметничком уживању. Званичне установе преузимају на себе бригу о делима. Познаваоци и критичари уметности се баве њима. Трговина уметничким делима се стара о тржишту”.¹⁴ Тако Рафаелова *Сикстинска Мадона* губи своје почетно повесно место као слика суштине (као олтарска слика) и постаје предметом музејског представљања. Полазећи од Хајдегерових размишљања о уметничком погону, где је све подложно експлоатацији, може се рећи да она подлеже и тржишним условима деловања. Сходно томе, њена нововековна суштина у виду музејског представљања, којом је порекнута њена почетна суштина, преображава се у тржишну (техничку). Она носи сада материјалну вредност изражену у новцу и ово важи униформно за све произведене творевине, а самим тим и за уметничка дела.¹⁵ Слика постаје роба. Њено представљање се експлоатише у музеју, те своју екстремну димензију стиче на некој могућој аукцијској продаји. На начин овог одвијања естетизације треба схватити Хајдегеров став из *Извора* да је доживљај елемент у коме уметност лагано умире.¹⁶

¹³ Исто.

¹⁴ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, Frankfurt, 2003., стр. 26.

¹⁵ Г. Зојболд одређује униформисање (*Uniformierung*) као момент техничког разоткривања путем којег уметничка дела као и све ствари подлежу законима тржишта и закључује: „Дела на тржишту нису ништа друго до материјал и објект у функцији субјективних потреба”. *Heideggers Analyse der neuzeitliche Technik*, стр. 272.

¹⁶ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 67.

Оно што треба на крају рећи јесте то да је *Сикстинска Мадона* била и делимично остала дело у битноповесном смислу без обзира на владавину технике. Она је у повести имала своју битноповесну функцију. Насупрот томе, дело „апстрактне уметности” то никада није било, нити ће бити. Апстрактна уметност и њена дела још више подлежу техничком разоткривању. Не само да подлежу овом погону у погледу чувања, рецепције, већ и у погледу стварања. Она се обликују у складу са изазивајућим разоткривањем. Једна Мондријанова сликарска композиција или Маљевичева слика *Бели квадрат на белој позадини* или нека уметничка инсталација немају никакву повесно-образујућу функцију, па не могу ни да је изгубе, као рецимо *Сикстинска Мадона* или Софоклова *Антигона*. У том смислу треба разумети Хајдгеров став да у епохи довршења новог века нестају уметничка дела. Свака уметничка предметна творевина путем естетизовања и уметничког погона постаје нивелирана и дереализована као техничка.

Литература

- Heidegger, M., „Die Kunst im Zeitalter der Volendung der Neuzeit”, *Besinnung*, GA 66, Frankfurt, 1997.
- Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, Frankfurt, 2003.
- Heidegger, M., *Nietzsche: Kunst als der Wille zur Macht*, GA 43, Frankfurt, 1985.
- Heidegger, M., *Der Satz vom Grund*, Stuttgart, 2000.
- Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, 2001.
- Seubold, G., *Heideggers Analyse der neuzeitliche Technik*, München, 1986.

Saša Radovanović

**AESTHETICIZATION AS A FORM OF SUSPENSION
BEING-HISTORICAL MEANING OF ART**

Summary

The paper first exposes Heidegger's views on the nature of the aesthetic man from his lectures on Nietzsche: aesthetic presentation is the essential determinant of such a man and the conditions for such aesthetization are constituted in the new century and Cartesian philosophy. Then, Heidegger presents the views of the disappearance of the great art in the technical era in which artistic production is subject to the terms of the scientific-construction of the world. In the end it shows how aesthetic representation or aesthetization leads to the suspension of Arts in being-historical meaning.

Key words: aesthetic man, aesthetization, art, technology, Heidegger, Descartes.

**HOMO AESTHETICUS:
ПЕРСПЕКТИВЕ**

Игор Цвејић

ДВА *HOMO AESTHETICUS*-А: ЧУЛНЕ ПРЕДСТАВЕ И(ЛИ) ОСЕЋАЈ

Апстракт: Разматраће се две различите концепције естетике и њихова улога у (само)разумевању *homo aestheticus*-а. Једну концепцију коју је Баумгартен развио на позадини тезе Кристијана Волфа о једној основној сили представљања (*vis representativa universi*), према којој би се *homo aestheticus* могао објаснити преко своје способности да сензитивно представља свет. Другу концепцију, која нагласак ставља на несводивост осећајне моћи људске душе, која своје критичко утемељење задобија у Кантовој филозофији. У складу са тим морали бисмо разликовати људску спознају да се помоћу осећаја односи према свету и другима од когнитивне. Уместо закључка понудиће се разматрање значаја који (и данас) имају ова два различита (само)разумевања *homo aestheticus*-а.

Кључне речи: естетика, сила представљања, моћ осећаја, Кант, Баумгартен.

Намера овог рада је да укратко представи две различите перспективе које су од великог значаја за заснивање естетике. Једна позиција се може наћи у учење Баумгартена (Baumgarten), који је следећи Волфово (Wolff) учење о томе да постоји само једна основна сила душе, сила представљања, држао да се естетика бави нижом, чулном способношћу сазнања, односно чулним представама. Друга позиција, која ће пре свега бити представљена путем

аргумената из Кантове (Kant) филозофије, насупротив, стоји на позицији да је моћ људске душе да осећа задовољство и незадовољство несводива на моћ представљања. Утолико друга позиција захтева и разматрање естетике која се не односи на способност чулног представљања, већ на осећај задовољства и незадовољства. Познато је да је Кант у *Критици моћи суђења* покушао да укаже да су принципи моћи суђења конститутивни за ову моћ.¹

І Естетика као наука о чулном сазнању унутар „Волф-Лајбницево” школе

а) Волфово учење о једној основној сили душе

Да бисмо разумели Волфово схватање душе, неопходно је да прво објаснимо његово схватање супстанције. Он је дефинише на следећи начин: „ствар која опстоји за себе, која у себи садржи изворе својих промена”.² Међутим, „извор промена” Волф одређује као силу. Душа је, према Волфу, једна једноставна супстанција, која је недељива.³ С обзиром да је душа недељива, Волф закључује да она мора имати један извор својих промена, односно једну силу:⁴

С обзиром да је душа једна једноставна ствар и да у једној једноставној ствари не може бити делова, не може се у души наћи ни више различитих сила, пошто би иначе свака сила

¹ Тезе из овог рада су део ширег истраживачког пројекта о Кантовој теорији осећаја који сам спровео под менторством проф. Небојше Грубора, те утолико многи од аргумената који су изнети у овом раду захтевају додатна појашњења за која није било места унутар самог текста.

² Wolff, C., *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*, Halle im Magdeburgischen, 1741., §114.

³ *ibid*, §745.

⁴ *ibid*, §744–5.

захтевала неку ствар која опстоји за себе којој би придолазила.⁵

Узимајући у обзир да ми промене акциденција душе добијамо преко тела, а наша душа од њих чини представе света, Волф закључује да је једина сила душе: „да себи представи свет (*vis representativa universi*), на основу промена стања сопственог тела у свету”.⁶

Импликација оваквог становишта је да се све остале моћи душе, које иначе искуством упознајемо, сматрају изведеним (*vis derivativa*) из ове једне силе.⁷ Такође, и задовољство и незадовољство ће бити објашњени као једна модификација стварности силе представљања.

б) Лајбниново и Волфово схватање задовољства

Дефиницију задовољства (*Lust, voluptas*) Волф, како сам каже, преузима од Декарта (Descartes):

У опажању савршенства се састоји наше задовољство, према томе задовољство није ништа друго до опажање (*Anschauен*) савршенства, као што је Декарт већ приметно.⁸

Опажање (*Anschauен*) се, на основу тадашње терминологије, односи на интуитивно сазнање. Код Лајбница, то је оно што је непосредно супротстављено симболичком сазнању путем знака.⁹ Али такво непосредно опажање можемо да имамо само према сазнању наше сопствене активности (*actus*), не према спољашњим предметима. Утолико је примарно схватање задовољства код Волфа, ус-

⁵ *ibid*, §745.

⁶ *ibid*, §753.

⁷ *ibid*, §747.

⁸ *ibid*, §404.

⁹ Lajbnić, G. V., „Razmatranja o spoznaji, istini i idejama”, у: Lajbnić, G. V., *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980., стр. 3.

ловно речено, субјективно, тиче се савршенства активности наше моћи представљања.¹⁰ Волф, слично Лајбницу, схвата савршенство као „јединство у мноштву”.¹¹ Међутим, не смемо схватити задовољство код Волфа ни као напросто субјективно. Волфово схватање задовољства, такође има и своју објективну страну, јер се степен савршености одређује према степену разговетности представе. Сваки разговетни осет је савршен,¹² и према томе свако „разговетно сазнање доноси задовољство, неразговетно незадовољство”.¹³ Дакле, што је извеснији суд о савршенству (предмета), то је виши степен задовољства.¹⁴

Видимо да је на овај начин, у два смисла, Волф повезао задовољство и незадовољство са силом представљања, као основном душе: (1) задовољство је опажање савршенства активности (*actus*) силе представљања, односно јединство мноштва у представљању, (2) свако разговетно сазнање је и само задовољство.

Међутим, ово Волфово схватање има своју основу пре у Лајбницовом учењу него у Декартовом. Схватање степена свесности представа код Лајбница је ступњевито. Перцепција је уопштено дефинисана као „мноштво у јединству”.¹⁵ Када предмет неке перцепције можемо да разликујемо од других предмета, она је јасна (*clara*), насупрот, ако не можемо јасно ни да разликујемо тај предмет од других, онда је та перцепција тамна (*obscura*). Јасне перцепције могу бити разговетне (*distincta*) или неразговетне (*confusa*). Разговетне су перцепције за које можемо да наведемо сва њихова обележја, као на пример перцепција златара о злату. Оно што је

¹⁰ Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981., стр. 108.

¹¹ Wolff, C., *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*, §12.

¹² *ibid.*, §824.

¹³ *ibid.*, §873.

¹⁴ *ibid.*, §409.

¹⁵ Lajbnić, G. V., „Monadologija”, у: *Izabrani spisi*, стр. 259.

посебно занимљиво су перцепције које су јасне, али неразговетне. Такве су чулне перцепције, као што је црвено, горко, слатко итд. Иако њих можемо јасно разликовати, немамо њихова разговетна обележја и не можемо их разговетно објаснити другима – „не можемо слепца научити шта је црвено”.¹⁶ Таква је, према Лајбницу, и перцепција уметника о добру и злу.

Задовољство Лајбниц дефинише на следећи начин:

Задовољство је осет (*Empfindung*) неке савршености или нечег изванредног, било то у нама или у нечем другом; јер угодно је и савршенство ствари изван нас, као што су разумност, храброст и особита љепота неког другог човека, па чак и животиње, штавише чак и нежива створа, слике или умјетничког дела.¹⁷

Међутим, са Лајбницовом дефиницијом савршенства, јасно је како се субјективна снага представа, стапа са објективним савршенством објекта:

Савршенством називам свако уздизање бића [...] тако је и биће то веће и то слободније, што је већа његова снага. Надаље, где год је нека снага, при томе се – што је она већа, то више – показује *много из једнога у једноме*, тако да једно влада многим чиме изван себе и у себи то предочује.¹⁸

Видимо да овде Лајбниц спаја два учења о савршенству: према једном савршенство је повећање снаге како унутрашње, тако и оне спољашњег тела, организма или неживог (звери или слике); према другом савршенство је повезано са учењем о перцепцијама, савршенство је мноштво у једном. Тиме је критеријум савршенства поистовећен са критеријумом снаге. Код Лајбница је представа о савршенству објекта, истовремено и субјективна снага, јер

¹⁶ Lajbnic, G. V., „Razmatranja o spoznaji, istini i idejama”, стр. 1–3.

¹⁷ Lajbnic, G. V., „O mudrosti”, у: *Izabrani spisi*, стр. 279.

¹⁸ *ibid*, стр. 281.

оно много у једноме, што сачињава савршенство, истовремено на субјективном нивоу сачињава снагу перцепције која пружа задовољство.

ц) Баумгартенова естетика

Естетика је код Баумгартена, према грчком термину *αισθητα* (према Баумгартену схваћен тако да значи објекти чула, за разлику од објеката разума, *νοητα*), наука о чулном сазнању: „наука о чулном сазнању и његовим принципа је естетика – наука о лепом – (логика ниже моћи сазнања, филозофија грације и муза, нижа гносеологија, уметност [*ars*] лепог мишљења и уметност као аналогна уму [*analogon rationis*])”.¹⁹ Као и за Волфа, и за Баумгартена је једина основна сила душе сила представљања, а једине њене акциденције представе:

Ја мислим, и тиме се моја душа мења [. . .] Стога је моја душа једна сила. Мисли су представе, и према томе, моја душа је сила представљања.²⁰

Питање је, дакле, у случају естетике усмерено на чулне представе (*representationes sensitivae*). Термин „sensitivus” Баумгартен први пут употребљава у том контексту преузимајући га из израза „чулне жудње” (*appetitus sensitivus*) – оне које се заснивају на неразговорној представи добра.²¹ Према Бојмлеру (Baeumler), Баумгартен овај израз користи и како би направио разлику између „sensual” и „sensitiv”, и нагласио да се ради о једној моћи која има своје принципе.²² Објашњење ових принципа аналогно логици која

¹⁹ Преведено према латинском изворнику: Baumgarten, A. G., *Metaphysica*, Impesis Carol. Herman. Hemmerde, Halle M., 1757., §533.

²⁰ Baumgarten, A. G., *Metaphysik*, Hemmerdische Buchhandlung, Halle, 1783., §371–372.

²¹ Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985., §III.

²² Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, стр. 214.

садржи принципе за разум је свакако једно од најзначајнијих от-крића унутар Баумгартенове естетике.

Баумгартеново учење о чулним представама у основи има исти приступ као и логичко разликовање степена сазнања код Лајбница и Волфа, али води нешто другачијим резултатима. И Баумгартен почиње од учења о јасним и нејасним, односно разговетним и неразговетним представама.²³ Чулне представе су и према Баумгартену неразговетне, али оно што је код њега посебно, то је да чулне представе могу имати и другачији вид јасности. Он разликује интензивну јасност, према интензитету јасних (и разговетних) обележја, и екстензивну јасност, која се састоји у томе да је што веће мноштво обележја садржано у једној представи.²⁴ Овај други вид јасности припада логици чулног сазнања. Јасније представе су према Баумгартену живље. Утолико екстензивна јасност представа које садрже више многога у једном представља прави пример естетског живог сазнања. У овом учењу можемо препознати утицај Лајбницевог схватања да оно „многу у једном” чини снагу једне представе. На тај начин Баумгартен ће поставити науку о чулности као *analogon rationis*, паралелно са логиком разума.

Неки аутори, попут Штајна²⁵ и Гајера,²⁶ наглашавају Баумгартеново окретање питању осећаја и емотивне реакције на лепо, док, с друге стране, према Бојмлеру, или због његове ране смрти или због саме његове логичке намере: „код Баумгартена нема ни речи о осећају [*Gefühl*]”.²⁷ Приступ емотивној страни естетског искуства код Баумгартена огледа се пре свега у тези из *Медитација* да: „но-

²³ Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, §XII – XV.

²⁴ *ibid*, §XVI – XVII; Baumgarten, A. G., *Metaphysik*, §372.

²⁵ Stein, H., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Gebrüder Kröner, Stuttgart, 1886., стр. 286, 352.

²⁶ Guyer, P. A., *History of Modern Aesthetics*, Cambridge University Press, 2014., стр. 486.

²⁷ Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, 117.

буђивати афекте [*affectus*] јесте поетично²⁸; а затим и у учењу о живим сазнањима (*vita cognitionis aesthetica*),²⁹ које Баумгартен, нажалост, никада није довршио. Међутим, оно што је за овај рад битно је да Баумгартен и онолико колико се потрудио да говори о афективној или осећајној страни људске природе, следећи Волфа, сматра да су све то и даље одређене деривације основне силе представљања, те да се и задовољство и незадовољство могу редукова-ти на врсте представа.³⁰

II Прелаз ка Канту

Јохан Георг Зулцер се у неком смислу може сматрати настављачем Волфове филозофије. То и сам истиче на почетку свог дела *Теорија о пријатним и непријатним осетима*. Оно започиње учењем о једној моћи душе: да производимо представе. Међутим, Зулцер проширује ову моћ још једним начином како се она манифестује: способношћу да осетимо представе. Зулцер закључује да уколико силу душе треба да схватимо као јединствену, онда је то сила мишљења. То не значи да можемо да осетимо представе, а да их притом нисмо произвели, напротив, способност да производимо представе и даље, као и код Волфа, мора да претходи свакој моћи.³¹

Седамдесетих година осамнаестог века Берлинска академија је, највероватније на иницијативу Зулцера, у два наврата рас-

²⁸ Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, §XXV.

²⁹ Baumgarten, A. G., *Metaphysika*, §393.

³⁰ За више о Баумгартеновом заснивању естетике недавно су на нашем језику написани текстови: Grubog, N., „Baumgartenovo utemeljenje moderne estetike”, *Filozofija i društvo* XXVI (3), 2015, стр. 599–616; Поповић, У, „Проблем форме и искуство лепоте”, у: Драшкић Вићановић, И. (прир.), *Проблем форме*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2016, стр. 123–139.; Popović, U., „Novovjekovna filozofija i zasnivanje estetike”, *Filozofska istraživanja* 142 (2), 2016, стр. 355–370.

³¹ Sulzer, J. G., *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, Nicolai, Berlin, 1762., 11.

писивала наградно питање о основама, разликама и међусобном утицају моћи сазнања и осећања. Међутим, ниједно од њих није уродило одговором којим би се усталило одређено становиште на академској сцени.³²

У исто време Крузиус (Crusius) је нападао Волфа из друге перспективе, сматрајући да моћ жудње не може да се редукује на моћ представљања. Основни Крузиусов аргумент састоји се у томе да неке представе постају узроци нашег делања, и да смо ми сасвим свесни, опажамо, да за то није довољно само мишљење, већ мора бити нечег вишег (воље) што те представе чини узроцима да себе или друге ствари покрећемо.³³

Тек је 1785. године Менделсон у *Јутарњим сатима* јасно изнео тврдњу о трихотомном схватању основних моћи душе, позивајући се на допадање лепоте природе или уметности.³⁴ Међутим, треба напоменути да Менделсон и даље не износи јасне аргументе за ову поделу, као и то да је сасвим јасно да је Кант ту поделу у сопственом учењу усвојио много пре.

³² Позивни текст за наградног питање је гласио: „Душа поседује две изворне способности које сачињавају основ свих њених својстава и дејстава: способност да сазнаје и да осећа (*empfinden*). При употреби прве се бави нечиме изван ње, што је занима. Њена активност се састоји тада само у томе да у потпуности сагледа. При употреби друге способности бави се сама собом и побуђује добро или зло. Њена активност се тада састоји у томе да промени своје сопствено стање при непријатности и да ужива при пријатном. 1. Израда изворних одредби ове две способности и њихових законитости. 2. Међусобни утицај једне на другу. 3. Основни ставови, како геније или карактер човека зависе од степена, јачине, живости и предности једне у односу на другу способност и пропорције између њих.” (Prema R 158, AA 25: 57) За више о наградном питању погледати у: Falduto, A., *The Faculties of the Human Mind and the Case of Moral Feeling in Kant's Philosophy*, De Gruyter, Berlin, 2014.

³³ Crusius, C. A., *Entwurf der notwendigen Vernunft Wahrheiten*, Johann Friderih Gleditschen, Leipzig, 1766., §427.

³⁴ Mendelssohn, M., *Morgenstunden oder Vorlesung über das Daseyn des Gotts*, Akademie Verlag, Berlin, 1929., 60.

III Подела основних моћи душе и критика естетске моћи суђења

а) три основне моћи душе

Можемо, заправо, разликовати три различита Кантова аргумента који говоре у прилог трихотомне поделе основних моћи душе. *Први* аргумент је метафизичке природе, и заправо представља доказа да је, насупрот Волфој тези, могуће да душа има више од једне основних моћи. Тај аргумент Кант је развио већ у својим најранијим радовима и предавањима. Он се укратко састоји у томе што Кант силу не схвата као извор промена, већ као однос супстанције према акциденцијама. Кант закључује да свака супстанција: „може имати више сила, зато што има више односа”.³⁵ *Други* аргумент се позива на емпиријске увиде (на емпиријску психологију), указујући на то да емпиријски опажамо различите одредбе наше душе. Напокон, *трећи* аргумент представља део трансценденталне филозофије, и све три основне моћи задобијају утемељење на принципима три основне више моћи сазнања (разуму, уму и моћи суђења).

Судећи према његовим предавањима из емпиријске психологије, Кант је уверења да према акциденцијама уопштено можемо имати двоструке одредбе – (1) одредбе које су саме представе, и (2) одредбе које имају упућивање/однос (*Bezug*) на представе.³⁶ То је прва важна дистинкција коју Кант прави. Друга важна дистинкција је унутар класе упућивања/односа (*Bezug*) на представе, дистинкција субјективног и објективног каузалитета представа. На основу тога Кант изводи три основне моћи душе: (1) моћ представљања или сазнања, (2) моћ објективног каузалитета представа (моћ жудње) и (3) моћ субјективног каузалитета представа (моћ

³⁵ V-Met/Dohna, AA 28: 639. О том аргументу више сам изнео у претходном раду Цвејић, I., „Kantov zaokret u shvatanju osećaja”, *Filozofija i društvo* XVI (1), 2015, стр. 27–46.

³⁶ V-Met/Dohna, AA 28: 672.

осећаја задовољства и незадовољства).³⁷ Читав аргумент, наравно окренут је против Волфа:

Волф је хтео све да изведе из моћи сазнања и дефинисао је задовољство и незадовољство као акт (*actus*) моћи сазнања. [...] Међутим, то је овде немогуће. [...] Саме наше представе могу да постану дејствујући узроци (и утолико нису сазнање). Каузалитет представа је:

- 1) Субјективан – оне су узроци да произведу себе саме, да се одрже
- 2) Објективан – када постану узроци за произвођење објекта

Consensus са субјективним каузалитетом представа је осећај задовољства – слагање са објективним каузалитетом представа је моћ жудње.³⁸

Осећај задовољства, дакле, за Канта никако се не може ре-дуковати на сазнање, односно на представу саму. Задовољство је пре стање (душе) у коме нека представа показује тежњу да се *њено* стање представљања одржи или да се оно одбаци; то јест, ради се о субјективном каузалитету представе.

Врста одредбе душе	Представа сама	Одредбе односа представе	
		Субјективни каузалитет представе	Објективни каузалитет представе
Основне моћи душе	Моћ сазнања	Осећај задовољства и незадовољства	Мож жудње

³⁷ V-Met/Dohna, AA 28: 675.

³⁸ V-Met/Dohna, AA 28: 674–675.

б) „две” естетике и критика естетске моћи суђења

У првом (од самог Канта необјављеном) уводу за *Критику моћи суђења* Кант јасно указује на двозначност у употреби речи естетика која присутна у његовом времену:

Израз естетског *начина представљања* је недвосмислен ако се под њим разуме однос **представе према неком предмету, као појави, ради сазнања** тог предмета [...] Но, одавно је постало навика да се назива естетским, тј. чулним један начин представљања који под тим замишља **однос представе не према моћи сазнања, већ према осећају задовољства и незадовољства**. [...] Та двозначност, међутим, може ипак да се одстрани ако се израз естетско не употреби ни за опажаје, а још мање за представе разума, већ једино за **радње моћи суђења**.³⁹

Дакле, двозначност о којој Кант говори, настаје уколико однос представе према осећају назовемо естетским начином представљања (као и рецептивитет моћи сазнања). Та се двозначност може укинути, ако израз естетско употребимо за радње моћи суђења. То, ипак, не значи да сада и чулно сазнање (опажаје или осете) називамо естетским као радње моћи суђења, већ се израз „естетски” у погледу на радње моћи суђења односи на осећај задовољства и незадовољства. Осећај задовољства и незадовољства не представља ништа на предмету и утолико није никакав, па ни естетски начин представљања. Исто тако опажаји и осети нису никакви судови, и уопштено појам естетских судова, када говоримо о сазнању, Кант сматра противречним.⁴⁰ Утолико Кант јасно одбацује и релевантност представе савршенства за питање укуса.⁴¹

³⁹ Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991., (KMS), 28., EEKU, AA 20: 221–222. Нагласио Игор Цвејић.

⁴⁰ KMS, 28–29., EEKU, AA 20: 222.

⁴¹ KMS, 32–37; 117–120., EEKU, AA 20: 226 – 232., KU, AA 05: 226–228.

Кант нас тиме тек уводи у питање да ли је могуће означити неки *a priori* принцип, али не за представљање предмета (у опажају), већ за просуђивање предмета, у погледу на осећај задовољства и незадовољства, дакле неки принцип за естетску употребу моћи суђења.

Оно што је битно из претходних коментара је да када се Кант пита о критици естетске моћи суђења, и принцип налази у чисто формалној сврховитости, он се не пита о естетском начину представљања, о једној подврсти сазнања (чулном сазнању), већ о односу на осећај задовољства и незадовољства, који се никако не може редуковати на сазнање.

ц) интенционалност осећаја задовољства у рефлексiji

Не ради се наравно само о различитим процесима оправдања и утемељена одређеног суда, суда укуса. Ради се пре о томе да Кант покушава да укаже на један начин одношења према свету и према другима, који се не може редуковати на сазнајне компоненте. Ради се о једном начину одношења (*Weltbezug*) у коме се интенционалност не приписује пропозицијама, већ је примарно заснована на осећајном квалитету доживљаја.

Кант моћ осећаја такође схвата као једну специфичну моћ разликовања.⁴² Наиме, укратко, као што ми на основу појмова можемо да разликујемо објекте једне од других, тако и на основу нашег осећаја задовољства и незадовољства ми можемо да разликујемо оне предмете у којима уживамо, или који изазивају бол, који нам се допадају или не допадају, које одобравамо или не одобравамо, некада и независно од нашег сазнања тих истих објеката. То су карактеристични објекти осећаја задовољства и незадовољства, при чему заиста осећај задовољства не говори ништа о тим објектима

⁴² KMS, 96., KU, AA 05: 204.

ради сазнања, међутим, ипак конституише одређену усмереност према тим објектима.

Кант инсистира на томе да задовољство у суду укуса није задовољство мојим стањем, већ задовољство *формом објекта*.⁴³ Према Кантовој епистемологији, да би нека разноврсност представа реферирала на неки објекат, она мора бити уједињена у појму о неком објекту као правилу синтезе разноврсности – и утолико се појам приписује као предикат неком опажају чинећи сазнање предмета.⁴⁴ Међутим, у суду укуса, *ex hypothesi*, предикат је само субјективни осећај задовољства, а не појам.

Одговор на овај проблем лежи у факту да у просуђивању тежимо да одржимо дато стање представљања. Наиме, сврховитост (каузална моћ) у просуђивању подстиче наше стање да се одржи у подесној активности и тиме да се одржи овај начин представљања разноврсности представа, који је према томе једна идентична форма.⁴⁵ Међутим, не ради се о томе да се овим износи на видело нешто о самом том објекту, већ је само наше стање такво да смо усмерени на неки објекат као да он одговара неком појму, као објекту једног опште саопштивног допадања.

Кант јасно указује и да је то стање у коме а приори узимам у обзир сагласност свих других који суде (чулима и разумом заједно),⁴⁶ уздижући се, изнад приватних услова просуђивања. У том смислу, не ради се само о односу према објектима (пре свега природи), него и према другима, односу у коме с ми осећамо тако да очекујемо да се и други тако осећају:

⁴³ KMS, 169., KU, AA 05: 279. Кант је још експлицитнији у погледу тога да се не ради о томе да нам се допада стање субјекта у својим предавањима. (V-Met-KZE/Arnoldt, AA 29: 1009.)

⁴⁴ КЏУ, 112., KfV, AA 03: 112.

⁴⁵ Готова исти аргумент, изнела је Мелиса Зинкин: Zinkin, M., „Kant and the Pleasure of 'Mere Reflection'”, *Inquiry* 55 (5), 2012., (433–453).

⁴⁶ KMS, 182., KU, AA 05: 293.

[...] душевност [је] у исто време свесна извесног оплемењивања и уздицања изнад прости пријемчивости за задовољство које добија преко чулних утисака, ценећи такође вредност других људи према сличној максими њихове моћи суђења. То је оно *интелигибилно* на шта укус [...] баца свој поглед [...]⁴⁷

IV Уместо закључка

Данас се, такође, у теоријама емоција, као и у психологији која приступа и естетским доживљајима суочавамо са сличном дилемом. С једне стране стоје когнитивни приступи, под којима се могу подразумевати сви они који интенционалност осећаја приписују стандардним когнитивним елементима (пропозицијама). С друге стране, све више аутора заступа *sui generis* интенционалност осећајног доживљаја.⁴⁸

Утолико претходна расправа није само референца на давно прошло време, већ питање о начину одношења човека са светом око себи (и другима) које изнова постављамо.

Литература

Кантова дела цитирана су према Академском издању.

Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981.

Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985.

⁴⁷ KMS, 240 – 241., KU, AA 05:

⁴⁸ Попут рецимо Питера Голдија (Goldie), Јана Слабија (Slaby), Бенета Хелма (Helm) итд.

- Baumgarten, A. G., *Metaphysica*, Impesis Carol. Herman. Hemmerde, Halle M., 1757.
- Baumgarten, A. G., *Metaphysik*, Hemmerdische Buchhandlung, Halle, 1783.
- Crusius, C. A., *Entwurf der notwendigen Vernunft Wahrheiten*, Johann Friderih Gleditschen, Leipzig, 1766.
- Cvejić, I., „Kantov zaokret u shvatanju osećaja”, *Filozofija i društvo* XVI (1), 2015, стр. 27–46.
- Falduto, A., *The Faculties of the Human Mind and the Case of Moral Feeling in Kant's Philosophy*, De Gruyter, Berlin, 2014.
- Grubor, N., „Baumgartenovo utemeljenje moderne estetike”, *Filozofija i društvo* XXVI (3), 2015, стр. 599–616.
- Guyer, P., *A History of Modern Aesthetics*, Cambridge University Press, 2014.
- Lajbnić, G. V., *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980.
- Mendelssohn, M., *Morgenstunden oder Vorlesung über das Daseyn des Gotts*, Akademie Verlag, Berlin, 1929.
- Поповић, У., „Проблем форме и искуство лепоте”, у: Драшкић Вићановић, И. (прир.), *Проблем форме*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2016, стр. 123–139.
- Popović, U., „Novovjekovna filozofija i zasnivanje estetike”, *Filozofska istraživanja* 142 (2), 2016, стр. 355–370.
- Sulzer, J. G., *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, Nicolai, Berlin, 1762.
- Stein, H., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Gebrüder Kröner, Stuttgart, 1886.
- Wolff, C., *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*, Halle im Magdeburgischen, 1741.
- Zinkin, M., „Kant and the Pleasure of 'Mere Reflection'”, *Inquiry* 55 (5), 2012., (433–453).

Igor Cvejić

TWO CONCEPTIONS OF HOMO AESTHETICUS: SENSUOUS REPRESENTATIONS AND(OR) FEELING

Summary

In this work, I will thematize two different conceptions of aesthetics, as well as its implications for a (self)understanding of *homo aestheticus*. The first will be a conception developed by Baumgarten on the basis of Wolff's thesis about one fundamental power of the soul – the power to represent (*vis representativa universi*), according to which *homo aestheticus* could be understood through her sensuous power to represent the world. The second conception puts emphasis on irreducibility of the faculty of feeling and its critical foundation have in Kant's philosophy. Accordingly, we have to distinguish our capability to relate toward the world and others through the feeling of pleasure or displeasure from the cognitive one. Instead of a conclusion, I will offer a concluding remark about importance of former mentioned two different (self)understandings of *homo aestheticus* today.

Key words: aesthetics, power to represent, faculty of feeling, Kant, Baumgarten.

Милан Вукадиновић

СТАТУС НОВОВЕКОВНЕ РАЦИОНАЛНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЕ ЕСТЕТИЧКОГ ПРОГРЕСА

Апстракт: Циљ овог рада јесте да размотри статус нововековне рационалности и перспективе естетичког прогреса, ослањајући се махом на сродности које се могу уочити између два опуса немачког филозофа Ханса Блуменберга: први је књига под насловом *Легитимност новог века*, а други истраживачки чланак под насловом *Имитација природе: за претпоставку идеје стваралачког човека*. Након оцртавања интелектуалног контекста који је покренуо оспоравање статуса нововековне рационалности посредством различитих теорија „процеса секуларизације”, пажња ће бити преусмерена на Блуменбергову алтернативну рекапитулацију порекла нововековне рационалности која потврђује њен легитиман статус, са посебним нагласком на питањима који се тичу политичке самосвести и историјског прогреса новог века. У наредном делу пажња ће бити концентрисана око разматрања естетичког прогреса, где ће запажања о специфично људском карактеру естетичког прогреса бити праћена закључним напоменама о могућем „имунолошком” потенцијалу естетике с обзиром на различите ликове људских патологија.

Кључне речи: Блуменберг, нови век, прогрес, естетика, човек.

Криза статуса нововековне рационалности

Атмосфера опште духовне резигнације која је на европском континенту обележила *fin de siecle*, до средине века запечаћеног ужасима светских ратова попримила је размере снажног интелектуалног бунта против нововековне рационалности – осим што су њени научно-технолошки изданци виђени као инструменти политичко-економске машинерије која перпетуира круг насиља, дубљи филозофски корени проблема распознавани су у присвајачком држању нововековне субјективности, чије су универзалистичке претензије временом све више преокретане у патолошко трагање за изгубљеном визијом тоталитета. Као најмањи заједнички именоватељ махом дијаметрално супротних филозофских позиција фигурирао је губитак поверења у нововековно хармонизовање разума, слободе и напретка: Хусерлова дијагноза кризе европских наука услед расцепљености теоријског става између субјективног и објективног света, Хајдегерово читање традиције окциденталне мисли као историје продубљивања заборавља питања о бићу, као и Адорново свођење филозофије на анти-системску негативну дијалектику у циљу ескивирања замки обмана и насиља које производи истрајавање у мишљењу тоталитета, само из различитих визура читавају дубока тектонска померања којима су озбиљно нарушене устаљене нововековне представе о сигурном путу цивилизацијског просперитета.

Поражавајуће увиђање димензија егзистенцијалног беспућа до којег је довело препуштање титанским енергијама културне и политичке гигантомахије минулог времена, током двадесетог века неминовно је подстакло ланчану реакцију гестова дистанцирања од стратешког курса нововековног мишљења: оспоравању филозофског саморазумевања прве историјске епохе која је себе рефлектовала као такву (усмеравајући фундирајуће амбиције ка пролазном и земаљском уместо вечном и небеском поретку), кључну научну подлогу обезбедио је, међутим, баш сам историзам – управо успевањем у покушају да еволуцију историјске свести и типич-

них доживљајних структура херменеутички захвати у покрету, он је заправо деловао против сопствених намера да прикаже реалитет самих епоха, непрекидно их утапајући у разне претходеће „прелазне фазе” путем марљиве акумулације историјских материјала (доприносећи, рецимо, пригушивању еха Декартових и Беконових иступа против традиције кроз потказивање њихове средњовековне мисаоне полеђине).¹ Теолошки удар на фундаменте нововековног света који је полазећи из окриља савремене протестантске учености оставио аналогне учинке, везан је обрт у поимању тзв. процеса „секуларизације” коме пресудно доприноси Бартова теологија кризе: не само да је опадање утицаја религије на урушено друштво могло понети позитиване есхатолошке предзнаке крајњег времена раздвајања небеских и земаљских духова (речником библијске пасторале – „оваца и коза”), него је чак и изворни имовинско-правни смисао појма секуларизације црквених добара (нпр. изливања звона у оружје након француске револуције) могао бити и сам васкрснут и преокренут у функцији потраживања удела духовног иметка

¹ „Индивидуализовање историјских периода као сложених јединстава догађаја и њихових последица, давање предности стањима над радњама, конфигурацијама над фигурама, унутар модерне историографије – све ово преокреће односе који су били изворно подразумевани у појму епохе: догађај постаје историјска величина захваљујући стању ствари које га производи и одређује”. Види: Blumenberg, H., *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983, стр. 459. [сви цитати из извора у овом тексту представљају превод аутора] Методолошки инструктиван преокрет у одређењу појма епохе унутар Блуменбергових разматрања новог века тиче се напуштања интерпретације епохе према схеми „уздужног” на рачун „попречног” временског пресека, који не бива поистовећен са маркантним датумима „покретања” историјског процеса већ са неприметним моментима његовог „застајања” на историјским прекретницама: уместо лицитирања „епохалним догађајима” које се лако обесхрабри пред обимом историјског терета доказа, Блуменберг чита знаке искрсавања „прага епохе” новог века оштрим фокусирањем контраста између површинских функционалних сличности у „фенотипу” и дубинских супстанцијалних разлика у „генотипу” филозофских система Кузанског и Бруна, импрегнираних трансверзалом утицаја „коперниканског догађаја” на хришћанско аутодеструктивно реактивирање „гностичке трауме бесконачности”.

новековља под метафизичко-религијском хипотеком – кретање расуђивања у распону од тога да је модерни радни етос секуларизована монашка аскеза, преко тога да је вечни мир секуларизовано рајско стање, па до тога да је јутарње читање новина секуларизована јутарња молитва, преплитало се са спочитавањем културног (не)дуга новог века који је доспео на присилну наплату после вишевековног избегавања и системског потискивања из колективне свести.

Уколико се пак пажња преусмери на психоаналитичку проблематизацију односа „задужености” хришћанског самопорицања према примордијалном комплексу кривице, чији се аутодеструктивни ефекти могу распознати иза широке лепезе историјских маски, постају јаснији разлози зашто је један од класичних наслова савремене католичке мисли као што је Гвардинијев *Крај новог века*, могао послужити као шлагворт за Блуменбергов опус *Легитимност новог века* заснован на контратези о неминовности самоуништења средњовековне теологије: хиљадугодишње померање тежишта интересовања хришћанства са радосног ишчекивања краја света према теолошким диспутима о његовом почетку, резултирало је најпре серијом неизбежних разарања мисаоне грађевине теологије као споменика апсурдности „посветовљавања” (тј. „секуларизације”) изворног хришћанства (које се у начелу одрицало свега што је од овога света), а затим и незадрживог враћања системски потискиване „гностичке трауме бесконачности”, што је отворило врата почетку нове епохе човекових одговора на њу посредством развијања нововековне рационалности и кооперативног „самопотврђивања” људских индивидуа кроз науку, технику, уметност, историју, филозофију, морал, право, економију и политику. Али суморна клиничка слика нововековне епохе средином двадесетог века Блуменбергу је примарно закупила пажњу појавом рецидива наведене трауме на ткиву филозофије историје и филозофије политике: док су песимистични налази Левитове *Светске историје и догађања спаса* разоткрили историјску визију „неизбежног прогреса” (типичну за мислиоце попут Сен-Симона, Конта, Хегела и Маркса) као секу-

ларизацију јудео-хришћанског „надања у коначне догађаје”, коју би стога неминовно требало напустити кроз одбацивање линеарне и коначне у корист цикличне и бесконачне концепције тока света, Шмитова *Политичка теологија* претходно је легитимисала политичку визију нововековне „апсолутистичке државе” (засновану на појмовима суверенитета, државних одлука, политичке воље, националних интереса, пријатељских или непријатељских билатералних односа) као секуларизацију апсолутизма „божијих атрибута” у теологији позног средњовековља² – премда је овде и контроверзно политичко држање самог аутора допринело утиску проблематичности његове концепције.

Блуменбергова рехабилитација интегритета политичке вештине нововековне епохе третира проблем на два основна ступња анализе: са једне стране, изводи се закључак да је Шмитова карактеризација „преноса атрибута” из теолошке у политичку сферу очигледно неприкладна ако се има у виду историјска околност да развој политичког апсолутизма националних држава у великој мери представља консолидујућу реакцију усмерену против разорних ефеката многобројних раскола између теолошких апсолутистичких позиција (што ипак оставља места за расправу о „преносу криза” из унутрашње у спољашњу сферу као пратећем синдрому нововековља); са друге стране, инсистира се на увиду да је спрам „вертикалног” сагледавања легалитета новог века које проверава концептуалну доследност и емпиријску основаност његових норми, заправо од пресуднијег филозофског значаја „хоризонтално” сагледавање легитимитета новог века које његово оштро повлачење „реза” на временској оси историје не тумачи једнострано као тренутни акт „самоопуномоћења”, већ уважава и реактивну страну историјског процеса „самопотврђивања” човека наочиглед кризе извесности теолошког апсолутизма – управо због тога највиши до-

² Wallace, R., *Translator's Introduction*, у: Blumenberg, H., *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983, стр. xi–xxxi, овде стр: xxiii.

мети тог процеса ни у оквирима политичке теорије нису груписани око апсолутизма него око рационализма (заснованог на појмовима друштвеног уговора, политичког консензуса, државних закона, грађанских права, јавних слобода, индивидуалне аутономије). Када се пак ради о случају Левитовог генеалогског раскринкавања визије историјског прогреса нововековне епохе, Блуменбергова интервенција такође се може сажети у два главна корака: са једне стране, износи се гледиште по коме би споменуто хришћанско „надање у коначне догађаје” попут „доласка Спаситеља” или „Страшног суда”, посматрано према практичним последицама, радије могло бити поистовећено са свеprisутним осећајем „страха божијег” који је требао да обесхрабри управо ону врсту конструктивних напора ка будућности какву подразумева нововековна идеја прогреса – с обзиром да је таква будућност осмишљавана као производ иманентног процеса развоја, а не као резултат трансцендентног „уплива” у сферу историје; са друге стране, испоставља се алтернатива увреженом схватању процеса секуларизације као „трансфера историјске супстанце” кроз афирмацију „функционалног модела историје”, који привид тог процеса објашњава посредством модификација нововековних идеја услед „презапоседања” функционалних положаја у систему интерпретације стварности који су некада припадали средњовековним идејама³ – због тога је аутентична идеја прогреса као део арсенала нововековних реакција на средњовековни, претежно номиналистички, теолошки апсолутизам, временом

³ Док Марквард на трагу Штраусовог виђења историјске улоге теодицеје само у крајњој инстанци допушта њен анонимни функционални идентитет са теологијом и њен рефлекс унутар филозофије историје (у смеру људског преузимања одговорности за светска зла са бога на себе), препознајући последње прибежиште дискурса секуларизације у „лукавству ума” које приписује Блуменберговом моделу, овај му реплицира да је заправо он тај који је пренаглашавањем функционалне црте историје произвео крајњу перфекцију докетизма и да увиђе теолошког апсолутизма као централне инстанце која је директно провоцирала самопотврђујућу реакцију новог века тада не значи да им функционални континуитет потиरे супстанцијални дисконтинуитет.

могла да поприми функционалне карактеристике есхатолошки (или хилијастички)⁴ обојене визије „неизбежног прогреса” унутар оквира филозофије историје.⁵

⁴ И на примеру марксизма утврдиво је да су целокупан историјски процес и коначно стање који се описују резултат иманетних људских напора који у основи не остављају места утицајима трансцендентних фактора: ако унутар теорије дијалектичког материјализма позитивном и неограниченом прогресу индустријализације одговара негативан и (по логици биолошког самоодржања људске врсте) ограничен прогрес сиромашења – чиме су појмови бесконачног и коначног прогреса виђени у спреси унутар јединствене концепције историје – онда нема смисла дискутовати нити о секуларизацији „бесконачности као божијег атрибута” који би могао бити „узурпиран” од стране историје, нити о секуларизацији „коначних догађаја есхатологије” који би могли бити „пресађени” на поље историје. Привид секуларизације махом настаје због тога што идеал комунизма презапоседа функционални положај који је у хришћанском систему интерпретације стварности имала „блажена визија”, као специфична концепција среће у „заједништву светих”, која за разлику од својих античких пандана није могла бити изневерена никаквим реалним искуством. Блуменберг стога закључује да ни „теолошком заносу” *Комунистичког манифеста* нема разлога приписивати неку драматичну важност, будући да „постојаност језика указује на идентитет функције за свест, али не и идентитет њеног садржаја”. Види: Blumenberg, H., *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983. стр. 86–87.

⁵ Иако је терминолошки пар супстанце и функције у датом случају инспирисан ранијом фазом Касиреровог сазнајно-теоријског диференцирања појмовних оквира филозофије науке, утицаји из накнадних фаза његове филозофије симболичких облика, заједно са феноменологијом кризе позног Хусерла, заправо јесу елементи који чине окосницу генералног пројекта Блуменбергове феноменолошке антропологије, усмерене према реконструисању предуслова развоја појмовне рационалности посредством детерминисања сазнајних улога разноврсних облика „непојмовности”: ритуала као геста одагнавања људских страхова и анксиозности услед неизвесног „апсолутизма реалности”, мита као приче чија тема носи печат исконског значаја света за човека, догме као израза нове строгиности и реализма вере спрам метаморфичких варијација алегоријског мишљења, метафоре као прагматичког оријентира и креативног резервоара појмовних система – уз етаблирање читаве „метафорологије” као помоћне дисциплине историји појмова „Ритерове школе” – или пак анегдоте као латентне пројаве „универзума самоевидентног” унутар кога „ниједан детаљ није сувишан”. Позитиван суд о „теоријској радозналости”, који током новог века односи превагу над религијском стигматизацијом људског сазнајног интереса, у контексту разматраног Блуменберговог модела

Перспективе естетичког прогреса

По свом пореклу нововековна идеја прогреса заправо представља генерализацију различитих искустава на практичкој, теоријској и естетичкој равни: полагање темеља визији моралног прогреса унутар традиције моралистичке критике историје и потоњем развоју утопијске мисли просветитељства вођеном увиђањем хроничне немоћи етичких максима у разрачунавању са прошлошћу, као и заснивање визије научног прогреса дистанцирањем од узора аристотелијанске науке (на концептуалном плану) уз истовремено препознавање саме временске дистанце као „генератора” прогреса унутар коперниканске астрономије (на емпиријском плану), али и картезијанског наума теоријског овладавања природом као предиспозиције самопоузданог историјског хода кроз живот (на методолошком плану) – добили су веома особит подстрек замахом визије уметничког прогреса у сфери естетике. „*Querelle des Anciens et des Modernes*” („*Расправа античких и модерних*” – предвођених Болоом и Расином, односно Пероом и Фонтанелом), која је крајем седамнаестог века потресла француску академију као својеврсни естетички аналогон претходно назначених дистанцирајућих тенденција, изнедрила је визију уметничког прогреса која не проистиче из „дијахроне” анализе низа сукцесивног надмашивања ранијих уметничких продуката, већ из „синхроне” компарације античког

истовремено легитимише становиште да је историјски одређену функционалну матрицу људских потреба упутније ценити оријентишући се према дугорочним интересима за проширивањем, а не побудама за сужавањем хоризоната теоријске радозналости, посредством упоредног рада на одржавању и на искушавању актуелности наслеђених традиција који се неће опортуно препустити интелектуалним стазама неминовног унижавања статуса интереса актуелног времена у оквирима „пред-историја”, као и неминовног преувисивања тог статуса у оквирима „делатних-историја”: опонирање теоријским и практичким апсолутистичким крајностима филозофије такође је праћено одбраном „овога палог света историје”, у коме човек путем реторичке дистанце компензује биолошке дефиците спрам природног окружења – храбро истрајавајући у нагађањима и пројекцијама смисла непознатог света око себе.

уметничког канона са делима актуелног времена, при чему је занимљива околност да су обе стране расправе браниле сопствене аргументе изричито се позивајући на цикличну концепцију историјског тока, додатно учврстила Блуменбергову сагласност са Јаусовом тезом да се нововековни почеци историјске свести „не могу схватити путем категорије секуларизације, било теолошког поимања историје, било пак Босијеове хришћанске филозофије историје”.⁶

⁶ Ibid., стр. 33. Истоврсни „неопагански интермецо” у ширем духовно-историјском контексту могуће је распознати и у Бруновом рекурсу на цикличну паганску концепцију света (махом стратешки усредсређеном против Никејске догматике „оваплоћења” као централног елемента средњовековног хришћанства), што се може узети за доказ његовог „пролаза” кроз време епохалне „паузе”, тј. (Блуменберговим речником) „прага”, односно (Козелековим речником, али супротно његовој теорији) „превоја” између средњег и новог века. Али преокретањем смисла Хајнеове сентенције да је свако време попут „сфинге која понире у амбис кад се реши њена загонетка”, Блуменберг примећује да се епохе пре исцрпљују у преображајима некадашњих извесности и непропитаних решења у нова питања и свеже енигме, што у случају новог века такође говори да би његово саморазумевање у светлу монолога од нулте тачке требало уступити место неговању самосвесног дијалога са наслеђем претходних историјских епоха – његову реконструкцију, филозофски писац склон маргиналним и анегдоталним изворима евиденције радо ће илустровати примером изјаве коју новински карикатуриста приписује Де Голу на прес-конференцији: ”Господо! Да ли бисте ми сада дали питања на моје одговоре?” При томе и они слојеви наслеђа који се протежу испод прага епохе у себи својственим стилу рефлектују промену околности: Одисејски мит као архетип цикличне паганске концепције света који Данте варира упућујући главног јунака изван границе Херкулових стубова (кршећи мото „*Nec plus ultra!*” („Не даље!”)), портретисан је у додатно измењеној верзији на почетној страни првог издања Беконовог *Новог органа*, будући да је испод призора брода који отпловљава истакнуто гесло „*Multi pertransibunt et augibetur scientia*” („Многи ће проћи и повећати знање”) – аналогно томе и у развоју Фаустовске легенде временом је ублажена „демонизација” теоријске радозналости. Препознајући мишљење у сликама као „висококаратни рад логоса”, који човеку помаже да сузбије „ментални *horror vacui*” – чије антрополошке корене Блуменберг трасира све до хипотетичке фазе људског прелаза из скривености прашуме у отвореност саване (делимично подстакнут Ференцијевим корелирањем филогенетског прелаза са мора на копно и онтогенетске трауме рођења) – аутор цео свој истраживачки свет прожима нијан-

Иако се испрва може учинити да је очигледна препрека универзализацији модела естетичког прогреса садржана пре свега у његовој субјективној и дискутабилној нарави, поменуте особине се при пажљивијем посматрању ствари заправо могу препознати као значајни унутрашњи критеријуми и корективни механизми самог прогреса чији карактер *prima facie* оспоравају или релативизују: уколико се има на уму да је искључиво човек тај који производи реалитете унутар естетичке сфере, Викова девиза *verum ipsum factum* тада јасно говори у прилог томе да би варијације у субјективним и дијалогским перспективама могле имати наглашено позитивну улогу при „филтрирању” такве врсте садржаја којој људски дух иманентним путем остварује повлашћени когнитивни и афективни приступ – насупротив стварима природе као божијим творевинама чију спознају има само посредно. Процес сазревања демијуршке свести који је историјски прешао дугачку мисаону путању античких и средњовековних одступања са магистралног курса Аристотелове одредбе уметничког поступка као „имитације природе”,⁷ отискујући се према новим хоризонтима модерног конструктивистичког става који је природу редуковао на уметничку „хипотезу”, имао је турбулентне одјеке не само кроз ревију авангардних политичких и естетичких пројеката у широкој идеолошкој амплитуди од Марксове визије „антинатурализма” па до Јингерове визије „ор-

сирањем црно-беле представе односа појмовног и сликовног, чију амбивалентност на примеру „аналитичког” тумачења снова бритко показује наводећи један Лецов афоризам: „Ноћас сам сањао Фројда. Шта то означава?”

⁷ *Физика* II, 2; 194а 22. Истовремено схваћеног у смислу „артистичког” и „артифицијелног”, односно уметничког и техничког поступка, што се посредно одразило на шири смисао усавршавања (перфекције) недовршених дела природе и ужи смисао подражавања (имитације) већ формираних облика, а касније (унутар корпуса средњовековне школованости) и на усвајање концептуалне дистинкције између природе као продуктивног принципа (*natura naturans*) и природе као продукване форме (*natura naturata*). Види: Blumenberg, H., „Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957)”, у: Blumenberg, H., *Ästhetische und metaphorologische Schriften (Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001, стр. 9

ганске конструкције”, него чак и у сфери апокалиптичних епилога научно-технолошке формуле редукције природе на сирови потенцијал материје и енергије. Али проблематичан корак уметничког постављања у божију улогу (реализован унутар предромантизма, али имплициран већ у ренесансном поистовећивању бога са уметником – са пресудном разликом у томе што је у каснијем случају улогу парадигматичне уметности сликарска вештина препустила песничком стваралаштву), не мења позитивну околност да концепт естетичког прогреса потенцијално подрива наизглед пресудни значај дилеме између алтернатива циркуларног или линеарног поимања светског тока: уколико се пође од тога да је истинска референтна тачка естетичког прогреса људска (интер)субјективност, постаје јасније зашто би се у ствари мало тога променило чак и када би се утврдило да је људска историја, објективно посматрано, осуђена на кретање у круг – ако је сва разлика у томе да ли човек безвољно трпи реалност као непроменљиву или је активно прихвата слободном вољом, могло би се показати да је естетичка сублимација људске афективности веома драгоцен имунолошки механизам и једина дугорочна превентива против патологије.

Литература

- Adorno, T., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
Aristotel, *Fizika*, SNL, Zagreb, 1988.
Blumenberg, H., *Paradigmen zu einer Metaphorologie (Kommentar von Anselm Haverkamp unter Mitarbeit von Dirk Mende und Mariele Nientied)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2013.
Blumenberg, H., *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006.
Blumenberg, H., *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975.
Blumenberg, H., *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983.

- Blumenberg, H., „Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957)”, у: Blumenberg, H., *Ästhetische und metaphorologische Schriften (Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001.
- Дилтај, В., *Суштина филозофије*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци и Нови Сад, 1997.
- Kasirer, E., *Filozofija simboličkih oblika (drugi deo): mitsko mišljenje*, Књижевна zajednica Novog Sada i Dnevnik, Novi Sad, 1985.
- Козелек, Р., *Критика и Криза*, Плато, Београд, 1997.
- Levit, K., *Svjetska povijest i događanje spasa*, August Cesarec, Zagreb, 1990.
- Rorty, R., *Against Belatedness*, Review of the *Legitimacy of the Modern Age* by Hans Blumenberg, translated by Robert Wallace, у: *London Review of Books* Vol. 5 No. 11, London, 1983. стр. 3-5 <<http://www.lrb.co.uk/v05/n11/richard-rorty/against-belatedness>>
- Saeverin, P. F., *The Legitimacy of the Pause: Aspects of the Epochal Threshold Derived from the Work of Hans Blumenberg*, презентација на *Unity and Diversity Conference: Eighth International Congress on Philosophy and Culture*, Seattle, Washington, 2005. <<http://www.midline.net/nfp/PDFs/Saeverin.pdf>>
- Strauss, L., *Natural Right and History*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1999.
- Šmit, K., „Politička teologija”, у: *Norma i odluka*, Filip Višnjić, Beograd, 2001.
- Viko, Đ., *Načela nove znanosti*, Naprijed, Zagreb, 1982.
- Wallace, R., „Translator’s Introduction”, у: Hans Blumenberg, *Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1983.

Milan Vukadinović

STATUS OF THE MODERN RATIONALITY AND PERSPECTIVES OF THE AESTHETIC PROGRESS

Summary

The aim of this work is to consider the status of the modern rationality and perspectives of the aesthetic progress, relying primarily on the connections that can be perceived between the two works of the German philosopher Hans Blumenberg: the first is a book titled *Legitimacy of the Modern Age* and the second is a scholarly article titled *Imitation of nature: Toward a prehistory of the idea of the creative man*. After a sketch of an intellectual context that gave rise to the contestation of the status of the modern rationality by means of different theories of the „process of secularization”, the attention will be moved to the Blumenberg’s alternative account of the origin of the modern rationality which confirms its legitimate status, with the special emphasis on the questions concerning the political self-consciousness and the historical progress of the modern age. In the next part attention will be concentrated around the consideration of an aesthetic progress, where the observation of a distinctly human character of the aesthetic progress will be followed by the concluding remarks about possible „immunological” potentials of the aesthetics in regard to the different faces of human pathologies.

Key words: Blumenberg, modern age, progress, aesthetics, man.

Дамир Смиљанић

HOMO AUTOAESTHETICUS.
ОД ДОЖИВЉАЈНОГ ДИЛЕТАНТИЗМА
ДО САМОПРЕЗЕНТАЦИЈЕ

Апстракт: Задатак прилога је да покаже како се од модерног времена тзв. *homo aestheticus* полако преображава у *homo autoaestheticus*-а. То не значи само да се акценат естетског доживљаја све више са објекта пребације на субјект, што из перспективе класичне естетике води ка појави доживљајног дилетантизма, него да се тренд естетизације дешава и у обрнутом правцу: субјект у постмодерном друштву почиње самог себе да естетски презентује. Приликом одређења појмова унутрашњег и спољашњег, доживљаја и самопрезентације, аутору ће од користи бити феноменолошка естетика Морица Гајгера, Шулцеова социологија културе (теза о „доживљајном друштву”) и Бемеова „нова естетика”.

Кључне речи: *homo autoaestheticus*, доживљајни дилетантизам, доживљајно друштво, самопрезентација, Мориц Гајгер, Герхард Шулце, Гернот Беме.

1.

Тип и фигура *homo aestheticus*-а прилично су исцрпно приказани у естетичким теоријама, посебно оним антрополошки оријентисаним (нпр. оној Фридриха Шилера¹ [*Friedrich Schiller*]

¹ Види Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Reclam, Stuttgart, 1991.

или Ојгена Финка² [*Eugen Fink*]). Али не чини само човек уметност инструментом свог репрезентовања и обликовања стварности – и сâм човек постаје предмет уметности, он самог себе поима као уметничко дело, начин његовог постојања се све више *естетизује*. У прилог томе говоре и разне социолошке теорије које у савременом друштву препознају све већи тренд естетизације начина како човек себе доживљава у разним сферама друштвеног деловања. Естетизација се види у уској вези са *индивидуализацијом* као основним обележјем модерних друштава. Појединац се не губи само у ужитку уметничких дела него све више самог себе доживљава као циљ и сврху уметничке продукције и репродукције, перцепције и рецепције. Он не црпи естетско задовољство само из продукције или рецепције уметности него и из чињенице да *њему* прија та продукција, одн. рецепција. Другим речима: он не ужива само у уметности као нечему објективном већ и у *себи* као примаоцу естетских дражи и ефеката. Субјект ужива у *свом доживљају* уметности. Тако *homo aestheticus* све више постаје *homo autoaestheticus*.

2.

Тезу о естетском уживању у сопству ваља развити у два правца: од спољашњег ка унутрашњем и од унутрашњег ка спољашњем. Оба пута се диференција између *споља* (*extra*) и *унутра* (*intra*) узима за полазиште анализе. Оставимо по страни да ли је та диференција уопште оправдана и да ли се она може одржати после критичког преиспитивања. Она још увек има *метафизички* призвук и већ из тог разлога може изазвати сумњу. Посебно се на примеру *феноменологије* – а у овом случају ће то значити: на примеру *феноменолошке естетике* – може добро уочити обазривост што влада приликом употребе тог појмовног пара. Старија феноменологија се у великој мери ослањала на те појмове, а у контек-

² Упор. списе у: Fink, E., *Spiel als Weltsymbol*, hrsg. von C. Nielsen und H. R. Sepp, Alber, Freiburg/München, 2010.

сту естетике је настојала да те појмове и њима означене ентитете доведе у адекватни међусобни однос. Међутим, савремене тенденције у феноменологији показују све више скепсу према примени интројекционистичког вокабулара приликом описа доживљајних феномена, те превредновање екстерног момента у њиховом поимању. На примеру компарације описа рецепције уметничког дела у феноменолошкој естетици Морица Гајгера [*Moritz Geiger*] и реконструкције начина како се неко презентује (споља) сам од себе у тзв. *новој естетици* Гернота Бемеа [*Gernot Böhme*] показале се померање тежишта приликом вредновања спољашњег и унутрашњег као меродавних естетичких појмова.

Уједно анализа појмова унутрашњег и спољашњег треба да се комбинује са разматрањем појмова *доживљаја* и *самопрезентације*. Управо онај први може да функционира као збирни именилац тенденције да се предмет „увуче” у унутрашњу сферу субјекта, а онај други може да послужи карактеризацији „извлачења” оног сопственог из те сфере. У доживљају неког предмета или дешавања интернализује се његово дејство у субјекту; у спољној презентацији неког субјекта екстернализује се карактер његовог сопства. Али интернализација и екстернализација нису процеси који би се разликовали само према смеру деловања, него су у *суштини* различити процеси. Другим речима, није интернализација екстернализација са обрнутим предзнаком и *vice versa*. Са субјектом се овде и тамо нешто дешава – његово устројство није исто. Док интернализујући реципијент уметничког дела ужива „у себи” док реципира (гледа, слуша, чита итд.) дело, онај екстернализујући напосто излази „из себе” као да је доживео неку екстазу. Нешто се, дакле, дешава са сопством – оно сâмо постаје објект доживљаја или презентације. Оно ужива у својим доживљајима неке слике или мелодије или себе презентује у неком естетизованом виду.³ Са филозофско-естетичке тачке гледишта ту настаје проблем: не губи

³ Од овакве „елементарне” презентације сопства треба да се одвоји умеће презентације неког карактера или неке роле као што је то случај у драмској уметности.

ли смисао рецепција уметности, уколико доживљај реципијента, дакле, гледаоца, слушаоца, читаоца итд., постаје оно главно у том процесу или уколико истицање његове индивидуалности постаје главним обележјем његове рецепције или чак уметничке продукције? Можда су ипак са те тачке гледишта естетски дилетантизам и естетски егзибиционизам две стране једне те исте медаље. Тај проблем треба да се размотри на наредним странама.

3.

Рефлексија односа између спољашњег и унутрашњег приликом рецепције уметничког дела интензивира се увођењем термина „доживљај“ у филозофски дискурс. Посебно у контексту филозофије живота – рецимо код Вилхелма Дилтаја [*Wilhelm Dilthey*] – доживљај се поима као начин како субјект сазнања искушава стварност, он је дословно *доживљава*. Тај тренд интернализације живота као сазнајног предмета наставља и естетика почетком XX века. Као изразит представник оријентације к доживљајима у естетици биће укратко представљен минхенски феноменолог Мориц Гајгер. Он у првом тому *Годишњака за филозофију и феноменолошко истраживање* (1913) – чувени орган који је издавао сâм Хусерл – даје чак *Прилоге феноменологији естетског ужитка*. Али он не велича естетски хедонизам. Гајгер користи појам доживљаја друкчије него представници филозофије живота – пре свега критички, а не афирмативно. У феноменолошком маниру он разликује *екстра-* и *интраестетички став*, односно *спољашњи* и *унутрашњи* приступ уметничком делу. Естетика према Гајгеру има важан пропедутички задатак: да разграничи *адекватни* естетски доживљај од *неадекватног*. Штавише, она мора да буде *критика* (*неадекватног*) *доживљаја* – тек када се отклони погрешан став према уметничком делу, може да се приступи позитивном задатку естетике: одређењу суштине естетског доживљаја. У ту сврху овај феноменолог детектује и критички анализира две форме неадек-

ватног приступа уметности: постромантички *сентиментализам* и замену *површинских* и *дубинских дејстава* уметности.

У напред наведеном спису он разликује две врсте *концентрације*: „Ако уживам у спољашњој концентрацији, онда сам унутра усмерен на предмет уживања, мелодију, статуу, укус вина [*sic!*] или глаткоћу мермера. Ја живим у ужитку и *захватам* предмет.”⁴ Унутрашња концентрација се одвија на други начин: „Уколико уживам у музици у унутрашњој концентрацији, онда *сама* музика стоји изван мог става [*Einstellung*]. Ја, у ствари, не уживам у предмету, музика *стимулише* моје расположење [*Stimmung*], и ја сам сконцентрисан на моје расположење, не на предмет.”⁵ Дакле, онај ко у унутрашњој концентрацији приступа предмету, не ужива у њему него у свом доживљају предмета, у „штимунгу”. Последица таквог става, такве концентрације је појава тзв. *естетског дилетантизма*: „О дилетантизму уметничког доживљаја моћи ћемо свуда тамо да говоримо, ако, као прво, уметничка дела изазивају доживљаје који не потичу из вредности уметничких дела, него ако су другачијег порекла – дакле, ако доживљаји нису адекватни вредностима уметничког дела – и, као друго, ако се ти неадекватни доживљаји ипак сматрају правим уметничким доживљајима. Оба услова морају да буду испуњена у исто време, како би се говорило о дилетантизму уметничког доживљаја.”⁶ На пример: лаик или дилетант приликом слушања неког музичког дела ужива у сликама које при томе замишља уместо у структури самог дела. (Са овим би се сложили и критичари из других табора, рецимо Теодор В. Адорно [*Theodor W. Adorno*], који су следили сасвим друкчије идеје и примењивали друге методе од Гајгера.) Гајгер наводи три извора оваквог дилетантизма у рецепцији уметничких дела: извесна лежерност

⁴ Geiger, M., *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, у: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*. Erster Band, hrsg. von E. Husserl, Halle a. d. S., 1913, S. 567–684, цитат: стр. 636. [Напомена: Све цитате из немачких дела у овом раду на српски превео аутор – Д. С.]

⁵ Исто дело, стр. 636 и сл[едећа].

⁶ Geiger, M., *Zugänge zur Ästhetik*, Der neue Geist Verlag, Leipzig, 1928, стр. 4.

реципијента, недостатак напињања у духовном смислу; затим претерано бављење самим собом које је посебно карактеристично за припаднике млађих генерација; напослетку повезаност лаке пријемчивости за емоције са мањком сензибилитета за објективну стварност, а овај извор Гајгер проналази пре свега код „меких”, „фемининих” (!) природа. Јувенилна унутрашња концентрација је стадијум у развоју личности, унутрашња концентрација као последица лежерности је ствар лоше навике и извесне невоспитаности (у смислу недовољне извежбаности укуса), аутоестетска унутрашња концентрација је природна диспозиција. Зато је најпроблематичнији случај овај, како их сам Гајгер зове, „аутоестета” којима је уметност нека врста стимуланса за сопствене сентименте. Они не умеју да заузму став спољашње концентрације, па им тако измиче вредносни садржај уметничких дела. *Homo autoaestheticus* је у суштини непријемчив за уметност.

Гајгер „кривце” за неразумевање уметности не проналази само на страни реципијената, него и на оној стваралаца, па чак и на оној теоретичара уметности. Постоје и дилетантски уметници који стварају лошу уметност – кич и шунд, сентименталну и псеудо-романтичну литературу, музику, слике, филмове и друга безвредна дела. Али постоји и на пољу естетике један тип теорије који према Гајгеру одобрава аутоестетски став приликом рецепције уметности: то је тзв. *дејствена естетика* [*Wirkungsästhetik*] која суштину уметности види у њеном дејству на реципијента, а суштину уметника у изазивању псеудоестетских штимунга и аутоестетског уживања. Таквој врсти дилетантизма у стварању и примању естетских дејстава Гајгер у типичном феноменолошком маниру супротставља „осећајно захватање уметничких вредности”,⁷ а то је став тзв. *вредносне естетике* [*Wertästhetik*], с оне стране интелектуализма и сентиментализма. Оштрица Гајгерове критике је тако усмерена против психологизујућих тенденција у естетици (како то сликовито каже, психолошкој естетици је „у крви” „демократија

⁷ Види исто, стр. 36.

доживљаја⁸). Његовом схватању суштине уметности је блиско оно *метафизичко*, пошто он естетски доживљај сматра засебном категоријом доживљаја која се знатно разликује од оне коју анализирају психологисти у естетици.

У прилог тези о сродности феноменолошког и метафизичког поимања уметности говори и концепција површинских и дубинских дејстава уметничких дела. Наиме, Гајгер претпоставља да аутентично уметничко дело погађа Ја у дубини његовог бивства, док дејства неаутентичних дела остају на његовој површини. Дејства, која долазе од „интернализоване једноставности неког Рембрантовог портрета, натчовечности неке готске катедрале, љупке отмености неког Моцартовог ронда”,⁹ он супротставља дејствима која резултирају из „дирљивости неког сентименталног народног комада”, „узбудљивости неке сензационалистичке драме”, „површне напетости неког авантуристичког романа”¹⁰. *Homo autoaestheticus* тражи површинске надражаје како би дошао до свог задовољства; *homo aestheticus*, насупротив томе, захтева од уметничких дела дубинска дејства, јер он не тражи задовољство од њих него *усрећење* [*Beglückung*] своје егзистенције. Психологија дозвољава нивелисање разлика на нивоу психичког живота, али естетика према Гајгеровом суду не сме игнорисати постојање разлика у квалитету естетских доживљаја. Не може свако на адекватан начин уживати у чарима једног уметничког дела – само ономе ко је кадар да проникне у његову суштину, да у свом доживљају дела захвати његове вредности, дакле, само њему ће то дело бити доступно у његовој лепоти.

Очигледно Гајгер нагиње к једној концепцији естетског доживљаја која полази од класичних претпоставки о постојању вредности (у овом случају оних естетских) и о својству духа да проникне у суштину ствари за разлику од чула која остају само на

⁸ Упор. исто, стр. 46.

⁹ Упор. исто, стр. 47.

¹⁰ Упор. исто, стр. 48.

њеној површини. Он такође у виду има *идеал* естетски образованог реципијента уметности. То потврђују и следеће речи: „Напросто, ствари стоје тако да је у нашем – можда полако одумирућем – погледу о бити особе високог културног ранга садржан захтев да она треба да се покаже *способном за пријем* [aufnahmefähig] уметности – захтев којем ће ретко ко покушати да се одупре због ината, погледа на свет или става банауза.”¹¹ Очигледно се овде сâм Гајгер позиционира у друштву „високог културног ранга”, свестан да је такво друштво у кризи (о томе сведочи његова претпоставка да поглед културне елите оног времена почиње да „одумире”). Тиме се не показује само метафизички карактер такве врсте феноменологије (говор о „суштини”, „вредностима”, „дубини” уметничког дела), већ и њен културно апологетски карактер – али уједно и антиципација промена које ће у модерном времену претрпети перцепција и рецепција уметности.

4.

Промена начина естетског доживљавања у модерни последица је трансформација које је само друштво претрпело у својој структури. У новијим теоријама друштва је детаљно описан тај конекс између друштвених промена и промена у опажању стварности. Биланс тих истраживања налазимо у распону од емпиријски оријентисаног истраживања у социјалним наукама до социјалног и радикалног конструктивизма у епистемологији и филозофији науке. Неке дијагнозе иду чак дотле да констатују својеврсну *естетизацију* целокупног друштва, што се види у вези са процесима прелаза са екстерно оријентисаних концепција живота на оне интерно оријентисане, самим тиме са стварности као објекта опажања, мишљења и делања на субјект који доживљава, искушава и дела у стварности. Као пример може да се наведе радикална теза немачког социолога културе Герхарда Шулцеа [Gerhard Schulze] коју засту-

¹¹ Исто, стр. 2.

па у својој обимној теоријској и емпиријској студији *Доживљајно друштво* (1992), теза о примату естетске оријентације приликом описа структуре социјалних група и карактера њених припадника. Категорија лепог није више објективна категорија него има субјективни карактер: „Лепо не придолazi субјекту споља него га субјект смешта у предмете и ситуације.”¹² Чини се да је овим означен и заокрет од типа рецепције уметности и стварности уопште у односу на онај „класични”, независно од тога да ли он погађа суштину неког уметничког дела (у случају адекватне рецепције) или не (кад је у питању естетски дилетантизам).

Човек у доживљајном друштву не жели само да живи безбрижно него и да живи *лепо*. С обзиром да је у материјално обезбеђеним друштвима, пре свега у западном свету, захваљујући бољим економским условима постало могуће људима понудити читав дијапазон могућности да се естетски и на други начин задовоље, њихов поглед на себе и свет у којем живе обликоваће се у зависности од избора њихових естетских и других доживљајних преференција. Шулце постулира постојање колективних образаца преко којих људи селектују и регламентују садржаје свог свакодневног живота и тако дају облик свом (естетском) опажању – он их назива *свакодневним естетским схемама*. Ради се о „колективном кодирању доживљаја”¹³, *естетском програму* „да се непрегледно мноштво могућности да се свет начини предметом доживљаја редукује на прегледан број рутина”.¹⁴ Он разликује три врсте таквих схема: *висококултурну, тривијалну и напету схему*¹⁵ [*Hochkultur-, Trivial-, Spannungsschema*]. „Свакодневне естетске схеме кодирају колективне значењске обрасце за велике групе знакова: оне, прво, утврђују оно што обично припада заједно, као друго, оне слично

¹² Schulze, G., *Erlebnisgesellschaft*. Kultursoziologie der Gegenwart, 5. Auflage, Campus, Frankfurt a. M./New York, 1995, стр. 39.

¹³ Види исто, стр. 128.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Напетост у позитивном смислу (као моменат забаве), не у негативном (као тензија).

дефинисане знакове снабдевају значењима која их надилазе и, као треће, и једно и друго подижу на ниво социјалне конвенције.¹⁶ Три аспекта одређују сваку од ових схема:

Табела 1: *Приказ структуре свакодневних естетских схема према Шулцеу*

Схема	Ужитак	Дистинкција	Животна филозофија
Висококултурна	Контемплација	Антиварварска	Перфекција
Тривијална	Угодност	Антиексцентрична	Хармонија
Напета	<i>Action</i>	Антиконвенционална	Нарцизам

Онај чија је перцепција уређена према висококултурној схеми ужива у рецепцији уметничких дела (посебно оних класичних, односно оних која су прихваћена као културна вредност за себе), дистанцирају се од необразованих, дилетаната и оних који немају никакав естетски укус, а од уметности траже што веће усавршавање већ датих форми (а не стварање нових). Они који пак следе тривијалну схему теже ка „лаким” културним добрима која обећавају опуштање, забаву и стварање колективне атмосфере („фамилијарности”), даље од себе држе све оне факторе и особе које би могле то да поремете неким блажим или жељим видом асоцијалног понашања, те главну сврху конзумирања културних добара виде у стварању јединства са другима, избегавајући конфронтацију са проблемима и негативним феноменима датим у друштву. Индивиде које су под утицајем напете схеме (углавном су то припадници млађих генера-

¹⁶ Исто.

ција) траже ужитак у искушавању екстремних ситуација (пре свега у разним физичким активностима као што су спорт, плес, вожња, журке, ноћни живот итд.), имају презир према елитизму и конформизму, проналазе свој животни циљ у самоостваривању. Шулце разматра и заступљеност схема у оквиру социјалних миљеа. То на табеларан начин можемо приказати овако:

Табела 2: *Заступљеност естетских схема у социјалним миљеима према Шулцеу*

Миље	Висококултурна схема	Тривијална схема	Напета схема
Ниво миље ¹⁷	+	–	–
Хармонични миље	–	+	–
Интеграциони миље	+	+	–
Самоостварујући миље	+	–	+
Забавни миље	–	–	+

Детаљи Шулцеове анализе расподеле схема у оквиру социјалних миљеа нас овде не занимају. Битно је напоменути да су за одређивање миљеа и типа естетског „конзума” као параметри одлучујући *старосно доба* и *степен образованости*. У прва три миљеа наведена у табели могу бити уврштени припадници старијих генерација, у преостала два они млађих генерација; више образовани су они који припадају првом, трећем и четвртом миљеу, у другом и петом је ниво образовања знатно нижи. Међутим, оно што је интересно у Шулцеовој дијагнози актуелног друштва – а то је и разлог зашто се овде позивам управо на његову студију – јесте указивање на све већу субјективизацију естетских доживљаја.

¹⁷ Мисли се на миље чији су припадници достигли висок ниво образовања [Niveaumilieu].

Чак и у ниво миљеу, дакле оном миљеу у којем су високо образовани и стручњаци за „праву” уметност, он примећује недостатак уживљавања у вредносну сферу у којој партиципирају уметничка дела, штавише, губитак пријемчивости за оно трансцендентно у естетском доживљају. „У тој животној уметности ниво се слави као вредност по себи, мада не садржи представу о приближавању апсолуту.”¹⁸ У том миљеу се преувеличава културна компетентност; у интеграционом се уметност конзумира јер тиме се покушава компензовати социјално условљена дистанца према вишем нивоу; у самоостварујућем миљеу уметност служи томе да се ужива у сопственом доживљају уметности, а не у њој самој – без обзира на то да ли из перспективе ствараоца или оне реципијента. „Уметник је преваходно репрезентант сопствене субјективности.”¹⁹ А исто то важи за онога ко реципира уметност.

Оно кључно у Шулцеовој дијагнози су две ствари: тренд *естетизације* свакодневног искуства и све већа улога која се даје *самоостваривању* онима који су естетски заинтересовани, било да су уметнички ствараоци, било да су само реципијенти уметничких дела. У „доживљајном друштву” субјекти следе нови категорички императив *Доживи свој живот!*²⁰ и стало им је до тога да остваре себе у сваком виду активности, био он у вези са уметношћу или не. Жеља да се ужива у сваком (естетском) доживљају и да се удовољби сопствени *ego* носи свакако и ризик са собом – Шулце наводи два ризична фактора: *несигурност* и *разочарење*. Независно од ових оријентационих проблема што се нужно јављају у средини у којој доминирају разне понуде продуката и дешавања која обећавају задовољење (ауто)естетских потреба, оно што ваља продискутовати јесте шта се дешава са категоријом естетског као и са поимањем суштине уметничког стварања и рецепције уметности. Занимљиво је да се Шулцеова културно социолошка разматрања

¹⁸ Исто, стр. 149.

¹⁹ Исто, стр. 316.

²⁰ Види исто, стр. 59.

могу повезати са Гајгеровим феноменолошким анализама. Гајгера би вероватно запрепастило које размере ће да поприми утицај унутрашње оријентације у различитим сферама друштвеног делања, а посебно на пољу уметничке продукције и рецепције. Читава Шулцеова дијагностика данашњег друштва може се читати као потврда тезе о тријумфу интраоријентисаног става. Зато она може да послужи и као аргумент у прилог тези, која се образлаже у овом прилогу, наиме, тези да *homo aestheticus* све више постаје *homo autoaestheticus*.

5.

Могло би се рећи да је релација између естетског објекта и естетског субјекта досад била разматрана у правцу од објекта к субјекту, наиме, у смислу да у субјекту настаје одређени доживљај, када чита, слуша, опажа уметничко дело или присуствује уметничком догађају. Сада ваља преокренути правац разматрања и видети како се сâм субјект естетски објективира, дакле, како се из унутрашњег иде ка спољашњем. Међутим, не у смислу уметничке продукције – како неко на основу своје (унутрашње) идеје ствара неко дело – то је више питање за продукционистичку естетику; овде нас интересује како се и они субјекти који нису уметнички ствараоци могу естетски *испољити*. Ово треба дословно схватити – на који начин се испољава индивидуалност тог субјекта, на који начин се он *показује* себи и другима. Како се *презентује* сопство у свакодневном животу? Тиме ће се указати на уску везу између појављивања и презентовања. Сопство се не појављује само у смислу појаве неког неутралног ентитета, него се и презентује – а то значи да се *некоме* показује.

Како би напипали нерв проблема који овда ваља разматрати, послужићу се нешто дужим цитатом из једног есеја немачког социолога и филозофа живота Георга Зимела [*Georg Simmel*], есеја из 1908. године под називом „Психологија накита”. Наиме, Зимел тамо између осталог пише: „Накит појачава или проширује ути-

сак личности, тако што на неки начин делује као њено исијавање [*Ausstrahlung*]. Зато су одувек сјајни метали и драгуљи били његова супстанција, зато су они у ужем смислу 'накит' у односу на одећу и фризуру, иако и ови 'ките'. Могло би бити речи о радиоактивности човека, око свакога се на неки начин распростире већа или мања сфера значаја која исијава из њега, у коју урања свако ко има посла с њиме – сфера што настаје неразмрсивим преплитањем телесних и душевних елемената. Чулно приметни утицаји, који прелазе од једног човека на његову околину, у одређеном смислу су носиоци духовне фулгурације [*Fulguration*]; а они дејствују као симболи ове [фулгурације, Д. С.] чак и тамо где су у ствари само спољашњи, где никаква стварна моћ сугестије нити значај личности не прострујава кроз њих. Зраци накита, чулна пажња коју он изазива, стварају проширење личности или пак интензивирање њене сфере, она такорећи у већој мери *јесте*, када је окићена."²¹ Иако се чини да се Зимел само служи метафорама и аналогијама, он погађа ствар у средиште. Око сваког човека се у извесном смислу распростире *сфера* значаја у коју доспевају остали људи; утицаји на друге људе напосто *исцјавају* из тог човека, а то исијавање симболично може да репрезентује сјај накита; чак и ако су само чулни и спољашњи, ти утицаји могу да имају духовни смисао. Сваки човек је у естетском смислу „радиоактиван” – он зрачи неким чулно приметним утицајем и оставља тако утисак у другим људима у његовом окружењу.

Зимелова теза о „радиоактивности” човека, о чињеници „да човек не престаје са геометријском границом свога тела”²², може да се повеже са новим тенденцијама у филозофској естетици, тачније са оном врстом естетике која полази од општег феномена естетизације стварности, односно универзализације естетског, када треба да се покаже да постоји естетско сазнање које се у много чему

²¹ Simmel, G., „Psychologie des Schmuckes”, у: Simmel, G., *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*, herausgegeben von H.-J. Dahme und O. Rammstedt, 4. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1992, стр. 159–166, овде: стр. 160.

²² Упор. исто, стр. 161.

разликује од других врста сазнања (нпр. научног), те које открива нешто у свету што би без њега остало скривено. Такву врсту концепта естетике у новијој филозофији заступа Гернот Беме.²³ У њој кључну улогу игра појам *атмосфере*.²⁴ Тај израз обично изражава нешто дифузно, језички неухватљиво, нешто што измиче појмовној дискриминацији. Он може да се примени на простор, природу, људе, практично на све око нас. Али исто тако атмосфере сматрамо преносиоцима осећања, па тако говоримо о ведрим, меланхоличким, непријатним, пријатељским и другим атмосферама.²⁵

У таквој једној естетички оријентисаној теорији важну улогу приликом означавања тенденције човека да се испољи (горе поменути правац од унутрашњег ка спољашњем) има појам *појављивања*. Беме се пита шта то значи да је неко *добра појава*. Како се уопште појављује неки човек? Можда је још боље рећи: како се *презентује* неки човек. То се може повезати са појмом атмосфере, па тако Беме говори о атмосфери као о опипљивом присуству неког човека или ствари. „Такнути од атмосфере, која их обавија, и подстакнути од њихове физиономије, они [људи, Д. С.] не представљају за нас само слике, него су појава конкретних људи. Начин опхођења може при томе варирати од прости идентификације човека са његовом појавом све до масивног потискивања појаве, како би у објективном или личном говору имали посла са самим чове-

²³ Упор. као један од ретких радова о Бемеу на српском језику Лазић, Д., „Бемеова естетика атмосфера”, у: *Актуелност и будућност естетике*. Зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2015, стр. 315–331.

²⁴ Ради се о појму којег све чешће користе представници новије струје у феноменологији – упор. као посебно репрезентативан пример употребе тог појма концепцију осећања као атмосфера код Хермана Шмица: Schmitz, H., *Atmosphären*, Alber, Freiburg/München, 2014. Упор. о том тренду, барем у немачком говорном подручју, следећу публикацију од аутора: Смиљанић, Д., *Синестетика*. Скица патичке теорије сазнања, Адреса, Нови Сад, 2011, стр. 175–212 („Изражајни карактери и атмосфере”).

²⁵ Упор. о овим појмовним дистинкцијама Бемеов текст „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik”, у: Böhme, G., *Atmosphäre*. Essays zur neuen Ästhetik, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1995, стр. 21–48, овде: стр. 21 и сл.

ком.²⁶ Али нас овде посебно интересује тренд *самопрезентације* човека (могли би рећи и: *презентације сопства* једног човека), дакле, начин на који се неко показује у свакодневном животу, управо у склопу естетизације живота. „[М]и, у ствари, стално радимо на нашем појављивању [*In-Erscheinung-treten*]. То већ почиње са дневним избором одеће, одувек је почело са одабиром одређене фризурае, даље се наставља са козметиком, гестикулацијом, наступом и гласом.²⁷ Пошто људи то обично свесно чине, може се рећи да они тако раде на самима себи као појави (или краће: на својој појави). Они у извесном смислу *пројектују* себе, па чак и *инсценирају* себе. Да ли то значи да они од себе праве *уметничко дело*?

6.

Неколико примера може да покаже, како у постмодерном друштву субјекти естетски (или квази-естетски) праве појаву од себе и како уживају у томе. Већ је Зимел показао на који начин накит преузима функцију „исијавања” човека, с тим што он можда сада не испуњава сврху да индивидуу надогради нечим „наиндивидуалним”, како је то пре стотинак година претпостављао бриљантни есејиста,²⁸ већ управо супротно, накит покушава да додатно појача утисак индивидуалности (незаменљивости, посебности). Могло би се рећи да он индивидуу треба учинити *хипериндивидуалном*. Као пример може послужити *тетоважа*. Сврха тетовирања је да се истакне сопствена индивидуалност, и то на трајни начин – тако што ће истетовирани мотив на кожи постати неотклоњив *део* личности.²⁹ И Зимел спомиње могућност кићења тетоважом, али он то наводи као пример естетизације тела код тзв.

²⁶ Böhme, G., „In Erscheinung treten”, у: Böhme, G., Atmosphäre, стр. 191–202, овде: стр. 196.

²⁷ Исто, стр. 198.

²⁸ Упор. Simmel, G., „Psychologie des Schmuckes”, стр. 162.

²⁹ Оставимо по страни случајеве, када је медицинско технички изводљиво да се тетоважа одстрани.

„природних народа”. Онда је занимљиво, зашто се на данашњем ступњу развоја цивилизације учестало јавља овакав вид самопрезентовања који је више карактеристичан за мање цивилизоване народе. Да ли је на помолу регрес нарцизма постмодерног субјекта у неко архаично стање? Технички гледано, начин тетовирања, дакле, метод наношења слика је данас свакако унапређен, а сами мотиви су садржајнији и, да се тако каже, „професионалније” израђени у односу на претходна времена (нека се са данашњим тетоважама упореде дилетантски урађени мотиви који су некога подсећали на време проведено у војсци, у некој егзотичној средини, у затвору, на стару љубав итд.). Сада се у већој мери мора радити на дизајну, естетизација мора бити изведена на највишем ступњу, како би се одржала апсолутна индивидуалност; мотив мора бити савршено јединствен или треба да се приступи још радикалнијим мерама (нпр. читаво тело прекрити тетоважама). А могуће је да се неко уметничко дело „прекопира” и презентује на кожи доживљајног субјекта. Није ли то врхунац естетизације и презентације сопства – имати неки чувени уметнички мотив на сопственом телу? Или је тиме само достигнут следећи корак банализације и деградације уметности?

Посебна врста самопрезентације, уједно и самоинсценирања, јесте ексцесивна употреба снимака на мобилним телефонима, када доживљајни субјекти снимају сами себе (тзв. *selfie*). Шта је сврха оваквог самоприказивања? Наравно, не само да се задовољи сопствени нарцизам, него и да се такви снимци проследе другим особама, како би се подстакла и њихова знатижеља. Уосталом, не тако ретко једна особа се слика са другим особама и на тај начин приказује и друге поред себе. Не ради се само о томе да се један (обично угодни) тренутак отргне заборау, него и да једна особа ужива у сопственој појави, посебно ако себе или околину око себе инсценира према својим жељама. Можда би се, социолошки гледано, оваква врста употребе медија у доживљајно естетске сврхе могла сматрати обележјем припадника млађих генерација, посебно оних у самоостварујућем и забавном миљеу, али тиме би се феномен су-

више симплификовао. Јер овим средством самопрезентације служе се подједнако и старије особе и оне с највишим нивоом образовања, па чак и знамените личности из политике и културе. Дакле, ради се о глобалном феномену који карактерише доживљајно друштво као такво, а не само један његов миље. Тако је употреба „селфија” још један аргумент у прилог Шулцеовој тези о оријентацији према естетским доживљајима као главној покретачкој снази индивидуа у постмодерном друштву.

Једну посебну врсту доживљајности можемо детектовати у домену *филмске* рецепције. Филм је одувек био анатемисан као медиј мање уметничке вредности, посебно због апеловања на чулност и због афирмације сензационалистичких порива. Мориц Гајгер уопште не спомиње филм у својој анализи естетског дилетантизма, што и не чуди – вероватно филм не би ни могао бити сматран уметничким медијем управо зато што естетски доживљај у случају филмских слика остаје на површини и не продире у дубину. Филмски гледалац је *расејан* (како би то рекао Валтер Бењамин [*Walter Benjamin*]), он нема способност контемплације и концентрације, понајмање на неко објективно значење, већ је фиксиран на доживљај сопствених сензација. Међутим, у доживљајном друштву филм постаје све више образац понашања, а не само медиј који би се пасивно реципирао. У прилог томе говори актуелни тренд да је филмски гледалац све више инволвиран у дешавање на екрану, односно биоскопском платну, рецимо путем пројекције *3 Д филмова*.³⁰ Корак даље иде тзв. *4 Д технологија*: она читаво тело увлачи у дешавање на екрану/платну, тако што се седиште помера, а разни светлосни ефекти, прскање водом, испуштање мириса и друга дешавања током пројекције служе надраживању свих чула. Тако се симулира *тотални* доживљај. Тело, које је у класичној рецепцији

³⁰ Упор. о томе публикацију у којој аутор преиспитује реалистичке претпоставке пројекције таквих филмова и њихове естетске ефекте: Смиљанић, Д., „Escape Into Reality. Парадокс естетског инсценирања реалног”, у: *Актуелност и будућност естетике*. Зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2015, стр. 255–271.

уметности мировало, сада постаје активни медиј естетског дејства. Француски критичари медијске (не)културе Жил Липовецки [Gilles Lipovetsky] и Жан Сероа [Jean Serroy] у студији *Глобални екран* (2007) указују на тенденцију да филм све више утиче на перцепцију света, а тој тенденцији дају назив *синемавизија*. Тако они пишу: „Иако је остала далека, недодирљива, међу звездама, филмска звезда савремених времена је трансформисала наше понашање, учинила да обичаји еволуирају, донела различите ставове. [...] [Д]анас, филмски *look*, тај начин држања и приказивања пред другима, наметнуо се и раширио у друштву кроз једну нову личну естетику: гламур, нескривена и спектакуларна заводљивост, која се приказује као таква без устезања, без лажног стида, кроз тако рећи ексцес. Ако је цигарета и нестала под утицајем санитарних диктата, тамне наочаре, полудуги реденгот, авијатичарски блузон, велике ешарпе, радничке мајице без рукава, сафари јакне, ципови, читав концентрат полицијског филма, *Индијане Џоунса*, *Матрикса* и *Људи у црном* (*Men in Black*) представља уредну заводљивост која се показује, помпезна, блистава, спектакуларна. [...] Данас се свет приказивања купа у гламуру који је легитиман у готово свим животним добима: филмска уметност му је диктирала своја правила. Желимо да себе видимо и да будемо виђени помало као што идоли са великог екрана обасјавају читав кадар екрана.”³¹ И уметност све више преузима принципе инсценације и спектакуларизације новог филма. А и сâм живот, начин како се он поима и обликује, потпада под утицај филма: „Филм се на неки начин увукао у конкретну људску егзистенцију, у гене наше свакодневице. [...] [У] хипермодерним временима живот је почео да имитира филм.”³² И то је један тренд карактеристичан за доживљајно друштво.³³

³¹ Липовецки, Ж./Ж. Сероа, *Глобални екран*. Од филма до смартфона, Академска књига, Нови Сад, 2013, стр. 335 и сл.

³² Исто, стр. 339.

³³ Беме такође узима пример из филмског света и његовог „уплива” у реални и показује како се атмосферичко исивавање може свести на компетенцију, а харизма

7.

Шта показује друштвено посредовани развој од *доживљај-ног дилетантизма до самопрезентације*? Очигледно разлика између спољашњег и унутрашњег постаје порозна, а како показује теоријска тенденција у „новој феноменологији”, она почиње да се преиспитује. Разлика између спољашњег и унутрашњег била је бинарни механизам којим се служила традиционална естетика. То потврђују и модерне концепције естетског доживљаја као што је она Гајгерова. Оне су покушале да одрже примат естетски образованог и компетентног субјекта који приликом рецепције уметности потискује своју субјективност, како би адекватан естетски доживљај пронашао у сфери објективних значења и вредности у којој партиципирају велика уметничка дела. Иако Шулцеова социолошка теорија не може тек тако да се примени на друштво почетком XX века, ипак се многи моменти, које он описује, могу препознати и у аргументацији естетичара као што је феноменолог Гајгер. Та врста естетике је конципирана према мерилима висококултурне схеме, одн. оних људи који представљају пре свега ниво миље. Тешко да се такав модел естетичког промишљања с успехом може применити на данашње стање. Он је тешко применљив и из тог разлога што се сама уметност изменила. С друге стране, тешко се може одржати приступ уметности који држи до говора о дубини доживљаја, суштини, објективним значењима и вредностима уметности – он звучи сувише елитистички и анахроно. Без обзира на садашњу тенденцију умањене или неадекватне рецепције уметности (не само код оних мање естетски образованих него и код оних високообразованих), уметност тражи нове форме у којима ће се изразити сходно околностима које доминирају у данашњем друштву. Требало би прихватити потребу за *иновацијом*, чије је артикулисање и задовољење, метафорички говорећи, уметности увек давало крила,

на инсценирање. Упор. анекдоту о Герију Куперу [Gary Cooper] и Чарлтону Хестону [Charlton Heston] у: Böhme, G., „In Erscheinung treten”, стр. 198 и сл.

па онда видети да ли новој форми уметничког стварања треба да одговара и посебна форма рецепције која ће се издиференцирати с оне стране антагонизма између унутрашњег и спољашњег.

Homo autoaestheticus није *eo ipso* неестетичан или чак антиестетичан. И он у себи скрива еманципаторне потенцијале. Једна сувише критична („хиперкритична“) дијагноза данашњег човека као не- или антиестетичног превиђа да у сваком периоду развоја културне историје човечанства постоје фазе прелаза, када се још није усталио чист тип ствараоца и образац према којем би овај стварао своја дела, а да исто тако још неформирану појаву нове уметности прати евентуално и начин рецепције који се такође још није у потпуности образовао. Тако пример ране перцепције филмског медија из перспективе академске естетике показује превиђање формалних потенцијала који су били имплицитно садржани у новом медију, а та предрасуда је била појачана тиме што је регистрована извесна криза у самој перцепцији, па се сматрало да медиј, који изазива расејаност на страни гледалаца, не може одговорити строгим формалним и другим захтевима који су одувек били меродавни приликом одређивања оног суштинског у уметничком стварању. Да ли то, примењено на тематику овог прилога, треба да значи да је *homo autoaestheticus* нужно историјски пратилац *homo aestheticus*-а, попут сенке, штавише, да онај први на одређеном степену друштвено историјског развоја прелази у овог другог – као што и овај други (естетски човек) може да регредира у оног другог (аутоестетског), када један тип уметничког стварања пређе свој историјски зенит и почне да се деформише? Независно од тога, какав одговор ће се дати на ово питање, остаје изазов за естетику да промисли у којој мери премештање тежишта са једног момента важног за одређење једног уметничког стила, односно жанра или пак читаве врсте уметности на други моменат, који испада из оквира тог стила, жанра или типа уметности (нпр. овде разматрана преоријентација од спољашњег ка унутрашњем, прелаз са екстерне оријентације на интерну), може да буде индиција за то да се сама уметност (или један стил или жанр у оквиру ње) почиње трансформисати. Мож-

да је из те перспективе посматрано актуелни *homo autoaestheticus* само историјски предступањ будућег *homo aestheticus*-а. Наравно, било би лепо када би као естетичари за време нашег живота били сведоци те промене.

Литература

- Böhme, G., *Atmosphäre*. Essays zur neuen Ästhetik, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1995.
- Geiger, M., *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, у: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*. Erster Band, hrsg. von E. Husserl, Halle a. d. S., 1913, S. 567–684.
- Geiger, M., *Zugänge zur Ästhetik*, Der neue Geist Verlag, Leipzig, 1928.
- Simmel, G., *Schriften zur Soziologie*. Eine Auswahl, hrsg. von H.-J. Dahme und O. Rammstedt, 4. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1992.
- Лазивић, Д., „Бемеова естетика атмосфера”, у: *Актуелност и будућност естетике*. Зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2015, стр. 315–331.
- Липовецки, Ж./Ж. Сероа, *Глобални екран*. Од филма до смартфона, Академска књига, Нови Сад, 2013.
- Смиљанић, Д., *Синестетика*. Скица патичке теорије знања, Адреса, Нови Сад, 2011.
- Смиљанић, Д., „*Escape Into Reality*. Парадокс естетског инсценирања реалног”, у: *Актуелност и будућност естетике*. Зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2015, стр. 255–271.
- Fink, E., *Spiel als Weltsymbol*, hrsg. von C. Nielsen und H. R. Sepp, Alber, Freiburg/München, 2010.
- Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Reclam, Stuttgart, 1991.
- Schmitz, H., *Atmosphären*, Alber, Freiburg/München, 2014.
- Schulze, G., *Erlebnisgesellschaft*. Kultursoziologie der Gegenwart, 5. Auflage, Campus, Frankfurt a. M./New York, 1995.

Damir Smiljanić

**HOMO AUTOAESTHETICUS. VOM ERLEBNISDILETTANTISMUS
ZUR SELBSTPRÄSENTATION**

Zusammenfassung

Die Aufgabe des Beitrags ist zu zeigen, wie sich ab dem Beginn der Moderne der sog. *homo aestheticus* allmählich in den *homo autoaestheticus* verwandelt. Das bedeutet nicht nur, dass sich der Akzent des ästhetischen Erlebens immer mehr vom Objekt auf das Subjekt verschiebt, was aus der Sicht der klassischen Ästhetik zum Phänomen des Erlebnisdilettantismus führt, sondern dass sich der Trend der Ästhetisierung auch in umgekehrter Richtung vollzieht: Das Subjekt beginnt sich in der postmodernen Gesellschaft selbst ästhetisch zu präsentieren. Bei der Bestimmung der Begriffe des Inneren und des Äußeren, des Erlebnisses und der Selbstpräsentation, werden dem Autor die phänomenologische Ästhetik Moritz Geigers, Schulzes Kultursoziologie (die These von der „Erlebnisgesellschaft“) und Böhmes „Neue Ästhetik“ von Nutzen sein.

Schlüsselwörter: *homo autoaestheticus*, Erlebnisdilettantismus, Erlebnisgesellschaft, Selbstpräsentation, Moritz Geiger, Gerhard Schulze, Gernot Bohme.

Невена Јевтић

ИЗАЗОВ ДИГИТАЛНИХ МЕДИЈА – СЛУЧАЈ *JENNICAM*

Апстракт: „Џени камера” (*JenniCam*) представља експериментални „уживо” видео пренос свакодневног живота Џени Рингли, младе студенткиње из Америке. Овај се феномен јавља временски пре низа друштвених мрежа које су преплавиле интернет данас, те *Youtube*-а као заиста најутицајнијег дигиталног медија и, коначно, свих ноторних варијација на тему *reality* телевизијских програма. Јединственост овог догађаја може се објаснити с обзиром на технолошке иновације у области дигиталних медија које су га фактички омогућиле. Ипак, он се може поставити у један нарочити историјски и уметнички континуитет, стога што је у основи инспирисан „старијим” уметничким праксама (као што је *перформанс*). Дакле, уз одређену интерпретацију, а која је тема овог рада, овај се феномен може сврстати у проблематику уметности и естетике. У филозофском смислу, *JenniCam* представља веома важну тачку пресека естетичког саморазумевања човека и дигиталне културе, у којој се јасно показују природа онога естетског и карактер савремене културе.

Кључне речи: естетика, култура, дигитални медији, стваралаштво, медијум.

Значај технологије за разумевање савременог глобалистичког друштва се тешко може пренагласити. Она није напросто потпора, већ чини ткиво друштвеног живота, релевантан простор и одлучујући медијум друштвене комуникације. Њена улога није попут

позадинског механизма помоћу којег се покреће сценографија у друштвеном театру. Компјутери и интернет, на пример, далеко су од пуких оруђа, већ су наши партнери у друштвеној збиљи, који попут брокера успостављају најразличитије односе између нас и милиона других. Међутим, интензитет и распрострањеност искустава која су на било који начин повезана с интернетом не могу се у потпуности разумети као ефекти технолошког детерминизма. Нити као једностране ефекти нарочитог политичког карактера и усмерења масовних медија унутар савремене дигиталне културе. Ова искуства су везана за индивидуализовани електронски субјект,¹ који иако делује у нарочитом „сајберпростору” не измиче дијалектици друштвене збиље.

Једна од најупорније навођених карактеристика овог делања унутар сајберпростора јесте његова наводна анонимност. Она је, на пример, навела неке ауторе да тврде како је интернет „друштвена лабораторија за експериментисање с конструисањем и реконструисањем сопства које карактерише постмодерни живот”.² Међутим, иако се може прихватити нешто од тога да је „играње идентитетом” на интернету и уз помоћ интернета олакшано, тешко да се може тврдити како је иједан резултат овог „експериментисања” био без остатка еманципаторски.³ Далеко од тога да је анонимност имала успеха у укидању или ублажавању друштвених противречности, она је само интензивирала проблематику која се најнепосредније тиче стања у коме се налази индивидуум.⁴ Она је уједно

¹ Cubitt, S., *Digital Aesthetics*, Sage Publications, London / Thousand Oaks / New Delhi, 1998, p. 87.

² Turkle, S., *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, New York, Simon and Schuster, 1995, p. 180.

³ Феминистичке анализе интернета и пројекција представа о родним улогама у поље интернета, указују управо на то како је елемент анонимности имао и супротне резултате.

⁴ Веома је важан увид у то да је у последњих неколико година забележен феномен који је назван „партиципативним обратом”, а који је поларизован наспрам анонимности корисника интернета. Како је надзор све више премештана у приватизовану и комерцијализовану сферу, он је постајао све више „добровољан”. Око марке-

и отров и лек – једнако се признаје како прави проблем али представља и нешто корисно.⁵ Услед тога се и на дигиталне медије гледа као на обећање еманципације, с једне стране, али и разочарање, с друге. Једну страну дебате чине, на пример, ставови о интернету као средству редефинисања комуникације и политичког делања, омогућујући непосредно учешће маса у дебатама и процесу одлучивања. Насупрот томе се могу навести ставови који чине другу страну расправе, а који озбиљно сумњају у суштински капацитет интернета да редефинишу сферу јавности. Супротно оним позитивним ставовима, обликује се мишљење да виртуалне заједнице не представљају нешто попут романтизовани простор слободне и јавне расправе, напротив. Најчешће *online* заједнице не успевају да постигну нити су усмерене на достизање било каквог консензуса. Један од најчешћих аргумената на овој страни је управо везан за проблем анонимности актера, која омогућава да се свака позиција дотера до своје ригидне крајности.⁶

тинских стратегија и иницијатива која се баве обрадом најразличитијих података обликована је посебна „парципативна” реторика, која циља на представљање надзора и обраде података као изражавање самих економских слобода, као и слободе говора. Утолико се надзор све више помера заправо у сферу оних активности које су изузете из правне и друштвене регулације. Што се актера овог обрата тиче технолошке и дигиталне иновације су много важније од анонимности. Видети о томе: Ed. Barney, D., Coleman, G., Ross, C., Sterne, J., Temcek, T., *The Participatory Condition in the Digital Age*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2016, p. 207. Зато је стављање нагласка на анонимност као централну карактеристику субјективног искуства у дигиталном добу у озбиљном неспоразуму са самим стањем на „терену”.

⁵ Анонимност смо овде описали имајући на уму важан појам *pharmakon* у Стиглеровој филозофији технологије. Видети образложење овог појма, на пример, у: Stiegler, B. „Relational Ecology and the Digital *Pharmakon*”, in: *Culture Machine*, Vol 13, 2012, p. 1–19.

⁶ Детаљно о либералној расправи, коју смо овде само сумирали, о политичком значају интернета и *online* заједница видети у поглављу „The End of Politics”, у: Filchy, P., *The Internet Imaginaire*, The MIT Press, Cambridge / London, 2007, p. 155–177. Томе се насупрот може навести, поред критике не-еманципаторског карактера нових комуникацијских технологија, и позитивно политичко вредновање

Пре тачно двадесет година, на хоризонту дигиталне културе која је тада почела најдраматичније и да се развија ка свом данашњем облику, појавио се веома комплексан феномен. Реч је о такозваној „Цени камери” (*Jennicam*), односно експерименталном „уживо” видео преносу свакодневног живота тада тек деветнаестогодишње студенткиње из Америке, Цени Рингли. Овај феномен се јавља у времену пре великог броја друштвених мрежа које доминирају интернетом данас. Пре *Youtube*-а као најутицајнијег дигиталног медија и коначно свих ноторних варијација на тему *reality* програма на телевизији. „Специфичност” ове појаве се може разумети, дакако, с обзиром на технолошке иновације које су га омогућиле. Међутим, он се може поставити и у специфични историјски и уметнички континуитет, стога што је у основи инспирисан „старијим” уметничким праксама (као што је *перформанс*). *Jennicam* се, дакле, може на основу одређене интерпретације сврстати у домен уметности и проблематике естетике. У овом феномену дата је, у филозофском смислу, веома важна тачка пресека естетичког саморазумевања појединца и савремене дигиталне културе. У њој се јасно показују уједно и природа онога естетског и културе данас. Ова тачка пресека заправо је позиција у којој се налази све већи број људи у савременој култури, а на којој су истовремено и анонимни, али и нарочито изложени. Најчешће навођеној карактеристици анонимности актера на интернету нужно се мора додати управо ово нарочито искуство изложености.

На први поглед двадесет година није пуно. Чак с научног становишта није ни довољно да би се феномену који има тек двадесет година признала зрелост и примат при истраживању. Међутим, када је дигитална култура у питању, ситуација од пре двадесет го-

интернета у смислу простора за „конститутивно делање” активиста на интернету, односно простора за борбу над средствима комуникације, а тиме и над средствима формирања субјективитета. Видети: Jodi Dean, „The Networked Empire: Communicative Capitalism and the Hope for Politics”, in: *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, Routledge, New York / London, 2004, p. 267–290.

дина се веома разликује од данашње. Најпре, истиче се чињеница доступности интернета и основних технолошких инвенција које су ту доступност омогућиле. Најпростији начин да се говори о томе је да се скрене пажња на то да је пре двадесет година био спор, подразумевао прилично незграпна технолошка решења у поређењу с данашњим. Иако је номинално био доступан широм света, заправо му је и приступао релативно мањи број људи него данас и то најчешће припадници нарочито ентузијастичне групе оних који су професионално били везани за њега. Са становишта глобалног тржишта, интернет је тада још увек подразумевао одређене нише, иако је дакако било само питање веома кратког временског рока када ће се његова доступност и обухватност радикализовати.

У тренутку када се Џени Рингли одлучује да постави камеру у угао своје собе у студентском дому, постојала су два слична пројекта „уживо” видео преноса на интернету. Један је био „уживо” пренос машине за филтер кафу, а други је био пренос свега што се дешавало у акваријуму с рибицама. У сва три случаја је „несофистицираност” технологије у основи свега подразумевала да се на сваких петнаестак секунди смењују црно-беле, релативно замућене слике односно призори. Џенин пројекат је трајао седам година без прекида. Када је актерка одлучила да га прекине, њој је пошло за руком оно што је данас скоро сасвим незамисливо за било кога ко је иоле континуирано користио интернет. Она је потпуно нестала, у целости повратила властиту анонимност, не оставивши ни трунку онога што би се данашњим жаргоном називало „дигитални отисак”.

„Оправдање” за овакав пројекат, или тачније, његову носећу идеју Џени је артикулисала као потребу да се да адекватан садржај новом медијуму какав је интернет. Призори који су били доступни онима који су гледали *JenniCam* нису имали смисао телевизијских призора. Нису се обраћали својим гледаоцима на начин на који је то чинила телевизија, нити су пружали исто задовољство. Она је желела, како је сама рекла у интервјуу с чувеним Дејвидом Летерманом, да портретише сам живот. Славни водитељ ју је одмах

упитао да ли *JenniCam* тако представља портрет живота или сам живот. Њен одговор је био да је реч о самом животу, односно да није добро изабрала реч „портретисање”, јер представља неадекватан израз. Основна идеја, која почива у темељу овог *live cam* експеримента, може се сажети у следећи став: Интернет као нови медијум омогућава најнепосреднији начин изражавања индивидуе, односно представља најнепосреднији медијум чак самог живота. Самим тим што се живи и ступа у најразличитије односе и обављају најразличитији послови, што се емитује путем *JenniCam*, анонимност се разара. Из овог основног става следи да по много чему за Цени заправо нема фундаменталне нити функционалне разлике између живота *online* и *offline*.

Појава *live cam*-а на интернету и њено значење није још увек довољно вишестрано филозофски протумачено. Постоје, свакако, различите теорије које су позитивно или негативно захватиле у њу, но само у одређеној мери. У књизи *Информацијска бомба*, Вирилио је довео у везу све чешћи тренд „уживо” преноса на интернету са све софистициранијим механизмима надзора, или како је он то назвао – теле-надзор.⁷ Он тврди да нисмо разумели информатичку револуцију уопште, уколико не увидимо како је она увела „револуцију генерализованог надзора”.⁸ Међу интернет-ентузијастима постоје и они, сматра Вирилио, који су спремни да воде властите животе на екрану. Живот *online* представља повод или место „коллективистичке интроспекције ових људи, који отелотворују *универзални воајеризам*”.⁹ Истина је да се овој групи ентузијастичких појединаца, којима је свакако припадала и ауторка *JenniCam*-а, чини како се међусобно искључују иновација и приватност. Спремност ових људи да својевољно плаћају ову цену и учествују у овако постављеном реципрочном односу, по свему судећи, зачуђује филозофе.

⁷ Virilio, P., *Information Bomb*, Verso, London, 2000, p. 14.

⁸ Ibid., p. 62.

⁹ Ibid., p. 16.

JenniCam заиста јесте за чуђење. На један изненађујући начин је овај феномен уједно и „архаичан” и футуристичан. Да га карактерише футуристички ентузијазам и скоро утопијски имагинариј¹⁰ није потребно посебно образлагати, будући да је актерка очигледно била инспирисана могућностима и изазовима технолошких иновација. Да је пак овај феномен у извесном смислу архаичан, то захтева објашњење појма. Архаичност овде подразумева оно што је Адорно формулисао у *Естетичкој теорији*: „У дјелима која прегнантно можемо назвати архаичним израз је срастао са техником колико и са њеним одсуством или са оним што ова још није могла да оствари”.¹¹ *JenniCam* се заиста може сматрати архаичним у смислу сраслости израза и технике односно њених недостатака. Овај је феномен био веома погодан за даље развијање у забавној индустрији и може се сматрати да је дао кључан подстицај за концептуализацију *reality* програма. Међутим, у недостацима технике лежи његова специфичност и, по свему судећи, његова непоновљивост. Као нешто архаично а веома меродавно око овог феномена се исплео поприлично романтичан наратив о нечему што је изворно неискварено и чисто, насупрот каснијим деривацијама и свему ономе што је подстакнуло.¹²

Потпуно је прикладно рећи да је за *JenniCam* карактеристичан нарочит односа актерке и публике унутар спектакла. То што можемо да је посматрамо у сваком тренутку, колико год да је у том тренутку тај приказ ограничаван, савршено се уклапа у друштвену реалност засновану на спектаклу. Ако се *live cam* посматра као ес-

¹⁰ Анализа овог утопистичког имагинарија представљао би посебан проблем. Питање је, с обзиром на историју утопијских представа, може ли се за Џенин утопистички назор рећи да рефлектује ишта више до њену класну позицију? Видети: Jameson, F., *Archaeologies of the Future*, p. 171–172.

¹¹ Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979, стр. 116.

¹² Овакав став је карактеристичан за ауторку, иначе веома информативне, радио емисије *Digital Human* Алекс Кротоски на сервису BBC Radio 4, која је емитовала у октобру 2016. године епизоду посвећену *JenniCam* феномену. Епизода је доступна на линку: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b07z414z> 12.2.20017.

тетички феномен, прва перспектива која се намеће при тумачењу је она на однос који постоји између њега као уметничког дела и публике. Уз то се, такође, мора имати на уму да је спектакл, без обзира да ли „изврће реалност на главу”, увек производ реалне активности,¹³ што нас враћа проблематици односа делања, или у нашем случају стваралаштва, и медијума. Дакле, овим је наглашена димензија *live cam*-а као медијума универзалног воајеризма, при чему је циљ, схваћен као стваралаштво, идентификовано са средством односно медијумом. Потребно је подсетити се да Цени није сматрала потребним да се живот „портретише”, већ напросто живи пред камерама! На овај начин је поново актуализована древна филозофска проблематика односа индивидуалног стваралаштва и општег медијума, онако како је разматрана у филозофији немачког идеализма.

Један од основних мотива који прожима ову филозофију јесте схватање да је само мишљење делање. Мишљење, које се увек разуме уз одређену егзалтацију као стваралачко *par excellence*, нужно се преводи из апстрактног у конкретни медијум, ако одлучује, ствара, ако се хрве с оним „објективним”. Међутим, велико је питање било да ли се ово превођење одвија без икаквог остатка, то јест да ли је прелаз из једног медијума у други непосредан.

Цени сматра да њен апстрактни живот може добити непосредан конкретан израз, односно бити њено властито дело без остатка, уколико је изражено овим новим експерименталним медијумом. Међутим, дијалектика у којој стоји индивидуа уопште и њено дело, о којој је писао Хегел, даје веома прикладна упутства за то на који се начин може тематизовати дијалектика карактеристична и за савремену дигиталну културу. Мотор овог дијалектичког процеса јесте нарочито искуство индивидуе која се одважила да се упусти у самореализацију. Да би индивидуа уопште знала шта она јесте, она мора иступити у подручје збиљскости. Негативна страна стваралачког искуства се показује у томе да индивидуа у властитом

¹³ Debord, G., *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, 1995, p. 14.

делу увиђа „непримереност појма и реалности, што лежи у његовој суштини”.¹⁴ Убрзо за то окривљује „непријатељско” расположење подручја у коме ствара или медијума кроз које реализује властиту креативност. „Непријатељско расположење” које увиђа индивидуа чини неутралност и арбитрарност која влада у том подручју. То је подручје поприште реализације сваке индивидуалности, али и ниједне нарочито. Са становишта самог медијума испада да нема повлашћеног индивидуалног садржаја нити загарантованог успеха.

Према Хегеловом учењу, када самосвест „постаје” ум у индивидуалном лику, она себе мора да потврди као делатност. За ту активност и делатност она захтева одређен и адекватан медијум. Ово је стални мотив који прожима његов филозофски поглед на историју самосвести. У истом смислу и Џени захтева адекватан израз за властиту индивидуални живот и она сматра да је то нашла у *live cam* медију. Оно што она заправо налази јесте према њеном животу неутрални и индиферентни универзални медијум воајерства. Равнодушност овог медијума се најбоље види у чињеници да је био једнако погодан за уживо пренос призора акваријума и посуде с кафеом, као и Џениног свакодневног живота. Она, додуше, није то сматрала његовом маном, већ маном и некреативности са индивидуалне стране. Медијум који јој је омогућио интернет само је, према њеном виђењу, чекао адекватан садржај и нешто попут романтичарског *Gesamtkunstwerk*-а ће настати. Вреди подсетити на један од славних ставова које је Шилер изнео у својим *Писмима о естетском васпитању човека*, с којим би се Џени по свему судећи сложила: „Једном речи: она [лепота] је истовремено и наше стање и наше дело”.¹⁵ Наиме, њен живот као тотално уметничко дело био би непосредно индивидуалан, али уједно представљао и универзални израз, који би се односио и репрезентовао животе свих нас. За љубав чињеницама, потребно је навести како њена публика није била само у прилици

¹⁴ Hegel, G. W. F., *Werke*, Band 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986, S. 302.

¹⁵ Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека”, у: *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007, стр. 189.

да је посматра, већ и да разговара с њом или међусобно, у једном од *chat-room*-ова који су пратили „уживо” пренос, додајући целини искуства и посебан осећај непосредности колектива.

Насупрот оваквом виђењу, Хегел тврди како нема реализације индивидуума као индивидуума која би представљала непосредан израз те индивидуалности, јер је „озбиљење излагање онога својега у општи елемент”.¹⁶ Овај општи елемент је суштински ничији и свачији, равнодушан и арбитран.¹⁷ Процес озбиљења или опредмећења је сложенији него што се на први поглед чини. У њему се јавља својеврсна „перформативна противречност” између суштине и појаве. Једноставније речено, постоји нужно неслагање између онога што кажемо да чинимо и онога што смо ефективно учинили. Питање да ли нам је ово неслагање познато, да ли смо га произвели својевољно и намерно, или је оно пак пуки случај, у суштини је небитно. Заправо ни не постоји неки други пут за процес реализације, нити се ово неслагање разрешава тако што ћемо га учинити свесним или настојати да га избегнемо. Оно има смисао унутрашњег дијалектичког мотора који је у основи сваког стваралаштва и који је, у Хегеловом учењу, заправо подигнут на ниво онтолошког закона. Поготово када пребивамо у царству онога духовног, како га Хегел разуме, где свакако спадају естетски феномени, противречност није нешто што нас гура у бесмисао, већ представља прави подстицај.

Историја авангардних борби за потпуно нове технике или медијуме, или рехабилитацију старих, садржи у основи дискутабилно

¹⁶ Hegel, G. W. F., *Werke*, Band 3, S. 305.

¹⁷ Веома је интересантно у овом контексту прочитати један део Бодријаровог интервјуа – о формама савремених медија као тлу индиферентности. Они према његовом схватању производе индиферентност. За њега, међутим, та индиферентност није напросто стање, већ је пре страст. Права индиференција би била ношена индиференцијом према самоме себи, према властитом идентитету. У крајњој линији може постојати и насиље (из) индиференције и вредело би размотрити индиференцију као „нову” политичку страст (насупрот мржњи). Видети: Baudrillard, J., „The Violence of Indifference”, in: *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), New York, 2005, p. 145.

веровање да је нека техника или медијум *по себи* субверзиван или еманципаторски. *JenniCam* демонстрира снажне негативне стране интернета. Његов општи елемент, Вирилијевим речима, елемент „универзалног воајеризма” је гутао свако опредмећење Џениног живота. Не чуди никога што је с њене стране читав експеримент водио до „нужног” разочарења. То што смо били у прилици да посматрамо призоре из њеног живота на један непосредан начин, савршено се уклопило у целовит контекст технолошког друштва које се на један интензиван начин и базира на призорима.¹⁸ Међутим, оно што је она покушала да створи и оно што је на концу успела нису нужно иста ствар.

Према једној погрешној претпоставци, живот на интернету се чини као да се само једним својим неухватљивим делом одвија у „реалном свету”. Другим својим делом – делом који можда највише и привлачи, чини се да живот *online* подсећа на живот унутар фантазије. Предност и привлачност овог дела би се огледала у томе што се у фантастичном медијуму свака улога може преузети, свако се место може заузети, одједном или сукцесивно, слободно и самовољно. Питање да ли одлучујућа димензија *live cam*-а почива управо на овом ужитку у фантастичној игри идентификације јесте далекосежно питање. Међутим, одговарајући на њега промашила би се једна кључна поента. Уместо тога, потребно је осветлити ову континуирану осцилацију између стицања самосвести и губљења себе која је транспарентно дата с овим феноменом. Уопште није реч о игри фантазије, јер нема никаквог квалитативног скока који би раздвајао терене реалности и илузије, одвајајући друштвену реалност и сајберпростор. Поменути осцилација је одлика друштвених односа без обзира у коме се медијуму реализују и на који начин се унутар њих индивидуе реализују.¹⁹ Индивидуум бива принуђен

¹⁸ У књизи коју посвећује Дебору, Агамбен се колеба између описа овог контекста као доба спектакла или стања развијеног нихилизма. Видети: Agamben, G., *Means Without End*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2000, p. 84.

¹⁹ Уколико бисмо се сложили с оценом да је природном и развојем дигиталних медија овладао константна одлика западноевропске цивилизације односно култ живота (Видети: Cubitt, S., *Digital Aesthetics*, p. 50), посебно би вредно било виде-

да прихвати расипање властите субјективности, како би успео да обезбеди за себе било какву могућност трансформације. Без икаквог цинизма се мора признати да је на страни неуспелих пројеката, „нужних разочарења” и негације исплетен веома важан наратив.

Резултат експеримента какав је био *JenniCam* је нешто што је, у бодријаровском смислу те речи, хипер-реално:²⁰ нешто што настоји да истраје у апсолутној кореспонденцији са самим собом, но што онда постаје пуки модел и представља нестанак индивидуалног живота, искуства итд. Другим речима, оно што је „аутентично” повлачи се пред симулацијом. Међутим, постоје и позитивни аспекти овог феномена, макар у оном смислу у коме је он учинио транспарентним неке од кључних аспеката стања у коме се обликује нарочито савремено естетско саморазумевање човека поготово с обзиром на изазове савремених медија. У основи тог саморазумевања постоји одређена наивност, чије се ближе карактеристике огледају у чудној мешавини футуристичке егзалтације новим технолошким решењима и архаичности. Ова се архаичност огледа и у понављању јуришања на противречности које се показују несавладивим, јер се полази од становишта о постојању непосредне адекватности стваралаштва и техничког медијума.

Критика *JenniCam*-а не би требало да се исцрпљује у истицању тога да се у позадини овог пројекта крије потреба за нарцисоидним уживањем у савременом друштву. Циљ критике, такође, не

ти шта представља другу страну живота. Шта значи представа смрти сходно овом култу? Смрт је сума индивидуалних „неуспеха” и начина на које се наше сопство распада. С Дебором би смо, коначно, увидели да је *JenniCam* конкретизација *визуелне форме коју је спектакл, као негација живота, изумео за себе* (Debord, G., *The Society of the Spectacle*, p. 14).

²⁰ „Реалност постаје хипер-реалност – пароксизам и пародија истовремено. Поддржава све врсте интерпретација зато што нема више смисла, јер не жели више да буде интерпретирана. Но, ова неразумљивост није мистична нити романтична: она је иронична... Овде опет, није реч о субјективној, критичкој иронији већ о објективној иронији повезаној с радикалном материјалном илузијом света и њеним неочекиваним ефектима”. Baudrillard, J., *The Vital Illusion*, Columbia University Press, New York, 2000, p. 77.

подразумева указивање на то како у тенденцијама савремене уметности постоји исувише танка линија између неких форми уметничког израза и егзибиционизма. Све су ово критички настројени савременици већ говорили негирајући значај овог феномена, а никаква заиста прогресивна поука није изведена из свег морализирања. Каснији развој *Youtube*-а и *reality* програма неминовно нас опет враћа зачецима односно *JenniCam*-у.

Оно што је у читавом случају постало јасно видљиво јесте арбитрарност и привидна неутралност интернета као медијума. То чини једну страну случаја. С друге стране је, такође, постао видљив и привид слободног индивидуума који има апсолутну моћ и избор при експериментисању с властитим идентитетом и идентификацијама, или при властитој реализацији у уметничком стваралаштву. Тим пре је, међутим, потребно критичко освајање и борба за интернет као медијум који је одмах „изгубљен” како је задобијен. Таква је ситуација са сваким медијумом унутар културног контекста савременог капитализма, што нас враћа старом проблему отуђења човекових стваралачких капацитета. Интернет је заиста само симулација слободног виртуелног простора, те може бити само симулација индивидуалног апсолутно аутономног стваралаштва. У том смислу заиста и нема разлике између живота *offline* и *online*, а то се гесло мора учинити полазном критичком тачком прогресивне уметничке продукције на интернету и њеног филозофског промишљања. Уместо борбе за непосредни израз и адекватне медијуме, можда је потребно говорити о „борби за нову културу, то јест за нов морални живот, који не може а да не буде тесно повезан с новим поимањем живота, све док не постане нов начин осећања срастао с ’могућим уметницима’ и с ’могућим уметничким делима’”.²¹

²¹ Грамши, А., *Проблеми револуције*, БИГЗ, Београд, 1973, стр. 162.

Литература

- Agamben, G., *Means Without End*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2000.
- Baudrillard, J., „The Violence of Indifference”, in: *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), New York, 2005, p., 141 – 155.
- Baudrillard, J., *The Vital Illusion*, Columbia University Press, New York, 2000.
- Cubitt, S., *Digital Aesthetics*, Sage Publications, London / Thousand Oaks / New Delhi, 1998.
- Debord, G., *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, 1995.
- Ed. Barney, D., Coleman, G., Ross, C., Sterne, J., Temcek, T., *The Participatory Condition in the Digital Age*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2016.
- Filchy, P., *The Internet Imaginaire*, The MIT Press, Cambridge / London, 2007.
- Hegel, G. W. F., *Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986.
- Hubert, L. D., *On the Internet*, Routledge, London / New York, 2009.
- Jameson, F., *Archaeologies of the Future*, Verso, London / New York, 2005.
- Stiegler, B., „Relational Ecology and the Digital *Pharmakon*”, in: *Culture Machine*, Vol 13, 2012, p. 1–19.
- Turkle, S., *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, New York, Simon and Schuster, 1995.
- Virilio, P., *The Information Bomb*, Verso, London / New York, 2000.
- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
- Грамши, А., *Проблеми револуције. Интелектуалци и револуција*, БИГЗ, Београд, 1973.
- Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека”, у: *Олеом*, Book&Marso, Београд, 2007, стр. 111–202.

Nevena Jevtić

**THE CHALLENGE OF DIGITAL MEDIA – THE CASE OF
*JENNICAM***

Summary

JenniCam is an experimental live stream of day to day life of then nineteen years old student from USA, Jennie Ringley. This phenomenon occurred before whole of series of contemporary social networks and *Youtube* as one of the most influential mediums, and finally before all of the variations of *reality* TV. Uniqueness of this occurrence can be explained regarding technological innovations in the field of digital media that actually made it possible. However, it can be also put within particular historical and artistic continuum, since it is basically inspired by 'older' artistic practices (such as *performance*). Finally, based upon interpretation that is set forth by this article, this phenomenon can be placed within the problematic of arts and aesthetics. In philosophical sense, *JenniCam* represents very important point of intersection of one's 'aesthetical' self-understanding and contemporary digital culture, which renders transparent both nature of aesthetical phenomena and character of contemporary culture.

Key words: Aesthetics, Culture, Digital Media, Creativity, Medium.

Вук Вуковић

АУРА VS. ХАРИЗМА: ЕСТЕТСКО-ЕТИЧКА ПИТАЊА ИДЕНТИТЕТА У ДОБА ДРУШТВЕНИХ МЕДИЈА

Апстракт: Полазиште за рад проналазимо у два текста која, само наизглед, полазе од контекстуализације појмова аура и харизма унутар савременог политичког лидерства: *Како харизматичан владалац може да изгуби своју ауру* Кристијана Салмона и *Естетика неидентичног и нова медијска култура осећајности* Дивне Вуксановић (2011). Аутори оба ова појма, као и контекст, доводе у везу са сфером афективности, гдје је прича о лидеру/лидерки обогаћена емоцијама као ресурсом за управљање масама, а све са циљем њене „сензибилизације” и политичке идентификације. На тај начин долазимо до првог истраживачког питања – да ли *човјек чулности* остаје без ауре чије мјесто, супститутно помоћу медија, заузима харизма? И друго: ако ову причу истргнемо из политичког контекста, можемо ли је смјестити у свеобухватну (виртуелну) свакодневицу? Циљ оваквог измјештања, прије свега, произлази из чињенице да се менаџмент медијске институције персонализује кроз свог лидера, односно да је лидер носилац оних вриједности које се поистовјећују са општом тимском динамиком. На тај начин говоримо и о менаџменту персонализованих медија, без обзира на то да ли је ријеч о менаџменту садржаја чији је аутор појединац или група, а поготово узимајући у обзир чињеницу да смо, унутар својих профила на друштвеним медијима, сви аутори и ауторке, продуценти и продуценткиње.

Кључне ријечи: аура, харизма, друштвени медији, аутентичност, емоције.

Окружење друштвених медија измијенило је медијски пејзаж карактеристичан за 20. вијек: медијска публика више није пасивна у свеопштем процесу продукције садржаја већ је трансформирана у кориснике и конзументе медијског материјала. Сагледано кроз призму нових технологија и друштвених медија, корисници су постали и продуценти, тј. прозумери (*prosumers*) медијског садржаја чиме су, посљедично, измијенили и читав контекст медијске продукције. Преиспитивање тако дефинисаног контекста гдје је појединац из медијске публике уједно и стваралац наводи нас и на заокрет фокуса овог теоријског промишљања ка естетичком референтном оквиру гдје се као кључно истраживачко питање намеће дилема – да ли човјек, присутан и активан у простору друштвених медија, може бити перципиран као *homo aestheticus*?

Међутим, на почетку би, без рефлексивних претензија, ваљало и одговорити на питање зашто је тема медијске публике у ери друштвених медија релевантна за област савремене естетике. Естетичко наслијеђе, уз теорију умјетности и теорију лијепог, афирмисало је и поље теорије чулности, поготово од Баумгартена (*Baumgarten*) на овамо гдје територија естетике потенцијално обухвата и област медијског стваралаштва, односно концепт специфичног опажања мултимедијалног материјала. У том смислу, ово естетичко истраживање би требало, превасходно, схватити као допринос преиспитивању ефеката технолошке револуције, а у функцији претпоставке да естетика треба да има примарно пропедитичко мјесто у тзв. медијског писмености и медијској педагогији. Медијско стваралаштво би, овдје, ваљало схватити као потенцијални материјал или средство који, обухваћени појмом умјетности, доприносе продукцији естетског облика. Како потенцијал, пак, по својој дефиницији не мора бити и реализован, то нас задржава у првој фази стваралачког чина, односно у процесу идентификације ствараоца као таквог.

Позивајући се на рад Дивне Вуксановић, која сматра да у садржај појма умјетности данас треба сврстати и медије, Сретен Петровић у критички интонираној студији *Естетика у доба ан-*

тиуметности додаје да се, у тој дилеми, мора очувати строго естетичка позиција гдје све у умјетности може бити средство, али никада не и доминанта: „уопште узев, све, а то значи и медији, и техника - уосталом, као и сви садржаји духовног, културно-историјског и природног света – могу запосести свет уметности”.¹ Сврставајући дискусију о медијима унутар поглавља насловљеног *Антиуметничке праксе и смрт уметности*, Петровић суштински остаје у оквирима традиционалне естетичке мисли, на више мјеста наглашавајући да, у појму умјетности, доминантну улогу немају медији нити технолошке могућности, већ креација која доводи до естетског облика. Међутим, прије него што поставимо кључно питање овог рада, морамо се позвати на још један референтни текст цитиране ауторке која критички и студиозно приступа односу медији и естетика.

„Ако је свако дефинисање уједно и негирање, онда је и покушај рефлексивног захвата на предмету естетике данас, а који из ње одстрањује све оно што је неестетско, настојање које је, вероватно, унапред осуђено на неуспех”.² Оваквим одређењем ауторка тврди да је савремени свијет естетизован не само кроз традиционалне предмете естетике, већ и путем феномена који увелико проширују обим естетичких истраживања, а да важну и непобитну улогу у процесу свеопште естетизације имају управо медији масовне комуникације. Естетизација, тако, постаје и општа стратегија не само медијског система генерално, већ и конкретних медија/медијума (филма, радија, телевизије) који овакво медијско дјеловање експлоатишу, а све са циљем акумулације профита или значења што, у коначности, дође на исто. Естетску димензију, могли бисмо доказивати, медији најчешће остварују путем техничких претпоставки и карактеристика самог медија, што маргинализује креацију, а велича медиј, те се, по Петровићевим критеријумима, о естетичкој позицији не би

¹ Петровић, С., *Естетика у доба антиуметности*, Дерета, Београд, 2016, стр. 411.

² Вуксановић, Д., *Филозофија медија – онтологија, естетика, критика*, ФДУ и Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 31.

могло ни разговарати. И Вуксановић сматра да естетика, уколико се држи својих корјена, не би морала имати ништа заједничко са естетизованим свијетом, али додаје, по нашем мишљењу, кључну дистинкцију од које и полази овај рад: естетика, захваљујући властитим рефлексима, може истрајавати становишту критике и немирењу са стварношћу. У том смислу сагледано, медијске праксе можда и можемо читати као антиумјетничке, али их не би требало мислити изван поља естетике која нам пружа оквир за проблемско преиспитивање читавог продукционог контекста медијског дјеловања – од информационо-комуникационих система, преко садржаја медијског материјала, до корисника/публике.

Ако се, у овом тренутку, вратимо на дилему с почетка овог рада – да ли човјек, присутан и активан у простору друштвених медија, може бити перципиран као *homo aestheticus*, односно – да ли је његово постојање у простору нових медијских технологија одређено естетским, можемо дефинисати и овог естетског истраживања: ко је, дакле, стваралац у пољу друштвених медија, а путем тзв. нових технологија, и на који начин се може говорити о његовом естетском идентитету? Полазно упориште за ову дилему из подналова, као и критичко преиспитивање естетског идентитета у ери друштвених медија и нових медијских технологија проналазимо у два научна извора: посредно, у тексту *Како харизматичан владалац може да изгуби своју ауру* Кристијана Салмона (2011) и непосредно у тексту *Естетика неидентичног и нова медијска култура осећајности* Дивне Вуксановић (2011).

Бавећи се политичким сторителингом, Салмон тврди да је дошло до хипермобилизације публике квантитативно оличене у високој посјећености сајтова, гледаности ТВ програма, слушаности радија, што је дио свеукупне „политике пажње”, дистрибуиране стратегијама крос-медијске комуникације. У окружењу гдје је изборна пobjеда повезана са персонализацијом, а не политизацијом изборних обећања, претјерани политички маркетинг, парадоксално, резултира прејаком емотивном стимулацијом публике која се, као таква, расипа. Међутим, хиперстимулисана и хипермобилиса-

на публика нису једине посљедице агресивног и персонализованог политичког маркетинга – и губитак ауре политичара настаје услијед превелике жеље да публика буде стимулирана: „Интернет разум не признаје разум политичке администрације”.³ Вуксановић, с друге стране, сматра да је и веберовски појам харизме измијењен те да је данас, примјењен најприје на групне идентитете, а потом на индивидуе, медијски индукован: „Харизма је, међутим, у овом случају, не било какав, већ првенствено медијски производ и конструкт друштвено-економске стварности”.⁴ Занимљиво је да и Салмон и Вуксановић ове појмове контекстуализују у области савременог политичког лидерства гдје лидери, с једне стране остају без ауре, а с друге, медији вјештачки покушавају да им учитају харизматичност. Такође, аутори оба ова појма, као и контекст, доводе у везу са сфером афективности, гдје је прича о лидеру обогаћена емоцијама као ресурсом за управљање масама, а све са циљем њене „сензибилизације” и политичке идентификације. Међутим, ако ову причу истргнемо из политичког контекста, можемо ли је смјестити у свеобухватну (виртуелну) медијску свакодневицу?

Циљ оваквог измјештања, прије свега, произлази из чињенице да се менаџмент медијске институције персонализује кроз свог лидера, односно да је лидер носилац оних вриједности које се поистовјећују са општом тимском динамиком. На тај начин говоримо о менаџменту персонализованих медија, без обзира на то да ли је ријеч о менаџменту производа чији је аутор појединац или група (тзв. *peer* продукција). У том смислу, треба нагласити да постоји неколико приступа вођству који се, на свој начин, могу уклопити у контекст менаџмента (друштвених) медија, а чији идентитет можемо читати у ауратском или харизматичком кључу. Три основна стила руковођења разликују се по својој структури, односно принципима групног рада, гдје се кључна диференција идентификује

³ Салмон, К., *Стратегија Шехерезаде*, Клио, Београд, 2011, стр. 88.

⁴ Вуксановић, Д., *Филозофија медија II – онтологија, естетика, критика*, ФДУ и Чигоја штампа, Београд, 2011, стр. 127.

на основу структуре саме организације. Аутократски приступ, тако, одговара вертикалној стурктури која врло јасно и издиференцирано препознаје вођу, односно менаџера који своју моћ базира на формалном ауторитету. С друге стране, демократски приступ почива на хоризонталној структури гдје лидер, на основу стручног ауторитета, доноси одлуке, али у комуникацији са свим члановима групе. Коначно, што на овом мјесту треба повезати и са чињеницом да промишљање нових и друштвених медија из менаџерске перспективе указује на одсуство класичне организационе структуре, трећи стил руковођења има врло мало везе са руковођењем: једна од основних, комуникацијских мана овог облика вођства је нефокусираност што, најчешће, не доводи до конкретних резултата (Hybels, Weaver 2001), али и немијешање у сам процес рада, због чега и носи име *laissez-faire leader*. У креативном смислу, који такође треба подвући, наглашено је да „Вођа пермисивног приступа одустаје од сваке врсте ауторитета, негује мир по сваку цену, избегава сукобе и одговорност за креативни исход, као и за односе у групи”.⁵ Иако ауторке истакнутог цитата напомињу да поменути организациони стил није питање избора, већ последица неспособности или недовољне спремности аутора да преузме иницијативу и одговорност, треба нагласити да се такво тумачење, ипак, може читати само у оквиру традиционалних организационих модела, али не и у контексту нових и друштвених медија: кључни фактори који одређују овакве околности не произлазе само из техничко-технолошког система друштвених медија, већ и на основу структуре корисника, односно медијске публике која је, у својој суштини, хетерогена. С обзиром на то да управљање у контексту друштвених медија може подразумевати како управљање сопственим идентитетом, дакле и профилом, тако и управљање садржајима које продукују *online* заједнице, сматрамо да би требало проблематизовати и појмове ауре и харизме, као феномена које се могу развијати у

⁵ Мандић, Т., Ристић, И., *Психологија креативности*, ФДУ, Београд, 2014.

оквиру менаџмента друштвених медија, односно у оквиру савремених теорија о лидерству.

Развој појма „харизма”, истина, налази своју првобитну пријему унутар политичких теорија лидерства, али се потом развија интердисциплинарно. Вебер је сматрао да легитимна власт може бити рационална, традиционална и харизматска, при чему је харизматска власт пролазног карактера и јавља се у ситуацијама када лидери пројектују своје самопоштовање и слику о себи на друге. „Харизматска власт се заснива на афективној преданости личности вође и њеним божанским својствима (харизма), нарочито магичним способностима, пророчкој снази или јунаштву, духовној и беседничкој моћи”.⁶ Није, дакле, ријеч о стручним квалификацијама или критеријумима који су рационални већ је ријеч, закључујемо, о својствима саме личности која индукује колективни ентузијазам. Индивидуални вођа, по дефиницији радикално настројен, преиспитује друштвене норме, институције и установе развијајући вјеру у револуцију као корјениту друштвену промјену. Иако је Вебер појам харизме развијао као вриједносно-неутралну позицију, она се у медијско доба схвата као таленат или вјештина којом је могуће обучити сваког појединца, што је посебно видљиво у маркетиншким и ПР комуникацијама, гдје је харизматска позиција стратешко рјешење у интерперсоналним и јавним наступањима, а са циљем да се код саговорника и публике развије осјећај компетентности. У том смјеру су ишла и каснија истраживања харизме са идејом да се тај појам концептуализује и операционално дефинише (нпр. Halpert у тексту из 1990. године о димензионалности харизме), чиме би се, посљедично, развијали параметри и индикатори за учење и практично развијање унутар маркетиншких теорија и стратешких односа са јавношћу, које, као дисциплине, имају циљ да усмјере јавно мишљење или добију подршку јавности. И поред развоја интерперсоналних и јавних стратегија комуникације, емоционалне интелигенције, као и управљања утиском, харизма се, за

⁶ Ђурић, М., *Социологија Макса Вебера*, Матица хрватска, Загреб, 1964, стр. 326.

разлику од експресивности, перципира као „квалитет који је ређи и мање опипљив”.⁷

С друге стране, аура, као ауторски појам Валтера Бењамин-а у свој својој комплексности свједочи сопственом губитку или бар радикалној промјени у односу на некадашња естетска искуства публике. Разарање ауре посљедица је друштвеног пропадања у којем техничка репродукција одваја умјетност од њеног темеља, али и публику од саме умјетности и умјетника: док позоришни глумац умјетничко дјело презентује публици помоћу себе и своје личности, филмски глумац се прилагођава специфичностима снимања у филмском атељеу. Публику, дакле, замјењује апаратура, публику замјењује техника: „Тако аура која се налази око глумца мора отпасти – а тиме, истовремено, и аура око приказаног лика”.⁸ Узимајући у обзир чињеницу да је у времену када је настајао овај текст филм био нови медиј, исту аналогију можемо примјенити на медије које данас перципирамо као нове, а са идејом да су и једни и други посредовали између умјетности и умјетника и, у крајњој линији, публике: свијест о томе да на другом крају стоји публика увијек је присутна како код умјетника, тако и код парламентарних говорника, којима је апаратура омогућила да се аудитивно и визуелно прикажу неограниченом броју људи. Бењамин наглашава да радио и филм нису промијенили само функцију професионалног глумца, већ и функцију свих оних који приказују сами себе пред микрофоном и камером. Данас бисмо то рекли – свих оних који приказују сами себе на друштвеним медијима.

Технологија је, дакле, измијенила не само начин на који се човјек приказује другима, већ и начин на који себи приказује околину: и надаље, без обзира на то да ли говоримо о тадашњим или данашњим новим медијима, актер се приказује пред публиком потрошача који чине тржиште, а чије се естетско задовољство по-

⁷ Табс, С., *Комуникација – принципи и контексти*, Клио, Београд, 2013, стр. 98.

⁸ Бењамин, В., *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*. У: *Студије културе*, ур. Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 112.

тврђује у сопственом самооутуђењу. Аура, дакле, закржљава управо процесом техничке репродукције, из чега закључујемо да се она не може копирати нити умножити, те да је предмет њеног постојања јединствен и непоновљив у својим временско-просторним координатама. „Овде и сада оригинала чини појам његове непатворености”.⁹ Предмет ауратичности је, закључујемо макар у обрисима, увијек оригинал и као такав, „непатворен” или аутентичан, изван је и саме могућности техничке репродукције.

Читање савременог виртуелног идентитета у харизматском и/или ауратском кључу претпоставља управо питање аутентичности, као кључног појма за разумијевање суштине личности, без обзира на контекст. Аутентично испољавање личности, у том смислу, подразумјевало би искључивање менаџмента утиска, као оквира за управљањем стратегијама које ће довести до жељене позиције у окружењу, а укључивање свих оних елемената представљања који афирмишу индивидуалност, спонтаност и слободу, не само личности, већ и поступака, а све у складу са цивилизацијским принципима и општим системом вриједности. Аутентичност је, дакле, интеракција саме личности и окружења у којем се личност представља и које намеће стандарде понашања и дјеловања. Виртуелно, као и окружење друштвених медија, по својој природи јавно, потискује интимност или је, парадоксално, потпуно открива по оним принципима по којима дјелују стратегије за „баратање утисцима” (како би то рекао Гофман), због чега можемо направити и аналогују, опет парадоксално, са системима ауторитарне репресије.

Полазећи од чињенице да репресивни и ауторитарни системи не функционишу само у ширим друштвеним заједницама, већ могу да се у потпуности искажу и у мањим друштвеним, дакле и комуникативним, заједницама, долазимо и до претпоставке да друштвене медије можемо сматрати и као простор просуђивања. Стратегија колективног развијања осјећаја кривице, утицаја на понашање појединца и његову аутентичну експресију, колективно и преис-

⁹ Исто, стр. 103.

питује поступке појединаца, путем свих оних елемената којим се појединац представља на друштвеним медијима, анатомишући оне који одступају од актуелног тренда. Такав однос система, који корисници доживљавају и као систем за просуђивање мишљења и знања, према појединцима, током дужег временског периода, генерише и нови однос према себи и својој аутентичности, постајући стална одлика личности. У складу с тим, на снази је својеврсна виртуелна забрана слободног изражавања, што изазива потискивање људских потенцијала, а посљедично и генерисања анксиозности. Генерисање анксиозности произлази из потребе да будемо у друштву, или тачније – да не будемо усамљени, чему је једна од основних претпоставки да будемо прихваћени у том истом друштву, макар оно било и виртуелно. У естетичком контексту, долазимо до дискрепанције у односу *бити у друштву* и *стварати у друштву*, поготово узимајући у обзир чињеницу да стваралачки процес *per se* подразумјева не само способност, таленат, знање, вјештине и тсл, већ му је иманентна и унутрашња слобода – слобода од субјективних и спољашњих ограничавајућих фактора какав је – *бити у друштву*. Позиција ствараоца или уже-стручно, умјетника, требало би да обухвата позицију аутономије која даље, по дефиницији, подразумјева аутентичност. У таквом пољу, а управо на основу тих критеријума треба вредновати однос (медијске) харизме и ауре: „Стварање илузије аутентичности захтева велику вештину. Представљање селфа у овим околностима, у различитим медијумима и са многоструким циљевима, није лак посао”.¹⁰

Разноврсност медија и многострукост циљева посљедица су играња друштвених улога на друштвеним медијима и преузимања различитих облика понашања који могу бити потпуно другачији у различитим виртуелним окружењима. Већ сама идеја „стварања лика”, по себи, представља отклон од аутентичности, који је још интензивнији ако се људима не допада социјална улога коју преузимају. На том фону и Теркл наглашава да одређени корисници

¹⁰ Теркл, Ш., *Сами заједно*, Клио, Београд, 2011, стр. 255.

не желе превише тога да дијеле са другим људима, што као одлука производи страх да ће та уздржаност, подједнако као и она која подразумјева истицање добрих страна, дјеловати неприкладно. Репрезентовање себе на поједностављен начин, што је и захтјев друштвених медија, отклон је од аутентичне личности, те сопствених стваралачких и естетских потенцијала: тај однос према очекивањима публике уједно је и условљен дијелењем сопствених аспеката личности пред очима (виртуелне) јавности, те егзистира и као узрок медијски генерисане анксиозности. Анксиозност, и медијски генерисана и свака друга, утемљена је у афекту, као психолошкој околности која се отјелотворује у виду стрепње, најчешће да ће нешто измаћи контроли, што се надаље манифестује у отпору ка промјени мишљења, ставова и увјерења као елементарног психолошког права појединца. Овај друштвени грч лоциран је у очекивању, као погледу из будућности, и позицији изван оне коју практичари и заговорници, све популарније, позитивне психологије, називају „живот сада и овдје”.

Основна филозофија позитивне психологије, је увјерење да појединци треба да теже срећном животу, испуњеном пријатним емоцијама и животним искуствима на плану љубави, посла и забаве. Као посебно дефинисана теоријска орјентација, позитивна психологија полази од претпоставке да су људи склони да већи дио времена посвете размишљању о прошлости и будућности, умјесто да буду „сада и овдје”, трагајући за задовољством и уживањем у моменту који је неповратан. Преокупација уживањем и тренутним испуњењем жеље, комуникативна је одлика савременог хедонизма, гдје трагање за задовољством и континуираним осјећајем среће може постати доминантна мотивација личности, и то оне личности, која тешко толерише (здраву) фрустрацију и друга непријатна осјећања: „Социјалне везе које су засноване на пријатности и избегавању непријатности, веома су површне и поништавају реалност другог, у чему се огледа њихова нарцисоидност”.¹¹ Међу-

¹¹ Миливојевић, З., *Емоције*, Прометеј, Нови Сад, 2004, стр. 276.

тим, ако је директна порука позитивне психологије да су срећа и задовољство циљ сами по себи, те да, што је битније, произлазе из појединца, дакле изнутра, слиједи да и незадовољство проистиче из појединца што, као такво, негира утицаје ширег друштвеног и културолошког контекста. Подстицање увјерења која искључују преиспитивање економских и политичких мјера чија би промјена довела до реалног побољшања друштвених околности не само да је цивилизацијски опасна, већ доприноси отупљивању чула сваког појединца: умјесто да доприноси развоју аутентичности, позитивна психологија, дистрибуирана путем друштвених медија, овако представља рецепт за стандардизацију понашања и општег референтног оквира савременог човјека. Пракса позитивне психологије, надаље, често је орјентисана на *self-help* и *how-to* рјешења, која су у некритичком односу према појединцу, његовим поступцима и ставовима, али и друштвеним околностима у којима живи. Из тога и слиједи потреба да се филозофија „сада и овдје”, коју афирмише позитивна психологија, разликује од концепта „сада и овдје” о којем говори Бењамин. Иако се ови односи према „сада и овдје” међусобно разликују у самој суштини, они се могу поставити и у однос какав стоји између харизме и ауре. Непоновљивост тренутка односно „непоновљиво битисање на месту на коме се налази”¹² само је терминолошка сличност промишљања човјека и/или предмета „сада и овдје”.

Бењамин, насупрот позитивне психологије, сматра да „овдје и сада” треба интерпретирати у контексту аутентичности као континуума, чиме сугерише континуиран и критички однос према својој прошлости: „Аутентичност неке ствари јесте укупност свега што се у њој од самог почетка може пренети традицијом, од њеног материјалног трајања до историјског сведочења”.¹³ Иако се метафора ауре код Бењамина може тумачити вишедимензионално, губитак аутентичности, чини нам се, уједно значи и губитак ауратичности,

¹² Бењамин, В., *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, стр. 133.

¹³ Исто, стр. 104.

што је, и у првом и у другом случају, тема која се тиче чулне, дакле естетске организације унутар појединца.

Начин чулне организације или медијума у коме се остварује и организује чулно опажање омогућује аури да се манифестује као естетичка категорија, и то она која подразумева чулно искуство које се уписује у сјећању, а уколико је аутентичност, у ауратском смислу, изван техничке репродукције – које искуство преносимо у просторно-временске координате друштвених медија? Тумачећи искуство ауре, аутор студије *Естетика комуникације* тврди да су дубина и оргиналност Бењаминове мисли садржане у намјери да се децентрализује анализа: „аура не постоји ни у погледу ни у предмету самом, већ у међупростору између овога двога, то јест у односу”,¹⁴ што нас враћа на интеракцију саме личности и окружења у којем се личност представља.

Међупростор, као естетички појам, уводи и Бурио (Bourriaud), говорећи о релационој умјетности која у својој основи има међуљудске односе који стварају слободан простор и трајање, чији се ритам разликује од свакодневног. Релациона естетика, тако, наговјештава и могућност другачијих односа од оних који су дефинисани наметнутом „комуникационом зоном”, а подразумева интерпретацију у „пољу односа” који се стварају у интеракцији дјела и публике. Друштвени међупростор, како га дефинише Бурио, подразумева да се свака представа односи на неку од вриједности које се у друштву могу транспоновати у чему се виде и њена естетичка и етичка димензија. Суштина човјечанства је, сматра надаље Бурио, у чистој трансиндивидуалности, дакле, сачињена је од веза којима су појединци спојени, од веза које настају у стању сусретања. Мјесто ауре, у тако перципираном окружењу, више се не налази „у свету који извирује иза дела, нити у самој форми, већ испред дела, у привременој колективној форми која се ствара његовим излагањем”. Дакле, нестала или значајно ослабљена бењаминска аура

¹⁴ Кон, Ж., *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2011, стр. 30.

трансформисана је захваљујући слободним асоцијацијама и поново се успоставља у публици која сада и сама постаје извор ауре.

Овдје се, укратко, враћамо и на појам индивидуалног идентитета, не бисмо ли поентирали о организацији чулног искуства и потенцијала аутентичности унутар нових технологија као медија перцепције. Социјални психолог Пјер Тап (Tap) (2009) истиче да постоји шест карактеристика које учествују у изградњи и развоју идентитета, односно на осјећање да останемо исти у времену: континуитет, представа о себи, јединственост, разноврност, самоостваривање и самопоштовање. Ове карактеристике захтјевају међусобни склад између понашања, вјеровања и осјећања који чине идентитет као стални напор да се остане исти, али у контексту свих промјена кроз које личност пролази.

Представљање путем нових технологија на друштвеним медијима такође је условљено ових карактеристикама, али се отвара директно питање естетске и идентитетске аутентичности. На основу изнесених теоријских ставова и интерпретација, сматрамо да је аутентичност тешко испољити на друштвеним медијима, те да је прикладније говорити о илузији која је присутна, а која у потпуности еманира аутентичност у бењаминском смислу. Конструкција лика увијек се дешава на основу унапријед дефинисаних критеријума „комуникационе зоне” и своди се на сегменте текстуалних и визуелних информација који, као такви, не представљају укупност свега што чини одређени идентитет, па чак ни одређену персону. Илузија која проистиче из конструкције лика, заснована на свјесној или несвјесној селективности, надаље се шири путем илузије личног сјећања и искуства које је такође условљено како личном селективношћу, тако и системском апаратуром друштвених медија. Привид личног континуитета и историјског свједочења о себи експлоатисан је опцијама и апликацијама које су системски интегрисане унутар најпопуларнијих друштвених медија.

Стратегија носталгичности друштвене мреже *Facebook* је, тако, насловљена *Share a memory*: мрежа сама подсјећа корисника на одређене активности, ситуације и интеракције које су се десиле

за вријеме његовог виртуелног постојања, чиме се директно прелази у домен перспективистичке прошлости, а са идејом да она, као и сам корисник, буде умрежена, подијељена са сјећањима других у истим временско-просторним оквирима. Интеракција, надаље, омогућава комуникативност индивидуалног памћења које, закључујемо, не функционише на основу субјективне обраде искустава, већ на основу оних сјећања која одабере сам медиј дајући, притом, илузију избора или-или гдје је начелна одлука да ли ће објавити своја сјећања управо на кориснику. Корисници тако, привидно, уређују динамику памћења друштвене заједнице, али ону диманику гдје се сама друштвена заједница (дакле, медиј) позиционира не само као организатор, већ и као селектор чулних опажаја. Оваква системска поставка говори нам о томе да је дошло до битног премјештања аура из домена аутентичности, како га дефинише Бењамин, у домен илузије или привида аутентичности који се, надаље, умрежава колективно, стварајући међусобно-интерактивну публику која, рекао би Бурио, може бити извор аура перципиране у новом кључу међупростора.

Тако дефинисана аура у новом је односу и према харизми, као медијски-конструисаном „сада и овдје” производу који афирмише пролазне трендове самопоштовања и вјере у себе. Медијска харизма је, зато, рецепт за успјешно интерперсонално и јавно наступање које од појединца прави промотера одређеног система вриједности, дајући јавност његовим ставовима и мишљењима. Лични профили постају харизматични артефакти који се, у цитатима, преливају у традиционалне електронске и штампане медије, те постају релевантан извор савременог новинарства. Недостатак оригинала и аутентичности, присутан како у савременом новинарству, тако и у савременим виртуелним профилима, посљедица је све веће присутности нас самих у (новим) медијима што води, како Лаш (Lasch) тврди, лажном представљању и научном понашању. Чини се да, ако је интернет у почетку представљао нашу „лабораторију за идентитет”, сада можемо тврдити да смо и ми дио великог експеримента или серије експеримената, у тој истој лабораторији која,

омогућавајући нам да инсценирамо себе, експлоатише наше активности, афекте, представе и сјећања. Враћајући се на почетак овог естетичког истраживања и тезу да би естетика требало да истрајава на становишту критике савременог свијета, у виду закључка бисмо могли тврдити да је савремени *homo aestheticus* у простору друштвених медија поништен у корист човјека у потрази за инстант-срећом, а под притиском императива позитивне психологије. *Summa summarum*, опсесија самопредстављањем сопствене среће и задовољства ауру је вулгаризовала до харизме, медијски индукујући вјештачке потребе и очекивања како од нас самих, тако и од других, те друштва у цјелини.

Литература

- Бењамин, В., *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, У: *Студије о култури*, ур: Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд, 2008.
- Bougliaud, N., *Relacijska estetika. Postprodukcija. Kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Музеј савремене умјетности, Загреб, 2013.
- Вуксановић, Д., *Филозофија медија – онтологија, естетика, критика*, ФДУ и Чигоја штампа, Београд, 2007.
- Вуксановић, Д., *Филозофија медија II – онтологија, естетика, критика*, ФДУ и Чигоја штампа, Београд, 2011.
- Ђурић, М., *Социологија Макса Вебера*, Матица хрватска, Загреб, 1964.
- Кон, Ж., *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2011.
- Мандић, Т., Ристић, И., *Психологија креативности*, ФДУ, Београд, 2014.
- Миливојевић, З., *Емоције*, Прометеј, Нови Сад, 2004.
- Петровић, С., *Естетика у доба антиуметности*, Дерета, Београд, 2016.
- Табе, С., *Комуникација – принципи и контексти*, Клио, Београд, 2013.
- Теркл, Ш., *Сами заједно*, Клио, Београд, 2011.
- Халперн, К., Руано-Борбалан, Ж., *Идентитет(и)*, Клио, Београд, 2009.

Vuk Vuković

AURA VS. CHARISMA: AESTHETICAL AND ETHICAL ISSUES OF IDENTITY IN THE AGE OF SOCIAL MEDIA

Summary

As a starting point, this paper finds two articles and authors which, just apparently, the notion of aura and charisma interpret through the contextualization within the theory of political leadership: Christian Salmon and Divna Vuksanović. Both of the authors connect these concepts with the sphere of affects where leaders use the emotion as a management resource, with the aim of "sensitization" and political identification. However, the purpose of this paper is to redirect research questions: does a *homo aestheticus* remain without aura which is being replaced by charisma? Can we change the context and think about comprehensive (virtual) everyday life? The aim of this relocation comes from the fact that the media institution is managed by its "leader" who represents the key values of contemporary media: it also speaks about managing personalized media, regardless of whether it is management of traditional media material or social media management.

Key words: aura, charisma, social media, authenticity, emotion.

Александра Бракус

МЕДИЈИ И КУЛТУРА: ЗНАЧАЈ ЛЕПОГ У САВРЕМЕНОМ ДРУШТВУ

Апстракт: У раду се разматра утицај савремене културе на човека као естетско биће. У култури у којој се урушавају естетске и етичке вредности, где је прагматизам надјачао духовне вредности, у којој крупни капитал и маркетиншке агенције путем медија кроје материјалне вредности, долазе до изражаја неке нове естетске категорије. Људи који се баве уметношћу у данашње време питају се шта је уметност, а шта не. Исто тако, постоји мода и модни трендови који диктирају естетске вредности, односно шта је лепо, а шта није. Кодексе лепоте одређују медији, оно што је некада изазивало дивљење и пажњу, данас није у тренду. Потребно је критички промишљати ко одређује параметре лепоте и привлачности и да ли је укус за лепо толико релативна категорија.

Кључне речи: медији, култура, лепо, мода.

У својој *Психологији*¹ Г. Волф (Wolff) каже да има ствари које нам се допадају и других које су нам непријатне, и да је та разлика оно што сачињава лепо и ружно; другим речима, да се лепим назива оно што нам се допада, а да је ружно оно што нам се не допада. Овоме се додаје да се лепота састоји од савршенства, тако да по-

¹ Волф, *Психологија*, Амстердам, 1745.

моћу тог савршенствавар која је њом заодевена способна је да у нама произведе задовољство.

„Он затим разликује две врсте лепоте, праву и привидну: праву која произилази из стварног савршенства, и привидну која произилази из привидног савршенства”.²

„Лепо” су Грци називали *калон*, а Римљани – *pulchrum*, тај латински термин задржао се не само током антике него и у средњем веку, у доба Ренесансе се изгубио уступајући место новом појму *bellum*.

„Грци су лепо схватили шире: обухватили су тим називом не само лепе ствари, облике, боје, звуке него и лепе мисли и лепе обичаје. Платон у *Хипији великом* као примере наводи лепе карактере и лепе законе. Оно што је у славном одломку *Гозбе* (210 Е – 211 Д) назвао идејом лепог, могао је такође назвати идејом добра, јер није била реч о видљивом и аудитивно лепом. Филозофи класичне Грчке су најистакнутијим лепим сматрали баш духовно, морално лепо карактера, духовно лепо, мисли.”³

Ипак су антички софисти појам лепог сузили, одређујући да је лепо оно што је пријатно за вид и слух. Платон је критиковао њихову дефиницију, јер није одговарала прихваћеном појму и пројектовала је нови појам. Врлина новог појма је што је појам леподефиниција учинила одређенијим, што га је разграничавала од добра, мана јој је била у томе што је израз учинила многозначним, јер стари појам није нестао, већ је добио нова значења.

² Дидро Д., *О пореклу и природи лепог*, Издавачко предузеће Рад, Београд, 1962, стр. 5.

³ Татаркевић В., *Историја шест појмова*, Уметност, Лепо, Форма, Стваралаштво, Подржавање, Естетски доживљај, Додатак: О савршенству, Нолит, Београд, 1975. стр. 115–116.

Платон је говорио о лепим наукама и врлинама. У нама ближим временима постоји двојност у схватању „лепог“ која се одржала због тога што се у антици овај појам широко схватао, касније је преовладало уско тумачење појма.

Историјски подаци показују да су теорије лепога оперисале трима његовим појмовима:⁴

Лепо у најширем значењу. Такав је био првобитни грчки појам, који је обухватио и морално и лепо, што значи област не само естетике него и етике. Сличан смисао појам је имао такође у средњовековној изреци: „*Pulchrum et perfectum idem est.*”

Лепо у значењу искључиво естетичком. Обухватало је само оно што изазива естетске доживљаје – било да је реч о боји, звуку или мисли. Управо тај појам лепог постао је током времена основни појам европске културе.

Лепо у естетичком значењу, али суженом на област вида. У том значењу лепи су могли једино бити облик и боја. Такав појам лепог употребљаван је већ у антици -код стоика. У наше време пре се појављује у свакодневном говору него у естетици.

Ако узмемо илустрације приказа стотину ремек дела из свих времена, слике уз обимну антологију текстова од Питагоре до наших дана помажу нам да се реконструишу различите идеје лепоте које су се појављивале или се о њима расправљало од старе Грчке до данас.

Различити начини на који је разматран појам лепог, кроз лепоту природе, цвећа, животиња, људских тела, звезда, математичких односа, светлости, љубави према Богу.

Ако узмемо списе филозофа, писаца, научника, мистика или теолога, као и уметника, можемо посматрати и изучавати овај појам у различитим временима, из различитих углова. Можемо реконструисати лепоту и како су на њу гледали обични људи, богати, уметници и кроз различита схватања и у различитим епохама ви-

⁴ Исто, стр. 117.

дећемо да се лепо третирао на различите начине не само у раличитим временима већ и у различитим културама.

Лепо, љупко, дражесно или узвишено – придев је који корисимо да бисмо означили нешто што је допадљиво. У том смислу можемо рећи да је лепо нешто што нам се допада. Кроз историју се покушавало дефинисати шта је појам лепог. Аристотел је тврдио да лепо, пошто је добро, јесте и пријатно.⁵ У том смислу можемо рећи да оно што је лепо истоветно је са оним оним што је добро, и заиста у многим раздобљима историје чврста веза успостављена је између „лепог” и „доброг”.

Бескрајни низ ствари сматрамо добрим – узвраћену љубав, поштено стечено богатство, фину послестицу, а у свим овим случајевима пожелели бисмо да нам то добро припада.

Добро је оно што у нама буди жељу. Када неки частан поступак оценимо као добар, волели бисмо да смо га сами учинили, односно показујемо спремност да и сами нешто једнако вредно остваримо, подстакнути примером нечега што сматрамо да је добро, или, опет, добрим називамо нешто саобразно каквом идеалном принципу, али што стаје бола, попут славне погибије јунака, посвећености којом се негује губавац, жртве којом родитељ спашава дете својим животом.... У тим случајевима прихватамо да је ствар добра, али из егоизма или бојазни, не бисмо били ради да нас заде-си аналогно искуство.⁶

Често и када указујемо на часна дела говоримо о лепом поступку. Кроз векове филозофи су тежили да дефинишу појам лепог, уметници су желели путем својих дела да га покажу, свака култура или историјска епоха препознаје ствари које су пријатне за посматрање. И у модерном добу постоји тесна веза између лепоте и уметности.

Уметници су приказивали људе у одећи, колибе, алатке и покушавали на дам покажу како они доживљавају лепоту. Да би налазили надахнуће свог времена у представи коју су гајили о моди

⁵ Татаркјевич В. *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980, стр. 117–118.

⁶ Умберто Еко, *Историја лепоте*, Плато, Београд, 2004, стр. 8.

библијског времена или Хомерових спевава, инспирисала их је мода њиховог времена.

Можемо слободно рећи да поврх различитих схватања „лепоте” постоји неколико правила која важе за све народе и столећа. Она никад није била нешто апсурдно и непроменљиво, већ зависно од историјског периода и земље поприма различита обличја – а то се не односи само на физичку лепоту човека, жене, природе, већ и на лепоту Бога, светаца, или идеја...⁷

У данашње време медији имају великог утицаја на формирање ставова, мишљења и начина понашања. Медији су, у ствари, „творци мишљења”.⁸ Са појавом Интернета медијске поруке су још доступније и утицајније. Медији нам говоре шта је лепо и привлачно а шта ружно, који су модели понашања пожељни. Утицај модерних медија више се не може посматрати особеношћу овог или оног друштва. Оно што је код електронских медија била новина јесте њихов глобални утицај: први пут у историји, они су створили могућност тренутне комуникације између било које две тачке глобуса – „глобалног села”.⁹

Уметност као специфичан облик људске комуникације, често се дешава на специфичним местима која нам говоре да се нешто посебно догађа. Та места су позоришта, галерије, итд. Уметничко дело постоји као посебан друштвени феномен, попут концерта или филма, међутим, обично је део других друштвених активности или интереса. Црква и двор су увек интегрисали уметност у своје активности, често не без одређене сврхе.

Естетска продукција данас је у великој мери интегрисана у производњу потрошне робе, што је последица економског утицаја и производње робе која се све брже и брже производи, и производа који све брже и брже застаревају да би се јавила потреба за што већом куповином производа на тржишту.

⁷ Исто, стр. 14.

⁸ Рег Д., *Односи с медијима*, Клио, 1996, стр. 10.

⁹ Лоример Р. *Масовне комуникације*, Клио, Београд, 1998, стр. 8.

Уметност је облик људске комуникације, који обликује наш ментални оквир, нашу емотивну текстуру, наше разумевање прошлости и садашњости, наша сећања према другим људима. Уметници су важни произвођачи наше идеологије.

Када људи говоре о уметности, кажу ”култура”. Култура такође значи и развијање, образовање, богаћење духа. Свеукупна тековина цивилизације и начин живота. Означава све творевине које су настале као резултат људске делатности, интегрисани образац људског знања, веровања, традиције, морала и понашања.¹⁰

У данашње време кодекс лепоте одређују медији и модна индустрија. Можемо поставити питање: да ли је укусу за лепо толико варљив да се битно мења на сваких неколико година. Оно што је некада било лепо и допадљиво у свременом друштву постаје досадно и банално.

Оно што је некада било лепо, данас није. Медији, модна индустрија и рекламнеиндустрије креирају трендове, формирају укусе. Они су моћни и ту моћ користе за испуњењесвојих циљева, креирање потреба и трендова.

Ако погледамо, само у двадесетом веку модел идеалне жене и мушкарца се мењао. „На модел савршене лепоте, која доминира у одређеном тренутку, утичу друштвене околности, као и медији, популарне књиге, чак и модни трендови. Увек постоји неколико фактора који одређују која жена ће бити лепа, а која не. Сликарска платна популарних уметника и холивудски филмови у којима су увек доминирале најпожељније жене, одлично су овековечили те промене. Лепота Мерилин Монро (Marilyn Monroe)¹¹ почетком 20. века била би окарактерисана као превише банална, нимало фасцинантна и урбана, а неколико деценија касније добила је пуно признање. Њена сав-

¹⁰ Здравковић Милован, *Речник основних позоришних појмова*, II допуњено издање, Народно позориште, Београд, 2007, стр. 82.

¹¹ *Marilyn Monroe*, била је америчка филмска глумица, певачица, модел и забављачица. Филмску каријеру је почела 1947.

ременица Одри Хепберн (Audrey Hepburn)¹² енглеска глумица и модел била је најпопуларнија у време раскошних лепотица, па упркос прелепом лицу у своје време није представљала секс симбол. Само деценију, две касније њена двојница у телу, манекенка са надимком Гранчица (Твиги), постала је откриће савршене женске лепоте и одједном су све жене са раскошним грудима и бедрима постале дубоко несрећне што нису мршаве као грана. Последњих неколико година, после ере силиконских лепотица и изгладњивања, поново се враћа природна женска лепота са свим атрибутима¹³.

Утицај на свест људи данас има и филмска индустрија и серије. Жене су данас постале самосталне, са интегритетом. Популарна серија „Секс и град“ (*Sex and City*) направила је револуцију међу женама. Четири хероине из Њујорка створиле су савремени тренд лепе и пожељне жене овога друштва.

На глобалном нивоу утицај ове серије је био велики. Медији су показали колико су утицајни и моћни. Променили су начин размишљања и ставове жена и мушкараца.

Серија је имала велику гледаност, популарност је била незапамћена, а многе жене су пожелеле да се понашају, облаче и изгледају као глумице ове серије, које су лепе, заводљиве и пожељне у савременом друштву.

Лепота се проучава кроз векове, она је помало мистична и сваки човек јој тежи. „Леп предмет је онај који својом формом прија чулима, нарочито чулу вида и слуха. Али, лепоту предмета не исказују само његови чулима доступни видови – када говоримо о телу човека, важну улогу имају и његова духовна својства и нарав, која се више откривају духовном него телесном оку. На овим основама можемо говорити о првом схватању лепоте, које је опет, у вези с различитим вештинама које је изражавају, и нема јединствени статус – у химнама се лепота изражавау космичкој хармонији, у поезији се исказује кроз милину која људе разгаљује, у вајарству

¹² Audrey Hepburn је била енглеска глумица и модел.

¹³ http://www.novosti.rs/vesti/zivot_+.303.html:393562-od-kulta-licnosti.

у прикладној мери и симетрији делова, у реторици кроз одговарајући ритам”.¹⁴

Тему лепоте разрађивали су и Сократ и Платон. Сократ је увео три категорије: идеалну лепоту – која природу представља спајањем различитих делова, духовну лепоту – која изражава нашу душу и корисну лепоту.

Гледајући савремену културу у којој живимо видећемо да се концепт идеалне лепоте нуди на сваком кораку путем медија. Модерна индустрија промовише управо такву лепоту, извајано тело, лице без бора. У данашње време повезују се два појма лепота и срећа.

Успех је достићи идеалну лепоту...која није реална. Такође, корисну лепоту можемо повезати са савременим друштвом јер управо корисност и практичност су надвладале духовне вредности. Материјално је постало оно што се тражи, што је лепо и што симболизује моћ и успех у данашњем друштву. Рекламна индустрија креира трендове и промовише потрошачко друштво а самим тим и упућује потрошаче на оно што је по њој „лепо”.

Духовна лепота губи на значају и управо је због тога неопходно критички мислити и медијски се описмењавати. А то значи увидети шта је у медијским порукама манипулативно а шта корисно.

За Платона, лепота има аутономно постојање, независно од физичког носиоца који је изражава, она није везана за чулни предмет већ свуда сија.

Лепота није у складу са оним што се чује или види, она је повезана са унутрашњом лепотом.

„Пошто је по Платону, тело мрачна пећина у којој је заточена душа, чулни поглед треба да буде превазиђен духовним погледом, за то је неопходно овладавање дијалектичким вештинама, односно филозофијом”.¹⁵

¹⁴ Умберто Еко, *Историја лепоте*, Плато, Београд, 2004. стр. 40–41.

¹⁵ Умберто Еко, *Историја лепоте*, Плато, Београд, 2004, стр. 50.

Оно што се може закључити је да није свакоме дато да уочи праву лепоту. А са друге стране ако посматрамо уметност као бледу копију лепоте, схватамо колико је она неухватљива.

Свако време и култура носи своје критеријуме лепоте, оно што је у једном периоду било „лепо”, „чудесно” и „узвишено”, данас није. Али морамо узети у обзир развој технике и технологије, медије и рекламну и модну индустрију које никада до сад нису биле толико значајне и развијене. Никада до сад медији нису имали толики утицај на људе, њихове ставове и мишљења.

У једном историјском периоду лепо је повезивано са добрим, данас се тежи идеалној лепоти која није везана за духовну лепоту и доброту. Свет материјалног је преовладао, потрошачко друштво тражи да будемо уклопљени у савремено друштво и стандарде који се постављају.

Идеја о лепоти се проучава кроз векове, свака култура или историјска епоха је препознаје другачије. Представа о лепом се константно мења. Однос између лепоте и уметности се често представљао на двосмислен начин, иако се у једном тренутку предност давала лепоти природе, признавало се да уметност може на леп начин да представи природу и уколико је природа сама по себи опасна или одбојна.

У сваком случају у раду се бавимо историјом лепоте а не историјом уметности, али морамо рећи да су оне увек биле у односу и изражавале једна другу.

Лепота ће се истраживати и у будућности али какве ће стандарде имати то није могуће претпоставити, али после пластичне хирургије и силикона који су симболи данашњег времена очекује се да ће природан изглед без естетских захвата бити промовисан од стране рекламних индустрија и Холивуда који су креатори времена у коме живимо.

Литература

Волф, *Психологија*, Амстердам, 1745.

Дела Волпе Г., *Историја укуса*, Београдски издавачко – графички завод, Београд, 1971.

Александра Бракус

- Дидро Д., *О пореклу и природи лепог*, Издавачко предузеће рад, Београд, 1962.
Кант, *О лепом и узвишеном*, Култура, Београд, 1955.
Лоример Р. *Масовне комуникације*, Клио, Београд, 1998.
Рег Д., *Односи с медијима*, Клио, 1996.
Татаркевић В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1975.
Умберто Еко, *Историја лепоте*, Плато, Београд, 2004.
Здравковић Милован, *Речник основних позоришних појмова*, II допуњено издање, Народно позориште, Београд, 2007, стр. 82.
Зуровац М. „Три лица лепоте”, у: Положај лепог у естетици, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Мали Немо, Београд, 2005.
http://www.novosti.rs/vesti/zivot_+303.html:393562-od-kulta-licnosti

Aleksandra Brakus

MEDIA AND CULTURE: THE IMPORTANCE OF BEAUTY IN MODERN SOCIETY

Summary

The paper consider the influence of contemporary culture on homo as aesthetic being. In the culture where the aesthetic and ethical values fall, where pragmatism overcame spiritual values, in which great capital and marketing agencies through the media make material values, and some new aesthetic categories come to expression. People who are involved in art nowadays are wondering what is art and what is not. Also, there is fashion and fashion trends which dictate aesthetic values, or what is beauty and what is not. Codes of beauty define the media, what was once provoke admiration and attention, today's not in trend. It is necessary to reflect critically on who determines the parameters of beauty and attractiveness and is it the taste for beauty such relative category.

Key words: media, culture, beauty, fashion.

Милош Миладинов

УМЕТНОСТ, КУЛТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЈА У МАРКУЗЕОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ

Апстракт: Аутор у раду испитује Маркузеову тезу о односу културе и цивилизације у савремености. У првом поглављу приказане су кључне разлике између Маркса и критичке теорије, а онда и Маркузеа у односу на друге мислиоце франкфуртског круга. Потом, у наредна два поглавља аутор разматра Маркузеове тезе о односу културе и цивилизације кроз људску повест, од антике до данашњих дана. На крају, аутор доводи у питање Маркузеову тезу о стапању културе и цивилизације у савремености, имајући у виду нове уметничке праксе које Маркузе у властитој анализи не разматра.

Кључне речи: друштво, култура, Маркузе, уметност, цивилизација.

Проблем културе – Маркс и критичка теорија

У овом истраживању бавићемо се односом цивилизације и културе у Маркузеовој филозофији, односно местом, улогом и могућим прогресивним потенцијалом домена културе за савремено друштво. Тој теми приступићемо с обзиром на дијалектичко кретање односа цивилизације и културе кроз повесни ток човечанства. Овакав приступ теми показује се продуктивним јер нам отвара пут к разумевању улоге и значаја културе за цивилизацију с краја двадесетог и почетка двадесет и првог века. Иако се Маркузеово испитивање ове проблематике завршава увидом у стање овог одно-

са с краја шездесетих година прошлог века, ми ћемо покушати да говоримо о данашњој ситуацији у култури с обзиром на Маркузову општу мисаону стратегију. Имајући у виду Маркузов приступ и појмовност, покушаћемо да утврдимо у којој мери се они могу применити на тренутни однос цивилизације и културе.

Као један од мислилаца критичке теорије друштва, Маркузе овим проблемима приступа из марксистичке позиције. Међутим, за разлику од класичних марксистичких појмова за интерпретацију друштвених односа – базе и надградње – Маркузе овом проблему приступа с нешто другачијим појмовним апаратом. Кључни појмови помоћу којих Маркузе покушава да захвати друштвену стварност јесу култура и цивилизација.¹ Један од разлога за напуштање појмова базе и надградње огледа се у специфичности онога што се подразумева под појмом културе. Наиме, процес производње културних добара не може се напросто уврстити у сферу надградње, јер и оно представља некакву врсту радног процеса укљученог у производне односе. С друге стране, културни производи, пре свега уметничка дела, не представљају робу у класичном смислу, а савремене уметничке иновације, попут уметности перформанса, инсталације и сличних, укидају сам аспект дела, што доводи до још већег удаљавања уметности од робне сфере, а самим тим и онога што спада под појам базе.

Маркузе, али и остали мислиоци Франкфуртске школе, придају феноменима културе и уметности далеко већи значај него што је то био случај код Маркса. Сам Маркс није посветио ниједно систематско дело проблемима уметности, нити је настојао да оформи властиту естетику, већ се рефлексивом о уметности бавио пре свега фрагментарно и успутно.² За Маркса, субјект револуције свакако

¹ Иако и сам Маркузе инсистира на разликовању ова два појма, они се у неким његовим списима јављају у синонимном значењу. Уп. Маркузе, Х., *Ерос и цивилизација*, Напријед, Загреб, 1965, стр. 16.

² Уп. Wreckmeister, О.К., „Marx on Ideology and Art”, in: *New Literary History*, 3/1973, The John Hopkins University Press, 1973, стр. 502.

није била уметност, нити је у њој видео значајан прогресивно-револуционарни потенцијал, односно уметност код њега није маркирана као место које је одређујуће како за прошлост и садашњост, тако и будућност. Штавише, Марксови ставови о уметности и култури више нагињу ка њиховој редукцији на део идеологије владајућег поретка – уметност и други културни феномени представљају духовни израз владајуће класе,³ чија функција није ништа друго до очување тренутних економских и социјалних односа. Насупрот Марковом становишту, мислиоци критичке теорије друштва су далеко више пажње посветили феноменима уметности и културе, што је на крају резултовало готово опречним ставовима спрам Маркове теорије.

Ако може бити говора о искораку критичке теорије од Марковог полазишта када је у питању феномен културе, онда свакако треба нагласити и Маркузеов искорак по овом питању у односу на друге мислиоце франкфуртског круга, пре свега Адорна и Хоркхајмера. За разлику од већине проблема обрађених унутар *Дијалектике просветитељства*, појам савремене културе, односно културне индустрије, бива значајно аисторијски одређен – Адорно и Хоркхајмер не пружају увид у генезу и унутрашњу дијалектику развоја културе, чији је кретање довело до њене индустријализације. Такође, на основу анализе појма културне индустрије, стиче се доминантан утисак да Адорно и Хоркхајмер не остављају могућност културној индустрији да из саме себе произведе властиту негацију, чиме заправо остају недоследни претходно прокламованом негативно дијалектичком методу. Насупрот томе, Маркузеов појам културе је наглашено историјски конципиран и настаје као резултат његовог дијалектичког односа спрам појма цивилизације.

Маркузе појам културе дефинише као нешто више од пуке идеологије и одређује га као историјски процес хуманизације, чији је крајњи циљ заштита људског живота у борби за опстанак, раз-

³ Уп. Маркс, К., Енгелс, Ф., *О књижевности и уметности*, Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1964, стр. 12.

вијање људских духовних способности и слично.⁴ Отуда, подручје културе сматра се подручјем људске слободе и испуњења, односно свега онога што се подразумева под људском духовном делатношћу. Појму културе Маркузе супротставља појам цивилизације, који се пре свега односи на сферу друштвене нужности, тј. сферу отуђеног рада и репресије. Другим речима, култура која може артикулисати идеале у различитим облицима смањивала је напетост између света духа и области друштвене нужности, односно сфере рада.⁵ Различите друштвене формације доводиле су до различитог односа између ове две сфере, који се може сагледати кроз људску повест.

Цивилизација и култура. Историјски пресек

У свом спису *Ерос и цивилизација*, као и у готово свим делима, Маркузе поставља питање о могућности нерепресивне, или, макар у значајнијој мери, мање репресивне, цивилизације. На то питање покушава да одговори служећи се неким Фројдовим увидима и појмовношћу. Прецизније, проблематику репресивног друштва Маркузе испитује с обзиром на онтогенезу, тј. порекло потискивања у појединцу, и филогенезу, тј. порекло потискивања у читавом људском роду. Оно што је нама у тој анализи од посебне важности јесте Маркузеова анализа филогенезе репресивне цивилизације, која ће послужити за разумевање Маркузеовог појма репресивне цивилизације уопште.

Учење о репресивној цивилизацији почива на идеји организације људских заједница на принципу доминације.⁶ Појединац који се налази у доминантном положају у односу на остале чланове заједнице симболички бива окарактерисан као отац, кога пре све-

⁴ Уп. Маркузе, Х., „Примједбе о једној новој дефиницији културе”, у: *Естетска димензија*, Школска књига, Загреб, 1981, стр. 101.

⁵ Уп. Schoolman, М., „Marcuse’s Aesthetics and the Displacement of Critical Theory”, in: *New German Critique*: 8/1976, Duke University Press, Durham, 1976, стр. 55.

⁶ Уп. Маркузе, Х., *Ерос и цивилизација*, стр. 55.

га карактерише монопол над ужитком.⁷ Историјским развијањем и променама друштвених формација долази и до промене у овим односима – отац више не мора бити појединац, већ то може бити и једна класа људи која има доминантан положај у односу на остатак популације. На крају крајева, фигура оца опстаје и у безличним структурама попут саме организације друштва. Отуда, људска поведност показује се као поведност репресивних друштава, која су карактерисала различити модуси и начини испољавања принципа доминације.

За разлику од првобитних заједница у којима је отац био отелотворен у конкретном појединцу, принцип доминације у модерним друштвеним формацијама налази се у самим организацијама њихових система. Отуда, борба против улоге оца овековеченог у индивидуи и борба против безличног принципа доминације изискује различите стратегије. Стога, питање које Маркузе поставља јесте да ли је ова борба уопште могућа и какву улогу у тој борби може имати култура.

Маркузе изграђује савремени појам културе имајући у виду њене унутрашње трансформације током људске поведности. Појам савремене културе представља крајњи резултат њеног дијалектичког кретања. Отуда, за долазак до појма савремене културе неопходно је имати у виду историјске промене њеног односа према цивилизацији.

Историјски посматрано, најизраженија напетост између културе и цивилизације везује се за античко доба. Свет културе, тј. свет истинитог, лепог и доброг је с оне стране постојећих животних односа, с оне стране фактичког живота великог броја људи, који је пре свега усмерен на физички рад.⁸ Сфера вредности до које је човеку највише стало бива строго одвојена од света праксе и представља „луксуз” појединаца. У том смислу, сфера културе није

⁷ Исто.

⁸ Уп. Маркузе, Х., „О афирмативном карактеру културе”, у: *Култура и друштво*, БИГЗ, Београд, 1977, стр. 43.

била опште обавезујућа за сваког члана заједнице, нити је претендовала да оплемени и промени заједницу у целини својим вредностима и идејама. Другим речима, у старој Грчкој постојала је јасна подела на оне који могу живети у складу с вредностима културе и на оне који су непремостивим јазом од ње одвојени. Међутим, управо та „нижа” сфера, односно материјални рад као један од облика цивилизације, представљао је услов могућности постојања културе – тек онда када је заједница обезбеђена с материјалног аспекта омогућено је привилегованим појединцима да се баве лепим, истинитим и добрим.

Значајне промене у односу културе и цивилизације долазе при зачетку новог грађанског света. Како би појмовно прецизирао појам културе грађанског света, Маркузе га означава синтагмом „Афирмативна култура”. Маркузеова дефиниција афирмативне културе гласи: „Под Афирмативном културом се подразумева она култура грађанске епохе која је у току свог властитог развоја довела до тога да се духовно-душевни свет као самостално царство вредности одвоји од цивилизације и уздигне изнад ње. Њена одлучујућа црта је тврдња о постојању света који је опште обавезан, безусловно заслужује афирмацију, вечно је бољи, вреднији, битно различит од стварног света свакодневне борбе за опстанак, али који може, не мењајући чињенично стање, свака индивидуа да реализује ’изнутра’”.⁹

Прва ствар коју можемо закључити у испитивању афирмативног карактера културе јесте њено опште важење за сваког појединца. Један од постулата грађанске културе јесте захтев за њеним јединством са материјалном сфером, тј. цивилизацијом. Може се рећи да се општа функција културе у раним грађанским друштвима огледа у размењивању идеја и покушају да се стварност коригује и промени ненасилним путем. Идеја културе, иако не и њен фактицитет, заправо представља простор у коме би требало да сви буду једнаки – иако постоје неминовне разлике међу људима у погледу

⁹ Исто, стр. 46.

њиховог материјалног статуса, порекла и слично, простор који се овом идејом отвара јесте простор једнакости у погледу културне припадности. Отуда, регија културе јесте регија „заједничког” у раним грађанским друштвима.

Иако захтев за међусобним прожимањем цивилизације и културе бива постављен, поново је само мали број појединаца могао уживати у културним добрима. Прецизније, номинално успостављена једнакост људи бива само апстрактна једнакост свих индивида на тржишту – веома мали број људи успева да живи с обзиром на захтеве културе. Отуда, услед збиљске немогућности прожимања, условно речено, материјалног и идеалног света, долази до интериоризације тог захтева, који постаје постулат или чиста идеја.

Тим путем, сфера вредности, односно сфера културе бива и даље збиљски одвојена од материјалних услова живота чиме она постаје ствар људске унутрашњости, тј. људске душе. У том смислу, на индивидуалну изолованост појединца у фактичном свету култура одговара идеалом опште човечности, проблемима израбљивања људског тела у свету рада она одговара лепотом душе, спољашњим ропством појединца одговара унутрашњом слободом, егоизмом индивида на тржишту моралним дужностима и слично. На тај начин, људска душа остаје изван сфере рада, те постаје правом супстанцијом индивидуума.¹⁰ Она је део човека који је избегао постварење, али цена коју је слобода душе морала да плати рефлектовала се на оправдавање ропског статуса тела у радним односима.

Други вид интериоризације идеала културе огледа се у производњи уметничких дела, чија се реалност огледа у нечему што је страшно свакодневном животу. У уметности је грађанско друштво допуштало израз и остварење својих идеала – оно што у стварном животу бива пуко утопијско, у уметности бива презентовано као општи закон.

У времену формирања афирмативне културе долази до обликовања појма лепих уметности.¹¹ Појам лепих уметности треба да

¹⁰ Исто, стр. 55.

¹¹ Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980, стр. 28.

назначи да се уметност више не третира превасходно као подражавање, већ пре као производња лепог. Отуда, естетски квалитет лепоте бива од пресудног значаја за модерну уметност. Категорија лепог, као уосталом и лепа уметност, у модерној култури бива наглашено амбивалентног карактера.

Путем лепоте, уметност интериоризује и улепшава суморну слику стварности. Уметничка дела путем лепоте износе на видело оно што је већини ускраћено и што им у реалности не може бити обећано. Отуда, уметност пружа квалитативно другачији поглед на свакодневни живот јер у својим делима нуди другачији изглед стварности. Другачији изглед стварности чини уметност трансцендентном свакодневном животу, где њена дела постају својеврсна утеха, а она постаје савест друштва, која га перманентно упућује на идеју праведнијег поретка цивилизације. За разлику од филозофије, религије и других сфера културе, прогресивно-критички потенцијал уметности инхерентно је повезан са њеним естетским својствима. Уметничка дела, чија рецепција се дешава у тренутку, истовремено пружа осећај задовољства посматрачу својом лепотом, али и имплицитно критикује друштвени поредак, тј. нуди могућу алтернативу постојећем друштву.¹²

Критичко-прогресивни потенцијал у уметности на изузетно јасан начин одсликава амбивалентност тзв. афирмативне културе. Интериоризацијом својих идеала у област уметности, афирмативна култура пружа тренутну утеху и склања поглед пред реалним проблемима присутним у поретку цивилизације. Већ самом чињеницом да идеали културе остају интериоризовани, односно неозбиљени, афирмативна култура доприноси репродукцији поретка цивилизације. Међутим, интериоризацијом општих културних начела и вредности, уметничка дела пружају алтернативни поглед на материјалну стварност – властитом лепотом и хармонијом она указују на оно како свет „треба да” изгледа. Трансцендирајући свакод-

¹² Уп. Schoolman, М., „Marcuse’s Aesthetics and the Displacement of Critical Theory”, стр. 56.

невно искуство естетичким квалитетима, уметничка дела својом естетском димензијом постају и место критике и негације поретка цивилизације. Стога, уметност афирмативне културе истовремено и репродукује и критикује тадашњу друштвену стварност – уметничка дела не могу да промене свет, али могу да укажу на његова проблематична места. Указивање на проблеме постојећег поретка, као и уопште критика друштвених односа, могу бити први корак ка збиљским променама унутар самог друштва.

Савремена култура

Приказавши Маркузеову анализу битних историјских момента у односу између културе и цивилизације, отворио се простор за приступ овом односу у савремености. Овај однос у савременом свету радикално је другачији него у претходним епохама због суштинских промена како у домену културе, тако и у структури цивилизације.

Оно што карактерише савремену цивилизацију у њеној суштини јесте технолошки напредак као и општа доминација технолошке рационалности. Технолошка рационалност, пак, сама по себи не мора нужно бити инструментализована за потребе репродукције постојећег система, нити за масовну експлоатацију. Како Маркузе примећује: „Технолошки процес механизације и стандардизације би могао ослободити индивидуалну енергију за још неисписану домену слободе с ону страну нужности. Сама структура човјекова егзистирања би била измијењена; човјек би био ослобођен свијета рада, који му намеће стране потребе и стране могућности; био би слободан да употреји аутономију у животу, који би био његов властити”¹³. Другим речима, могућности које у себи садржи високи технолошки напредак савремене цивилизације, могао би учинити цивилизацију значајно мање репресивном, те самим тим би могао обезбедити наглашено већу слободу појединцу у савременим друштвима. Међу-

¹³ Маркузе, Х., *Човјек једне димензије*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1968, стр. 22.

тим, технолошке могућности савременог света се, по Маркузеовом суду, користе за супротне циљеве – сама техника постаје инструмент доминације и испољавања моћи над популацијом. Доминација технолошке рационалности не огледа се само у репродукцији постојећег поретка, већ и у спутавању било каквог облика отпора и критике. Стога, домен културе, као кључно место негације и критике цивилизације трпи значајне трансформације.

По Маркузеовом суду, у двадесетом веку долази до укидања негативних и трансцендентних елемената културе путем њеног инкорпорирања у технолошку рационалност.¹⁴ Другим речима, једна од темељних карактеристика афирмативне културе ране грађанске епохе огледала се у њеној дводимензионалности, односно дистанци коју је она пред свакодневицом заузимала. Дистанца која је постојала између културе и цивилизације била је услов могућности изградње друге, односно естетске димензије, чиме је култура посредством уметности представљала принцип негације друштвеног поретка. Отуда, поставља се питање зашто се ова дистанца, а самим тим и друга димензија губи.

Један од разлога због којих је дошло до укидања дводимензионалности културе, по Маркузеовом суду, јесте постојање реалне могућности да се идеали културе материјализују, тј. да се озбиље у самој стварности. Док је уметност афирмативне културе била тек обећање праведније заједнице, савремена уметност фигурира у свету у ком то обећање може бити збиљски испуњено. Прецизније, прерасподелом средстава доступној савременој цивилизацији било би могуће озбиљити претходно интериоризоване идеале културе.

Други, суштински разлог, укидања друге димензије, а самим тим и својеврсног стапања цивилизације и културе, огледа се у инкорпорирању културе у процес производње. Апсорпцијом домена културе у сферу цивилизације, односно сферу производње, долази до масовне (ре)продукције њених производа. Масовном продукцијом и репродукцијом културних добара, по угледу на индуст-

¹⁴ Исто, стр. 67.

ријску производњу, производи културе добијају форму робе, чиме бивају испостављени на тржиште као и сваки други индустријски производ.¹⁵ Добијајући форму робе, производи културе не само да репродукују постојећи економски поредак, него и губе себи својствену негативну моћ.

Овакав вид продора културних добара у свакодневни живот инкорпорира их у поредак цивилизације. О инкорпорирању производа културе у цивилизацију Маркузе наводи следеће: „Обезважена је њихова субверзивна снага, њихов деструктивни садржај – њихова истина. Трансформирајући се, оне налазе своје уточиште у свакодневном животу. Отуђена и отуђујућа дјела интелектуалне културе постају опће распрострањена добра и сервиси. Да ли је њихова масовна репродукција и конзумација само промјена у квантитету, наиме пораст разумијевања и цијењења, демократизација културе?”¹⁶

Одговор на претходно наведено Маркузеово питање је одричан – масовна репродукција не представља тек квантитативну, већ наглашено квалитативну промену у сфери културе. Дакако, општа доступност и распрострањеност идеала културе није нешто што је по себи лоше, али масовна доступност културних добара у форми робе представља начин на који култура саму себе укида путем укидања дистанце како спрам других индустријских производа, тако и свакодневног искуства уопште.

Стратегије савремене уметности

Конечан резултат Маркузеове анализе односа културе и цивилизације огледа се у тези о њиховом међусобном стапању, тј. у инкорпорирању културе у сферу бизниса и индустријске производње. Тим путем, производи културе, по Маркузеовом суду, изгубили су властиту негативну моћ и представљају места која само доприносе репродукцији постојећег система. У овом делу рада, покушаћемо

¹⁵ Исто, стр. 68.

¹⁶ Исто, стр. 71.

да доведемо ову Маркузеову тезу у питање имајући у виду савремене уметничке праксе и њима одговарајуће видове рецепције.

Једна од темељних карактеристика Макрузеовог разматрања културе јесте усмеравање фокуса те анализе на уметничка дела, односно на мрежу односа у које је дело уплетено, чији крајњи резултат јесте Маркузеова дијагноза о робној форми дела у савремености. Питање које прво постављамо јесте да ли се савремена уметност може посматрати с обзиром на дело, тј. да ли је уметничко дело уопште битан моменат савремене уметности.

Имајући у виду развој саме уметности, можемо уочити напредујућу тенденцију уметника ка напуштању стварања класичних уметничких дела. Назнаке овог напуштања можемо уочити у дадаистичким праксама – користећи се већ готовим, свакодневним употребним предметима попут старих возних карти као материјалом за дело, дадаисти најављују будуће радикалније облике одклона од дела. Поред тога, смисао уметности дадаизма није више усмерен на само дело, него на уметнички гест,¹⁷ што отвара простор бројним савременим уметничким праксама попут инсталације, перформанса и сличним стратегијама.

Претходно поменуте уметничке праксе у битном смислу мењају и сам појам уметности. Ако се традиционална уметност могла обухватити путем три кључна момента – продукција, дело, рецепција – онда савремене уметничке стратегије захтевају другачији теоријски приступ. У уметности перформанса је готово немогуће говорити о делу и уметнику у класичном смислу, јер дело као готов и трајно фиксиран производ не постоји. Такође, уметник није дистанциран од самог перформативног чина, већ представља његов неизоставни део. Другим речима, у уметности перформанса долази до изостанка дела у класичном смислу, тј. оно што остаје јесте само делање, активност или, као у дадаистичким праксама, гест уметни-

¹⁷ Беар, А., Карасу, М., *Дада: Историја једне субверзије*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, стр. 137.

ка. У том смислу, ако уопште може бити говора о уметничком делу, онда се то односи на нешто изделано од стране уметника.

Инсталација, као и уметност перформанса, такође у битном смислу мења традиционалну схему продукција – дело – рецепција. Оно што њу радикално разликује од традиционалних видова уметности јесте чињеница да она никада није дело у једнини,¹⁸ него подразумева више појединачних момената. Такође, суштински моменат инсталације представља и обликовање простора у ком се појединачна дела налазе, чиме ова уметност превазилази традиционалне оквире уметничког стварања.

Претходне промене присутне у, традиционалним речником говорећи, продукцији и делу повратно утичу и на уметничку рецепцију. Наиме, за разлику од традиционалних уметности, нове уметничке праксе показују отпор према могућности масовне техничке репродукције. Инсталација, чији неизоставни моменат јесте место, захтева од реципијента његово присуство управо на месту где се она налази.¹⁹ Другим речима, фискираност инсталације у одређеној тачки у простору онемогућава њену масовну репродукцију; штавише, тим својством као да покушава да очува, Бењаминовом терминологијом речено, своје *овде* и *сада*, тј. сопствену ауру.

Радикалне промене у уметничкој рецепцији можемо уочити и у постојању интерактивних изложби и уметничких перформанса. Наиме, рецепијент више није само пуки посматрач, већ је неизоставни, активни моменат уметничког чина. Прецизније, рецепијент није више одвојен од самог дела, него је укључен у њега готово једнако и као уметник уколико је у питању интерактивни облик перформанса. Тим путем, традиционална схема продукција – дело – рецепција губи властиту утемељеност и захтева значајно другачији приступ феномену уметности.

Имајући у виду претходно изнесене карактеристике савремених уметничких пракси, можемо уочити да у Маркузеовој анализи

¹⁸ Гројс, Б., *Учинити ствари видљивима: стратегије савремене умјетности*, Музеј савремене уметности, Загреб, 2006, стр. 56.

¹⁹ Исто.

културе, а онда и њеног односа према цивилизацији, доста тога остаје невидљиво услед његовог пијетета ка традиционалној естетичкој појмовности. Другим речима, Маркузеова анализа културе не износи на видело неке од њених кључних момената, што на крају узрокује и његов крајњи суд о њеној социјално-прогресивној немоћи.

Међутим, уколико узмемо у обзир важне промене унутар културе у последњих неколико деценија, утолико долазимо до закључка да савремена култура из саме себе покушава да понуди негацију властите уплетености у сферу цивилизације. Настојање уметности да се одупре феномену масовне техничке репродукције, а самим тим и робне производње, недвосмислено указује на отпор према постојећим тржишним односима. Чињеница да неке од нових уметничких пракси захтевају присуство реципијента на одређеном месту, или чак његово учествовање у уметничком чину, јасан су показатељ опирању према индустријској производњи уметности. С друге стране, пак, интерактивне концепције уметности као да се налазе у близини забаве и разоноде, чиме се њихова некадашња негативна моћ свакако може довести у питање. Отуда, однос цивилизације и културе у нашој савремености не можемо једнолично одредити, као што је то учинио Маркузе. Напротив, савремена култура на себи својствен начин истовремено негира и репродукује сферу цивилизације, чиме потврђује своју унутрашњу амбиваленцију према стварности.

Литература

- Адорно, Т., Хоркхеимер, М., *Дијалектика просветитељства*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989.
- Беар, А., Карасу, М., *Дада: Историја једне субверзије*, Издавачка књи-
жарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.
- Гројс, Б., *Учинити ствари видљивима: стратегије савремене умјетности*, Музеј савремене уметности, Загреб, 2006.

- Маркс, К., Енгелс, Ф., *О књижевности и уметности*, Издавачко предузеће „Рад”, Београд, 1964.
- Маркузе, Х., *Ерос и цивилизација*, Напријед, Загреб, 1965.
- Маркузе, Х., „Примједбе о једној новој дефиницији културе”, у: *Естетска димензија*, Школска књига, Загреб, 1981.
- Маркузе, Х., „О афирмативном карактеру културе”, у: *Култура и друштво*, БИГЗ, Београд, 1977.
- Маркузе, Х., *Човјек једне димензије*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1968.
- Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Полит, Београд, 1980.
- Шуваковић, М., *Параграми тела/фигуре*, ЦЕНПИ, Београд, 2001.
- Schoolman, M., „Marcuse’s Aesthetics and the Displacement of Critical Theory”, in: *New German Critique*: 8/1976, Duke University Press, Durham, 1976.
- Wreckmeister, O. K., „Marx on Ideology and Art”, in: *New Literary History*, 3/1973, The John Hopkins University Press, 1973.

Miloš Miladinov

ART, CULTURE AND CIVILIZATION IN PHILOSOPHY OF MARCUSE

Summary

The author investigates Marcuse’s thesis about the relation between culture and civilization in contemporary world. The first chapter argues about the key differences between Marx and critical theory, and then marks the differences between Marcuse and other thinkers of the so called Frankfurt Circle. Then, in the next two chapters, the author considers Marcuse’s theses about the relationship between culture and civilization through human history, from antiquity to modern and contemporary times. In the end, the author is questioning Marcuse’s thesis of merging of culture and civilization in modernity, bearing in mind the new artistic practices that Marcuse does not consider in his own analysis.

Key words: society, culture, Marcuse, art, civilization.

Желимир Вукашиновић

НИЧЕОВ ОБРАТ ПЛАТОНИЗМА: ЉЕПОТА И ЉУДСКО ПОСТОЈАЊЕ*

Апстракт: Радом се настоји показати да Ничеов обрaт *платонизма*, интерпретиран и као довршење традиционалне метафизике, не треба разумјети као крајње удаљавање од Платонове дијалектике или само као њено изокретање, него и као задобијање испуштене суштине Платоновог учења. Како Платон у истинској љепоти види снагу, моћ која човјека приводи стварном животу, тако и Ниче у љепоти види још увијек неисцрпљено дејство умјетности као (по живот афирмативне) воље за моћ. Лијепо и ружно су условљени најбитнијим вриједностима човјекова одржања. Из Ничеовог обрaта *платонизма* произилази, дакле, начело новог одређивања вриједности без кога суштина Платоновог посредовања остаје само „идеал” који, како насиље у историји показује, стоји „изван стварности” европске културе. Зато нас, на крају (историје), питање о односу љепоте и људског постојања враћа на почетак – у коријене *платонизма* и на властити, увијек неизвјестан почетак у времену: како, ипак и након свега, изнова и на одговарајући начин, почети?

Кључне ријечи: љепота, платонизам, умјетност, истина, морал.

* Овај рад је дио истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије, а дијелом се ослања на теме коју сам третирао у текстовима „Феноменологија среће: љубав, љепота, доброта” и „Човјек, историја и свијет: да ли је љепота у стварности могућа?”.

„Велики стил настаје кад лепо победи чудовишно.”¹

Херменеутички окрет ка (само)разумијевању људског постојања који се успоставио у 20. вијеку преко обнављања питања о суштини поезије има за намјеру указати на услове за преокрет који би био судбоносан за човјеково опстајање, односно за начин тога опстајања у односу на смисао бивствовања у цјелини. Овај је окрет посљедица чињенице да је дејствена снага дијалектике исцрпљена преко нововијековне метафизике и позитивистички усмјерене науке. Платоново разумијевање дијалектике, наиме, указује на битну разлику између философије и науке, а не само на разлику између мишљења и мњења, или, како се чешће акцентира, философије и умјетности: „Дијалектички метод је једини... који се не држи хипотеза, него иде право према почетку да би утврдио какав је он, а око душе, закопано у варварско блато, нежно извлачи на површину и уздиже га, при чему су му, као помоћнице и водиле, потребне вештине које смо испитали. Ми смо њих, додуше, по навици често називали наукама, али би оне морале имати неко друго име, неко које би значило више него мњење, а мање него наука – и ми смо их већ раније негде назвали разумним увиђањем. Али ми се чини да се људи којима предстоји једно тако снажно истраживање, као што је наше, неће препирати око имена”.²

Дијалектика, а ријеч је о разборитости која подразумјева јединство искуства и увиђања, јесте, евидентно, оно знање (*episteme*) или пут (*methodos*) којим се производи (*poiesis*) лијеп живот или истинска љепота која није само појавна, предметна или појединачна. Умјетност се, имамо ли у виду наведено, може разумјети као производња лијепих предмета, а занатство као производња употребљивих предмета. У разлици између умјетности и занатства се открива сврховитост која није сводива на корисност која је поистовијеђена са употребљивошћу. У сваком случају, Плато-

¹ Ивановић, С. (прир.), *Тако је говорио Ниче*, Невен, Београд, 2007, стр. 14.

² Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1993, стр. 227.

ново (пре)усмјерење ка дијалектици у односу на пјесништво, као и његова критика миметичке природе умјетности, јесте окрет од уображеног „знања”, мњења (*doxa*) и уображене „мудрости” (пјесништво) ка истинској мудрости – вјеродостојном, самостално вођеном животу. Умјесто подражавања (опонашања), Платон указује на метод, пут ка истинском живљењу које је показао Сократ.³ У томе смислу, дијалектика не познаје дуализам праксе и теорије (који ће бити пројектован тек преко нововијековне метафизике). Учење катартичке вјештине коју душа примјењује на себи битно је својство тога метода. Зато Платонов дијалози, својом љепотом превазилазећи и трагичко пјесништво, не опонашају узорност него показују најкорисније умијеће: саображавање са логосом, са законитошћу која прожима и *physis* и *psyche*. Љепота језика у дијалозима, њихов врхунски поетички квалитет, није, дакле, украсног карактера, колико јесте вјештина да се о добром говори примјерено – лијепо. Љепота, то је овдје неопходно назначити, има своја својства: 1. Лијепо је оно што пристаје (*to prepon*) појединим стварима, што им одговара и приличи, 2. Лијепо је пријатно (*hedone*) које долази преко слуха и вида, 3. Лијепо је оно што је корисно (*khresimon*), јер или уколико има моћ да води ка добру.⁴ Полазећи од свакодневнице, једнако као и из перспективе прагматичног реализма и рационализма, Платоново је посредовање кроз вријеме квалификовано као идеалистичко. Дијалози, ипак, указују на искуство стварности која се уобичајено живи у времену, али и отварају пут за увиђање истинских вриједности које омогућавају потпунији, наиме, лијеп и добар живот; потпун, јер води и правовременој, природној, благој смрти. У том је смислу дијалектика пут ка вјеродостојном животу, откривање снаге љепоте, брига за душу и припрема за смрт. Дијалектика је, самим тим, и средство (начин), вјештина, којом се производи истинска љепота. Остаје чињеница да ову вјештину Платон

³ в. Вукашиновић. Ж., „Феноменологија среће: љубав, љепота, доброта”, у: *Срећа*, Зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2015, стр. 55-56.

⁴ в. Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005, стр. 50.

не препознаје у умјетности, нити у пјесништву, а то је и мјесто спора који, умногоме, одређује судбину западне метафизике, а онда и европске културе. Могло би се, наиме, рећи да се између Платона и Хајдегера у времену одвија спор између философије и поезије, а да је крајњи моменат тога спора обрат који, не само својим дјелом него егзистенцијом, чини Фридрих Ниче. Ничеов обрат *платонизма*, ипак, не треба разумјети као крајње удаљавање од Платонове дијалектике или као само изокретање, прије као задобијање испуштене суштине Платоновог посредовања. То ће, у завршној фази свога дјеловања, примјетити и Ниче. Уосталом, како Платон у истинској љепоти види снагу, моћ да нас приведе стварном животу, тако и Ниче у умјетности, конкретније љепоти, види, још увијек неисцрпљено дејство, по живот афирмативне, воље за моћ. „Свјетска ноћ” о којој говори Ниче, и раније Хелдерлин,⁵ епоха нихилизма која обиљежава историју свијета, драстично је, тиме и непобитно, манифестована симболичким поретком који је у 20. вијеку разорио референтност идеала љепоте у свијету, поретком који је успостављен у периоду који је, по Адорну, оивичен ужасом Аушвица и, како то види Бодријар, транс-политичком моћи тероризма. Истина, како показује историја, није одржива само на темељу универзалног логичког поретка, него, како Ниче акцентира изван супротности објективизма и трансцендентализма, истина има своја естетска својства. Она није само лијепа, него и ружна. А сагледава се, у позности свјетске историје, кроз трагичко искуство. Трагички философ, утолико, није нити може бити скептичан, јер се оно од чега сјећањем патимо, евидентно, не може порећи. Умјетност је, посљедично, неопходна да не би страдали од истине,⁶ па и од сјећања, да би преживјели у историји а не од ње страдавали. Умјетност је истинска када је дорасла најприје животу а не само форми, она је велики стил, *побиједа љепоте над чудовишним*. Ниче, у добу које је већ обиљежено нихилизмом, не види алтерна-

⁵ в. Хајдегер, М., *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 209.

⁶ в. Ниче, Ф., *Весела наука*, Графос, Београд, 1984, стр. 128-129.

тиву: неопходно је производити љепоту да не би били превладани ружним. У томе је егзистенцијалном императиву, као и у биолошкој вриједности љепоте и ружноће, наложен захтјев за обнављањем односа између философије и умјетности. „Наша религија, морал и философија јесу облици декаденције човека. Реакција: уметност. *Уметник-философ*. Виши појам *уметности*”.⁷

Умјетност као воља за моћ је, јер су ресурси метафизике, науке и религије исцрпљени, схваћена као принцип превредновања, као стваралачки прелаз из пасивног у активни нихилизам. „Уметност и само уметност. Она је велико средство живота, велика заводница живота, велики потстрек живота. Уметност као једино надмоћно противдејство против сваке воље за одрицањем живота; као нешто антихришћанско, антибудистичко, антинихилистичко *par excellence*. Уметност као *искупљење сазнатеља* – трагичног сазнатеља који види страшну и двосмислену природу живота, и хоће да је види. Уметност као *искупљење делатеља* – трагично ратничкога, човека, хероја, који не само види страшну и двосмислену природу живота, него је доживљава, хоће да је доживи. Уметност као *искупљење патника* – као пут у душевна стања у којима се страдање хоће, преображава, боготвори, где је страдање облик велике екстазе”.⁸

Ничеов обрат *платонизма* се подводи под процес превредновања доминантних вриједности, превасходно истине и морала. Западна метафизика је, као темељ европске културе, Ниче то први примјеђује, *платонизам* у различитим својим варијацијама, тековина изведена из Платонова учења: од хришћанства, преко рационализма, трансцендентализма, до Хегеловог идеализма. Шопенхауеров песимизам је већ посљедица идеализма. Стварност европске културе је одређена начином на који је читано Платоново учење. Језик у коме се то читање збивало припада своме историјском тренутку, духу времена, а, у битном смислу, произилази из облика, па

⁷ Ниче, Ф., *Воља за моћ*, Дерета, Београд, 1991, стр. 461.

⁸ Исто, стр. 461.

и семантичког и симболичког опсега Платонова говора. Хришћански бог је преименовано јединство истине, љепоте и добра по себи, Декартов рационализам је редуковани онтолошки идеализам који акцентира неповјерење у чулно опажање и исходи у скептицизам, Кантов трансцендентализам, евидентирајући границе науке, једнако теологије и психологије, упућује на критички капацитет филозофског истраживања којим се распознаје поријекло вриједности, те категоричка снага слободне воље која се, у јединству сазнајног и практичног, показује као одређујућа за морални квалитет постојања који човјека чини човјеком – по Платону, то јесте живот у врлини који, својим самосталним животом, показује Сократ. Имајући ово у виду, преостаје нам, у разумијевању Ничеовог обрата *платонизма*, задржати се код питања о односу између умјетности, односно љепоте и морала, те љепоте и истине. Отпочнимо са првонаведеним питањем позивајући се на цитат из *Генеалогije морала*: „Шопенхауер се користио Кантовим схватањем естетичког проблема, мада на њега, то је сасвим извесно, није гледао Кантовим очима. Кант је имао намеру да уметности укаже част кад је међу предикатима лепог давао првенство и у први план стављао оне које чине част сазнању: безличност и опште важење. Овде није место за расправљање о томе да ли је ово у основи био промашај; хтео бих само да нагласим то да је Кант, као и сви филозофи, при посматрању естетичког проблема, уместо да пође од искуства уметника (ствараоца), о уметности и лепом размишљао једино са становишта 'посматрача' и при том је у појам 'лепог' неопажено унео самог 'посматрача'. Да је барем овај 'посматрач' био филозофима лепог довољно познат! – наиме као значајна *лична* чињеница и искуство, као обиље сопствених снажних доживљаја, жеља, изненађења, усхићења у области лепог! ...и тако од њих већ од самог почетка добијамо дефиниције у којима се, као у оној чувеној дефиницији коју Кант даје и лепом, крије недостатак тананијег личног искуства у виду страховите основне заблуде. 'Лепо је', рекао је Кант, 'оно што се допада *без интереса*.' Без интереса! Нека се ова дефиниција упореди са оном коју је дао један стварни 'посматрач' и

уметник – Стендал, који лепо на једном месту назива *une promesse de bonheur* (обећање среће). Овде је свакако *одбачено* и избрисано управо оно што Кант једино истиче у вези с естетичким стањем: *le désintéressement*. Ко је у праву, Кант или Стендал? Наравно, ако наши естетичари неуморно, у прилог Канту, понављају тврдњу да се под чаробним дејством лепоте могу 'незаинтересовано' посматрати чак и статуе обнажених жена, онда се заиста на њихов рачун можемо мало и насмејати... и Пигмалион у сваком случају *није* нужно био 'неестетички човек'. Мислимо утолико боље о невиности наших естетичара која се огледа у таквим аргументима..."⁹

Два су идеала која обиљежавају западну културу, два конструктора западне метафизике која нису, кроз цјелокупну њену историју, увођена у питање: морал и истина. Наводно, свака критика морала би водила промоцији не-моралног жовота, а критика истине афирмацији не-истине, лажи. Из те предрасуде хуманизам се обликовао као морално-естетичка антропологија¹⁰ која је довела до декаденције, до одумирања човјека и смрти бога. Ничеова критика хришћанског морала, једнако као и историцизма, је, са свијешћу о поменутој предрасуди, спроведена преко суштине умјетности, на концу музике (плеса) као њеног највиталнијег израза. Као стваралачки, а не деструктивни порив, ова критика хоће испољити снагу превредновања која ће и истину и морал као доминантне виједности европске културе вратити у функцију живота као највише вриједности. Зато је битно дјелатно, стваралачко, а не промотивно успостављање вриједности. Зато је битно испитати не само идејни поредак стварности, него и сагледати шта је човјек био спреман, кроз историју, чинити у име својих идеала. Умјесто проповиједања врлине, Ниче, преко обновљеног јединства умјетности и философије, настоји первертирати *платонизам* који је, кроз свој развој у времену – све до Хегеловог апсолутног идеализма, довео до песимизма. Историја наводног развоја западне културе, по Ничеу је, из

⁹ Ниче, Ф., *С оне стране добра и зла – Генеалогичка морала*, СКЗ, Београд, 1993, стр. 315–316.

¹⁰ в. Хајдегер. М., *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 74.

наведених разлога, историја растућег нихилизма. Насиље у историји је непорециви показатељ истинске нарави наводног цивилизацијског прогреса. Кантово одређење *лијепог као безинтересног допадања* само манифестује морализам који осујећује повратак витализујућој снази умјетности. Ма колико то је Кантова критика моћи суђења указала на немогућност успостављања естетике као науке о лијепом, естетичка истраживања легитимизују умјетност онолико колико јој придају гносеолошку, епистемолошку или етичку функцију. У супротном, умјетност је порицана, одбацивана, колико наводно одудара од истине и морала или, другим ријечима, љепота у умјетности је самјеравана спрам стварне љепоте која еманира истину и добро по себи. Ничеово преиспитивање поријекла морала зато треба разумијевати у односу на његову интерпретацију умјетности као воље за моћ. Уосталом, још само умјетност има снагу (моћ) да нас приведе разумијевању нагонског живота, а то разумијевање, с оне стране добра и зла, отвара могућност за обједињење моралних вриједности и живота. То обједињење јесте, у позности европске културе, повратак јединству аполонског и диониског принципа које је, у предхришћанској историји, изразила грчка трагедија. Довршење традиционалне метафизике се огледа у обрату платонизма, који, након Ничеа, води испитивању статуса љепоте, истине и добра, изван успостављених философских дисциплина – естетике, логике и етике; у том смислу, и изван философског система који се комплетирао са Хегеловом философијом. Хајдегерово интерпретација извора умјетничког дјела и суштинског у поезији то најјасније показује. Ако се, по Ничеу, владајуће поимање морала може превазићи само преко умјетности, онда се, по Хајдегеру, једино преко суштине умјетности још може открити заборављена истина, односно смисао бивствовања. Ако би гледали цјеловито, могло би се рећи да је прикривена суштина метафизике, дакле историја бивствовања, кроз вријеме, од Платона, преко Ничеа, до Хајдегера, себе испунила у свом крајњем преокрету: прелазу ка или повратку на поетички начин мишљења. То је мјера у којој је самјерено оно што је смртничко, људско... – „исувише

људско” у историји. За Платона је Сократ онај преко кога се та мјера конкретно показала у времену и на шта нас дијалози упућују, за Ничеа је то Заратустра, за Хајдегера – Хелдерлин. Сунце, величанствено подне човјечанства и свјетлост (чистина) бивствовања су топоси који маркирају пут (*methodos*) којим се напушта мрак пећине, сјенка ниҳилизма, „свјетска ноћ” заборава смисла бивствовања. Излазак на свјетлост бивствовања јесте догађај љепоте који, једино кроз искуство, кроз живљење, открива оно добро чија моћ – снага (а не сила) и милост, приводи ка ономе што је истина људског постојања. Овдје се мисли и на оно што је истинско у људском постојању, што је, за човјека, вриједно живљења. Неоспорно је да тај пут Платон не види у умјетности, једнако нити у самој науци нити у свакодневном мишљењу, али тај пут и Ниче, у позности европске културе, не препознаје у самој умјетности ради умјетности, као што и Хајдегер човјеково преутемељење, након довршења хуманизма, разазнаје у пјесничком (а не технолошком) начину постојања... Дакле, пут (*methodos*) – а то значи и средство и начин, је, кроз вријеме, ипак, Хајдегер увиђа кроз историју бивствовања, показан преко суштине поезије, а не у поезији као тековини европске књижевности. Љепота, у том смислу говорећи, не може бити својство неког концепта, као што ни мудрост (истинско знање и вјештина) нити умјетност нису концепт који, по себи, може или треба бити оправдан. Конкретније, преко суштине поезије се, по Хајдегеру, открива пут исцјељења бијеса у милост,¹¹ у историји забораваљени пут љубави. Зато је мишљење, то већ Платон истиче, присјећање на сазнање које жудимо: сазнање искуства љубави. То сазнање истински образује човјека, води љепоти, води истинском животу: миру. У књизи трећој *Воље за моћ* Ниче пише: „Ако је човек префињен, онда је залуђен на префињен начин; ако јер груб, онда је залуђен на груб начин: али љубав, чак и љубав према Богу, света љубав ’искупљених душа’, остаје у корену једно: то је грозница која има разлога да се преобрази, опијеност која добро чини

¹¹ в. Хајдегер, М., *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 317, 319.

што лаже о себи... И у сваком случају човек добро лаже о себи и пред собом кад је заљубљен: он се сам себи чини преображен, јачи, богатији, савршенији, он *јесте* савршенији... Уметност налазимо ту као органску функцију, ми је налазимо у најанђелскијем инстинкту 'љубави': ми је налазимо као највећи потстицај живота – тако је уметност узвишено целисходна, чак и у томе што лаже... Али ми бисмо погрешили, ако бисмо се зауставили код њене снаге за лажју; она чини више неголи што је просто замишљање: она помера чак и вредности. И не само што помера *осећање* вредности: заљубљеник стварно вреди више; он је јачи... Његов целокупни инвентар је богатији неголи што је био икада, моћнији, потпунији неголи што је код не-заљубљеника. Заљубљеник је расипник: зато је он довољно богат. Он има смелости, постаје пустолов, постаје чак и магарац по великодушности и безазлености; он опет верује у Бога, верује у врлину, јер верује у љубав: и, с друге стране, томе идиоту среће расту крила и нове способности да му се чак отварају врата за уметност. Ако из лирике тонова и речи изоставимо сугестију ове грознице утробе: шта остаје од лирике и музике? Можда *l'art pour l'art*... Све остало створила је љубав"¹²

Овдје се већ да примјетити да се лијепо не може узети само као естетичка категорија. Тако и ружно... Лијепо и ружно, по Ничеу, имају биолошку вриједност, они су условљени најбитнијим вриједностима човјекова одржања. Лијепо и ружно се не могу ни представити изван тога, једнако како се и бивствовање може мислити једино као живљење. Оно што се доживљава као естетски противно показало се искуством као штетно. Утолико је љепота неодвојива од биолошке вриједности кориснога: онога што подтиче раст, напредак живота. У томе се смислу може рећи да је немогуће остати објективан... Умјетност непосредно дејствује, буди опажање и окрепљује. Ружно је „противречно уметности, оно што уметност *искључује*, њена *негација*: – кад год се пропадање, беда живота, немоћ, распад, још издалека наговесте, естетски човек ре-

¹² Ниче, Ф., *Воља за моћ*, стр. 468–469.

агира негативно. Ругоба *тиштити* човека: она је израз депресије. Она одузима снагу, осиромашава, притискује... Ружно изазива ружно: човек може на свом здрављу окушати како нездравно стање повећања способности његове фантазије да замисли ружне ствари”.¹³

Својим је дјеловањем човјек наклоњен добру, јер је душа склона уживању. Човјекова моралност је везана за задовољство које доноси добро поступање. И мишљење има своја естетска својства. Ружна мисао узрокује обољевање, она је тупа, тешка, трома, „недостаје јој равнотеже у механичком смислу”,¹⁴ антитеза је љепоти, порађа завист и осветољубивост, пориче живот. Лијепа мисао има лакоћу и пред најтежим изазовима постојања, ојачава вољу и оздрављује човјека, доноси радост, одважује на опстајање. Ничеов обрат платонизма, очигледно је, води превладавању песимизма, а укључује критику религије (хришћанских идеала), критику морала и критику философије (формално-логичке структуре истине). Ова критика води довршењу традиционалне метафизике – односно дотадашњег тумачења вриједности живота. Дакле, критика морала и формалне логике не подразумјева одбацивање доминантних вриједности него њихово стваралачко превредновање преко умјетности као воље за моћ. Парадоксални прелаз из идеализма у песимизам током 19. вијека, показује да је западна метафизика у колизији са својом потиснутом суштином. Смрт бога и крај хуманизма су обиљежили савременост која је требала изразити највиши стадиј европске духовности. Воља за не-истином, за чулним животом, се, иако непризната кроз цјелокупну историју Запада, показала јачом од воље за истином, за идејом. Формално инсистирање на истини је моралистичког поријекла. Када би само захтјевали истину, увијек и по сваку цијену, умјетност би била излишна. Историјско успостављање метафизике преко рационализма, објективизма, позитивизма..., пораст научног мишљења и слабење умјетности које обиљежава позност европске културе, указује да

¹³ Исто, 469.

¹⁴ Исто.

је наводни прогрес, у својој основи, историјски раст декаденције (који је отпочео још са Сократом). У својим посљедњим ријечима, Сократ, како то Ниче реинтерпретира, изражава свој прикривени песимизам: виђење живота као болести.¹⁵ Оздрављење се, преко стваралачког у умјетности, преко њене усмјерености ка чулној стварности, хоће вратити животу. То би требао бити исход обрата *платонизма*. Снага умјетности је и у њеној доброј вољи за привидом, она је супротстављена хипокризији, она је, и по томе, противкретање нихилизму. Величанствено подне човјечанства, које долази са Заратустром као посљедњим човјеком и првим натчовјеком, и преко учења о вјечном враћању истог, је онај тренутак у историји у коме Сунце досеже своју највишу тачку и сјенка је најкраћа.¹⁶ Преутемељење историје коју познајемо у афирмацији живота као највише вриједности, израз је стваралачког потенцијала љубави која је превладала страх и сажалење, обновљена радост пред постојањем, љепота након свега и пред свиме, љепота и пред смрћу, побједа над чудовишним. Дејство љепоте, њена моћ да човјека изведе на чистину бивствовања, јесте истинско у умјетности, оно што је умјетност, кроз вријеме, учинило судбоносном по људско постојање, велики стил који означава мјесто преокрета у историјском човјековом постојању: обрат *платонизма* из кога произилази начело новог одређивања вриједности. Уосталом, без тога обрата суштина Платоновог посредовања остаје само „идеал” који, како насиље у историји показује, стоји „изван стварности” европске културе. Зато нас, на крају (историје), питање о односу љепоте и људског постојања враћа на почетак – у коријене *платонизма* и на властити, увијек неизвјестан почетак у времену: како, ипак и након свега, изнова и на одговарајући начин, почети?

¹⁵ Ниче, Ф., *Весела наука*, стр. 235.

¹⁶ В. Ниче, Ф., *Тако је говорио Заратустра*, БИГЗ, Београд, 1992, стр. 348–355.

Литература

- Вукашиновић, Ж., „Феноменологија среће: љубав, љепота, доброта”, у: *Срећа*, Зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2015, стр. 51-60.
- Вукашиновић, Ж., „Човјек, историја и свијет: да ли је љепота у стварности могућа?”, *Наука и стварност*, Зборник радова (у штампи), Филозофски факултет, Источно Сарајево, 2017.
- Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005.
- Ивановић, С. (прир.), *Тако је говорио Ниче*, Невен, Београд, 2007.
- Ниче, Ф., *Весела наука*, Београд: Графос. 1984.
- Ниче, Ф., *Воља за моћ*, Дерета, Београд, 1991.
- Ниче, Ф., *Тако је говорио Заратустра*, БИГЗ, Београд, 1992.
- Ниче, Ф., *С оне стране добра и зла – Генеалогија морала*, СКЗ, Београд, 1993.
- Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1993.
- Хајдегер, М., *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хајдегер, М., *Ниче I*, Федон, Београд, 2009.
- Хајдегер, М., *Објашњења уз Хелдерлиново пјесништво*, Деметра, Загреб, 2012.

Želimir Vukašinić

NIETZSCHE'S OVERTURNING OF PLATONISM: BEAUTY AND THE HUMAN WAY OF BEING

Summary

The paper argues that Nietzsche's overturning of Platonism, interpreted as a completion of the traditional metaphysics, should not be understood as a radical departure from Plato's dialectics or just as its reversal, but also as an act of revealing of the misinterpreted essence of Plato's teaching. As much as Plato perceived beauty as a power which brings the human being to a good (real) life, Nietzsche highlights the (life-affirmative) force of beauty as an un-

Желимир Вукашиновић

deniable effect of art as the will to power. From Nietzsche's overturning of Platonism arises, therefore, the principle of determining new values without which Plato's teaching remains perceived as an "idealism" which ineffectively transcends the historical reality of European culture. For this reason, an attempt of the understanding a relation between beauty and the human way of being brings us back to the beginning – to the roots of Platonism and to our own, finally adequate, existence in time.

Key words: beauty, Platonism, art, truth, morality.

**HOMO AESTHETICUS И
УМЕТОСТ**

Предраг Јакшић

ВРЕМЕ ПРОЧИТАНЕ КЊИГЕ

Апстракт: Предмет рада је феномен времена потребног да се прочита књига на основу вољне одлуке читаоца, односно времена утрошеног за књигу, истовремено и времена које нам одређена књига „троши”, а који смо дефинисали као „време прочитане књиге”. Разматрајући питање времена као најзначајнијег и суштинског људског питања, бавићемо се питањем времена ограниченог „трајањем” одређеног уметничког дела, али и неодређеног/неограниченог времена прочитане књиге, времена које зависи од сваког појединог читања, односно читаоца. Посебан проблем који ћемо поменути јесте одлука читаоца да прочита „туђу” књигу, односно потенцијално књигу неког тачно одређеног писца (некога од нас), те какве консеквенце произилазе из једне такве одлуке, и то у односу на питње времена, као категорије која не може да се врати „уназад”. Бавићемо се и питањем кућне библиотеке непрочитаних књига, питањем „сажимања”, те стварним значајем времена прочитане књиге.

Кључне речи: књига, читање, време, трајање, време прочитане књиге

У овом раду бавићемо се постављањем одређених питања и отварањем одређених проблема, пре него давањем одговора. Првенствено питањем времена да се прочита књига на основу вољне одлуке читаоца, односно времена утрошеног за књигу и времена које нам одређена књига „троши”. У основи овог фено-

мена свакако је питање времена, времена које одређује човека и времена које одређује човек.

Питање времена увек је било занимљиво и са становишта филозофије, антропологије, историје, социологије, историје уметности и уметности уопште, пре свега јер је феномен времена најзначајније и суштинско људско питање. Посматрајући појединца у друштву, у контексту времена, често су разматрани феномени везани за линеарно и кружно време, као време индивидуе и време врсте, такође као прошло, садашње и будуће време, календарско време, време рађања и смрти. Биолошко време или молитвено време, на пример, као категорије везане за суштину човека као биолошког и психолошког бића, а које дели граница објективног и субјективног, невољног и вољног, посебна су категорија, уз то и директно везана за могућа осећања о „корисном времену”, „узалуд потрошеном времену”, „времену трајања”, које је, самим тим, неминовно повезно за питање постојања уопште, за питање смисла, и слично.

У уметности, пре свега у драмским уметностима, до сада су нарочито истраживани феномени примарног, секундарног и терцијалног времена, уз неизбежне феномене драмског времена и времена драмске радње, а у контексту времена као обједињујућег елемента сваког уметничког дела.

Када говоримо о времену прочитане књиге, са правом се може поставити питање зашто онда не и време одгледаног филма, на пример, или одслушаног концерта. Најбитнија разлика, важна за нашу тему, односи се на време које је ограничено трајањем одређеног уметничког дела (филма, позоришне представе или музичке композиције, на пример), и неодређеног/неограниченог времена прочитане књиге, времена које зависи од сваког појединог читања, односно читаоца. Ово раздвајање, наравно, није, нити може бити, апсолутно.

Следеће кључно питање које би требало покренути, и то посматрано из угла писца, полазећи пре свега од чињенице да је аутор овог рада писац, јесте одлука неког читаоца да прочита „туђу” књигу, односно потенцијално књигу баш тог писца, тј. моју/вашу

књигу, и какве консеквенце произилазе из једне такве одлуке, и то у односу на питње времена, као категорије која не може да се врати „уназад”.

Истакали бисмо уз то да време прочитане књиге, не бисмо, у овом случају, везивали за процес читања књиге уколико је тај чин потакнут било чим другим до жељом читаоца, самосталном одлуком, укључујући и субмисивне садржаје којима смо константно изложени, и који, свакако, подсвесно утичу на нас и самим тим су увек и део наше „свесне” одлуке. Тако, када кажемо свесна одлука, онда овај феномен не везујемо за књиге прочитане „из обавезе”, „по казни”, у контексту неког директног задатка који се може испунити само читањем одређене књиге, већ, пре свега, за жељу, за „унутрашњу потребу” да се прочита нека књига и да јој се неповратно поклоним одређена „количина” времена.

Ипак, како Гинтер Андерс наводи: „То што данас признајемо као вредно (...) (то јест: ’вредно труда’), већином је оно што има вредност за нешто: дакле, искључиво је средство”.¹ И читање је углавном такво, и представља средство за нешто друго, као што је стицање знања о нечему, а због нечега, или читање због задовољства и испуњености, тј. ради себе. Такво читање, овде, посебно наглашавамо, и такво бисмо време прочитане књиге назвали највреднијим.

Ово питање „жеље” и „одлуке” (у овом случају, да се чита), везано је и за проблем разграничења, односно могућности или немогућности за „објективан” (уједно и субјективан, самосталан) избор појединца, а насупрот агресивном утицају медија, телевизије, интернета, мобилне телефоније и других технолошких достигнућа, која, с једне стране, и сама „једу” време појединца, а са друге га усмеравају на садржаје којима ће „поклонити” своје простало време, под „маском” самосталне одлуке појединца.

Ово питање је још интересантније с обзиром да се књига све више посматра као предмет који припада прошлости, „прошлом

¹ Андерс, Г., *Застарелост човека*, Нолит, Београд, 1985, стр. 358.

времену”, чиме се и време потрошено за читање књиге може доживљавати као време испред нас предвиђено за нешто што је иза, што је већ „прошло”. Опет у данашњем „брзом времену”, без обзира што се она посматра и као један застарели продукт, као људски продужетак, књига је пре свега продужетак људског духа, и као таква најзначајнија ствар која међу људима постоји, а то је материјализована реч, материјализована мисао, са функцијом комуникације, која се мења временом и на људски живот утиче на најразличитије, чак и опречне начине, и истовремено је резултат снажне унутрашње потребе човека (било писца, било читаоца) и његове субјективне одлуке.

Разни теоретичари филма, Душан Стојановић на пример, иако су се односили и према гледаоцу, значи према субјекту, нагласак у истраживању су стављали на начине читања филма, при чему им је врло значајно било објективно проналажење најмање јединице филма (најмањег елемента филма) која има, односно нема значење, чиме се, ако бисмо у овом контексту парафразирали Гинтера Андерса, тежи укидању времена и простора, не би ли се смањило међупростор између жеље и циљева, овде између гледаоца (или теоретичара) и једне филмске честице чистог, несумњивог, основног значења. Андерс, који је са доста ироније писао о сличним „подухватима”, поводом овакве узалудне, а сталне борбе, извео је једини могући закључак, да колико год ми тај међупростор скратили, увек ће нам „остати у рукама неки неуништиви остатак времена”². Тако су и многи теоретичари филма, слично истраживачима, тражитељима бозона, тзв. Божје честице, правили грешку, јер су крајње значење, назначење, основни или крајњи смисао тражили у објективном, опипљивом. Смисао је, у својој суштини, у почетку и на крају, субјективна категорија. Неодвојива од човека, субјекта, човека који је мера свих ствари, Бога који је мера свих ствари, или Богочовека који је мера свих ствари, а у зависности од тога који став или уверење заузима свако од нас.

² Исто, стр. 354.

Говорећи о феномену читања књига, недавно преминули Умберто Еко причао је и о вредности непрочитаних књига, и назвао је те непрочитане књиге, књиге које у кући има свако од нас, „антибиблиотеком”. Он је нагласио огроман утицај непрочитаних књига на човека, јер на њега врше притисак, и терају га на истраживање, на учење, читање. Рекли бисмо да су те књиге као очи, у његовом интимном простору куће, којима је појединац све време изложен. Ова „антибиблиотека”, или, како бисмо је пре назвали, библиотека непрочитаних књига, по нама, има још једну врло важну функцију. Она нам, наиме, „чува време”. Потенцијално нам чува време и то у видљивом, и условно говорећи, у опипљивом облику. Књигу коју имамо, а нисмо је прочитали, која је набављена са циљем да буде причитана, резервише нам одређену количину времена. Имамо свест о томе да морамо за ту књигу одвојити време, што не значи да ћемо то и урадити. Непрочитане књиге нам, без обзира на то, пружају осећај да „имамо времена”, да морамо да оставимо времена да прочитамо „те” или „ту” књигу. Ово је време компресовано између две корице, и чека да га употребимо. Оно је објективно, колико је и субјективно. Условно је објективно због саме величине књиге, тиме и неког већег или мањег опсега времена потребног за њено читање, опет, видљиво је и опипљиво. Субјективно је јер је и читање субјективно, и може значити и читање само једне реченице, наслова, или једне главе, песме... Наравно, објективно је условљено нашим животним „објективним“ временом, а опет, субјективно је и нашом одлуком када и на који начин приступити, прекинути, наставити, завршити, поновити читање. У сваком случају, антибиблиотека или библиотека непрочитаних књига додатно нам наглашава феномен „времена прочитане књиге”, потенцијално прочитане књиге, јер нам и визуелно антиципира време које морамо да дамо, утрошимо, искористимо. Гледајући у антибиблиотеку, то време нам је пред очима.³

³ О значају кућне библиотеке, као врсти кодификованог унутрашњег света, како то дефинише Андреј Ткачов, може се, свакако, говорити и у другачијим контексти-

Следеће питања у разматрању овог феномена јесте и обим књиге, односно, како се то популарно каже, колико је књига „дебела”. Поменућемо поново Ека. Он је имао идеју, од које је, на срећу, касније одустао, да ревидира свој роман *Име руже*. Идеја му је била да у роману остави целокупну радњу, све кључне догађаје наратива, а да, с друге стране, драстично скрати описе, јер је књига, у постојећем облику, превише опширна за савременог, младог читаоца. Наравно, не желећи да сумњамо у неке искрене самозапитаности аутора о овој идеји, иза свега је, негде, чукао зли дух комерцијализације и новца. Време прочитане књиге имало би и свој финансијски израз, у најочигледнијем примеру, у једом од најпопуларнијих и најквалитетнијих романа данашњице. При томе би се радило о легитмно ауторизованим, чак ауторским, близанцима – једном природном и другом клонираном, прилагођеном времену и убрзаном ритму модерног живота. Постојала би „дебела” и „танка” књига, за дуго и кратко време прочитане књиге. Постављамо питање, остављајући по страни поменути и неспорни новчани императив оваквог чињења, да ли оваква жеља аутора претпоставља и његову тежњу да се што више људи бави њиме и колико једна таква одлука, да се скрати време прочитане књиге, да се другоме „уштеди” време, у ствари, директно реферише на чист губитак времена, тј. бацање времена на нешто чији је једини (или главни) циљ да се бавите другим, а не да се бавите собом кроз свој ритам и „своје” време, кроз време „своје” прочитане књиге, без обзира на њену „дебљину” и на дужину описа, и пишчевих или сопствених контекста. О сличном проблему говорио је и наш савремени писац, Слободан Тишма, који каже: „Сажимање или концептуализација увек је оправдана јер време је драгоценост и не треба га траћити, а и есенција, односно жестина је оно право. (...) У сваком

ма, па Ткачов наглашава да „полица с књигама о човеку говори више и боље него детаљна аутобиографија. И ако човек нема полицу с књигама, то такође говори о њему дубоко и снажно”. (Ткачов, А., „Кодификовани унутрашњи свет”, <http://www.pravoslavie.ru/srpska/101461.htm>).

случају, сажимање подиже естетски ниво. Али смањује угођај. (...) Но, можда је врхунско задовољство тренутачно, ван времена (...)”.⁴ Ми, опет, не мислимо да је сажимање вредније од „опширности”, поступности, аналитичности, експресије, како год то назвали, и не бисмо се сложили да се ради о тако јасној граници вишег естетског нивоа и ужитка. Андерс, на пример, иронично наводи да је, упркос што је неостварив, последњи и крајњи идеал који има данашњи *homo faber*, тај „да се он оспособи и да оспособи свет око себе да све циљеве акција остварује попут чаробњака, наиме непосредно, не губећи време, (тј.) без времена. *Укидање времена је сан нашег времена. Безвременско (уместо бескласно друштво) јесте нада сутрашњице*”.⁵ Није, наравно, ништа чудно у тежњи данашњег света за скраћивањем и убрзавањем, јер оно доводи до мањег „губитка времена”, који је истовремено и добијање „више времена” за даље „трошење”. Ако поново погледамо филм, видећемо тенденцију убрзања монтажом и режијом, што указује на то да се, ако не објективним трајањем филма (минутажом), а оно темпом филма, скрати субјективно трајање филма. Наравно, све то је, усудили бисмо се да кажемо, често једна врста преваре, за „избацивање” мисли из глава рецепијената. Кундера је тај проблем књижевно обрадио у роману *Успоравање*, наглашавајући индивидуални темпо, ход појединца као кључан за меморију, сећање, размишљање. Уколико корачате брже, тежите да заборавите, што више успоравате, све се више сећате, тиме све више и размишљате. Како Андерс каже: „живимо у доба нечисте савести (...) налазимо се у грозничаво-парадоксалној ситуацији. С једне стране, нестрипљиви смо зато што средства и путеви ’трају’, дакле изискују време. А с друге стране, не подносимо да стварно доспемо на циљ, (...) пошто нам, услед тог задржавања, изгледа да је страћено оно време

⁴ Из интервјуа са Слободаном Тишмом: <https://www.ekspres.net/scena/intervju-tisma-vojvodina-je-vise-evropa-nego-srbija>

⁵ Андерс, Г., *Застарелост човека*, стр. 354.

које би се могло употребити за прелажење путева”.⁶ Уколико бисмо ствар посматрали „наглавачке”, и поставили питање да ли је боље прочитати пет танких или једну дебелу књигу, не бисмо, наравно, дошли ни до каквог релевантног или вредног одговора. Можда је у животу довољно прочитати и само једну књигу, уколико је она права. Срећа (или знање) да погодите праву, опет, не може да вам се осмехне уколико не прочитате много више њих. Зато људи и читају. Права књига је била можда она прва коју су прочитали, а да је права схватили су када су прочитали последњу. Зато је време прочитане књиге феномен који је круцијалан за ментално здравље човека као естетског бића, као социјалног бића, као духовног бића, као човека уопште, човека као Бога по потенцијалу.

Постоји још једна битна релација коју бисмо морали дотаћи, а то је релација: аутор – његова књига – читалац. Ова релација времену прочитане књиге даје додатну димензију. Наиме, када неко чита вашу књигу, он на одређен начин своје време поклања вама. Колико је тога читалац свестан или не, није кључно питање. Такође, ни ви, као аутор, за то време не морате знати, и најчешће за то време ни не знате, нити оно значајније утиче на ваш живот, али је оно, без обзира, дато управо вама. То време се и практично умножава што је већи број читања. Уколико објективно, да не кажемо буквално, схватимо људски живот, то вам време неће суштински дати „додатно време”, већ вам то, количински исто, време, евентуално, може попунити на другачији начин. Такође, уколико је, на пример, аутор књиге преминуо, имамо феномен времена које је посвећено човеку који објективно „нема више времена”, а то време, он сада (кроз читаоца) као субјективну, или метафизичку, категорију ипак добија. Наравно, све ово што смо навели о односу аутора и читања његове књиге, посматрамо у ситуацији да прихватимо становиште да се свако од нас испољава и кроз своје занимање, у овом случају занимање писца, некога ко књиге пише.

⁶ Исто, стр. 358.

За крај бисмо, у „духу времена”, поменули један пример из популарне културе. Наиме, када су се у једној епизоди ситкома *Пријатељи*, ликови Рејчел и Џои расправљали о романима *Мале жене* и *Исијаванье*, које су тек започели да читају, у инат једно другом откривајући тзв. спојлере, Рејчел изговара да ће у *Малим женама* лик девојке Бет умрети. Пренеражен, јер није дошао до тог дела у причи, Џои одговара: „Шта? Ако наставим да читам, Бет ће умрети?” Сценаристички јако духовито, но, рекли бисмо, на одређеном нивоу и врло тачно. Уколико Џои више не отвори ту књигу, Бет ће доиста остати жива, барем онолико колико је била и на прочитаном почетку романа. Опет, да није ни започето читање књиге, Бет не би ни „постојала”. Јасно је да би, вратимо ли се још уназад, дошли до неке од мистичних далекоисточних „филозофија” и потребе да никада ништа не урадимо, никада ништа не кажемо, по могућности никада не једемо и не дишемо, а на мисли да и не помишљамо. Без намере да дотичемо инстант духовности Далеког истока, желили бисмо само да нагласимо вредност времена које дајемо некоме, било да је то, условно говорећи, нека Бет која живи свој живот једино кроз наше време и наше сазнање, било да је то, што је свакако важније, аутор, то јест ми, неки од нас, коме читалац поклања своје време не би ли оживео, дао смисао, тј. осмислио, опредметио наше мисли, речи, слова, подтекст (тима, можда, и био покренут на неку акцију), а ризикујући да заузврат добије само сазнање да је Бет умрла или чак ни то. Као неку врсту закључка, свакако бисмо могли навести да је време читање књиге време које заслужује највеће могуће поштовање. Чак и када је читалачка критика крајње негативна. Замислимо само да вашу књигу, моју књигу, нико није отворио. Да ли би тада моја прича уопште постојала? Да ли бих тада постојао ја? У овом времену, или у било ком времену?

Предраг Јакшић

Литература

Андерс, Г., *Застарелост човека*, Нолит, Београд, 1985.

Тишма, С., „Не читам домаће писце”, <https://www.ekspres.net/scena/intervju-tisma-vojvodina-je-vise-evropa-nego-srbija>

Ткачов, А., „Кодификовани унутрашњи свет”, <http://www.pravoslavie.ru/srpska/101461.htm>

Predrag Jakšić

TIME OF READ BOOK

Summary

This study investigates the phenomenon of time needed to read the book on the basis of willed reader's decision, or time spent on the book and time a certain book "consumes" which are defined as "time of read book". Considering the question of time as the most important and fundamental human issue, we will deal with the question of time as limited by "duration" of a certain work of art, but also indefinite/unlimited time of read book, the time that depends on each individual reading or reader. A particular problem we will note here is reader's decision to read "other people's book", a book that is potentially of some predefined writer (one of us), and which consequences arise from such decision in relation to question of time as a category that cannot be returned "back". We will deal with the question of home library of unread books, the question of "shrinking" and the question of time of read book real importance.

Key words: book, reading, time, duration, time of read book.

Ирина Деретић

НОМО ANTI-AESTHETICUS. О ТОЛСТОЈЕВОЈ РАСПРАВИ: „ШТА ЈЕ УМЕТНОСТ”?

Апстракт: У овом раду настојаћу да покажем како Толстој уочава битну везу између два типа питања: шта јесте уметност и чему она служи. Могли бисмо чак и рећи да се суштина уметности састоји управо у испуњавању властите сврхе. Показаћу да Толстој у овој расправи тежи да дође до одговора на постављено питање о томе шта је уметност. Полазни корак у одговарању на ово питање јесте пишчев критички осврт на најзначајније теорије о лепом у историји естетике. На тај начин он долази до властитог естетичког становишта о томе шта је уметност, и по чему се истинска уметност разликује од оне што то није.

Кључне речи: Толстој, уметност, чувства, зараженост, публика

1. Прелиминарне напомене и један пример

Не наилази се ретко на суд да је Толстојево дело *Шта је уметност*¹ „жесток памфлет против уметника”² његова времена

¹ Приликом писања овог текста користила сам интернетско издање Толстојевог текста *Что такое искусство?* на руском језику, као и српски превод Јов[ана] Ст. Кујачића: Толстој, Л. Н., *Шта је умјетност*, Привредник, Београд, 1936. Цитирам по овом издању. У Предговору свог превода др Кујачић врло сликовито описује своје сусрете са Лавом Николајевичем Толстојем. Интернет-издање Толстојевог дела на руском језику налази се на веб-страници: http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm.

² Уп. Fernandes, D., *Rečnik zaljubljenika u Rusiju*, prev. Milan Komnenić, Službeni glasnik, Београд, 2004, стр. 444–449.

или да је профетско-моралистичког карактера. Пишући ову књигу, Толстој није имао намеру да се обрачуна са уметницима који му се не допадају или чија дела нису у сагласности с његовим погледима о сврси уметности.³ У тексту који следи настојаћу да покажем како су таква карактерисања овог дела Лава Николајевича не само погрешна, него и да сасвим промашују смисао који је овај аутор хтео да нам пренесе.

Тврдићу како Толстој у овој расправи тежи да дође до одговора на постављено питање о томе шта је уметност. Полазни корак у одговарању на ово питање чини пишчев критички осврт на најзначајније теорије о лепом у историји естетике. На тај начин доспева до властитог естетичког становишта о томе шта је уметност и по чему се истинска уметност разликује од оне што таква није. Поврх тога, велики писац уочава врло битну везу између два типа питања: шта јесте уметност и чему она служи. Могли бисмо рећи чак и да се суштина уметности састоји управо у испуњавању властите сврхе.

Толстој, дакле, пише ову књигу како би артикулисао властити теоријски став о уметности као битном обележју људског живота. Пошто је уметност један од начина самоиспољавања, она за Толстоја представља најсуштаственију форму његовог духовно-религиозног трагања. Поврх тога, све врсте уметности су толико заступљене у животу и толико прожете њиме да се од живота не могу одвојити.

Почетак књиге је врло илустративан и покреће питања којима ће се ова расправа бавити. Толстој описује пробу „сасвим обичне опере која се даје у свим позориштима у Европи и Америци”.⁴

³ Толстој пише јасно, неувијено, па каткад и грубо. Све што каже увек је у опасности да се погрешно разуме, посебно онда када је извучено изван контекста, што се често дешава. Читаоци Лава Николајевича у једно могу бити сигурни: да преко речи неће прећи као да их нису ни чули; он пише тако да погађа у средиште проблема, а читаоца мотивише да и сâм заузме став о ономе о чему се он као аутор већ определио.

⁴ Уп. Толстој, Л. Н., *Шта је умјетност*, прев. Ј. С. Кујачић, Београд, 1936, стр. 3.

Почевши од описа незадовољног, прљавог и сиромашног спољног радника, преко понижавајуће репетиције текста „ја водим невесту” и нехуманог односа диригента према музичарима и хористима – све то резултује једном лошом представом. Толстој с правом поставља питање да ли уметности, поготову ако је некавалитетна и само забавног карактера, треба приносити такве „жртве”, у које спада и то да уметници губе лично достојанство, да држава издваја новчане фондове, а да се публика, притом, заглупљује.

Представа је, по његовом мишљењу, толико лоша да се не може допасти ни господској публици истанчаног утиска, али ни простом народу. Она је намењена оној лакејској класи што више неће да буде народ, а није успела да се уздигне до господства. Толстој намерава да постави питање о томе коме је намењена уметност и какво је стање у уметности његовог доба. По моме мишљењу, наведени пример иде и изван ауторове интенције, будући да се њиме критикује оно што ће у нашим временима постати популарна уметност. У таквој „уметности” ужива већина, а она сама углавном утиче на стварање искварених етичких судова и доводи до интелектуалног затупљивања – а све то спада у оно што руски књижевник с правом замера „лошој” уметности.

2. Крај лепог у уметности

Разматрање појма лепог Лав Николајевич започиње анализом значења руске речи „красивый”, која дословно значи оно што се свиђа, и то само нашем оку,⁵ те да у руском језику тај придев не укључује доброту. Тек упливом страних језика у руски ова реч почиње да се употребљава у пренесеном значењу, у којем онда добија и етички смисао.

Трагајући за одређењем лепоте он даје својеврстан историјски и критички приказ овог појма, што показује Толстојеве намере да систематски проучи овај концепт, почевши од Баумгартена, ос-

⁵ Уп. *ibid.*, стр. 16.

нивача естетике као дисциплине, преко Канта, Шилера, Шелинга, Хегела, па све до Кузена, Шербилијеа, Дарвина, Спенсера итд. Лав Николајевич улази у критички дијалог са водећим немачким, француским и енглеским естетичарима – додуше, не улазећи у довољно подробну расправу. На основу спроведене анализе Толстој је дошао до два типа значења „лепог“: једног што је мистичко и метафизичко, по којем је лепо чулно испољавање Идеје или Духа.⁶ По пищевом мишљењу, таква одређења лепоте губе везу са конкретном уметношћу. Премда каже да апсолутна уметност – која је „сагласност делова, као симетрија ... јединство у разноликости”⁷ – ништа не одређује, у наредној полуреченици ипак признаје како је она присутна у појединим уметничким делима. Толстојево одбијање да уметности фундаира у лепоти не односи се на друга два појма што се такође везују за уметност: истину и доброту, при чему под добротом подразумева моралну доброту, а под истином приказивања предмета онаквим какав он јесте.

Пошто објективно одређење лепоте одбацује као метафизички конструкт, који има малу експланаторну снагу када је реч о уметности, наиван читалац би могао очекивати да „лепота у субјективном смислу” код њега боље пролази. Такво очекивање је потпуно погрешно, будући да код њега управо таква одређења лепоте наилазе на оштро оспоравање. Лепо је оно што нам се допада и што производи уживање, те се питање о лепоти претвара у питање о укусу. Не постоји, по Толстојевом мишљењу, потпуно објективан и непристрастан критеријум за одређење онога што нам се допада. Оно што нам се свиђа и у чему уживамо јесте релативно, при чему Толстој нарочито наглашава класну релативност у одређивању вредности уметничких дела.

С тим у вези Лав Николајевич уочава једну занимљиву појаву: извесна дела се процене као уметнички вредна, према критеријуму одређене групе критичара или неке класе, па се тек онда образују

⁶ Уп. *ibid.*, стр. 35, 27–30, 42, 44.

⁷ Уп. *ibid.*, стр. 45.

теорије које би требало да оправдају тај партикуларни суд укуса и да га претворе у универзални.⁸ Анализирајући потом разне теорије укуса, Толстој примећује да су и неусаглашене, те ни узете свака за себе, ни у целини не пружају објашњење зашто се нешто некоме допада. Лав Николајевич сматра да субјективност и релативност укуса не могу бити темељ за установљење било којег нормативног естетичког становишта.

Толстојево бављење појмом лепог резултује у пишем ставу да уметност може „више“ од тога да буде само „лепа“. Лав Николајевич не најављује крај уметности,⁹ него крај „лепог“ као канона којим би требало да се мери вредност одређеног уметничког дела. Писац се слаже са теоријама укуса по томе што сматра да је лепо оно што нам се допада, али, за разлику од њих, мисли да се не може искључиво на основу допадања доћи до универзалног естетичког суда, нити до критеријума којим бисмо разликовали истинску од „лажне“ уметности, као и уметност од онога што уметност никако није.

3. Уметност као „зараженост чувствима“

Кључни појам Толстојевог схватања уметности представља *чувство*, чије ћу значење настојати да реконструишем пре него што будем приступила његовом одређењу уметности. Руска реч „чувство“,¹⁰ која би се на српски језик могла превести и као „чувство“ и

⁸ Уп. *ibid.*, стр. 46.

⁹ Томас Ман греша када каже да у овој Толстојевој расправи налазимо „одбацивање и негацију саме уметности“, за шта смо горе у тексту показали да је нетачан став о Толстојевом схватању суштине уметности. Уп. Mann, T., „Anna Karenina“, у: *Essays of the Masters*, ed. by Charles Neider, New York, 1956, нарочито стр. 236.

¹⁰ Гери Јан тачно запажа да је Толстојев појам „чувство“ много шири него што је реч „emotion“. Он сматра да под њиме Лав Николајевич не подразумева само „основне емоције“, као што су бес или туга, него и „општа психолошка стања: живахност, бити пун боли“ и „општу настројеност ума: одлучност, чуђење, поштовање, испуњеност.“ Уп. Jahn, G. R., „The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's: What is Art?“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 59, 1975, нарочито стр. 61–63. Тачно је да овај појам Толстој употребљава у врло широком смислу, укљу-

као „осећање”, старословенског је порекла.¹¹ Тај појам се разликује од осталих категорија које, заједно са њим, спадају у емоционални концептуални оквир, те овај појам, стога, треба пажљиво разлучити од њему сличних концепата.

Најпре ћемо навести како се одређује овај појам у новијој руској теоријској литератури, пошто ће нам оно помоћи у разумевању онога што Толстој подразумева под њиме.¹² Под руским појмом „чувство” подразумева се процес унутрашње емоционалне регулације човекове делатности, који одражава смисао, тј. значење што за њега имају и апстрактни и конкретни објекти. Појам „чувство” се разликује од „емоција”, по томе што се „чувство” увек односи према неком објекту или личности, а не према ситуацији у целини. Потом, „емоции” су једноставне, а „чувства” су саздана сложено, те немају увек адаптивну улогу у човековом животу.

Поврх тога, термин „чувство” не означава само сложену емоционалну творевину, него и одређени „логички алгоритам”.¹³ Другим речима, структура чувства је таква да се њиме означава склоп више повезаних фундаменталних емоција (на пример, код зависти: гнев, озлојеђеност, презрење), као и одређени когнитивни садржај, који заправо објашњава „зашто” осећамо то што осећамо (рецимо, код зависти: поредећи се са неким, увиђамо да је он постигао успех на оним пољима која ми сматрамо вредним).

Суштина уметности, према Толстоју, лежи у томе што уметник, изражавајући аутентична чувства, иста таква тѣжи да изазове код своје публике. И уколико у томе успе, његово дело је вредно.

чујући и његову афективну и когнитивну димензију. За Толстоја су нарочито значајна највиша „чувства” која су везана за човекову личност, његова религиозна и хуманистичка веровања.

¹¹ У херцеговачком говору српског језика, на пример, каже се: „Чује се мирис хљеба”, у значењу: „Осећа се мирис хлеба” (особена синестезија).

¹² Видети посебно: Леонтьев, А. Н., *Потребности, мотиви и емоции*, МГУ, Москва, 1971.

¹³ Тај израз се употребљава у савременој руској литератури која се бави овим питањем.

Толстој намерно користи глагол „заражати”,¹⁴ односно „заразити”, како би изразио утицај уметничког дела на осећања реципијената. Када су нечија чувства аутентична и саопштена на прикладан начин, он успева да „зарази” своју публику. А то значи да публика, „заражена” таквом уметношћу, неће ни моћи ни хтети да се од ње ослободи. На тај начин пробужена чувства постају интегрални део личности и њеног душевног живота. Реч „зараза” је овде употребљена адекватно, будући да се осећања изазвана уметношћу, по Толстојевом мишљењу, шире попут физичке заразе, те она може утицати и на повезивање и зближавање људи. Премда удаљена временом и простором, чувства се шире попут заразе и остављају своје оживљене.

Према Лаву Николајевичу, дакле, уметност произлази из човекове способности да буде заражен чувствима других људи, те да осећа исто оно што чувствује уметник који ствара уметничко дело. Посредством уметничких дела људи могу да учествују у осећањима што их је гајило човечанство. Тим путем бивамо „заражени” светом потпуно различитим од нашег, у нама бивају подстакнута осећања за људе стране нама самима, те на тај начин људи бивају „сједињени истим чувством”.¹⁵ Поврх тога, уметничко дело би требало да буде оригинално, то јест да уноси „нова чувства” у човеков живот, ма колико она била „незнатна”.¹⁶ Уметност је, сматра Толстој, присутна у свим сферама живота, чак и када није освешћена као уметност, она оставља дубоког трага у животима „и човека и човечанства”,¹⁷ те би било погрешно редуковати је на „уживање” које реципијент доживљава када чита, слуша или гледа неку уметничку творевину.

¹⁴ Џејкоб Емери проучава односе појмова уметности и „заразе” како у Толстојевој књижевности, тако и у његовим полемичким списима. Уп. Emery, J., „Art Is Inoculation: The Infectious Imagination of Leo Tolstoy”, *The Russian Review*, No. 70, 2011, стр. 627–645.

¹⁵ Уп. Толстој, Л. Н., *Шта је уметност*, стр. 55.

¹⁶ Уп. *ibid.*, стр. 83.

¹⁷ Уп. *ibid.*, стр. 52.

За нашу тему је нарочито значајно то што се чувствима називају она виша осећања – попут саосећања, сажаљења, осећања братске љубави међу људима – која су тесно повезана са самом личношћу, њеним веровањима и убеђењима, као и са њеним односом према другим људима и свету. Управо таква чувства¹⁸ Толстој има у виду када каже да истинску уметност прожимају веровање у братство међу људима, као и вера у Бога. Уколико аутор има таква искрена чувства и способан је да их „лако” изрази, онда ће и публика бити „заражена” тим истим чувствима. А такав процес је могућ зато што, сматра Толстој, постоји јединствена људска природа, која се огледа у томе што аутор преноси она чувства која осећа и публика, од којих су нека и универзалног карактера.

Дакле, Толстојев појам чувства не подразумева само пасивна и реактивна стања, него и она која у одређеној мери имају и смислен и мисаони карактер. По његовом мишљењу целокупан човек живот, од најобичнијих до највиших духовних промишљања о Богу и смислу живота, прожет је чувствима, без којих ова промишљања и веровања не била ни искрена ни јединствена ни непоновљива. Својим појмом чувства велики писац обogaђује и смисао те речи у руском језику уопште, а и у стручној литератури посебно.

Одређење уметности – као медија којим се изражавају и преносе аутентична чувства – суочава се са озбиљним концептуалним проблемом: наиме, чини се да је Толстојева дефиниција преширока, будући да постоје и други начини да се изразе чувства сем посредством уметности. Тиме што указује да „не зна зашто”¹⁹ се из свих тих начина изражавања осећања издваја тек незнатан део њих, што се називају уметношћу – књижевник овај проблем оставља отвореним. Осим тога, могло би се учинити како овој нејасноћи, додатно, доприноси пишчева тврдња да би у уметничке творевине требало да спадају и шале, и вез и украшавање станова итд. Према је тачно да уметничке творевине нису само производи науче-

¹⁸ Уп. Jahn, G. R., „The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's: What is Art?”, стр. 121.

¹⁹ Уп. Толстој, Л. Н., *Шта је уметност*, стр. 55.

них умећа, него у њих можемо сврстати и оне форме уметничког изражавања што испуњавају целокупан наш живот, то у овом контексту не доприноси прецизнијем одређењу онога што уметност јесте.²⁰ На ову привидну примедбу која се упућује Толстоју могло би се одговорити тако што бисмо казали да уметности на различите „начине” – писац речима, сликар „бојама”, музичар „тоновима” – изражавају аутентична осећања којима буде исто таква осећања код публике – наравно, уколико је уметник довољно талентован и умешан. Таланат и познавање уметничких техника не могу бити довољни услови да би се начинило вредно уметничко дело. Зато је потребно да уметник има да каже нешто ново, да „стварајући нешто” настоји да изрази властита врло сложена осећања или чак комплекс различитих, каткад и противречних осећања.

„Искреност” је, према Толстоју, врло важна карактеристика уметности, уметничког дела и уметника самог. Пандан истинитости у науци представља искреност у уметности. Уметник може да измисли, на пример, фабулу неког романа или њене појединости, али он не би требало да изражава осећања која не осећа, зато што се неке таква осећања допадају. Талентован уметник може да вешто подражава²¹ одређена осећања која сам не осећа и да то произведе одређени ефекат код публике његова доба, али се током времена та својеврсна „неискреност” може препознати, на пример, у вештачком изразу, у површности при изражавању осећања и уверења, као и у поигравању аутора са уметничким изразом.

При томе се не би смело изгубити из вида да уметник интенционално изражава одређена осећања у својој уметничкој творевини, надајући се да ће она бити запажена, примљена у публици – штавише, да ће публика „бити заражена” њима. То што је умет-

²⁰ Уп. *ibid.*, стр. 56–57.

²¹ Дон Гајгер тачно уочава да Толстој прави разлику између инспирације и подражавања надахнућа, на основу чега разликујемо истинског од лажног уметника. Уп. Greiger, D., „Tolstoy as Defender of a ‘Pure Art’ That Unwraps Something”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 1, 1961, нарочито стр. 84.

никова делатност интенционалног карактера не би требало да импликује како уметник калкулише, смишљајући на који начин да произведе осећања код публике. То је за руског књижевника одлика управо „лажних” уметничких творевина. Уметник не калкулише, не рачуна, не угађа, он једноставно преноси оно што дубоко и искрено чувствује. Уколико те „искрености” нема, према Толстојевом суду, настају неаутентична уметничка дела, која не остављају дубоког трага.

Онај ко „реципира” уметничко дело, према пищевом схватању, требало би да тежи да се стопи са осећањима уметника, да уђе у својеврстан дијалог са њим, да настоји да открије његова најдубља чувства. Толстој сматра да је највиша сврха уметности управо та комуникација између уметника и његове публике, посредством које публика може уронити у саму уметникову душу и његове најскривеније тајне. Како би такво нешто било могуће, Толстој претпоставља да постоји универзална и трајна човекова природа, те да ћемо, ако настојимо да искрено проникнемо у неко уметничко дело, у томе и успети, управо зато што смо у стању да доживимо исто чувство које је уметник настојао да изрази.²²

Са уметниковим чувствима блиско су повезана и његова религиозна и етичка уверења. Процена вредности уметничког дела зависи и од тога какав је реципијентово схватање смисла живота, каква су његова етичка и религиозна схватања. Толстој сматра да се религиозност и етичка веровања изражавају путем уметности на чувствен начин, чиме се изазивају иста таква осећања код публике. У вези са овим Толстојевим ставом поставља се неколико међусобно повезаних питања. Прво: шта то он подразумева под религи-

²² У аналитичкој студији, која Толстојевом тексту приступа на начин разложног и продубљеног естетичког разумевања ауторка Гершкович тачно запажа да: „та суштинска сличност између нас”, што представља наш однос према Богу, „омогућава да дођемо до естетичког стандарда који се не заснива на конвенцијама укуса, него на нечему што је интринсично свим људима”. Уп. Gershkovich, T., „Tolstoy’s Search for an Aesthetic Standard”, у: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 74., No. 1, 2013, стр. 125.

озним осећањима и веровањима? Потом, да ли она имају универзални карактер? Да ли уметност губи на садржајности уколико се сведе на творевине које имају поучан и религиозан карактер?

Настојаћу да одговорим на ова питања истим редом којим сам их поставила. Прво, под религиозним веровањима и осећањима он подразумева човеков однос према Богу, себи самоме или, прецизније, смислу властитог живота. То су питања која поставља сваки човек, и то од почетка цивилизације – човек верује да постоји нешто што га превазилази, својом величином и савршеношћу, и са чиме је он у неком за њега битном односу, те се можемо сложити с Толстојем да су у том смислу религиозна осећања универзалног карактера и да се помоћу њих људи могу збратимити, без обзира на то што су се људи током историје под изговором тих убеђења убијали и ратовали, а то чине и данас.

Толстојеви узорни истинских уметничких дела – *Илијаде*, *Одисеје*, библијских прича, дечијих бајки и легенди разних народа, индијских *Веда* итд. – јесу примери оних изузетних творевина којима се на најдубљи начин износи колективна религиозна свест. Значи ли то да нису ни оригинална ни уметнички самосвојна она дела која нису настала на трагу ових идеалних књижевних образаца? Уколико би ово Толстој порекао, то би ишло у прилог његовим критичарима који ово штиво Лава Николајевича оцењују као тенденциозно и врло рестриктивно.

Толстој пре свега инсистира на томе да постоје садржаји које висока уметност ни не узима у обзир, а који су и те како вредни уметничког приказивања, у шта спада народни живот, живот сиромашних, понижених и увређених људи. Ни они што се с Толстојем не слажу не могу му порећи интелектуалну храброст да, у складу са властитим уверењима, изричито заступа ставове који су против многих утврђених и општеприхваћених веровања о томе шта јесте, а шта није уметнички вредно. Толстој открива – неретко адекватно – извесне недостатке уметничких дела која су општеприхваћена као изузетне уметничке творевине. Доводећи у питање уобичајене естетичке конвенције, Толстој на општем плану неретко тачно

дијагностикују проблеме са којима се суочавају и уметност и они који су њоме „заражени”.

4. Како разликовати „истинску” од „лажне” уметности?

Толстојева расправа о четири типа „подражавања” истинске уметности од нарочитог је значаја за сагледање његове концепције уметности, зато што њоме он настоји да артикулише начине на које је могуће разликовати истинску уметност од онога што она није. Додатно, та анализа нам показује како се Толстојево опште схватање уметности односи према анализи конкретнијих феномена који се испољавају у свим видовима уметности.

Та четири начина, која по Толстоју генеришу лажну уметност, називам различито од великог писца, јер сматрам да су моји термини у овом случају погоднији, при чему ћу тежити да реконструишем њихов смисао. Први такав арсенал за произвођење лоших уметничких дела или оних која то никако нису – јесу општа места која уметник црпе из великог поетског арсенала светске уметности.²³ Та места се узимају, на пример, из грчке и римске митологије, из старинских предања, библијских прича итд.; ми бисмо у ту групу данас могли да сврстамо и мотиве из холивудских филмова. Ова места се употребљавају зато што их публика распознаје, те лакше може да се „сроди” са одређеним уметничким делом које се њима користи.

Опасност која проистиче од позајмљивања овог типа може бити шаблонизовање уметничких творевина, када уметник није у стању да изађе из оквира који су дати у претходним уметничким обрадама. Толстој с правом уочава да на овај начин може доћи до понављања већ познатог, те до осујећивања уметникове оригиналности. Из тога не следи да не могу настати вредна уметничка дела која се користе општим мотивима, за шта су подесни примери и

²³ Уп. Толстој, Л. Н., *Шта је умјетност*, стр. 117–119.

грчке трагедије, иако их Толстој не цени, али и творевине народне уметности, које за Толстоја представљају егземпларе аутентичне уметности, каква буди снажна осећања код својих реципијената.

Други начин којим се служе уметници да би произвели утисак веродостојности јесте подробност у описивању.²⁴ У књижевности се то испољава онда када се, без икакве практичне потребе, приказују све појединости одређеног лика или пејзажа. У таквом натуралистичком приказивању објекти приказивања се растачу у делове из којих су састављени. И тако, мимо воље уметника који хоће да имитира стварност какву приказује, долази до ишчезавања живота из онога што се подражава. Када је сликарство таквог карактера, оно се претвара у фотографију, те се, с правом тврди Толстој, брише граница између сликарства и фотографије. Он скреће пажњу и на то да такву појаву налазимо и у музици, када се миметишу звуци из живота „који прате” оно што музичар хоће да прикаже.

Посебно успешан трик којим се служе уметници, премда осетно више псеудоуметници, јесте употреба чулно упечатљивих ефеката.²⁵ Врло су карактеристични примери које наводи Толстој. У сликарству је то приказивање ткива и крви, приликом рањавања или смрти, као и контраста, чиме се постиже ефекат ужаса. У књижевности је то описивање до танчина полне страсти, тј. сексуалног чина, потанки описи агоничких стања лудила или смрти. У музици би то била јачина звукова или мешање звукова који нису у сагласности, дисхармонија. Ефекти само на спољашњи начин побуђују интересовање за одређено уметничко дело; њима се постиже утицај на физиологију чула, а не на емоције аудиторијума. Они пружају привид да смо због нечега узбуђени и потресени, а заправо нас погађају спољашњи знаци нечега, и то онолико дуго колико

²⁴ Уп. *ibid.*, стр. 119–120. Толстој то погрешно назива подражавањем – погрешно из више разлога. Нека уметност може бити подражавалачка, а да ствари не приказује на детаљан начин. С друге пак стране, подражавање представља погодан концептуални избор када се жели рећи да се мимезом хоће начинити реплика онога што је предмет подражавања.

²⁵ Уп. *ibid.*, стр. 120–121.

гледамо, читамо или слушамо неко уметничко дело; ефекти, дакле, изазивају само пролазну заинтересованост за неку уметничку творевину.

Толстој нарочито истиче „гола женска тела” и „полну страст” што се приказују у књижевности, сликарству или вајарству као нарочите ефекте којима се служе ове три врсте уметности. То истицање се може тумачити на више начина. Неки тврде да Лав Николајевич из моралистичких разлога критикује приказивање тих садржаја, те да је Толстојева реакција последица његове гриже савести зато што је и сâм често био савладаван полном страшћу. Међутим, постоји и дубљи разлог!

Изричитим приказивањем сексуалног чина долази до вулгаризације и профанизације љубавне емоције, те у крајњој линији до изједначавања једне са другом. Стога су, додајемо, симболичка указивања на телесни полни акт уметнички много успешнији начини приказивања тога него што је то ефекат голих тела у покрету. Када би се Толстој суочио са савременим медијима који обилују искасапљеним лешевима и нагим телесима, у које зури радни, а још више нерадни народ – можда би ревидирао своје вредновање популистичке уметности или би, пак, помислио да таква анимализација, која врви од свакојаких ефеката, уопште и није уметност, већ представља потпуно отуђење не само од сваког морала, него и од сваке емотивности.

Четврти начин који, по Толстоју, доводи до негирања уметности јесте занимљивост. И доиста, у свим литерарним жанровима постоје занимљиви заплети, који интересантном причом теже да надокнаде дубину исказаних осећања и доживљаја. Овај свој став против занимљивости у уметностима књижевник радикализује до те мере да чак сматра да свако дело, што доноси нове умне увиде и сазнања, штети рецепцији уметности, јер омета буђење чувстава.

То што је неко дело кадро да нам пробуди снажна осећања, каква су, рецимо, Толстојева дела, не импликује да то мора бити у сукобу са увидима и разумевањем садржаја које оно преноси. У уметничкој рецепцији емотивност не мора бити сукобљена са ра-

зумом и имагинацијом, него је заступљена у рецепцији посебног, изузетног уметничког дела. Једноставност у изразу неког уметничког дела не значи да тако артикулисан садржај не изискује напор разумевања, ако има да нам саопшти нешто одлучујуће и важно, а управо то може да подстакне нашу потрагу за смислом.

С последњим делом наше тврдње би се вероватно сложио и сâм велики писац, из чега следи да су аутентична осећања која у нама изазива уметност врло често повезана са изражавањем одређеног смисла, и то оног који се тиче сваког човека. Управо нам је руска књижевност, укључујући и Толстојеву, показала како људи бивају заражени великим идејама као да су обузети осећањима и како они идеје прихватају целином своје личности, а не само неким њеним издвојеним аспектом. Исто тако, ни чувства нису раздвојена од мишљења, већ су, напротив, њиме дубоко прожета, као, на пример, чувство братске љубави са ставом да су сви људи браћа.

Из Толстојеве анализе начина преко којих се идентификује лажна уметност и разликује од оне истинске, произлазе одређена ставови са којима је тешко не сложити се. Епигонска уметност, која понавља оно што је хиљаду пута већ изражено, досадно детаљисање, које од сликарства прави фотографију, а од музике миметисање звукова из природе, разноврсни хало-ефекти, којима је битан краткорочни циљ, а не продубљенији утисак, артифицијално буђење знатижеље сваковрсним занимљивостима, што су саме себи циљ – ретко да могу да заразе човека неком дубљом и трајнијом емоцијом. Ту емоцију не осећа ни аутор који ствара, већ је само подражава, те је неће осетити ни његова публика – или, ако је и осети, то неће дуго трајати, као што је случај са било којим типом преваре. Толстој врло оштроумно дијагностикује „болести” којима су уметности у сваком времену „заражене”. Употреба уметничких „трикова”, „ефеката”, научених „техника” уметнике, по Толстоју, претвара у професионалце²⁶ који калкулишу са тиме

²⁶ Сем Триведи настоји да доведе у питање Толстојеву терминологију када је реч о комуникацији између аутора и његове публике. Он хоће да замени Толстојеву

шта ће исказати како би се повиновали ономе што се допада одређеној публици.

Промишљајући уметност, Толстој долази до тога да се суштина уметности не налази у уметничким творевинама, нити у укусу аутора или публике, већ у особеној комуникацији, узајамном деловању уметника и његове публике. Кроз уметничко дело стваралац искрено изражава своја осећања, не подражавајући у томе друге ауторе, са циљем да публику „зарази” истим таквим осећањима од којих се она тешко ослобађа. У опису самог дела посредством којег се преносе осећања Толстој се позива управо на оне естетичке критеријуме које је претходно одбацио у својој анализи лепог, те говори о складности композиције, потреби да делови буду органски повезани у целину уметничког дела. На овоме месту се Толстој као декларативни антиестетичар позива управо на класичне одредбе великог броја естетичких теорија о природи лепог. Додуше, то у његовом схватању уметности није од пресудног значаја.

5. Закључак: циљ уметности и класне разлике

Тако видимо да су, како смо нагостили у уводу овог рада, питања о томе „шта је уметност” и „која је сврха уметности” код Толстоја тако блиско повезана да се суштина уметности састоји првенствено у сврси коју испуњава, а то је да производи и шири чувствену заразу код своје публике. Уметност на тај начин у од-

терминологију „arousal”-а, у смислу побуђивања емоција. Наводи пример филма Петак 13, који код публике производи снажне емоције а није вредно уметничко дело, поготово у поређењу са Шекспировим комадом Краљ Лир, о којем Толстој и нема много тога похвалног да каже. На ову дилему Толстој изричито и подробно одговара у својој расправи, те се можемо запитати да ли ју је овај аутор пре писања свога текста пажљиво прочитао. Наиме, Толстој разликује лажну уметност, која служи како би произвела ефекте страха или ужаса, од истинске уметности, која то не чини, будући да такви ефекти изазивају физиолошке реакције, а не осећања. Уп. Trivedi, S., „Artist-Audience Communication: Tolstoy Reclaimed”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 38, No. 2, 2004, нарочито стр. 44.

лучујућој мери утиче на формирање човековог емоционалног света, те на његова веровања и ставове који су прожети чувствима. Такође, уметност не приказује идеје као апстрактне творевине расуђивања или ума, него као ментална стања дубоко прожета чувствима, како се и иначе збива у животу, јер се у њему не појављују опште идеје по себи, него су оне здружене са целином човекове личности, његовим емоцијама и фантазијом. С друге пак стране, реципијент уметничке творевине тежи да продре у најискренија осећања уметника посредством његовог дела.

Уметничке творевине што прожимају човеков живот и његову стварност јесу аутентични облици посредовања међу људима, начини да се људи, осећајући исто, повежу јаче, више и искреније зближе, него што су то у стању посредством било које друге делатности. А то њихово сједињавање у истом није неразумна размена чувстава, будући да су чувства – и сама сложене структуре и карактера – врло блиско повезана са најдубљим људским промишљањима о себи самом, својој смртности и посебности, о свом односу према највишем бићу које надилази све људске покушаје да га рационално појми, али које наилази на непревазиђен израз у свим врстама уметности.

Свака социјално „осетљива” естетичка теорија, каква је неоспорно Толстојева, пита се на који начин уметност комуницира са пре свега својом потенцијалном публиком, народом, обесправљеним, нижим слојевима друштва. Они су за знаменитог писца репер за процену вредности уметничког дела, они су ти који могу да „разобличе” горду пресигурност високе уметности, у којој уживају виши слојеви. Друго важно питање које књижевник поставља јесте да ли су народне теме присутне у уметничким делима, те да ли су општеприхваћени судови о вредности одређених дела такви да се не могу доводити у питање. Посебно су осуђивани његови судови о Шекспиру, Бетовену, Бодлеру и другим високо вреднованим уметничким делима. Чак и да су сви Толстојеви критички судови о овим делима погрешни, он је својим примером показао како би један уметнички критичар требало да се односи према ма којем

уметничком делу, у том смислу да не прихвата унапред судове ауторитета, чак и ако је тај ауторитет сама традиција вековне рецепције одређених дела.

У уметности будућности, по Толстојевом мишљењу, биће уметнички изражене теме које комуницирају са оним што сви људи носе у себи, без обзира на класу којој припадају, без обзира на то да ли имају средства да купују књиге и иду на музичке концерте. Пишчев идеал је да уметност буде свима доступна, искрена и моћна у чувственом изражавању, те да преноси садржаје који ослобађају човека, збратимљују људе, шире једноставност и доброту. Но, да ли је руски књижевник уметности дао претешке задатке? Може ли уметност доиста да врши просветитељску улогу ослобађања тиме што, попут „заразе”, шири најдубља људска чувства? Да ли данашње стање у популарној култури можда представља и највећу критику Толстојевог схватања уметности – будући да испуњава врло мало услова које би по Толстоју требало да има једно уметничко дело?

Литература

- Gershkovich, T., „Tolstoy's Search for an Aesthetic Standard”, у: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 74., No. 1, 2013.
- Greiger, D., „Tolstoy as Defender of a ‘Pure Art’ That Unwraps Something”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 1, 1961.
- Emery, J., „Art Is Inoculation: The Infectious Imagination of Leo Tolstoy”, *The Russian Review*, No. 70, 2011.
- Jahn, G. R., „The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's: What is Art?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 59, 1975.
- Леонтъев, А. Н., *Потребности, мотивы и эмоции*, МГУ, Москва, 1971.
- Mann, T., „Anna Karenina”, у: *Essays of the Masters*, ed. by Charles Neider, New York, 1956.
- Толстој, Л. Н., *Шта је умјетност*, прев. Ј. С. Кујачић, Београд, 1936.

Trivedi, S., „Artist-Audience Communication: Tolstoy Reclaimed”, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 38, No. 2, 2004.

Fernandes, D., *Rečnik zaljubljenika u Rusiju*, prev. Milan Komnenić, Službeni glasnik, Beograd, 2004.

http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm

Irina Deretić

HOMO ANTI-AESTHETICUS. ON TOLSTOY'S TREATISE: WHAT IS ART?

Summary

In this paper, I will endeavor to point out that Tolstoy recognizes the very important connection between the essence and purpose of art. One might claim that the essence of art is attaining its goal. In answering the question of art essence, Tolstoy critically evaluates the most significant theories in the history of aesthetic. Finally, he arrives at his own aesthetical standpoint of art and its function, which amounts to “infect feelings.”

Key words: Tolstoy, art, feelings, infection, public

Весна Маричић

„НОМО АЕСТHЕТICUS” У ХАМЛЕТОВСКОЈ ДИЛЕМИ

Апстракт: Година 2016. биће запамћена и по обележавању 400 година од смрти великог драмског писца Вилијама Шекспира. Тим поводом многи редитељи су током ове године поново на позорницама оживели најупечатљивије Шекспирове јунаке, Отела, Краља Лира, Магбета, Хамлета, како у иностранству тако и у Србији, но, оно што се чини значајним за ову тему јесте поновно пропитивање Хамлетове позиције из перспективе садашњег тренутка од стране позоришних редитеља и драматурга у Србији. Чини се да садашњи тренутак кореспондира са Шекспировим речима из комада *Хамлет* „Ја морам бити суров да бих био добар” а које се у новом читању односи на преиспитивање ратне грознице, параноје, спољнополитичке ситуације, и Хамлетове заточености усред зидова свога дома, ваздуха који у њему удише, тла по којем корача, врата подсвести која жели да отвори, детињства које жели да поново пропитаи разреши, као и мисли којих не може да се реши.

Оно што данас чини естетски оквир у којем покушавамо да се крећемо и који неуморно ишчитавамо јесте оквир који нас доводи у свакодневне дилеме и сукобе. Покушавајући да остваримо, или пак да не прекинемо везу између културе и нас самих, наилазимо на различите сурогате савремене културе који нам отежавају пут ка разумевању и доживљавању естетског бића у нама. Савремена култура се битно разликује од традиционалне културе и због тога је на снази рedefинисање појмова, готово на дневном нивоу, што је последица развоја и напретка интернета и масовних медија са једне стране, а са друге стране константна политичка, геополитичка, социјална и друштвена померања изазивају промену тежишта упитаности о нашој сопственој

егзистенцији. Зато се чини да су Хамлетовска питања тако важна. Од настанка уметничког дела па до сада Хамлетовска питања преживела су четири века и све су актуелнија. Посебно када узмемо у обзир реченицу из Шекспировог комада *Хамлет* „Ово је време искочило из зглоба” можемо да промишљамо о томе како човек разумева себе с обзиром на овај културни простор, на промене културног домена и како себе реализује у овом културном простору.

Кључне речи: естетика, homo aestheticus, Вилијам Шекспир, Хамлет, савремена култура.

Увод

Тема овогодишњег научног скупа, а који организује Естетичко друштво Србије, под називом „Homo aestheticus” има за циљ преиспитивање проблема савремене културе и њених феномена које у њој затичемо или који нас затичу, те сходно постављеном циљу покушава да одговори на питање како се данашњи човек носи са променама које савремена култура подразумева?

Промишљајући о човеку као о „Homo aestheticus-u” не можемо а да не констатујемо промену у ракурсу поимања културног простора у Србији, а чији смо сведоци с обзиром да културни простор у Србији подлеже изразито динамичком времену у којем смо затечени и које у великој мери одређује савременог човека, као и његово разумевање, превасходно самога себе у оквирима у којима егзистира, живота унутар савремене културе.

Култура, по речима професора Мишка Шуваковића, теоретичара уметности, јесте једна од великих промена, можда и највећих, у односу на теорију и уметност, која се десила ’60-их година прошлог века. Промена се десила у самом дискурсу велике, старинске, традиционалне хуманистике која је била окренута ремек-делима и великим метајезицима теорије, окренувши угао посматрања ка стварном простору у којем се читава стање запитаности о проме-

нама у самом стварном простору, те се самим тим променио и сам дискурс. Нарочиту пажњу данас побуђују уметнички пројекти у којима се потенцира на остваривању интеракције између уметника и публике унутар реализовања уметничког дела. Шуваковић у једном свом излагању каже да је уметност слободна територија из које треба ући у неслободне територије друштва и извести морални, естетски и уметнички акт који ће нас суочити са границама и репресивним облицима који постоје у сваком друштву као таквом. Највећи део, по Шуваковићевим речима, савремене уметности, не само на подручју ликовности, већ и на подручју музике, театра, перформанса, филмског рада и филмско-дигиталног рада везан је за интервенисање у култури и друштву. Чини се да је задатак савремених уметника коцентрисан око провоцирања основних социјалних питања живота како би нас пробудили и побудили да обратимо пажњу на суштинске друштвене проблеме, сматра Шуваковић.

С обзиром на то да је тема рада „*Homo aestheticus*” у *Хамлетовској дилеми* и да сама тема захтева промишљање о једном књижевном делу прилагођеном и преобликованом за потребе пропитивање савремених прилика у културном простору Србије, онда се обраћање Ингарденовом (Роман Ингарден, филозоф естетике, феноменологије и онтологије), поимању проблема односа форме и садржине у књижевном уметничком делу чини као логичан след у промишљању хамлетовске дилеме коју је пред нас поставио редитељ Александар Поповски у форми позоришне представе. Ингарден се пита у свом делу *Доживљај, уметничко дело и вредност* како можемо испитивати садржину и форму једног уметничког дела уколико сама његова особена природа не само да није објашњена, већ је многи истраживачи годинама испитују, пропитују, разматрају чињенице о њој и једино до чега долазе јесу само супротна мишљења али не и одговор на питање шта је сама природа уметничког дела. Ингарден је написао да би се једно уметничко дело разумело мора се разјаснити његова основна структура па тек потом прећи на пропитивање форме и садржине одређеног уметничког дела.

Када је реч о књижевном уметничком делу *Хамлет* Вилијама Шекспира (Вилијам Шекспир, песник и драмски писац, сматра се највећим писцем и драматургом на енглеском језику), чињеница је да се о самом делу *Хамлет* деценијама и вековима уназад дискутује с обзиром на слојевиту структуру самог дела и на вишезначни и растегљиви карактер свих неопходних термина у самом делу. Шекспирова трагедија *Хамлет* води порекло од древне скандинавске легенде из X века коју је дански историчар Саксо Граматикус у XII веку забележио у својој *Данској историји* под називом „Вита Амлетхи”. Верује се да је Шекспир овај рани текст узео као основ за своју причу али су дијалози, ликови и психолошки мотиви искључиво његови. Узимајући у обзир да је трагедија Хамлет много пута извођена као представа и екранизована у форми филма или тв драме неопходно је обратити пажњу на покушај разумевања и решавања проблема форме, нарочито када је реч о представи Александра Поповског, а чија форма и садржај бивају тако конципирани да захтевају промишљање о положају „*Homo aestheticusa*” у садашњем тренутку.

Ингарден је покушао да кроз постављање неколико питања о естетским (односно уметничким)¹ вредностима одговори на саму партиципацију естетских (односно уметничких) вредности унутар одређеног уметничког дела било да се ради о књижевности, музици, сликарству, као сасвим особених, специфичних типова вредности у односу на етичке, религиозне и друге врсте вредности. Заправо, проблем специфичности естетских вредности најчешће се јавља код питања о њиховој *самосталности*² написао је Ингарден. У том смислу ради се о Ингарденовом промишљању на тему да ли естетске (односно уметничке) вредности могу самостално да егзистирају независно од других вредности, рецимо независно од

¹ Роман Ингарден, *Доживљај, уметничко дело и вредност*, Нолит, Београд, 1975, стр. 46. Роман Ингарден је у тексту написао естетске вредности, али у заграда ставља (односно уметничке).

² Исто, стр.47.

етичких вредности. Другим речима, поставља се питање да ли је могуће да једно уметничко дело поседује само естетске (односно уметничке) вредности? Уколико се испостави да поред естетских (односно уметничких) вредности у једном уметничком делу истовремено егзистирају и етичке вредности, као што су истина и добро, да ли у том случају естетске (односно уметничке) вредности подлежу промени, да ли се увећавају или се смањују, или су рецимо сасвим непроменљиве без обзира на присуство друге врсте вредности?

И сада када се вратимо на Шуваковићеве тезе у којима говори да је уметност слободна територија из које треба ући у неслободне територије друштва и извести морални, естетски и уметнички акт који ће нас суочити са границама и репресивним облицима који постоје у сваком друштву као таквом, онда се поставља питање да ли у том случају естетске вредности подлежу промени услед присуства других врста вредности као и да ли о уметничком делу морамо промишљати као о делу које не врши само естетски утицај, већ побуђује промишљање и о етичким и о религиозним и о друштвеним питањима датог времена?

1. „Homo aestheticus” у хамлетовској дилеми

1.1 Адорнове и Шуваковићеве тезе о друштвеном карактеру уметности

У књизи *Естетичка теорија* Теодора Адорна, немачког филозофа, социолога и музиколога, а у делу књиге насловљеном *Друштво* написано је да није могуће порећи да је уметност била на један непосреднији начин специјална појава пре него што је дошло до еманципације субјекта.

Осамостаљивање уметности од стране друштвене структуре одиграло се посредством друштвене свести о слободи која је ипак била срасла са друштвеном структуром. „Прије него што се ова

свијест образовала, умјетност је била – истина, по себи – у супротности према друштвеној владавини и њеним продужецима у начину живота, али то није била и за себе."³ У Платоновој *Држави*, написао је Адорно, уметност је доживела осуду да би потом њен даљи развој пратили стални конфликти који су отежавали могућност развијања идеје уметности која би у основи била опозиционог карактера. Да проблем буде већи социјалне контроле су деловале директније него у грађанској ери. Грађанско друштво интегрисало је уметност потпуније него било које друштво пре њега, нарочит проблем представљао је притисак од стране растућег номинализма што је имало за последицу потискивање друштвеног карактера уметности. У књижевној уметности, рецимо када је реч о роману, поменути притисак је био неупоредиво израженији него што је то био случај у високо стилизованом и дистанцираном витешком епу, написао је Адорно.

*„Надирање искустава, која се више не примјеравају априорним радовима и нужности да се форма конституише полазећи од тих искустава, то ће рећи 'одоздо', већ су по чистом естетичком полазишту, прије сваког садржаја – 'реалистички'”*⁴

Адорно је написао да садржај уметничког дела уколико је не-сублимиран принципом стилизације, и не само кад је реч о књижевности, постаје несаломљив, јер уметност са једне стране јесте производ друштвеног рада и самим тим спада у ред социјалних чињеница, али са друге стране предмет њене обраде јесте однос предмета који су створени од стране људи и емпиријског друштва. На почетку једног таквог односа, по Адорновим речима, стоји Дон Кихот.

Уметност, написао је Адорно у *Естетичкој теорији*, постаје друштвена тек онда када постане опозициона у односу на

³ Теодор В. Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979, стр. 369.

⁴ Исто, стр. 369.

само друштво, на тај начин она себи обезбеђује аутономност не повлађујући постојећим друштвеним нормама и постаје критика друштва самим својим постојањем. О појављивању друштва у уметничким делима Адорно је написао: „Чињеница да се друштво у уметничким дјелима „појављује”, како идеолошки тако и са полемичком истином, наводи на историјско-филозофско мистификовање”.⁵ Даље у тексту Адорно је написао да не треба спекулисати о некаквој престабилираној хармонији коју је формирао светски дух између друштва и уметничких дела, али да процесе који се одвијају у уметничким делима треба схватити као истоветне са друштвеним процесима у којима се уметничка дела стварају. Уметнички посао, стварање уметничког дела, јесте друштвени рад, те се стога може рећи, по Адорну, да се друштвене производне снаге и односи производње понављају у виду чистих форми у уметничким делима, другим речима, производне снаге у уметничким делима се разликују од друштвених управо својом конститутивном одсутношћу из реалног друштва. Ипак, треба бити свестан чињенице да сваки уметнички акт има узор у друштвеној производњи. Уметничка дела полажу право на то да буду хетерономна, да буду уплетена у друштво јер су и сама истовремено и друштвени производ, но њихова аутономија коју су издејствовала својом опозиционом позицијом у односу на друштво, а ипак су потекла из друштва, има у себи могућност преокрета у хетерономију на темељу открића да све што је ново приказује се као слабије од акумулираног *увијек-исто*⁶ те стога уметнички акт често бива враћен на само извориште.

У делу *Параграми тела/фигуре* Мишко Шуваковић, теоретичар уметности, пише да су постмодерни театар и перформанс једни од форми повратка првобитном митском и ритуалном гесту посвећења простора, тела и чина кроз одређени уметнички акт.

⁵ Исто, стр. 386.

⁶ Исто, стр. 389.

Појам *параграм*⁷ Шуваковић је преузео од Фердинада де Со-сира швајцарског лингвисте. У контексту своје књиге Шуваковић концепт параграма примењује на извођачке уметности и означава могућност извођења неког уметничког акта као бескрајног кодирања тела/фигуре, чина тела/фигуре и ефекта тела/фигуре. Потом параграми подразумевају могућност сваког извођачког уметничког акта као вишеструке интеракције писања и читања у пољу гледања и слушања, а последња категорија која потпада под параграме јесте сложеност, отвореност и променљива мрежа односа извођачког уметничког дела.

Дакле, у свом делу *Параграми тела/фигуре: предавања и расправе о стратегијама и тактикама теоријског извођења у модерном и постмодерном перформансе арт-у, театру, опери, музици, филму и техноуметности* Мишко Шуваковић објашњава разлику између театра и перформанса. Наиме, театром се, по Шуваковићевим речима, називају тенденције које контекстуално, историјски и антиципаторски потврђују, узглобљују и разрађују замисао театра као аутономне и специфичне уметничке дисциплине, док се под перформансом подразумевају тенденције које деструирају, превазилазе и проширују парадигму театра градећи интертекстуалне-сликовне-бихејвиоралне реализације у међупросторима различитих уметности. Уколико о театру говоримо као о централном и аутономном домену уметности, онда перформанс можемо појмити као маргину чији је задатак да релативизује односе центра, маргине и граница. С тим у вези појам перформанса не треба третирати као неутралан у односу на театар, његова улога се исцрпљује у интервенцији и мењању телесног или егзистенцијалног чина што доводи до промене саме уметности театра.

Уколико се сетимо Брехтовог и Артоовог продора у наративни простор драмског текста, као реакције на тадашње стање у друштву, па потом на утврђивање и разраду сосировског појма

⁷ Мишко Шуваковић, *Параграми тела/фигуре*, ЦЕНПИ, Београд, 2001, стр. 11.

арбитрарност⁸ као суштинске одреднице постмодерне културе: од знака до друштвених односа⁹, произвољност знака, то јест произвољност односа означитеља и означеног у знаку театра објашњава се као могућност разумевања односа у култури и уметности театра. Оно што је карактеристично за представу *Хамлет* Александра Поповског, јесте управо произвољност односа означитеља и означеног у сврху пропитивања друштвених односа у којима тренутно партиципирамо користећи се трансгресијом, прекорачењем закона који важи у театру као аутономном простору у онострану сферу људске рецепције. У том смислу можемо повезати Адорнове и Шубаковићеве тезе у којима се каже да уметничка дела теже хетерономности и динамици која представља борбу унутар појава мегакултура као што су традиција, модерна и постмодерна као одговор на друштвене односе са опозиционог становишта.

1.2 Хамлетовска дилема усред савременог

Ако се сада вратимо на културну, рецимо уметничку, сцену у Србији важно је да споменемо и укажемо на савремене тенденције на пољу театра. Једна од важних ствари, а тиче се не само остатка света већ и наше земље, јесте обележавање 400. година од смрти великог драмског писца Вилијама Шекспира. Тим поводом многи редитељи су током протекле године поново на позорницама оживели најупечатљивије Шекспирове јунаке попут Отела, Краља Лира, Магбета, Хамлета и других, но, оно што се чини значајним за ову тему јесте поновно пропитивање Хамлетове позиције из перспективе садашњег тренутка а од стране позоришних редитеља и драматурга из Србије.

Чини се да садашњи тренутак кореспондира са Шекспировим речима у комаду *Хамлет* „Ја морам суров бити, да бих добар био”¹⁰

⁸ Исто, стр. 23.

⁹ Исто.

¹⁰ Вилијам Шекспир, *Хамлет*, Српска књижевна задруга, Београд, 2008, стр. 129.

а које се у новом читању односи на преиспитивање ратне грознице, параноје, спољнополитичке ситуације и Хамлетове затечености усред зидова свога дома, ваздуха који у њему удише, тла по којем корача, врата подсвести која жели да отвори, детињства које жели да пропита и разреши као и мисли којих не може да се реши. У књизи *Шекспир наш савременик* Јана Кота, пољског есејисте, преводиоца, књижевног критичара, театролога и политичког активисте, а у делу књиге под називом *Хамлет половине столећа* је написао да између нас и текста не стоји само цео самостални Хамлетов живот и његова култура него читаве размере његовог лика. У тој констатацији лежи чињеница и уједно одговор на питање зашто је Александар Поповски режирајући представу *Хамлет* у Југословенском драмском позоришту у Београду одлучио да се Хамлет не може играти у целини.

Међутим, зашто је овај *Хамлет*, којег смо имали прилику да гледамо на сцени Југословенског драмског позоришта, а у режији Александра Поповског, важан и другачији? Поповски је свестан Котових теза о томе да се увек може играти само један од *Хамлета* који постоје у том архикомаду.¹¹ Стога није никакво чудо што су многа покољења четири века уназад покушавала да промишљају о властитим положајима огледајући се у Хамлету као у огледалу. Редитељу Поповском је очигледно било најважније да преко Шекспировог текста дође до савременог искуства, до нашег неспокојства и наше осетљивости. А у исто време Поповски промишља да ли путем уметности као слободне територије можемо ући у неслободне територије друштва и извести морални, естетски и уметнички акт који ће нас суочити са границама и репресивним облицима који постоје у сваком друштву као таквом. У књизи *Шекспир наш савременик* Кот је написао да у драмском тексту *Хамлет* има много проблема: „политика, насиље и морал, спор о истовентности теорије и праксе, о крајњим циљевима и смислу живота; постоји

¹¹ Јан Кот, *Шекспир наш савременик*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 61

трагедија љубавна, породична, државна, филозофска, есхатолошка и метафизичка. (...) и постоји потресна психолошка студија и крвави заплет, двобој, велики покољ. Може да се бира, али треба знати зашто и ради чега се бира?”¹²

Мишко Шуваковић пише да је театар тенденција која има за циљ контекстуално, историјскио и антиципаторско потврђивање, узглобљавање и разрађивање замисли театра као аутономне и специфичне уметничке дисциплине, управо оно што у редитељском подухвату Александра Поповског тежи да прикаже изглобљеност, ишчашеност времена у којем се налазимо, друштвених прилика у којима партиципирамо и релативност естетских вредности које се у оквиру естетике растачу, по речима Дивне Вуксановић, у својеврсну естетизовану теорију те се стога намеће питање да ли је естетско још увек предмет естетике.

У складу са иглобљеношћу времена у којем живимо, а које Поповски перципира као изглобљено и Хамлетову дилему помера ка промишљању о времену које је искочило/изашло из зглоба, Хамлет више није млад, наиван и невин момак који жели да задовољи правду и освети оца. Овај Хамлет устаје из гроба покушавајући да схвати проблеме са којима се током живота суочавао као и своју новонасталу затеченост у свету а на начин да су му главне окоснице у пропитивању реченице: „Ја морам суров бити, да бих добар био” и „Ово је време искочило из зглоба”¹³. Поповски је сматрао да читање Хамлета и те како зависи од друштвене, политичке и културне атмосфере у којој данас партиципирамо, те је стога стварао Хамлета којег путем трансгресије, прекорачењем оквира драмског текста, враћа у свет у којем је већ живео не би ли детектовао ишчашеност времена у којем је партиципирао и у којем поново партиципира повратком из смрти. Отуд прво питање које поставља Хамлет „Колико човек лежи у земљи док не иструне?”, а само неколико тренутака пре него што ће Хамлет поставити

¹² Исто, стр. 62.

¹³ Вилијам Шекспир, *Хамлет*, Српска књижевна задруга, Београд, 2008, стр. 50.

питање гробар рецитује Елиотове стихове, једног из реда најзначајних енглеских писаца и песника, из поеме „Шупљи људи”. У филму Окамењена шума из 1936. године који је режирао Арчи Мејо главни јунак говори о Елиотовој поеми „Шупљи људи” као о обесхрабрујућој у којој Шупљи људи представљају интелектуалце који су покорили природу и натопили пуну земљу, саградили модерне грозоте како би пробили отпор природе, потом те модерне грозоте завили у целофан и сместили их у продавнице, да би одмах по изложеном објашњењу додао како је окамењена шума заправо камен оформљен од мртвих стабала.

Управо окамењена шума може да буде један од начина како рецепијенти учествују у естетизованој стварности, а коју Поповски кроз представу приказује управо као овешталост на свакодневне промене у култури, економији, политици, у друштву проблематизујући је у смеру немогућности узглобљавања времена у којем смо се затекли. Зашто се Номо aestheticus налази у хамлетовској дилеми? Управо због овог питања о изглобљености времена, јер Поповски *Хамлета* поставља у савремени тренутак усред актуелних проблема. Представа *Хамлет* Александра Поповског осмишљена је тако да се само играње одвија под великим притиском симулирајући притисак који свакодневно осећамо у нашим животима. Очистивши драмски текст од великих монолога, уз то га лишавајући беспотребних описа, Поповски ствара представу као огледало савремених конфликта.

Јан Кот је написао да је *Хамлет* као спужва, то јест уколико текст у рукама редитеља и драматурга не подлегне антикварности способан је у себе да упије читаву савременост. Даље у тексту Кот је написао: „*Тај сценариј независан је од својих јунака. Одређује ситуацију, означава узајамне односе ликова, намеће им гестове и речи. Али не говори ко су јунаци. Он је нешто спољно у односу према њима. И зато разни јунаци могу да одиграју сценариј Хамлета.*”¹⁴ По Котовом тумачењу Шекспир је написао или барем

¹⁴ Јан Кот, *Шекспир наш савременик*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, стр. 67.

прерадио стари сценариј и написао улоге, али улоге није поделио јер улоге дели савременост. У *Малом органону за театар* Брехт је написао да театар који затичемо показује друштвену структуру осликану на позорници у коју гледалиште, реципијенти, не могу упливисати.¹⁵ Велики појединци код Шекспира изводе своја узалудна и смртоносна бешњења¹⁶ у којима живот постаје опсцена у њиховим сломовима. Интересантно је и важно споменути да је и Поповски као и Брехт позадину за своје читање *Хамлета* испунио војском која пустоши земљу, армијама у покрету, освајачким ратовима и беспомоћности разума.

У естетском смислу, писали су поједини театролози, овакав приказ Хамлета је ретка прилика у којој представа почиње од краја, а не од почетка, и у том гесту је осликана моћ театра да изврши естетску трансформацију. Но, естетска трансформација се простире на читаву представу. Текст је прилагођен потребама новог, савременог, читања једног од најизвођенијих Шекспирових комада, те је стога редитељ заједно са драмским писцем Гораном Стефановским извршио велики захват на оргиналном тексту, што је у њиховом случају значило ослобођење текста од непотребног препричавања, преокупација није на познатом заплету, већ је текст прилагођен констатацији „Ово је време искочило из зглоба”. Сцена је осмишљена као велики бели застор који са свих страна обавија сцену, бели застор који истовремено симболизује постапокалиптични свет и Хамлетову подсвест у коју, све време док траје представа, покушава да уђе и да схвати изглобљеност света и живота у којем се затекао. Бели застор, осмишљен да све време буде мобилан, представља Хамлетову подсвест али у исто време и позорницу на којој се путем трансгресије употребљава савремена техника, приказивање текста на платну, плесни покрети типични за техно и рејв музичке правце, што визуелно фасцинира али и показује

¹⁵ Бертолд Брехт, *Дијалектика у театру: Мали органон за театар*, Нолит, београд, 1979, стр. 255.

¹⁶ Исто.

унутарњу борбу и лудило који терају Хамлета да изнова и изнова урања у дубину застора. Трансгресија, као прекорачење закона у овом смислу изглобљавање театра као аутономне дисциплине, у феноменолошком смислу представља прекорачење прагматичне и инструменталне рецепције ка оностраној сфери људске рецепције, пише Мишко Шуваковић. Трансгресија омогућава конструисање квалитативно другачијег третирања стања бесповесности, безграничности, трансценденалности пошто је тек у таквом стању међу људима лишеним сваке друштвене и живиотно-прагматичне конкретизације могуће дразумевање уметности.

Закључак

Оно што данас чини естетски оквир у којем покушавамо да се крећемо и који неуморно ишчитавамо јесте оквир који нас доводи у свакодневне дилеме и сукобе. Време у којем живимо је изузетно изазовно, сложено и захтева бављење, захтева преиспитивање. Време у којем партиципирамо јесте време у којем је све истовремено присутно и повезано инернет комуникацијама и разним медијским презентацијама, време у којем су сва чула готово пренадражена и које изискује пропитивање о могућности проматрања савремених феномена на естетизован начин. Покушавајући да остваримо, или пак да не прекинемо везу између културе и нас самих, наилазимо на различите сурогате савремене културе који нам отежавају пут ка разумевању и доживљавању естетског бића у нама. Савремена култура се битно разликује од традиционалне културе и због тога је на снази редефинисање појмова, готово на дневном нивоу, што је последица развоја и напретка интернета и масовних медија са једне стране, а са друге стране константна политичка, геополитичка, социјална и друштвена померања изазивају промену тежишта упитаности о сопственој егзистенцији. Зато се чини да су хамлетовска питања тако важна. Преживела су четири века, од настанка дела до сада хамлетовска питања су све актуелнија, посебно када узмемо

у обзир реченицу из Шекспировог комада *Хамлет* „Ово је време искочило из зглоба” можемо да промишљамо о томе како човек разумева себе с обзиром на овај културни простор, на промене културног домена и како себе реализује у овом културном простору.

Литература

- Бертолд Брехт, *Дијалектика у театру: Мали органон за театар*, Нолит, Београд, 1979.
- Вилијам Шекспир, *Хамлет*, Српска књижевна задруга, Београд, 2008.
- Дивна Вуксановић, *Филозофија медија, онтологија, естетика, критика*, Чигоја штампа, Београд, 2007.
- Јан Кот, *Шекспир наш савременик*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963.
- Мишко Шуваковић, *Параграми тела/фигуре*, ЦЕНПИ, Београд, 2001.
- Роман Ингарден, *Доживљај, уметничко дело и вредност*, Нолит, Београд, 1975.
- Теодор В. Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
- Представа: Александар Поповски, *Хамлет*, ЈДП, Београд, 2016.
- Филм: Archie Mayo, *The petrified forest*, Warner Bros, USA, 1936.

Vesna Maričić

“HOMO AESTHETICUS” IN HAMLET’S DILEMMA

Summary

Year 2016. will be remembered for marking 400 years since the death of great dramatist William Shakespeare. On this occasion, many directors are during this year again on stages revived Shakespeare’s most memorable characters, Othello, King Lear, Macbeth, Hamlet, both abroad and in Serbia, but, what seems important for this topic is the re-examination of Hamlet’s position

from the perspective of the current moment by theater directors and dramaturges in Serbia. It seems that the current moment corresponds with Shakespeare's words from Hamlet: "I must be cruel only to be kind", which in the new reading relates to the reconsideration of war fever, paranoia, the foreign policy situation, and Hamlet's imprisonment in the middle of the walls of his home, the air in it he breathes, the ground upon which he steps, the door of the subconscious he wants to open, the childhood he wants to requestion and solve, as well as the thoughts that can not be resolved.

What today makes the aesthetic framework in which we are trying to move and tirelessly reading is the framework that brings us into everyday dilemmas and conflicts. In trying to achieve, or not to break the link between culture and ourselves, we come across various surrogates of contemporary culture that make it difficult for us to understand and experience the aesthetic being in us. Modern culture is significantly different from the traditional culture and therefore is effective redefinition of terms and concepts, almost on a daily basis as a result of the development and advancement of the Internet and mass media on the one hand, and on the other hand, the constant political, geopolitical, social and societal movements cause changing the focus of inquiring about our own existence. That's why it seems that the Hamlet questions are so important. Since the creation of the artwork, until now, the Hamlet questions have survived four centuries and are more and more actual. Especially when we consider the sentence from Shakespeare's Hamlet, "The time is out of joint;", we can think of how human being understands himself in relation to this cultural space, on the changes in the cultural domain and how he realizes himself in this cultural space.

Key words: aesthetic, Homo aestheticus, William Shakespeare, Hamlet, modern culture.

Виолета Кеџман

**ПОРТРЕТ „НОМО АЕСТНЕТИКУС”-а
У МЛАДОСТИ – ГОДИНА 2016.
Перцепција и разумевање естетског код адолес-
цената у савременој култури**

Апстракт: У раду је указано на промене у перцепцији естетског код младих у савременој култури у односу на традиционално усвојена разумевања појма. Приказани су резултати истраживања спроведеног 2016. године са ученицима Пете београдске гимназије, који указују на закључак да разумевање естетског међу адолесцентима варира од античке потребе за лепим, до ограничавања на комуникационо-социјални код у вршњачкој групи и „селфи”. Наслов имплицитно указује на роман *Портрет уметника у младости* Џемса Џојса (James Joyce) и идеју да је млади човек и даље побуњени „homo aestheticus”, али су његова чула и перцептивни редослед измењени, а поља лепог замењена новим медијским просторима.

Кључне речи: *homo aestheticus*, адолесценти, савремена култура.

Увод

Када је ирски писац Џемс Џојс пре тачно једног века, 1916. године, објавио роман *Портрет уметника у младости*, није могао ни да наслути да ће дистинкција коју је дао свом јунаку Стивену Дедалусу (Stephen Dedalus), у односу на раније реалистички и на-

туралистички обликоване књижевне ликове, постати типско обележје свих младих бунтовника који се јављају током и непосредно након великих друштвено-политичких и културних промена савремене епохе. Дедалусова побуна против ауторитета је тужнија и очајнија од претходних побуна у књижевности и указује на дезоријентисаност послератне генерације. Савремена култура и муњевите промене које се у оквиру ње дешавају, намећу потребу за утврђивањем појавности, идентитета „*homo aestheticus*”-а код младих¹ данас и препознавањем што прецизнијих координата његовог даљег кретања. Страх од непознатог исхода промена у савременој, дигиталној култури, чији су носиоци млади, рађа потребу да се естетско биће у младима данас као драгоценост и врста која изумире препозна, заштити и однегује.

Рад указује на промене у перцепцији естетског код младих у савременој култури, у односу на традиционално усвојена разумевања појма. Перцепција и разумевање категорије *естетског* у раду се посматрају као координате развоја „*homo aestheticus*”-а у будућности.

Теоријским разматрањем и емпиријским истраживањем извршеним на испитаној групи, покушано је да се феномену „*homo aestheticus*”-а код данашњих адолесцената приступи са аспеката више наука: естетике и филозофије, социологије и психологије личности. Методолошки оквир реализованог емпиријског истраживања је квантитативни. Коришћена је метода групног интервјуа. Подаци су статистички обрађени мерама пребројавања (фреквенција и проценат). За циљну групу одабрани су адолесценти, ученици трећег и четвртог разреда гимназије друштвено-језичког и природно-математичког смера. Циљ истраживања био је утврђивање у чему млади данас виде естетско, на који начин разумевају појам лепоте у уметности и свакодневном животу, као и шта у њима (не)побуђује перцепција естетских садржаја. Резултати ис-

¹ Под појмовима *млади* обухваћени су адолесценти, део популације од 15. до 21. године.

траживања указују на хетерогеност ставова адолесцената на пољу дефинисања естетског и његовог предмета посматрања, од античког идеала умерености, натуралистичке сигурности у природном, до постмодернистичких заговарања естетике у апсолутној слободи израза. Пажња је посебно усмерена на место младог човека у савременој култури, као и могућности узајамног естетског дејства савремене културе и младих.

Ко је „homo aestheticus”?

У потрази за дефиницијом појма „homo aestheticus”, суочавамо се са два питања од чијих одговора зависи предмет изучавања категорије естетског у вези са људским бићем: да ли је „homo aestheticus” човек који свет *доживљава естетски*, или је то појединац који *доживљава естетско*? На појам укуса наилазимо већ током ренесансе, али је његов значај у перцепцији и одређивању естетског, остварен тек у новом веку. Тако Јасперс (Jaspers) и Гајгер (Geiger) разликују естетско уживање од осећања које представља уживање у уметности. Шпрангер (Spranger) запажа разлику између *естетских принципа живота* и *осталих типова живота*. Кант (Kant) питање укуса посматра као искуство *sensus communis*. У *Critique de la faculté de juger* Кант естетски суд везује за „безинтересно допадање за које се претпоставља да га уметничко дело пружа” (Кант 1985: 128). За Канта осећање за лепо постоји *a priori*. Оно почива на субјективности, а с друге стране се посматра и као искуство које се може преносити (Кон/Сауне 2001: 14). Хегел (Hegel) ће дубину ствари истаћи као категорију недоступну укусу.

За појам укуса тесно је везан појам *поимања уметничког дела*. Процес поимања се врши, како Роман Ингарден (Roman Ingarden) истиче, на два нивоа – у естетском ставу, док се развија естетски доживљај према уметничком делу или, као што је чест случај у перцепцији књижевноуметничких дела, у одређеном ванестетском ставу, са циљем да се, на пример, неко дело научно проучи (Ингарден 1975: 188). Када се конкретизација уметничког дела постигне

у естетском ставу, настаје естетски предмет. Њега чине стваралац и његова замисао, дело и утисак које оно оставља на публику. Само уметничко дело допушта различито испуњавање својих места неодређености, актуелизацију његових потенцијалних елемената, при чему су нека од њих ефективно, а нека не, усаглашена са одређеним моментима дела. Јаус (Jaus) у делу *Естетика рецепције* запажа да врхунац естетске вредности остварује дело које успева да изневери постојећи „хоризонт очекивања” рецепијента (Јаус 1978: 380). Дело које се сасвим уклапа у хоризонт очекивања представља тривијалну уметност.

Колико се „хоризонт очекивања” данашњих адолесцената разликује од традиционалног? Постоје ли детерминанте које утврђују идентитет естетског бића, без обзира на социјалну групу и епоху? Можда би најпрецизнија дефиниција појма „homo aestheticus” била уједно и најједноставнија: „homo aestheticus” је човек који је кадар да опази лепо и свесно ужива њему, као и да у контексту лепог представи себе.

Ко су млади данас?

Док заступају достигнућа и стандарде мишљења западне цивилизације, младима данас недостају тинејџерски бунт и нихилизам какав је носио панк □ 70-их. Субкултуре младих □ 60-их и □ 70-их биле су много више левичарски оријентисане, у односу на оријентацију младих с почетка 21. века. Левичарска оријентација огледала се у презиру према свему што је манифестација актуелног грађанског друштва – родитељима, наставницима, школи, малограђанским друштвеним нормама, естаблишменту.

Мишљење и кретање младих данас одређује комфор, тачке ослонца у локалним вредностима, безбедна зона у којој не постоји есенцијална провокација и надражај за промену. Као што Енди Бенет (Andy Bennett) истиче, појам младости се не везује више директно за године.

„Стиче се утисак да код савремене омладине нема приметне склоности ка субверзивности и отпору, која је, како се сматра, била обележје претходних генерација младих... Данас се многе особености младих опажају у знатно ширим старосним групама.” (Бенет 2007: 23 у Радок/ Ruddock 2013: 22)

Према схватању Ендија Бенета „младост је оно што се чини, не оно што се има” (Бенет у Радок, 22). Овај став Бенет изводи из запажања да су многи панкери, испитаници у истраживањима студија поткултуре седамдесетих година 20. века, остали панкери, упркос биолошкој старости која је уследила.

Милена Драгићевић-Шешић запажа да је проблем у томе што је „бејби-бум генерација” савладала, тј. усвојила све дискурсе, и тако успела да створи привид демократских платформи у којима за младе има места. Бунтовници чија је побуна почела □60-их и данас, у својим шездесетим годинама, често негују стари културолошки образац (најочигледнији по питању представе о себи самом, на плану језика, али и одевања, и уопште стила живљења). На тај начин се изгубила јасна дистинкција између позиција младих бунтовника и оних који то (више) нису.²

Упркос дисперзивној семантици појма *млади* у данашњем времену, млади се у овом раду детерминишу својом биолошком условљеношћу и чињеницом да представљају друштвену групу чије схватање *естетског* значајно указује на разумевање савремене културе и њен даљи развој.

Истраживање

1. Ранија истраживања.

Истраживањем објављене литературе није се дошло до података о реализованом истраживању перцепције и разумевања естетског код адолесцената у савременој култури.

² Ђорђевић, М. „Ко је насамарио бунт”, <http://www.politika.rs/scc/clanak/>, 30. 11. 2016.

2. Циљ истраживања и хипотезе.

Циљ овог истраживања је утврђивање идентитета естетског бића данашњих адолесцената.

Истраживање би требало да покаже разумевања појма *естетско* код младих, да укаже на предмете и појаве које та друштвена група сматра естетским, као и на утицај препознатог естетског на креативност младих.

Претпостављамо да ће истраживање потврдити следеће хипотезе:

- 2.1. Млади опажају лепоту и уживају у њој.
- 2.2. Млади су способни да у контексту лепог представе себе.
- 2.3. Млади човек новог доба и даље је побуњени „*homo aestheticus*”, али је његова побуна пасивна и конформистичка, док су његова чула и перцептивни редослед измењени, а поља лепог замењена новим медијским просторима.

3. Методологија.

Методом групног интервјуа дошло се до значајних координата за мапирање присуства и деловања „*homo aestheticus*”-а међу данашњим адолесцентима у Србији.

4. Узорак истраживања.

Испитивање је изведено на узорку од 60 испитаника. Узорак је имао следеће карактеристике:

Старосно доба испитаника је од 17 до 18 година, у стручној литератури категоризована као „старији адолесценти”.

Према полу, узорак је сачињавало 30 испитаника женског пола и 30 испитаника мушког пола.

Према образовању, узорак је сачињавало 30 испитаника трећег разреда друштвено-језичког смера и 30 испитаника четвртог разреда природно-математичког смера Пете београдске гимназије.

5. Инструмент истраживања.

Инструмент истраживања чине питања фронтално поставља на два група ученика. Питања која су коришћена у испитивању према предмету процене могу се поделити у три типа:

1. Први тип питања: идентификовање естетског.
Шта је за мене естетско?
2. Други тип питања: квалификовање естетског.
У чему данас препознајем естетско? Како знам да је баш то лепо?
3. Трећи тип питања: креативни потенцијал перцепције естетског.
Шта естетско буди у мени? У којој мери ме покреће да и ја креативно стварам?

6. Спровођење истраживања.

Истраживање је реализовано током новембра 2016. у Петој београдској гимназији. С обзиром на чињеницу да циљеви наставе предмета Српски језик и књижевност у средњој школи подразумевају и утврђивање естетских вредности уметничког дела, истраживање је реализовано у оквиру редовног часа.

7. Резултати истраживања и њихово тумачење.

Одговори добијени усменим путем бележени су на табли и класификовани према фреквентности појављивања. Није примећена разлика у одговорима између мушког и женског пола.

Табела бр. 1: *Шта је за мене естетско?*

слобода израза	природа	склад	етика	не знам
62%	23%	9%	1%	5%

Резултати показују да већина ученика естетско разуме као слободу израза (65%). У значајној мери естетско се проналази у

природи (23%), нешто мањој у складу (9%). Занемарљив број испитаника изједначава естетику са етиком (1%). Мањи број ученика (5%) није имао одговор на питање.

Табела бр. 2: У чему данас препознајем естетско?

у симетрији	у општеприхваћеном	у минимализму	не знам
74%	20%	2%	4%

Највише испитаника изјавило је да естетско препознаје у симетрији (74%). Интересантно је да се симетрија првенствено посматра као склад сопственог и туђег лица. Значајан број се приклања укусу већине као естетском критеријуму (20%), што се може посматрати и као развојно обележје адолесценције. Естетику у минимализму види занемарљив број ученика (2%). На питања није дало одговоре 4% ученика.

Табела бр. 3: Шта естетско буди у мени?

потребу да гледам естетски предмет	потребу да се изразим	ништа
84%	15%	1%

Већина испитаника потврдила је да нашу хипотезу да млади опажају лепоту и уживају у њој (84%). Одговори указују на податак да се перцепција естетског код адолесцената пре свега своди на посматрање уметничког предмета, што наводи на препознавање воајерских обележја дигиталне културе. С тим у вези ученици су као естетски предмет и креативни израз за којим имају потребу

у више одговора навели „селфи”. Занемараљив број испитаника нема никакву реакцију на естетски стимулус (1%).

Најпотпунији и најинтересантнији одговори су издвојени.³

Шта је за мене естетско?

Јована (17): „Естетско видим у слободи израза. Графити су пример за естетско, јер њихова несавршеност пружа осећај савршенства. Слобода у бојама, облицима слова избору места писања.”

Неда (17): „Естетско је оно што је у складу с природом. Естетско је лепо. Живот и оно што значи живот. Цвет потврђује естетске критеријуме.”

Ања (17): „Естетско је немогуће дефинисати, јер су свакоме другачије ствари лепе.”

Ивона (18): „Естетско је оно што је умерено. Естетско се потврђује у складу, хармонији, природи.”

Ања (17): „Естетика је једнако етика. Уколико нема морала, губи се осећај за лепо.”

Ксенија (18): „Естетско се некада много више ценило, јер није било у толикој мери доступно.”

Чеда (18): „Медији нам намећу критеријуме за лепо, али права уметничка дела остају вечно лепа.”

Тара (18): „Савремени уметници брзо падају у заборав због неоспорне снаге уметника претходних епоха.”

Ана (17): „Млади данас немају толику потребу за естетским као млади некада, као ни потребу за уметношћу. Опседнути су савременим технологијама, друштвеним мрежама и другим модерним начинима комуникације, и у њима проналазе лепоту.”

³ Имена испитаника чији су одговори издвојени у виду цитата су измишљена у циљу чувања дискреције ученика.

*У чему данас препознајем естетско?
Како знам да је баш то лепо?*

Дамјан (18): „Критеријуми за естетско мог оца и мене се у великој мери разликују.”

Катарина (18): „Култура модификује свест о лепоти. Естети-ка минимализма је блиско повезана са отуђеношћу у савременом друштву.”

Анђелија (18): „Естетско је данас у симетрији лица.”

Ивана (18): „Симетричност и склад ће увек представљати лепо, без обзира на друштвене промене.”

Лука (18): „Естетско данас је оно што је опште прихваћено. Различитост се не цени, иако се говори супротно.”

Ивана (18): „Данас влада одређени стил шминкања као потврда естетског на друштвеним мрежама. Свако своје лице користи као палету која треба да одговори на естетско – изразима, код девојака канонизованом шминком.”

*Шта естетско буди у мени? У којој мери ме покреће
да се и ја креативно изразим?*

Јована (17): „Лепо ми је. Довољно ми је да гледам.”

Глигорије (17): „Језик нам је недовољан да изразимо естетско.”

Ивана (17): „Неко окачи неку слику на Инстаграм или Фејс и прокоментарише: `Баш сам естетик!` То значи – *баш сам леп!*”

6. Закључци истраживања.

Наше хипотезе су потврђене. Млади опажају лепоту и уживају у њој. Способни су да у контексту лепог представе себе. Данашњи млади „*homo aestheticus*” је човек који себе сагледава естетски, бирајући сопствени идентитет на позадини дигиталне културне платформе. Човек новог доба и даље је побуњени „*homo aestheticus*”, али је његова побуна пасивна и хедонистичка, док су његова чула

и перцептивни редослед измењени, а поља лепог замењена новим медијским просторима. Примамљивост понуђених информацио-них технологија детерминисала је естетски простор на површину дисплеја. Значајан број младих задовољава потребу за лепим гледањем туђих „селфи” фотографија, као и фотографисањем себе самих, што представља њихову реакцију на ентитет који квалификују као естетски. У томе је новина коју доноси дигитална култура и савремени медијски простори.

Закључак

„Homo aestheticus” код младих данашњег доба актуелизује се у широко доступним медијима. Функције које данас остварује естетско међу адолсценатима, веома су разноврсне – од давнашње човекове потребе за лепим, са естетским критеријумима који почивају на симетрији, складу и умерености, до ограничавања естетског на комуникационо-социјални код у вршњачкој групи (хиперпродукција канонизованих „селфија”). Та отвореност младог „homo aestheticus”-а у савремено доба, једна је од његових основних одлика. Да ли је то сумња у границе естетског и у моћ лепоте уопште? С обзиром на чињеницу да се деконструкција, постколонијална критика и друге струје постструктурализма залажу за укидање традиционалних разграничења и подела, естетско у бићу које носе нове генерације све више обухвата и субкултуралне феномене, чиме показује тенденцију за даљим променама.

У тако конципираном свету естетског, нестаје онај неопходни елемент – онеобичавање стварности, који ће Шкловски (Шкловский) назвати „очућавање”, зачудност у изразу која омогућава да се свет уметничког дела покаже другачијим него што је у делу које није уметничко (Шкловски 1966: 94).

Процес трајања перцепције уметничког дела је узвишени циљ уметности, есенција естетског. У времену које за императив има шкртост мисаоног и емоционалног ангажмана, уживљавања и

емпатије, свако инсистирање на процесу и његовом трајању унапред се опире устаљеној аутоматизацији савременог човека.

Поимање естетског код младих данас је присутно, али другачије у односу на раније епохе. Поништавање вредности традиције и тотали(тари)тет технологије, за исход имају изостанак субверзивног карактера побуне младалачког духа. Бескрајно широка понуда различитих видова остварености хедонистички и површно оријентисаног појединца у савременој култури, наводи на питање да ли је друштву уопште потребан (млади) „homo aestheticus”.

Литература

Ингарден, Р., *Доживљај, уметничко дело и вредност*, Нолит, Београд, 1975.

Јаус, Х., *Естетика рецепције*, Нолит, Београд, 1978.

Kant, E., *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, Paris, 1985.

Кон, Ж., *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2001.

Радок, Е., *Медији и млади*, Клио, Београд, 2013.

Шкловски, В., „Уметност као поступак”, у: *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1966.

Ђорђевић, М. „Ко је насамарио бунт”, <http://www.politika.rs/scc/clanak/>, 30. 11. 2016.

Violeta Kecman

PORTRAIT “HOMO AESTHETICUS” IN HIS YOUTH – YEAR 2016
Perception and Comprehension of Aesthetic Among Adolescents
in Contemporary Culture

Summary

The text points out the changes in the perception of the aesthetic in youth in contemporary culture over traditional aesthetic understanding adopted. The results of a survey carried out in 2016 with students of the Fifth Belgrade High School, which indicate that the aesthetic understanding among adolescents varies from the ancient need for beautiful, to restrictions on communications and social codes in their peer group and the “selfie”. Title implicitly suggests the important novel by James Joyce and the idea that the young man continued to rebel “homo aestheticus”, but his spaces of beauty replaced by new media spaces.

Key words: homo aestheticus, adolescents, contemporary culture.

Марија Миловановић

СНУКЕР И ПОЗОРИШТЕ: ПЕРФОРМАТИВНОСТ (ЗА) САВРЕМЕНОГ *HOMO LUDENS*-А

Апстракт: Рад се бави феноменом игре и анализом нове врсте заиграности *homo aestheticus*-а која се рађа на фону нешто измењеног савременог културног домена у којем је, рађањем постмодерне мисли и усложњавањем друштвено-политичког устројства глобалног друштва, термин *игре* доживео пролиферацију али и трансформацију. Две врсте игара – игра као *game* и игра као *play* – функционишу као регулаторни принцип у односу на оно што је у стварности недостижно, према начелима организације или импровизације. На сцени позоришне куће *Crucible Theatre* у Шефилду сваке године изводи се матична позоришна продукција, али и Светско првенство у професионалном снукеру. Док обема изведбама публика присуствује непосредно у малом броју, првенство, чији су преноси посредовани масовним медијима – најгледанијим телевизијским и Интернет спортским каналом Европе – истовремено има и алокутивну публику, чиме задире у поље савремене популарне културе. Рад проблемски приступа испитивању перформативности снукера као културалне и позоришта као уметничке изведбе, специфичностима њихових лудичких аспеката и могућностима међусобне трансгресије, као и начинима на које поменуте околности мењају однос између савременог извођача и гледаоца/реципијента.

Кључне речи: игра, снукер, позориште, изведба, перформативност.

Данашњи *homo aestheticus*, који обитава у постмодерним врлетима укрштајућих идеолошких, културолошких и економских матрица савременог глобализујућег друштва, стављен је на својеврсну кушњу. Оно што он искушава истовремено искушава њега, и неретко се чини да у тој дијалектици бледе или се чак губе оне карактеристике које му је традиционална естетика природно атрибуирала. Пре него што нас опрхва песимизам који оваква констатација може пробудити, потребно је да се запитамо да ли је естетско чуло савременог рецепијента заиста подложније атрофирању или адаптирању. Анализом лудичког аспекта људске личности као ствараоца (и) рецепијента, у наведеним околностима и двома разнородним областима извођења, наиме – театру као етаблираној сфери уметности и снукеру као растућем спортском и медијском феномену популарне културе, покушаћемо да уђемо у траг могућем одговору.

Према мишљењу многих теоретичара хуманистичке провенијенције, игра је инхерентна људском бићу као таквом. Човек је, закључујемо, човек који (се) игра. Игра је, међутим, све до двадесетог века који јој је приписао дигнитет једне од круцијалних људских делатности¹, често била разматрана у аналитичком кључу којим је провејавала извесна негативна конотираност, углавном у оквирима инфантилне забаве или баналне конкуренције. Тај оквир установљен је, рекли бисмо, генезом лудичког заноса људског бића. Иманентност тог заноса очитује се у природи дечијих игара, које деци обезбеђују интроспективну иницијацију и објективацију сопствене спонтаности, али представљају и својеврсно „одбијање затеченог стања”, односно, „непристајање на постојеће”. Како за-

¹ Унутрашња логика постмодернизма, коју одређени теоретичари одређују као културни дериват касног капитализма, компатибилна је са пролиферацијом појма игре у сферама као што су политикологија, економија, физика, теологија, лингвистика, семантика и психологија, а нарочито социологија која се бави модерним импликацијама *theatrum mundi* концепта.

пажа Вићентије Ракић², две најопштије животне способности – капацитет за понављање правилних реакција и капацитет за њихово мењање и промену – присутне су већ на овом примарном лудичком нивоу.

Нагон подражавања и нагон за борбу, дакле, уобличавају игру, што су два значајна мислиоца, Роже Кајоа и Михаил Епштејн, искористили као полазиште за своје анализе игровости и заиграности. Кајоа је у својој теорији издвојио *Plinx* (игре заноса), *Mimicry* (игре претварања), *Agon* (игре такмичења) и *Alea* (игре случаја). Две ствари у његовој теорији су нама посебно занимљиве. Кајоа *хијерархизује* врсте игара и замењивање првог пара другим сматра цивилизацијском градацијом, како Светозар Рапајић наводи, „владавина мимикрије и илинкса као признатих, уважених и доминантних културних тежњи, осуђена је, у ствари, оног тренутка када мисао досегне концепцију Космоса, то јест сређеног и стабилног света, без чуда и преображења. Тај свет се јавља као домен *сталности, потребе, мере, једном речју бројке*. (истицање М.М.)”³ Он, такође, негира постојање правила у играма мимикрије.

Епштејн⁴, пак, одлази корак даље правећи дистинкцију између игре као *game* и игре као *play*. *Games* обухватају игре такмичења и случаја, тј. оне које се заснивају како на односу једне личности спрам друге у процесу такмичења, тако и на фаталистичком односу личности према надличnome. Јасно је да оваква врста игре не може постојати без супарника и унапред утврђених правила, будући да оваплоћује нагон за борбом и да параметри њене остварености стоје на скали губитка-добитка. *Play* игра, међутим, обухвата миметичке и екстатичке игре, пре свих плес и драмску уметност (чија основна разлика лежи у унутрашњем доживљају

² Мисаиловић, М., *Дете и позоришна уметност*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1991.

³ Рапајић, С., „Дечија игра – зачетак драмске игре”, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, Београд, 1997, бр. 1, стр. 192.

⁴ Епштејн, М., *После будућности, судбина постмодерне – том II*, Драслар партнер, Београд, 2010.

сопства као дела космичке целине или као издвојеног у односу на њу). *Play* подразумева игру без стриктних правила која се ослања на нагон за подражавањем. Епштајн, међутим, прави и, рекли бисмо, суштински отклон од кајоовске традиције тиме што, пратећи Хојзингу, под а) дехијерархизује сферу игара и под б) навевши редитељске системе Бертолта Брехта и Антонена Артоа као примере *games*, обелодањује и легитимише замагљивање граница између две наизглед есенцијално другачије лудичке праксе.

На овом месту је, дакле, јасно с каквих почетних позиција приступамо анализи позоришта и снукера као активности које креира/конзумира савремени *homo ludens*. Постоји ли, с актуелне тачке гледишта, још нешто што их повезује осим слабашне постнаталне везе коју свако од нас може из личног искуства детектовати и, можда важније, постоји ли могућност њихове међусобне трансгресије?

Да бисмо барем делимично пружили одговор на ова питања, потребно је да кренемо од две ствари које сматрамо кључнима за могући афирмативан одговор на горепостављено питање. *Најмањим заједничким садржаоцем лудичких делатности које називамо позоришном представом и снукерским мечом сматрамо перформативни карактер и функцију регулаторног коректива у односу на стварност*. Обе ове делатности, дакле, можемо окарактерисати као изведбе (*performance*), у првом случају уметничке односно директно-естетске, у другом – културалне без конкретне естетске функције. Одређене теорије студија извођења, међу којима и она Ерике Фишер-Лихте, изведбу дефинишу као ситуацију пројектованог темпорално-спацијалног оквира у којој постоји прелиминарна подела на оне који изводе и оне који то перципирају/дживљавају.

Позоришна извођења, сматра она, доводе реципијента у лиминално стање⁵, али та измењеност реципијента траје само колико

⁵ Појам лиминалности преузет је из антропологије у којој служи првенствено за описивање иницијацијских ритуала чија је сврха прелажење из једног идентитета у други, односно, за „стање између”.

и сама изведба, и никако не утиче на његов идентитет. Имамо ли у виду да у позоришном чину разликујемо инсценирају, коју припремају уметници ради извођења, и представу, која неминовно зависи од интеракције са публиком, доћи ћемо до закључка о повратној спрези таквог чињеничног стања – догађајност је услов за лиминалност искуства рецепијената, а управо то искуство је онтолошка датост саме театарске уметности. Оно што је најближе, али не и једнако уметничком артефакту позоришне уметности, тело глумца, осцилира у сферама семиотичког и појавног, док близина тог тела у модерним позоришним формама које одбацују рампу неминовно „ради” у корист дезилузионистичког, може се рећи и анти-миметичког, концепта. Телесно ко-присуство неизбежна је условност позоришне изведбе, но можемо да уочимо и да се, и с уметничке и стране рецепијената, позоришном уметношћу регулишу недостаци или, боље речено, сувишци, строго уређеног социјума. Својом аутотеличном лиминалношћу и начелима импровизације, позориште представља коректив стварности надилазећи је.

Снукерски меч, као интенционална културална изведба која настоји да промени идентитет својих извођача и оствари се у конкретном резултату, функцију регулатива у односу на стварност обавља према начелу хиперорганизованости, и то не само у односу на свет као последицу друштвеног уговора, већ и као физичку чињеницу.⁶ Инструментализована лиминалност снукерске игре читује се у и околностима у којима се она одвија, увек у процепу између потенцијалног и актуелног и увек на граници природне и друштвене сфере, без подударња са иједном од њих.

⁶ „Тако се, када играте билијар, путање двеју кугли које се сударају може у потпуности предвидети законима Њутнове класичне механике, али ситуација је сасвим другачија у свету атома. Усмерите један електрон на атом: после судара са тим атомом, путања електрона није више извесна; он може кренути у било ком правцу, и све што можемо знати јесте да постоји вероватноћа да електрон крене у задатом правцу...У свету атома, принудни детерминизам класичне механике оставио је места ослобађајућој случајности квантне механике.” У: Ксуан Туан, Т., *Речник заљубљеника у небо и звезде*, Службени гласник, Београд, 2016, стр. 67.

Снукер је настао у Индији међу британском армијом, као последица експериментисања појединих официра са постојећом формом билијара и убацивањем кугли нових боја.⁷ Данас, век и по касније, правила на више од педесет страна текста утврђује и редовно ажурира/ревидира светска снукер асоцијација: „Снукерска правила, која су показивала одређене неконзистентности, коначно су утврђена 1919. године, када је у игру уведена и ситуација *re-spotted black* како би се обезбедило то да сваки фрејм има победника. Колико је само *драме* (истицање М.М) та иновација произвела током времена и још увек то чини.”⁸ Снукерска игра је, дакле, настала дивергентном активношћу, али је тек конвергенција осигурала њен опстанак, заштитивши је од потенцијалног ретроградрања у дечју игру или пак распршивања у екстатичко разигравање. Хиперорганизованост без преседана у свакодневном животу је нарочито видљива на том нивоу⁹, а последична тенденција свођења непредвиђених ситуација на нулу конститутивна је за егзистенцију снукера као *game*. Правила снукера се повинују ултимативној законитости поштене игре (*fair play*), чији је физички заступник судија меча. Но, људске способности грађења *fair* микро-света игре агоналног карактера исцрпљују се кад-тад, у случају снукера, конкретно, при одлуци који играч започиње фрејм и разбија кугле или

⁷ Прихваћена верзија настанка снукера сматра за то заслужним британског команданта Невила Чемберлена који је 1875. године у Индији експериментисао са постојећом *Black Pool* игром која је укључивала 15 црвених и једну црну куглу. Данашњи снукер се игра са петнаест црвених и шест кугли других боја – жутом, зеленом, браон, плавом, розе и црном – које се вреднују растући од два до седам поена. Игра је добила назив по новопридошлим питомцима британске војске које су старије колеге називали „гуштерима” (енг. *snookers*), што је Чемберлен приметио да сви они заправо јесу по питању нове игре.

⁸ <http://www.worldsnooker.com/wpbsa/history-of-snooker/>, приступљено 28.2.2017.

⁹ Област игре између мартинела износи 3569 мм x 1778 мм са одступањима која се толеришу +/-13 мм. Висина стола од пода до врха мартинела мора бити између 851 и 876 мм. Кугле морају бити одобреног састава са пречником од 52,5 мм са дозвољеним одступањима +/- 0,05 мм. На столу постоји шест тачно утврђених тачака. Штап мора бити најмање 914 мм дугачак.

први игра у ситуацији *re-spotted black*, када на сцену ступа игра фатума у виду бацања новчића (*Alea*).

Сагледамо ли контекст одигравања ове игре, можемо констатовати да је снукерска игра театрализована (и то, наизглед, врло лако, захваљујући хиперконвенционалности позоришта), те да се одвија на даскама прекривеним чојом, уз помоћ реквизита у виду штапова и кугли, у костимима који су много блискији театарској него спортској атмосфери.¹⁰ Но, иако има извесну, свим не-дечијим играма заједничку, карактеристику несврховитости, снукер артифицијелношћу микро-света који се одвија на његовој сцени заправо суспендује експанзивност стварног света, не остављајући места миметичности.

Вратимо се сада на поменути временско-просторни оквир изведбе. *Crucible Theatre* у Шефилду у Енглеској представља специјалне координате за две врсте догађаја лудичке природе – матичну позоришну продукцију и Светско првенство у професионалном снукеру. Првенство је смештено у ову позоришну установу 1977. године, након што је жена тадашњег директора турнира, присуствујући једној представи, помислила да би *интимност* простора савршено одговарала специфичностима овог спорта. У позоришном догађају, као што смо рекли, будући да је телесно ко-присуство онтолошка нужност уметничке објективације, позоришни редитељи неретко напуштају сцену-кутију како би испитивали нове могућности енергетске и естетске размене између извођача и реципијената. Таква врста експериментисања у снукеру није могућа; у идеалним условима, публика овде ужива у надметању највичнијих ривала бивајући пасивни посматрач тока и исхода игре, јединих варијабли читавог процеса, који би се исто тако одвијао и без њеног

¹⁰ „*Evening dress or dark suit together with a waistcoat, long sleeved shirt (buttoned at the wrist), bow tie and shoes, to be worn for all sessions. Ladies: Trousers/long skirt, waistcoat, long sleeve blouses/shirt, bow tie or suitable neck wear and shoes, to be worn for all sessions.*” (EBSA – European Billiards and Snooker Association, Championship conditions, May 2014. <http://www.ebsa.tv/index.php/about-us/constitution-2>, приступљено 26.02.2017.)

присуства и знања. Публика у овом случају није конститутивни део игре – нулту публику ове изведбе представља заправо противник, који је, у тренутку када није извођач, нужно посматрач, будући да се потези никада не одигравају симултано.

То нас доводи и до временске компоненте изведбе, где запажамо сличности. У обе врсте извођења које анализирамо присутне су извесне дисторзије времена у његовом функционалном смислу. У позоришту реч је о својеврсном хронолошком, историјском и субјективном *mise en abyme* стању, које у тренутку саме представе у сваком моменту може мењати своју унутрашњу структуру, у зависности од намера редитеља, околности извођења и доживљаја појединачних рецепијената. Време је, заправо, материјал драмске уметности. Снукерска игра, такође, потчињава конвенцију хронолошког прогреса својој сврси, конвенцији поштене игре која резултира одређеним исходом. У интересу ове сврхе, судија има могућност да време *враћа уназад*. У случајевима „фаула и промашаја” (*foul and a miss*), када играч не успе да погоди куглу коју је намеравао или коју, по правилима игре, има право да гађа, судија процењује да ли играч користи своје способности у потпуности како би извео поштен ударац. У таквој, ситуацији промашаја, судија стање на столу враћа у првобитно, оно пре тог ударца, и играч потез понавља.¹¹ Такође, уколико процени пат-позицију, судија играчима нуди/досуђује временску регресију у трајању целе јединице игре односно фрејма (*re-rack*) и поставља кугле у почетну позицију, поштујући идентичан ред игре, поновно отпочињући фрејм. Од логичног временског следа може се одступити и убрзавањем, када се партија, прескакањем самог дела надметања, додељује играчу чији се противник на озбиљнији начин оглушио о правила

¹¹ „When any ball is being replaced after a miss, both the offender and the next player will be consulted as to its position, after which the referee’s decision shall be final.” U: *Official Rules of the games of Snooker and English Billiards*, The World Professional Billiards and Snooker Association Limited, Bristol, 2014, стр. 25.

игре. Инструментализација времена у овим играма је, сматрамо, суштински естетског квалитета.

У чему, дакле, лежи нова перспектива за савременог *homo ludens-a*?

Година 1969. била је пресудна за популаризацију снукера захваљујући проналаску телевизије у боји. Колорит снукерских реквизита, изразито естетски квалитет, дистинктиван је у односу на друге врсте игара са штаповима и од пресудне важности за саму игру. Захваљујући тој чињеници, *BBC* га је уврстио у свој програм у циљу промовисања нових перформанси. Само неколико деценија након краја '50-их кад је Светско првенство било отказано због недовољног интересовања, снукер се из интимне позоришне атмосфере преселио у домове скоро пола милијарде људи, колико прати финале Светског првенства сваке године. Уговором који је светска снукер асоцијација склопила са највећим европским емитером спортског садржаја, *Euro Sport*-ом, овај спорт је откривен гледаоцима у преко 60 земаља, док у 90 земаља постоји више од 120 милиона регистрованих играча.

Многи љубитељи овог спорта, међутим, немају непосредно искуство играња/гледања снукера, већ је то искуство медијски посредовано.¹² Та чињеница битно утиче на његове облике перформативности. Дивна Вуксановић исправно запажа природу таквог утицаја: „Познато је, наиме, да се питање ‘естетизовања’ стварности данас углавном поставља у контексту употребе медија масовног комуницирања, а понајвише телевизије, видео-игара, Интернета и мултимедијалног коришћења мобилне телефоније. Ови медији, делујући на темељу могућности које диктира њихова властита структура, медијске (тј. информатичке) поруке претварају у естетске, као и обратно, из чега проистиче да и неестетски, односно изванестетски садржаји могу постати предмет естетизације чак

¹² Или телевизијским и Интернет каналима, или видео-симулацијама игре.

и оних теоријских промишљања која у подједнакој мери падају у домен како естетике тако и теорије спектакла, односно медијске онтологије дефинисане у ужем смислу појма... Назначена спрега између уметности, културе, медија и идеологије, односно савременог политичко-економског живота, омогућује такву хибридикацију стварности, које некадашње неестетске и ванестетске феномене трансформише у доживљај света глобалног спектакла.¹³ Та хибридикација се огледа у феномену опалесценције, истовремене подударности али и неспојивости реалног и света медијске симулације, утврђеног управо помоћу естетске димензије. Узмимо као пример медијски пренос снукер меча у реалном времену, „уживо”. Иако је циљ оваквог преноса да нама, медијским конзументима, надомести одсуство у позоришној сали у којој се одиграва светско финале, он заправо чини много више.

Птичја перспектива из које посматрамо меч на телевизији заправо је поглед машине који не дели нити судија, нити ико од присутних гледалаца. Машинским маневрисањем, субјективни фокус се премешта на трансубјективну раван. Судија се, у самом простору изведбе, ослања на видео-снимке како би кориговао своје одлуке, чиме технологија утиче и на саму игру, већ на том примарном нивоу. Медији такође користе паратеатарска својства снукера истичући, колико саму игру, толико и мимику и гестикулацију играча, иначе тешко приметну или неприметну гледаоцу у сали. Доминантном моделу појавног тела снаге и вештине, бивши медијски посредован, постаје конкурентан семиотички модел. Слика тако позива не само на пасивну рецепцију већ и на тумачење.

Човек делегира медијима одговорност памћења и репродуковања ствари и искустава која су највећим делом историје сматрана ексклузивно људским и та чињеница мења констелације снага међу естетичким појмовима који су традиционално представљале бинарне опозиције. Поље игре, као *par excellence* естетско поље,

¹³ Вуксановић, Д., *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2007, стр. 34.

представља пријемчив маневарски простор за развој нових облика перформативности адекватних околностима у којима савремени реципијент/стваралац испољава своју заиграност. Снукер и позориште су добар пример граничних лудичких области чије се разлике и сличности трансформишу у мултимедијалном окружењу, које све више дефинише и једну и другу делатност. Запитаност над увидима које смо у овом раду укратко представили може допринети схватању савременог *homo ludens*-a, али и медијске „протетике” која се све више трансплатује на његова чула, укључујући и естетско.

Литература

- Вуксановић, Д., *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2007.
- Епштејн, М., *После будућности, судбина постмодерне – том II*, Драслар партнер, Београд, 2010.
- Ксуан Туан, Т., *Речник заљубљеника у небо и звезде*, Службени гласник, Београд, 2016.
- Мисаиловић, М., *Дете и позоришна уметност*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1991.
- Official Rules of the games of Snooker and English Billiards*, The World Professional Billiards and Snooker Association Limited, Bristol, 2014.
- Рапајић, С., „Дечија игра – зачетак драмске игре”, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, Београд, 1997, бр.1.
- Fischer-Lichte, E., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, London, 2014.

**SNOOKER AND THEATRE: PERFORMATIVITY OF/FOR
CONTEMPORARY *HOMO LUDENS***

Summary

This paper deals with the phenomenon of play and with the new kind of playfulness of the contemporary *homo aestheticus* having in mind the post-modern circumstances in which the term proliferated. Two types of ludic activity – game and play – function as a regulatory principle of what is unreachable in reality, following the modes of hyper-organization or improvisation. *Crucible Theatre* in Sheffield is the venue of both theatre productions and Snooker World Championship, but the latter is also broadcast and live-streamed via different media which affects the performativity of snooker as cultural performance, closely tied to the theatre play as an artistic one, and, as a consequence, their recipient.

Key words: game, play, snooker, theatre, performance, performativity.

Тамара Дакић
**ТРИ ЛЕКЦИЈЕ О ЛАТИНОАМЕРИЧКОМ
ПЛЕСУ**

Апстракт: У тексту се образлажу три темељна аспекта латиноамеричких плесова – од изворних до њихових стандардизованих облика – као политичке појаве, метафорички садржај и комуниколошко средство. Почетком XX вијека њихов симболички капитал игра велику улогу у грађењу националних идентита, те постају метафора друштвене хармоније. У процесу еманципације и секуларизације латиноамеричких плесова од афричких досељеника на америчким континентима до спортских такмичарских дворана, догодио се суштински заокрет од средства социјализације ка чистој естетској структури, те од интуитивног спознавања Другог у правцу тијело-ум до наученог ум-тијело. Покрај миметичке сведености линија *ballroom* плесова ваља се осврнути на њихове оригинарне форме које пројављују дубљу повезаност са природом и заједницом. Али у оба случаја, индивидуално плесачко искуство нас у ери масовног отуђења и дијалошког застоја још може подучити моћном средству самоспознаје преко Другог.

Кључне ријечи: латиноамерички плес, *ballroom*, метафора, мимезис, комуникација.

Онолико колико су културни текстови експресивне и симболичке форме, толико је позиција плеса у друштву несводива на естетски чин. Плес је неизоставни чинилац социјалних и политичких идентитета, односно различитих друштвених група и националних ентитета. Чињеница је, међутим, да је плес у односу на друге културне елементе (ликовне умјетности, музику, књижевност) можда

најрјеђе био инструмент осмишљеног политичког дјелања, и више се у проучавањима културе посматра у свјетлу производа историјског детерминизма као експресивни феномен друштава без значајнијих импликација. Историја настанка и развоја латиноамеричких плесова треба да их прикаже не само као производ одређених социополитичких околности, већ и њихов политички потенцијал.

Плес је социополитичка чињеница.

Знање о плесовима које данас називамо латиноамеричким своди се на проучавање посљедица принудних миграција афричког становништва у Средњу и Јужну Америку и еманципацију донесених култура у западном обрасцу. Начин на који су се неки од тих плесова уздигли до националних симбола (начелно самба у Бразилу и танго¹ у Аргентини и Уругвају, те салса² у Пуерто Рику) заправо су добар примјер политичке манипулације колонизаторског наслијеђа у постколонијалној ери. Плесови црначког поријекла (или „dances brunes”, како су називани танго и самба), увезени у државе са бјелачком управом, морали су проћи кроз машинерију масовног друштва како би се ослободили свог расног, етничног, религијског и социјалног поријекла, те постали међународни тренд и извор капитала у индустрији забаве. Свјетску популарност латиноамеричких плесова створила је констелација неколико услова културолошке, филозофске, политичко-економске и технолошке природе.

¹ Иако аргентински танго по међународној плесној класификацији не спада у латиноамеричке такмичарске већ у друштвене плесове, а *International Tango* је такмичарски плес из групе стандардних плесова, претежно захваљујући ритмичкој структури и тјелесној акцији, у овом раду га недвосмислено употребљавамо у латиноамеричкој скупни из два разлога: због историјских услова његовог настанка и развоја, те због експресивности емоционалног набоја којим више наликује латиноамеричким него стандардним плесовима.

² О политичким димензијама салсе, видјети Perez, J. J., „Political Facets of Salsa”, у: *Popular Music*, Cambridge University Press, 1987, стр. 149–159.

Настајање масовних медија омогућило је неограничену репродукцију музике популаризујући плес изван националних граница. Међуконтинентална размјена звука текла је у обостраним правцима, па су се европска полка, валцер, контрданс (или хабанера), фокстрот, мијешали са локалним музикама Сјеверне и Јужне Америке, при чему су настајали изузетно бројни нови правци. Почетком XX вијека, музички ансамбли преносе из Латинске Америке звукове који одушевљавају Европу. Сурове авантуре југа освајају углађене салоне, а преминација ритма у музици тог доба наговјештава тиху очараност путеношћу.³ Истовремено, захваљујући интензивној умјетничкој релацији Париз-Лондон, током 1920-их и 1930-их у Британији се развио низ популарних плесова, који су постали познати као савремени салонски односно стандард плесови (*Modern Ballroom dances*).⁴ Прерастањем европског друштва у масовно, потреба за забавом се нагло увећава⁵, а удаљени егзотични крајеви инспиришу ослобађање од установљених друштвених стега.

Улога плесова у стварању националних идентитета држава Латинске Америке већа је него што се на први поглед чини. У немалом броју случајева ради се о плански организованој државној активности детектовања одређеног плеса као националног симбола. Ефекти такве политике јесу хомогенизација и придобијање гласачког тијела (у земљама са демократским режимом) или пуких присталица (у земљама са диктатуром), изградња социјалног мира умјесто пређашњих антагонистичких односа између слојева ста-

³ О плесању танга у Сједињеним Америчким Државама постоји свједочанство да су га „чак и Американци плесали, иако су неким женама давани ‘штитници’ како се не би сувише блиско додиривале са мушким партнерима”. Nelson, T., *Tango and Related Dances*, AuthorHouse, 2009, стр. 17.

⁴ Денистон, К., *Танго и његов смисао*, Просвета, Београд, 2007, стр. 89.

⁵ Доминантно „забављачки” карактер плесова тог доба илуструје смо име цајва (*jive*), који је у енглеском језику сленг за варљив, лажан или бесмислен разговор, задиривање, претјеривање, а међу цез музичарима се користио за импровизацију.

новништва подијељених по класно-расној основи (потوماка урођеаника и афричких досељеника и досељеника европског поријекла). Посебан аргумент јесте економске природе, јер комерцијализација плеса нуди неограничене могућности зараде; од школа плеса које су цвјетале у Паризу и Рио де Жанеиру почетком XX вијека, преко уличних парада и карневала, до холивудских дива⁶ и музичара свјетске славе (Кармен Миранда у првом реду, касније Селија Круз и Хари Белафонте).

До које мјере је плес ипак био постојан на радару државног централизма са почетка XX вијека, показује чињеница да је Жетулио Варгас по преузимању власти наложио спонзорисање уличних карневала самбе, која је до тада, од тренутка проглашења републике, била полицијски прогоњена по градским четвртима. Текстови многих жанрова били су политички ангажовани (нарочито салса и танго). Растућа популарност танга међу хришћанима узнемирила је чак и папу Пија X, а као одговор на посљедичну забрану плесања танга бразилског кардинала Арковердеа, настала је сатирична пјесма у бразилском часопису *Cá e Lá*, 1913⁷: „Se o Santo Padre soubesse / o gosto que o tango tem / viria do Vaticano / dançar maxixe também.” (Када би Свети Отац знао / о задовољству које пружа танго / дошао би из Ватикана / и сам да плеше машише⁸).

Посебно је занимљива честа употреба танга као метафоре за политичке топло-хладне односе, инспирисана основним плесним кораком при ком се пратећи партнер креће једним кораком напријед, а два корака назад. Тако у насловима новинских чланака чита-

⁶ Популарности латино звука значајно је допринио стереотип мулаткиње (la mulata) као оличења сензуалности, страсти, кокетије и аморалности.

⁷ De Brito Neto, A. J., „Maxixe: Dança e Música na Circularidade Cultural Brasileira”, у: *Conhecimento historico e dialogo social*, XXVII Simposio Nacional de Historia, Aracaju – SE, 2013.

⁸ *Maxixe* (port.), познат и као бразилски танго, врста је плеса развијена комбинацијом афробразилских и европских плесова у исто вријеме са развојем танга у сусједној Аргентини и Уругвају (друга половина XIX вијека).

мо: *War reality blocks US-Russia tango in Syria*;⁹ *U.S.-Russia military tango raises fears of conflict*;¹⁰ *What's behind the Turkey-Iran tango?*;¹¹ *The Russia-India submarine tango will blindside the US Navy*;¹² мада се може пронаћи и употреба других плесова: *Salsa with a tang of politics*.¹³

О делиберативном својству плеса у социополитичком смислу могуће је детаљно говорити из позиције појединачних култура. У цјелости, латиноамерички плесови, испрва прогоњени као примитивни, временом постали су право надахнуће за друштво жељно слободе. Илустрацију нуди чувена драма Атола Фугарда „Господар Харолд...и дјечаци” (*Master Harold...and Boys*),¹⁴ кроз дијалог господара [Харолда] и његовог африканског слуге [Сама], за вријеме апартхејда у Јужноафричкој Републици:

HALLY. Say you stumble or bump into somebody...do they take off any points? [...] SAM. There's no collisions out there, Hally. Nobody trips or stumbles into anybody else. [...] ...like being in a dream about a world in which accidents don't happen.

HALLY. Jesus, Sam! That's beautiful!

SAM. Of course it is. That's what I've been trying to say to you all afternoon. And it's beautiful because that is what we want life

⁹ Orient Net – Al-Arabiya, http://orient-news.net/en/news_show/122464/0/War-reality-blocks-US-Russia-tango-in-Syria, 27.2.2017.

¹⁰ Russia Trendolizer, <http://russia.trendolizer.com/2015/06/us-russia-military-tango-raises-fears-of-conflict---cnnpoliticscom.html>, 27.2.2017.

¹¹ Hashem, A., „What's behind the Turkey-Iran tango?”, <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2016/08/iran-zarif-turkey-visit-erdogan-syria-coup-attempt.html>, 27.2.2017.

¹² Krishnan Simha, R., „The Russia-India submarine tango will blindside the US Navy”, http://in.rbth.com/2015/11/13/the-rusia-india-submarine-tango-will-blindside-the-us-navy_539799, 28.2.2017.

¹³ Steward, S., <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandjazzmusic/3621369/Salsa-with-a-tang-of-politics.html>, 22.2.2017.

¹⁴ Shmoop Editorial Team, „Dancing in Master Harold... and the boys”, Shmoop University, Inc., <http://www.shmoop.com/master-harold-and-the-boys/dancing-symbol.html>, 1.3.2017.

to be like. But instead, like you said, Hally, we're bumping into each other all the time. [...] The whole world is doing it all the time. [...] People get hurt in all that bumping, and we're sick and tired of it now.

*HALLY. You know, Sam, that's what the United Nations boils down to...a dancing school for politicians!*¹⁵

Захваљујући комбинацији државног спонзорства и масовној потреби за забавом, плесови постају структурна метафора друштвених односа и социјалне хармоније, те крајњи домет културне демократизације. Антагонизам између одбијања урођеничких и афричких култура и њихове опште друштвене легитимизације, односно мијењање естетског сензибилитета елита, дуго остаје дилема латиноамеричких земаља. На том трагу долазимо до шире слике метафоричности плеса.

Плес је метафора.

„Метафоре, како их ми видимо, концептуализоване су у природи. Оне су међу главним покретачима разумијевања, и играју централну улогу у конструкцији друштвене и политичке стварности”.¹⁶ У претходном примјеру видјели смо како се плес понаша као концептуална метафора креирања политичке стварности, док бис-

¹⁵ ХАЛИ: Рецимо да се спотакнеш или судариш с неким... Да ли ти одузимају бодове? [...]

САМ: Ту нема сударања, Хали. Нико се не спотиче нити запиње за другог. [...] То је као сан о свијету у ком се незгоде не дешавају.

ХАЛИ: Забога, Сам! То је дивно!

САМ: Наравно да јесте. То ти покушавам рећи цијело поподне. И дивно је зато што бисмо жељели да управо такав буде сам живот. Али умјесто тога, као што си ти казао, Хали, стално се сударамо једни са другима [...] Цио свијет то непрестано ради. [...] Људи се у том сударању повређују, и сад нам је доста.

ХАЛИ: Знаш, Сам, на то се свде Уједињене нације... Плесна школа за политичаре!

¹⁶ Lakoff, G., Johnson, M., *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 2008, стр. 159.

мо сада могли поближе анализирати његов друштвени и естетски аспект.

Стандардизоване фигуре латиноамеричких плесова занимљив су задатак за проучавање метафоре у стилском смислу. Ради се о „естетски привлачним модификације природног покрета које су у сржи наступног плеса тј. перформанса”.¹⁷ Стилизација линија заправо се додатно приближава миметичкој обради односа човјека и природе (животне средине).

Мимезис као кључни фактор утицао је на модалитете виђења плеса кроз различите епохе. Аристотел је скренуо пажњу на тројност плесног мимезиса (карактер, емоције, радња) кроз медијум ритма, па стога и на значај теме плеса више него на његову механику, односно физички и видљиви израз тијела у покрету.¹⁸ Миметичка улога плесача је двострука. По традиционалном схватању, он треба да опонаша улогу коју је преузео изводећи одређени плес. Публика према његовим покретима треба да наслути емоцију, радњу и подјелу улога. Тако су емоције приписане румби обично заљубљеност и напетост, карактер љубавне игре одређују сензуалност, еротичност и заводљивост, а радња се гради у набоју између привлачења и одбијања, отворених и затворених позиција, док ритмичка структура условљава корак који са оклијевањем наступа незнатно последије доминантног ритмичког ударца. Све ове особине плесач мора да дочара како би приказао карактер плеса независно од кореографске поставке, јер управо оне разликују плес од плеса више него фигуре *per se*. Кључно средство за то је способност *уживљавања (Einführung)*, али не у спољни објекат, већ у унутрашњу улогу која се игра. Ту се налази могућност поистовјеђивања тијела са ритмом, чиме се превазилази напетост између плесача као субјекта и ритма као објективне датости. У ширем смислу, уживљавање се код сценског плеса одвија и из правца гледаоца. Непартиципативно *уживање* могло би се одредити као сврха *ballroom*

¹⁷ Денистон, К., *Танго и његов смисао*, стр. 27.

¹⁸ Murray, P., „A Companion to Ancient Aesthetics”, <https://books.google.rs>, 16.2.2017.

плеса, због чега се тежи максималној орнаментализацији. Да би гледалац од почетка до краја остао уроњен у ток плесне радње, континуитет извођења и смјењивања фигура има највећу улогу. „Брзина трансформације чини естетски катализатор, претварајући цио спектакл у праву фантазмагорију, будући да се видљиви облици и скривене алузије непрестано преображавају и мијешају у уму гледаоца који је у исто вријеме очаран и на опрезу, како би разумио плесни тачку”.¹⁹ Ако је основни услов архетипског поимања плеса као тока трансформација вјештина извођења покрета, а њена прва карактеристика брзина, онда можемо казати да се у том смислу такмичарски, *ballroom* плесови највише приближавају идеалном моделу. Такође, на нивоу метафоре,²⁰ плесне фигуре неријетко се инспиришу и приближавају облицима у природи, те се у изведби користе алузије на анимални свијет. У тангу, плесу из земље гаучоса, водећи партнер се креће попут коња у галопу, а пасо добле опонаша кориду, тј. кретање бика, док се код пратећих партнера најчешће очекује грациозност и мекоћа у ходу карактеристична за ход мачке.

Плес је комуникативна чињеница.

Али, ниједан покрет није само естетски феномен, већ носи значење у комуникацији два партнера, али и плесног пара према околини. О партнерским плесовима уопште доста је говорено као невербалном средству комуникације у различитим контекстима (умјетничком, спортском, сценском, друштвеном, и др.). На овом мјесту оближе ћемо објаснити на који начин се кореографска поставка посматра као текст, дакле кохерентна цјелина састављена

¹⁹ Ibid.

²⁰ Метафора није једина стилска фигура присутна у плесу. Само име плеса ча-ча-ча је ономатопеја, односно опонашање звука ципела при извођењу основног корака, а имена неких плесних корака такође су дата на исти начин.

од смисленог низа реченица, које опет укључују мање јединице, а подразумевају респонзивност оба учесника.

Лејкоф и Џонсон наводе шест структурних димензија које чине класичну вербалну комуникацију, које ћемо приказати у перспективи латиноамеричких плесова у циљу појашњавања њихове комуникативне димензије, а то су: учесници, улоге, фазе, линеарне секвенце, узрочност и сврха.²¹ Разговор, у нашем случају плес, дефинисан је активношћу оба учесника. Смјењивање улога у комуникацији, вербалној или невербалној, креће се у неком устаљеном обрасцу како би се створила кохерентна цјелина. Разговор обично садржи сет почетних услова, а затим пролази неколико фаза, укључујући минимално почетак, централни дио и крај. Плес не подноси дисконтинуитет. У том смислу, захтјев за прецизношћу и брзином извођења за циљ има комуникативну јасноћу, како би „разговор” између партнера текао без застоја. Дакле, како Лејкоф и Џонсон наводе, ред говорења одређен је линеарним секвенцама, са општим ограничењима уз могућност алтернације (могућа су преклапања или паузе). Очекује се да завршетак једног исказа резултује почетком идућег.²² До грешака (или сударања, како је претходно наведено у дијалогу из драме) долази услед нејасноће исказа ког партнер није успио да дешифрује. Коначно, разговор може служити различитим сврхама. Већ смо поменули карактере појединих плесова, те ћемо укратко поменути да уз јединство наведених комуникативних елемената сваки плес има другачију доминатну емоцију. Тако је цајв полетни разговор којим се забавља, задиркује, ча-ча-ча кокетна, живахна прича двоје заљубљених, а пасо добре драматични сусрет бика и тореадора.

Говорити са сигурношћу о изворним облицима латиноамеричких плесова тешко је из простог недостатка прецизних извора о њиховом поријеклу, што је разумљиво узевши у обзир историјски контекст у ком су извођени на америчким континентима. Ријеч

²¹ Lakoff G., Johnson, M., *Metaphors We Live By*, стр. 78.

²² *Ibid.*

је о многобројним плесовима из којих су каснијим међусобним спајањем, али и комбиновањем са европским стандардним плесовима, настали категоризовани облици какве познајемо под истим именима²³. Они су претрпјели толико значајне промјене да се може рећи како са својим почецима имају више разлика него сличности (ако изузмемо ритмичку структуру као основни маркер препознавања). Не ради се о пуким техничким варијацијама, већ о суштинском *spiritus movens* гдје долази до размимоилажења у самој сврси извођења. Дакако, индивидуално плесачко искуство у оба случаја садржи емотивни/еротски набој, без ког не би ни било плеса као експресивне активности. Али уопштено посматрајући *ballroom* плесове као стандардизовану скупину са вишеструко сложеном структуром и дефинисаном формом, и изворне плесове чије поријекло је најчешће религијског карактера, а грађанском секуларизацијом потоње средство друштвене интеракције и очувања традиције, могуће је поставити израз: критеријум технике vs. социјални и културни аспект.

У извођењу латиноамеричких плесова у њиховом оригинарном облику могли бисмо казати да важи „закон три-И”: *импровизација, имитација, интуиција*. Формула је саморазумљива; плесач интуитивно спознаје намјеру партнера и треба да је дешифрује тако што импровизовано одговара на његов покрет, имитирајући његов невербални исказ. Логика многих плесних фигура је принцип огледала; то значи да сваки покрет водећег партнера резултује аналогом кретањом пратећег партнера (нпр. корак напријед десном ногом од другог партнера захтијева корак назад лијевом ногом). Али вођење није увијек тако бинарно очигледно; однос позиционариња корака и ритмичког ударца није у свим латиноамеричким плесовима исти, а полиритмија пружа различите могућности интерпретирања, односно наглашавања. У поимању тродимензионалне стварности оперишемо категоријама које нам помажу да оцијенимо појаве из околине,

²³ Нарочито салса пати од „кризе аутентичности” усљед многобројних расправа шта јој заиста припада, а шта не.

као што су искуство величине, перспективе, сјенке, кретање главе. Како доказује савремена визуелна неурологија, када гледамо не видимо само очима, већ и разумом. Стварност се не опажа онако каква објективно јесте, него је разум обликује на основу сопственог искуства. На исти начин, у плесачком доживљају, искуство о Другом помаже нам не само да га интуитивно спознамо, већ и да се сами позиционирамо у простору, а испуњеност или празнина простора другим тијелом постају оријентир властитог кретања.

Плес, будући естетски модалитет, подстиче цио чулни и ментални апарат. Неуролошки посматрано, плесачко искуство (покрет, додир, загрљај, мириси, зној, интензивно присуство друге особе), нарочито у случају танга, јер потиче најдубљу интимизацију захваљујући затвореном држању у загрљају, у мозгу производи процесе идентичне стању заљубљености. Како су медицински ауторитети установили да је антиципирана бол доживљена бол, тако је и антиципирано задовољство проживљено задовољство. Антиципација партнеровог покрета управо пружа сатисфакцију у смислу ишчекивања идућег партнеровог исказа према већ приказаној схеми. Због такве стимулације симпатичког вегетативног система, односно дијељења ограниченог простора у поменутих условима, није чудо што латиноамеричка група плесова постиже велику популарност у времену отуђења и усамљености. Заправо, чини се готово парадоксалним да друштва у којима категорија личног простора има значајну улогу управо баштине велику плесачку културу. Примјера ради, познато је да Финска и Јапан танго сматрају својим националним плесовима.

Код практиковања већине спортских активности задацима које савладавамо прилазимо са умне позиције, тј. желимо прво логички обрадити фазе које сачињавају тај задатак да бисмо извјежбали тијело да га што прецизније изведе. Како се суштина науке о спорту темељи у премиси да тијело има памћење, односно да се кроз довољан број понављања мозак може „обучити” да механички изводи што прецизније тјелесне радње, тако је и претварање латиноамеричког плеса у спортску дисциплину донијело сопствени

метод учења. Кроз друштвено извођење ових плесова, ипак, можемо учити обрнутим путем: од тијела ка уму. Разлика између оригинарних плесних форми и њихових стандардизованих пандана не може бити јасније наглашена.

Било да говоримо о плесу онаквом како су га изводили афрички досељеници у Америкама или о тренингу врхунских професионалаца у Европи или Азији, суштина је у еротском набоју плесача који код гледаоца побуђује естетски доживљај.²⁴ Ријеч је о сложеном комуникативном чину којим можемо успоставити тјешњу повезаност са Другим, и разумјети сопствену позицију у времену и простору; управо као што је Фред Астер дао упуту за учење *ballroom* плесова прилагођавањем свог стила партнеровом, при чему „своју индивидуалност не предајемо, већ је мијешамо са другом особом”.

Литература

- De Brito Neto, A. J., „Maxixe: Dança e Música na Circularidade Cultural Brasileira”, у: *Conhecimento histórico e diálogo social*, XXVII Simposio Nacional de Historia, Aracaju – SE, 2013.
- Денистон, К., *Танго и његов смисао*, Просвета, Београд, 2007.
- Goellner, W. E., Shea Murphy, J., *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. Rutgers University Press, 1995.
- Hashem, A., „What’s behind the Turkey-Iran tango?”, <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2016/08/iran-zarif-turkey-visit-erdogan-syria-coup-attempt.html>, 27.2.2017.
- Perez, J. J., „Political Facets of Salsa”, у: *Popular Music*, Cambridge University Press, 1987.
- Krishnan Simha, R., „The Russia-India submarine tango will blindside the US Navy”, http://in.rbth.com/2015/11/13/the-russia-india-submarine-tango-will-blindside-the-us-navy_539799, 28.2.2017.
- Lakoff G., Johnson, M., *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 2008.

²⁴ Будући да је религијска улога ових плесова углавном изгубљена.

- Murray, P., „A Companion to Ancient Aesthetics”, John Wiley & Sons, 2015, Google Books Search.
- Nelson, T., *Tango and Related Dances*, AuthorHouse, 2009.
- Orient Net – Al-Arabiya, http://orient-news.net/en/news_show/122464/0/War-reality-blocks-US-Russia-tango-in-Syria, 27.2.2017.
- Russia Trendolizer, <http://russia.trendolizer.com/2015/06/us-russia-military-tango-raises-fears-of-conflict---cnnpoliticscom.html>, 27.2.2017.
- Shmoop Editorial Team. „Dancing in Master Harold... and the boys”, *Shmoop University, Inc.* Приступљено 1.3.2017. <http://www.shmoop.com/master-harold-and-the-boys/dancing-symbol.html>.
- Steward, S. <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandjazzmusic/3621369/Salsa-with-a-tang-of-politics.html>, 22.2.2017.

Tamara Dakić

THREE LESSONS ON LATIN DANCES

Summary

The article explains three basic aspects of Latin dances – from standardized to their original form – as a political phenomenon, metaphorical content and means of communication. At the beginning of the XX century their symbolic capital plays a major role in construction of national identities and they become a metaphor for social harmony. In the process of emancipation and secularization from African immigrants in the Americas to competitive sports, Latin dances turned from means of socialization into purely aesthetic concept, while intuitive cognition of the Other through body-mind direction changed into a mind-body process. Besides mimetically stylized lines of ballroom dances, it good to look back to their originary forms that made deeper connection with nature and the community. But in both cases, individual dancing experience can still offer us a powerful means of self-realization through the Other in the era of mass alienation and dialog deadlock.

Key words: Latin dance, ballroom, metaphor, mimesis, communication.

Санда Ристић-Стојановић

ВАЖНОСТ ПИТАЊА У XXI ВЕКУ – ШТА НИЈЕ УМЕТНОСТ?

Апстракт: У првом делу текста полази се од става филозофа Данка Грлића који је пре много година указивао на то да је потребна трајна скептичка дистанца, према техници, уз сво одавање признања за олакшавање свакодневног и научног живота, захваљујући техници. У другом делу текста разматра се феномен Демијана Херста. Херст је сврстан од једног броја истраживача назови уметничких пракси у тзв. Уметност одбојног, која подразумева истраживања тела и телесности и коришћење материјала од болесних и деформисаних тела, животињских лешева у различитим фазама распадања. Многи данас Херста сматрају највећим концептуалним уметником данашњице, многи се питају да ли је бизнисмен или плагијатор. У закључку рада упућује се на Адорново и Хоркхајмерово разликовање између уметности и тзв. Културне индустрије.

Кључне речи: техника, аутентично уметничко дело, концепт, идеја, културна индустрија.

I

Проблематично је поистоветити економски, друштвени, уметнички, идејни прогрес са напретком технике, информатике. Волтер Бењамин је у једном писму написао: „Ја се не интересујем за људе, већ само за ствари”¹. Сам тоталитет технике који може данас да

¹ Грлић, Д., *Изазов Негативног*, Загреб-Београд, 1988, стр. 259.

се препозна и као основа модерног доба, има и своју идеологију – идеју тоталитарности, идеју истоветности мишљења и делања, која може напасти и уништити тежњу ка интимности, властитости, оригиналности.

Још пре много година, неки филозофи попут Данка Грлића указивали су на то да је потребна трајна скептичка дистанца према техници, уз сво одавање признања за олакшавање свакодневног и научног живота, захваљујући техници. Грлић је сматрао да не смемо допустити да нам се техника наметне у својој тако честој улози ђаволовог ученика, „да се наине у расту њених гиганата не приметне сваки траг ономе ко ју је створио”². За човекову људскост – по Грлићу – изузетно је опасна немисаона еуфорија техником.

II

Нису ли у радовима Демијана Херста одједи оних речи Волтера Бењамина „Ја се не интересујем за људе, већ само за ствари”. Готово читав свој опус Херст је произвео од ствари, свестан своје контроверзности и интригантности.

Уместо питања да ли је Херст уметник можда је боље поставити питање зашто Херст жели да буде назван уметником. Велики бизнисмен јесте и луцидан мислилац. Можда је Херст велики поклоник Дишановог редимејда и луцидан одговор на Дишаново (не)дело или дело поигравања са уметношћу – писоар.

Једно је сигурно: сам Херст је славан, можда попут многих који су данас славни без аутентичног уметничког дела. Човек који се бави стварима, и можда и више мртвим стварима него смрћу велики је феномен нашег доба. Можда је Херст прави репрезент тријумфа модуса имања у данашњем потрошачком капиталистичком друштву, јер, како каже Фром, модус постојања заснован на имању не почива на живом, продуктивном процесу између субјекта и објекта, већ он претвара и субјекат и објекат у ствари. То је

² Исто, стр.259.

однос мртвила а не живота. И како је Фром мислио, разлика између бивствовања и имања није у суштини разлика између света истока и света запада. Већ се ради о разлици између друштва усмереног на особе и друштва усмереног на ствари. Оријентација на поседовање типична је за Западно друштво; У Западном друштву похлепа према новцу, слави и моћи јесте главна и доминантна тема у животу.

Можемо да себи поставимо питање и да ли Херст поставља питање о пролазности живота. И да дамо један од одговора да су многа аутентична уметничка дела понудила свој одговор на то питање о пролазности живота. Херст је могуће репрезент идеје о краху науке пред пролазношћу живота, и човек који размишља о еволуцији, смештајући свашта мртво у витрине налик на оне у природњачким музејима.

Можда је и најбитније питање о Херсту оно зашто Херст нема аутентично уметничко дело? Херст је као феномен нашег доба заиста погодан за постављање многих питања, у првом реду о разлозима његовог великог комерцијалног успеха. А сам себи би могао да зада питање о коме би и он и ми могли да размишљамо. Да ли његова харизма, слава и комерцијални успех таквих производа које он презентује у јавности заиста могу да компензују недостатак аутентичног уметничког дела. А аутентичност уметничког дела и даровитост уметника не могу бити замењени идејама и концептима. Аутентично уметничко дело подразумева даровитост аутора и трајност уметничког дела у времену. И можда ће људи као Демијан Херст бити важни за питање које у XXI веку мора бити постављано – шта није уметничко дело?

Велики део јавности указао је на чињеницу да Херст не израђује сам своја дела, већ ангажује друге људе да остваре његове идеје. Чувена лобања са дијамантима је обрађена у јувелирници. Сам Херст је на упућене приговоре одговорио поистовећујући се са модним дизајнерима на основу чијих се идеја израђује модна одећа. Чињеница је да се чувена ајкула у формалдехиду из 1991. године распала 2004, а Херст ју је заменио другом ајкулом.

Непоречно је, такође, да су луцидна тумачења Херстове чувене ајкуле у формалдехиду. Чини се да су интерпретације о ајкули у формалдехиду интересантније и луцидније од самог Херстовог дела. Али зар интерпретација и тумачење дела у данашњем времену нису доведени готово до апсурдности, јер све више постају важнији од самог дела.

Херст је сврстан од једног броја истраживача назовиуметничких пракси у тзв. *Уметност одбојног* која подразумева истраживања тела и телесности, и коришћење материјала од болесних и деформисаних тела, животињских лешева у различитим фазама распадања. И, наравно, попут многих концептуалиста, и он има своје идеје, па и идеју смрти, филозофски поглед на смрт уз дозу цинизма и ироније. Интересантно је да неки критичари контроверзност Херста и порекло те контроверзности виде у његовој опсесији смрћу и неспособношћу, немоћи или немогућности људског ума и разума да је сагледа и разуме. Херст испољава доследност, студиозност и опсесивност када је у питању сама смрт, па за један број тумача његових производа он постаје уверљив а не само шокантан када се бави и чуди смрти.

Фотографија *Са мртвом главом* је снимљена онда кад је Херст био млад и док је похађао часове анатомије, и, по речима самог Херста, био је престрављен, желео је да побегне али желео је и да доживи искуство блиског присуства смрти. Захваљујући тој фотографији, Херст је и сам признао да је схватио да је идеја смрти нешто неухватљиво.

Херст је и 1986. године осмислио *Spot painting*. Сликао је платна која садрже тачке и кругове. Пропратне теорије о овом Херстовом раду прави су тријумф концептуализма. Дакле, тумачења су била да су ти Херстови радови комуникативни и да руше границе између различитих језика и култура, јер тачке односно кругови имају универзалну симболичку вредност.

Многи данас Херста сматрају највећим концептуалним уметником данашњице; многи се питају да ли је бизнисмен или плагија-

тор. Постоје докази да су његове слике са тачкама радили други. Један од најгласнијих у оптужбама да је Херст плагијатор јесте Џон Лекеј, који тврди да је Херст украо многе његове идеје, рецимо, јагње заковано на крст, лобању са дијамантима. Коришћење крила лептира како би се добио ефекат стакла наводно је идеја Лори Прешса. Критичари су пронашли и сличности између инсталације *MuWay* и дела Џозефа Корнела *Pharmacy* из 1943. године.

Пол Столпер, галериста и блиски пријатељ Д. Херста је на питање – Да ли је једно уметничко дело заиста вредно на десетине милиона долара ? Нарочито дело које се састоји од препариране животиње у формалдехиду и полице са пилулама – одговорио овако: „Вредност једног дела може се мерити само количином новца коју је неко спреман да плати за њега. Нико није приморан да купи било шта, а аукција је отворено тржиште где купци одређују вредност”³. Чувена је изјава Демијена Херста из 1990. године: „Једва чекам да се нађем у позицији да стварам стварно лошу уметност и да се извучем са тим”.

III

Треба узети у обзир и Адорново и Хоркхајмерово разликовање између уметности и тзв. Културне индустрије. Културна индустрија је редукована на репродукцију емпиријског, што произлази из губитка могућности разликовања од њега, па се у њој огледа пропаст самог уметничког логоса.

Културна индустрија производи искривљен, отуђен модус уметности. Уметност која се принудом конкретно искуствено одрекла сопствене аутономије, припада сфери потрошачких добара чија што већа и боља искористивост постаје тотални захтев. Производи културне индустрије нису више или мање и уметничка дела

³ Ковачевић, М., „Ексклузивно: Шта контроверзни Демијан Херст доноси у Србију”, <http://www.blic.rs/kultura/vesti/ekskluzivno-sta-kontroverzni-dejmijan-herst-donosi-u-srbiju/5858s9y>, 24.8.2016.

Саанда Ристић-Стојановић

и роба, већ су само и искључиво роба. Аутентична уметност не подвргава се тој и таквој пракси корисности, већ и подстиче свест о смислу и корисности која је с ону страну квантитативне корисности.

Литература

Грлић, Д., *Изазов Негативног*, Загреб-Београд, 1988.

Hirst, D., *The Death of God, Other Criteria*, Mexico, 2006.

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

Ковачевић, М., „Ексклузивно: Шта контроверзни Демјан Херст доноси у Србију”, <http://www.blic.rs/kultura/vesti/ekskluzivno-sta-kontroverzni-dejmijan-herst-donosi-u-srbiju/5858s9u>, 24.8.2016.

Саанда Ристич-Стојанович

ЗНАЧИМОСТЬ ВОПРОСА XXI ВЕКА „ЧТО НЕ ЕСТЬ ИСКУССТВО?”

Резюме

В первой части статьи отправным пунктом исследования служит давнее положение философа Данко Грлича о том, что необходимо занимать скептическую позицию относительно техники, отдавая при этом должное несомненному факту о полезности техники, облегчающей повседневную и научную жизнь. Во второй части работы мы исследуем „феномен Дэмьена Хёрста”. Некоторые исследователи квазихудожественных практик причисляют Хёрста к так называемому „отталкивающему искусству”, „подразумевающему изучение тела и телесности, применение материалов, взятых от больных и изуродованных тел, трупов животных на разных стадиях разложения”. Ныне многие считают Хёрста лучшим

Важность питања у XXI веку – шта није уметност?

концептуальным художником нашей эпохи, причем многие задаются вопросом, следует ли считать Хёрста бизнесменом или плагиатором. В заключительной части работы даны отсылки к трудам Т.Адорно и М.Хоркхаймера, проводивших четкую грань между искусством и культурной индустрией.

Ключевые слова: техника, подлинное произведение искусства, концепт, идея, культурная индустрия.

ПОДАЦИ О АУТОРИМА

Сретен Петровић (1940.) је редовни професор у пензији Филолошког факултета Универзитета у Београду. Основне и магистарске студије филозофије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Београду, где је и докторирао 1971. године. Као професор по позиву предавао је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, на Љубљанском универзитету, Факултету драмских уметности у Београду и Филозофском факултету у Београду. Покретач је и један од оснивача Етно-културолошке радионице у Сврљигу и Главни и одговорни уредник Етно-културолошког зборника.

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.

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.

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

Homo aestheticus

(1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промовисан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Ћирило и Методије“ (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра.

Дивна Вуксановић (1965.) је редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: естетика, теорија културе, интерактивне комуникације, филозофија медија, комуникологија. Дипломирала на Факултету драмских уметности и на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Магистрирала театрологију на Факултету драмских уметности 1993. године, а докторирала 1998. године на Филозофском факултету у домену савремене филозофије и естетике. До сада објавила преко сто научних и стручних радова у домаћој и иностраној периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

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 историју 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. 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.

Александар Петровић (1958.) је ванредни професор на Филозофском факултету у Косовској Митровици Универзитета у Приштини, на предметима естетика и античка филозофија. 1982. године дипломирао на Одсецима за филозофију и класичну филологију Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу, 1998. године магистрирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, а 2005. године докторирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву.

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.

Срђан Мараш (1973.) дипломирао, магистрирао и докторирао на Одељењу за филозофију Филозофског факултета у Београду. Посебна поља интересовања: историја филозофије, модерна и савремена филозофија, естетика.

Уна Поповић (1984.) је доцент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Дипломирала је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године, а докторирала на истом одсеку 2014. године. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, историја филозофије, естетика, филозофија језика.

Саша Радовановић (1972.) је предавач на Високој струковној школи за васпитаче у Крушевцу, где предаје филозофију. Дипломирао (1998.), магистрирао (2008.) и докторирао (2016.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Као стипендиста DAAD-а био на студијском усавршавању у Фрајбургу. Пријавио докторат на тему *Хајдегерово аетиолошко тумачење уметности*. Објавио је више научних радова из области естетике и филозофије културе.

Игор Цвејић (1986.) је истраживач сарадник на Институту за филозофију и друштвену теорију (Универзитет у Београду). Докторирао је 2017. године на тему „Кантова теорија осећаја“ на Филозофском факултету у Београду, на коме је и дипломирао 2011. године. Области његовог интересовања су филозофија емоција, естетика, теорија колективног делања, филозофија ангажмана.

Милан Вукадиновић (1989.) завршио је основне и мастер студије филозофије на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. На истом факултету тренутно похађа докторске студије филозофије. Посебна поља интересовања: филозофија језика, естетика, семиотика, метафорологија, савремена уметност, електронска музика.

Дамир Смиљанић (1972.) је редовни професор на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, где предаје теорију сазнања, филозофију науке, филозофију језика, филозофију духа, општу и филозофску методологију. Даље области његовог интересовања су метафилозофија, интегративна биоетика, филозофија медија и нова феноменологија. Основне, магистарске и докторске студије филозофије завршио је у Немачкој, на Универзитету Ерланген-Нирнберг (такође је студирао социологију, театрологију и науку о медијима). Објавио је следеће монографије: *Синестетика*. Скица патичке теорије сазнања (2011), *Иритације*. Синестетички огледи (2014), *Апоретика*. Нацрт филозофске методологије (2016).

Невена Јевтић (1982.) докторирала је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду 2016. године, где је изабрана у звање доцента. Објавила је више радова на тему филозофије немачког класичног идеализма, а друга поља њеног интересовања су историја филозофије, филозофија политике, марксизам.

Вук Вуковић (1986.) је доцент на Факултету драмских умјетности Универзитета Црне Горе за област медијске продукције. Дипломирао је и до-

кторирао на ФДУ Универзитета уметности у Београду. Између научног ангажмана и стручно-умјетничког рада у медијима, у средишту његовог интересовања су интердисциплинарна истраживања медија. Предсједник је Савјета Јавног радио дифузног сервиса РТВ Херцег Нови.

Александра Бракус дипломирала је на Економском факултету Универзитета у Београду, смер маркетинг. На истом факултету одбранила је мастер рад из области Маркетиншке комуникације и односи са јавношћу. На Факултету драмских уметности Универзитета у Београду 2014. године одбранила је докторат на тему *Стратешко позиционирање позиришта на тржишту културних услуга*.

Милош Миладинов (1992.) је сарадник у настави на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. На истом месту завршио је основне академске студије филозофије и уписао мастер студије филозофије 2015. године. У ужу област његовог интересовања спадају естетика, филозофија уметности, филозофија културе и савремена филозофија.

Желимир Вукашиновић (1970.) у звању доцента на Семинару за друштвене науке Филолошког факултета у Београду предаје *Увод у филозофију*, *Увод у естетику* и *Филозофију књижевности*. Уредник је часописа *Дискурси – друштво, религија, култура* (ЦЕИР, Сарајево). Објавио: *двокњижје Композиција филозофије: По-етика пада и Генеалозија историје будућности* (2006), *Бивствовање, херменеутика, субјект* (2010), *Не читај како је написано* (2016) и књиге поезије *Лирика предаје* (2002), *Гравитација душе* (2006), *Отпад* (2014), *14* (2016), *Фитиљ* (2016) и *Хистериион* (2016).

Предраг Јакшић (1972.) је мастер драмски и аудиовизуелни уметник из области драматургије, драмски писац и сценариста. Дипломирао је на Правном факултету у Београду и радио је у Општинском суду у Старој Пазови. Године 2012. дипломирао је драматургију на Факултету драмских

Homo aestheticus

уметности у Београду, а наредне године на истом смеру завршио и мастер студије. Докторанд научних студија теорије драмских уметности, медија и културе Факултета драмских уметности. Написао је већи број драма, те режирао четири кратка филма. Повремено ради као уредник прозних издања издавачке куће „Арте” из Београда.

Ирина Деретић (1969.) ванредни је професор на Филозофском факултету у Београду и руководилац пројекта “Историја српске филозофије”. На Филозофском факултету у Београду је дипломирала, магистрирала и докторирала. Предавала је на Универзитету у Јени (Немачка) и Универзитету у Упсали (Шведска). Посебна поља интресовања: античка филозофија, филозофска херменеутика, српска филозофија, етика врлине, однос филозофије и књижевности.

Весна Маричић (1979.) је уредник и сарадник у неколико електронских часописа везаних уз области културе и филозофије. Професор је филозофије у средњој школи. Основне студије филозофије завршила је на Одељењу за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду, где је стекла и звање мастер. Основна поља интересовања: егзистенцијализам, структурализам, постструктурализам, трансхуманизам и естетика.

Виолета Кеџман (1975.) професор је српског језика и књижевности у Петој београдској гимназији. Дипломирала на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2000, а 2009. године завршава и мастер студије на Факултету драмских уметности у Београду. На истом факултету студент је докторских студија од 2015. године. Аутор је више научних чланака, ко-аутор уџбеника и приручника, те добитница Светосавске награде 2014. и награде УНЕСКО-а за наставну методологију и примену информacionих технологија у настави 2010. године.

Марија Миловановић (1988.) дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. На Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду завршила је мастер студије, а на истом факул-

тету је тренутно студент докторских студија Теорије драмских уметности, медија и културе. Била је члан репрезентације Србије на Европском првенству у снукеру одржаном у Прагу 2015. године. Члан је Естетичког друштва Србије.

Тамара Дакић (1993.) студент је мастер студија Културологије на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Основне студије политикологије завршила је 2016. године на Факултету политичких наука Универзитета у Бањој Луци, гдје је запослена као приправник. Посебне области интересовања: политичка антропологија, Латинска Америка, културна историја Европе.

Санда Ристић-Стојановић (1974.) је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Објавила неколико књига поезије: *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свиштање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.).

УПУТСТВО АУТОРИМА

У зборницима Естетичког друштва Србије објављују се радови који су презентовани на редовним годишњим скуповима Друштва, и везани за теме тих скупова, које представљају и тематске оквире сваког од зборника. У зборницима се објављују искључиво необјављени текстови.

Аутори уредништву дају право првог објављивања текста у штампаном и електронском облику. Радове који су објављени у зборницима ЕДС-а аутори могу објавити и у другим публикацијама, уз напомену да су први пут објављени у зборницима Друштва.

Опрема и слагање рукописа:

- рукопис не би требало да прелази обим од 40 000 карактера, укључујући ту и размаке – празна словна места и фусноте
- рукопис треба доставити у електронској форми, ћириличним писмом, у фонту TIMES NEW ROMAN, величина слова 12, проред 1,5, поравнање JUSTIFY.
- уз рукопис треба доставити: име и презиме аутора, назив матичне институције аутора, пун наслов и поднаслов рада (на српском и на страном језику), апстракт на српском и неком страном језику (до 100 речи сваки), кључне речи (пет речи), списак литературе

Номо aestheticus

- 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 преведе 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.

САДРЖАЈ

Реч уредника	5
--------------------	---

Проблем *Homo aestheticus*

Сретен Петровић Поред осталог, и <i>Homo Aestheticus</i>	11
Душан Пајин Хомо естетикус – човек за сва времена	21
Бошко Телебаковић Може ли да постоји <i>homo aestheticus</i> ?	39
Драган Жунић <i>Homo aestheticus</i> – лозинка естетичке антропологије	59
Дивна Вуксановић <i>Homo eroticus</i> vs. <i>Homo aestheticus</i> : зомбификација као субверзија	75
Ива Драшкић Вићановић <i>Homo aestheticus</i> : естетска суштина човека и антиестетски тоталитаризам	87
Богомир Ђукић Дух декаденције и ропска позиција „ <i>Homo Aestheticusa</i> ”	97

Homo aestheticus

Александар М. Петровић	
Естетичке идеје и проблем друштвене стварности	113
Марко Новаковић	
Естетичар као <i>Homo Aestheticus</i>	139
Срђан Мараш	
Естетско у хоризонту савременог (ре)продуктивног миметизма. Речи и ствари	163
Уна Поповић	
Естетско искуство природе и савремени човек.....	183
Саша Радовановић	
Естетизација као облик укидања битноповесног смисла уметности	201

Homo Aestheticus: перспективе

Игор Цвејић	
Два <i>Homo aestheticus</i> -а: чулне представе и(ли) осећај	213
Милан Вукадиновић	
Статус нововековне рационалности и перспективе естетичког прогреса.....	231
Дамир Смиљанић	
<i>Homo Autoaestheticus</i> . Од доживљајног дилетантизма до саморепрезентације	245
Невена Јевтић	
Изазов дигиталних медија: случај <i>JenniCam</i>	269

Вук Вуковић	
Аура vs. харизма: естетско-етичка питања идентитета у доба друштвених медија	285
Александра Бракус	
Медији и култура: значај лепог у савременом друштву	303
Милош Миладинов	
Уметност, култура и цивилизација у Маркузеовој филозофији	313
Желимир Вукашиновић	
Ничеов обрат платонизма: љепота и људско постојање.....	329
Номо Aestheticus и уметност	
Предраг Јакшић	
Време прочитане књиге.....	345
Ирина Деретић	
<i>Номо Anti-aestheticus</i> . О Толстојевој расправи: шта је уметност?	355
Весна Маричић	
„Номо Aestheticus” у хамлетовској дилеми.....	375
Виолета Кецман	
Портрет „Номо Aestheticus”-а у младости – година 2016”...	391
Марија Миловановић	
Снукер и позориште: перформативност (за) савременог <i>homo ludens</i> -а	405

Homo aestheticus

Тамара Дакић

Три лекције о латиноамеричком плесу 417

Санда Ристић-Стојановић

Важност питања у XXI веку –Шта није уметност? 431

Подаци о ауторима 439

Упутство ауторима 447

Издања Естетичког друштва Србије 449

