

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ

зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ
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
Марко Новаковић

Штампа

Ш Т А М П А

Тираж
250 примерака

ISBN 978-86-920749-0-5

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

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2016.

Овај Зборник посвећен је знаменитом српском естетичару,
проф. др **Мирку Зуровцу**, у знак признања
за огроман допринос естетици као филозофској дисциплини
на овим просторима и постојању и раду
Естетичког друштва Србије

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Проблем форме* је зборник радова који представљају резултат излагања и дискусија на XXXV редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан 10. и 11. децембра 2015. године, у просторијама Завода за проучавање културног развитка у Београду.

Овај зборник посвећен је знаменитом српском естетичару, проф. др Мирку Зуровцу, у знак признања за огроман допринос естетици као филозофској дисциплини на овим просторима и постојању и раду Естетичког друштва Србије. Овим скромним знаком пажње, поштовања, уважавања и захвалности Естетичко друштво Србије жели и да обележи седамдесет и пет година живота професора Зуровца.

Проблем форме један је од традиционалних естетичких проблема. Као такав, он представља један од проблема који су у естетици били значајни током целокупне њене историје, али такође и тему која је актуелна и за савремену естетичку мисао. Било да се противи парадигми форме и да покушава да је превлада како у теоријском контексту, тако и у контексту праксе, било да покушава да изгради нове облике мишљења и естетског делања преобликујући и редифинишући смисао форме за домен естетског, савремена естетичка мисао тешко је замислива без овог одликованог естетичког појма. Утолико су разматрања различитих начина на које проблем форме фигурише у естетици веома значајна за разумевање њених иманентних одлика и смисла.

Проблем форме се, стога, мора сагледати из перспективе свог појмовног и идејног развоја унутар историје естетике и филозофије; начин на који овај проблем затичемо код Платона и Аристотела, али и код Канта и других значајних мислилаца, битно је утицао на смисао и функцију овог проблемског корпуса за савременост. Разматрања у вези са проблемом форме, посвећена традицији проучавања естетике и уметности, утолико немају значај само као доприноси истраживању естетичке баштине, већ и као значајне смернице за осветљавање актуелних естетичких позиција. Имајући у виду вишевековни значај категорије лепоте и њену везу са проблемом форме, не можемо заобићи утицај овог проблема на формирање естетичког мишљења како у традицији, тако и у савремености.

Са друге стране, тематизација проблема форме посебно циља и на критичко испитивање појмовног регистра савремене естетичке мисли као такве, односно на истраживање могућих варијација и реконцептуализација овог појма, било да се у конкретним теоријама он непосредно употребљава или не. Овакво испитивање проблема форме односи се како на филозофију, тако и на друге теоријске дисциплине, односно оно има за циљ и пропитивање интердисциплинарног живота једног од основних естетичких појмова. У том смислу ће и савремена естетика и савремена уметност преиспитати ограничења и могућу применљивост ове естетичке категорије. Овакав живот појма форме нарочито је интересантан с обзиром на развој и утицај масовних медија у савремености.

Напокон, проблем форме може бити од теоријског интереса и као проблем особито везан за теоријско истраживање појединих уметности, попут музике и сликарства, али и као проблем који посебно одликује и посебне теоријске позиције. Овај проблем, у коначном, може бити и занимљива тачка фокуса у истраживању наше естетичке баштине, будући да, као класични естетички проблем, може послужити оцртавању позиција наших аутора у односу на традицију и савременост естетике уопште.

Зборник радова *Проблем форме* представља претходно оцртани контекст у више могућих његових перспектива обраде и разумевања. Радови су груписани сходно начелном маниру обраде овог проблема којим се суштински воде: тако су радови обједињени у првом делу зборника, насловљеном *Проблем форме и смисао естетике*, посвећени проучавању проблема форме у ширим проблемским оквирима, који непосредно рефлектују и на смисао и статус естетике као дисциплине. Насупрот томе, радови груписани у другом делу зборника, под насловом *Проблем форме: отворена питања*, третирају овај проблем у контексту конкретнијих тема и представљају га као појам који је и даље релевантан за њихову обраду. Ови радови често су усмерени на проблеме везане за конкретне уметности и уметничке праксе, као и на питања савремене медијске културе.

Зборник отвара рад Сретена Петровића, под називом „*Отворена*“ и „*затворена*“ форма – естетичко питање? Ова студија проблемски назначавала претходно оцртани смисао и улогу појма форме у савременој уметности и теорији о уметности, проблематизујући сва три релата овог односа. Сличним проблемима посвећени су и радови Бошка Телебаковића и Богомира Ђукића, који проблем форме третирају у духу проблематизације естетичког одређења суштине уметности. Радови Уне Поповић и Марка Новаковића проблем форме фокусирају на позадини анализе естетског искуства и субјективистичког окрета у естетици, док су радови Душана Пајина и Иве Драшкић Вићановић посвећени анализи односа ликовних уметности и проблема форме, односно рушењу традиционалног примата форме у историји ових уметности. Насупрот томе, Драган Жунић у раду *Зашто сам естетички формалист?* брани концепт форме као кључни естетички појам, а на сличан начин теми приступа и Александар Чучковић, истражујући историјско и савремено важење функционалне форме. Напокон, рад Дивне Вуксановић проблем форме поставља у један уже савремени, али такође и шири културни контекст начина на који је појављивање и важење човека и жене посредовано концептом форме.

Проблем форме

Други део радова, посвећен конкретнијим истраживањима основне теме, започиње серијом од три рада посвећена филозофији Мартина Хајдегера. Александар М. Петровић, Саша Радовановић и Милош Миладинов разматрају критичко осветљавање појма форме и његово реконцептуализовање у филозофији уметности немачког мислиоца, повезујући је са другим теоријским и уметничким позицијама. Овај део зборника сабира и низ радова посвећених разматрању форме везаном за поједине уметности, те се тако Владимир Миленковић и Милена Маринковић осврћу на литературу, Влатко Илић на позориште, Душан Миленковић на музику, а Василија Антонијевић на филм. Једнако је у овом делу зборника заступљено и разматрање савремене медијске културе, у оквиру чега су ситуирани радови Предрага Јакшића, Сунчице Јерговић, Исидоре Пејовић и Александре Бракус. Прилог Јадранке Божић доприноси освртом на теорију визуелне културе Косте Богдановића, унутар које анализира место форме. Рад Јована Марковића на позадини проблема форме доноси критичко преиспитивање уметности и политике, док рад Вука Тасића на истој позадини представља однос уметности и науке. Прилог Дуње Рашић савремену перспективу обогаћује увидом у питање форме у контексту оријенталистике, а зборник се завршава радом Санде Ристић-Стојановић, која проблем форме сгледава на позадини питања о традицији лепоте.

Уредници

др Ива Драшкић Вићановић

др Дивна Вуксановић

др Небојша Грубор

др Уна Поповић

др Марко Новаковић

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ

Сретен Петровић

„ОТВОРЕНА“ И „ЗАТВОРЕНА“ ФОРМА – ЕСТЕТИЧКО ПИТАЊЕ?

Апстракт: Појмови „затворена“ и „отворена“ форма уметности, представљају за *естетику* вредносно неутралне категорије. Реч је о терминима чије је легитимно место у историји, социјалној историји и социологији уметности, тачније, у поретку других појмова: *стила* и *оријентација*, *прелома* или *револуција*. У теоријама које се баве феноменом уметности најчешће изостаје критичко омеђивање предмета, дакле, и граничних питања области проучавања уметничког феномена. Естетика и филозофија уметности, поред других циљева, имају задатак да успостављају методолошки и теоријски ред у приступу феномену уметности. Добро је познато, да је превиђање ове разлике доводило до кобних последица у пракси културне политике. Наиме, када без критичкога увида у истинско Биће уметности, без разумевања смисла „стилске промене“ (која је, без даљњег, једнократног дигнитета) културна политика механизмима контроле настоји да одређену стилистичку новост, или манир раније епохе, подигне на ранг социјално меродавног циља, свакако, сагласно интересу владајућих сила, тиме се дезавуишу све друге меродавне оријентације у уметности, према томе и сама слобода стварања, као елементарни, услов егзистенције.

Кључне речи: уметност, стил, естетика, слобода, културна политика.

Појам „револуције“ у уметности често се непримерено користи у теорији уметности, а каткада и у естетици. Према гледишту које се овде позиционира, израз „револуција“ се може смислено користити искључиво једнозначно, па чак и тада са осетном критичком обазривошћу. Најпре, ова реч – углавном погрешно – просветитељски, односно историцистички употребљава се да означи *естетску* промену у вредносном квалитету уметности једне нове епохе, а у односу на уметност претходног периода. Ствар је у томе што историчари уметности, без дистинктивног одређења смисла термина „револуција“ у уметности, користе ову реч и онда када говоре о тзв. стилским епохама, тумачећи их истовремено и као *естетску*, *вредносно* преломну тачку у историји уметности, као промену *естетског стандарда*. А таква промена, свакако, јесте искључиво *стилистичка* промена у историји уметности, и не повлачи *eo ipso* и вредносно естетску консеквенцију. Историчари, а и критичари, када термине попут „промене“ или „стилског“ обрта и „прелома“ интерпретирају у *естетски* вредносном смислу, не чине то из пукога незнања, већ из свесно прихваћене, али наопаке естетичке теорије! Према таквом погрешном тумачењу, „стилски“ обрт за њих означава квалитативно нову, *прогресивну* продукцију. А то значи сваки нови период уједно се тумачен и као виши „квалитет“ у смислу естетскога нивоа творевина уметности нове епохе, оне у којој се почео следити „нови стилски“ образац. Једноставније речено, уметничка дела поникла у новом стилу, аутоматски постају вредносно супериорнија, вишега естетског дигнитета у односу на дела дотадашње уметности. Нова, авангардна стилистика спремна је да норму претходне уметности огласи аријергардном, естетски ниже вредном, па чак и непожељном. Све је то одлучно кренуло са епохом модерне, да би се несмањеном жестином наставило данас у оквиру радикалне „анти-уметничке“ кампање, која настоји да у целини дезавуише уметност као такву, а посебно досадашњу, као баласт духовне прошлости!

Једном речи, историчари уметности су појам промене у стилу сасвим погрешно сматрали „револуционарним“ догађањем које

се одиграва у самоме језгру уметности. То је такође значило не само коренити раскид са претходним стилем, већ и са *вредношћу* претходне уметности у целини. И управо смо у средишту проблема. Шта уопште значи „стилски обрт“ из угла естетичке аксиологије? Већ је показано како се у одговорној, критички диспонираној историји и социологији уметности, појам стила у уметности треба да посматра као вредносно безинтересни појам, то јест, као појам који *битно* не тангира сферу естетскога у уметничком делу? Уосталом, по којој логици једна иновација у равни стила, једнако као и промена у техници и методу стварања дела, могу по себи и на вредносном нивоу дезавуисати било које уметничко дело које је поникло у традицији, дакле, које је саздано у неком другом формату, особеном за стил његовога времена?

Од епохе „модернитета“ заглушујуће делују парадирања једном неуобичајеном флоскулом, према којој је *авангардна уметност* „вредносно“ закорачила у сасвим нову формацију. Још одређеније, а и шире, ова нова егзистенцијална фаза, тзв. „авангардне уметности“ добија нови атрибут. Осим што се само-поставила на пиједестал највишега „естетског стандарда“, она се доследно прогласила као уметност тзв. „отворене форме“! Стилски гледано, то би требало да значи како се таквој „новој“ уметности, односно насталим делима у знаку тзв. „отворене форме“, истодобно гарантује статус *естетски вреднијих*. Овај став за собом повлачи и политичке консеквенције, чиме се таквој уметности гарантује статус револуционарног феномена што постаје ствар актуелне културне политике. А затим, насупрот овима „револуционарним“ –са ореолом „отворености“ – стоји као одбачена и далеко одгурнута, *традиционална уметност*, оглашена реликтом нечега што за савремени Дух и људе нове епохе – доследно Хегеловом науковању – представља прошлост коју треба заборавити!

Шта, уопште, значи став да је модерна, тј. авангардна уметност наводно *отворена* и као таква сврстана у првој линији борбе за *прогрес* достојан новог Човека, док је традиционална вредносно *аријерградна*, у бити конзервативна уметност која проноси зао

дух прокажене, „затворене“ форме? Како аналитички промислити значење ових појмова из угла филозофске естетике? Шта уопште значе термини „затворена“ и „отворена“ форма? Пре свега, њима се настоје диференцирати две глобалне стилске етапе у историји уметности, *традиционалне* и *модерне* [авангардне] уметности. Подела је изведена сагласно онтичкој или садржајној разлици присуства Бића, Предмета, у једној, односно другој стилистичкој форми. Тако је стара, традиционална уметност названа *репрезентативном* или *миметичком*, док је *модерна* одређена као *презентативна*. Прецизније, у традиционалном уметничком делу Биће се *приказује*, тј. *одражава* у свој његовој појавности, дакле, феноменалистички, док се у авангардној такав начин поништава. То даље имплицира, а сагласно Хајдегеру, како се у модерној само Биће непосредно објављује тако што се „откривајући скрива“. Наводно, у модерној уметности границе дате форме су „размакнуте“, контуре нејасне, па се има утисак да се Биће наслућује, и у шифрама показује. Традиционални поступак, међутим, томе насупрот, робује маниру дескриптивнога приказивања видљивога, феноменалнога света, и тако, наводно, не оставља гледаоце, а ни слушаоце – док реципирају понуђено им дело – у дилеми шта је то што се пред њима налази. Тај нови манир модерни уметник остварује поступком редукције, на пример у авангардној, апстрактној слици – *поништавањем предмета*. Он га у најбољем случају симулира, у најгорем, као у делима зрелога Мондријана, или Маљевича, предмет се сасвим укида.

Док је традиционални уметник приказујући заокружено чулне предмете као *бивствујућих* феномена (*Seiende*) остао на предњопланској деоници Бића (*Sein*), према томе, и без могућности да досегне Бит самога *Бића*, модерни уметник одмах већ у предњопланском директно испоставља *онострано*, сâмо Биће (*Sein*). Но, будући да је такво Биће, уједно и Свеобухватно, и за чулни а непосредан приказ неизрециво, уметник се поступком симулације али и алегориски, упиње да посредством чулно презентног – свагда фрагментарног и у крхкотинама датог света, и тако

фокусирањем на Детаљ, Фрагмент – поништи приказ Целине. А таквим маниром директнога симболичког опонашања Целине служио се, веле модерни критичари, традиционали уметник. А авангардни уметник, међутим, настоји оповргнути устаљени манир старих уметника како би да дочара присуство Свеобухватног тако што ће нам омогућити да Биће наслутимо кроз поступак директнога поништавања Целине! Обе епохе уметности приказују се у стилској дихотомији: а) *традиционалне*, односно *класичне уметности* означене као *симболичка уметност*, и б) *модерне* или *авангардне*, која се артикулише као *алегоријска*. Код немачких класичних естетичара ова стилска дихотомија одређује се истим терминима с тим што се уметност симболичког манира одређује као *класични* а алегоричног, као *романтички стил*. Код Канта се то исто приказује кроз опозицију категорија *лепог* и *узвишеног*, а код Шилера *наивног* и *сентименталног*, док у Фихтеа екстраполирано кроз супротност *миметичког* и *иронијског*.

Свакако, пред нама је теоријска, на системски начин доследно спроведена идеја чије је важење могућно под неколико *битних* услова. Најпре о првом разлогу. Потребно је да се реално, емпиријски докаже како су два уметничка стила, *историјски* гледано, у *суштини* значила уједно и два филозофски различита начина разумевања Бића: Једног у форми старог, дакле, *онтичког* постојања Бића, а затим, другога у модусу *онтолошког* израза Бића, као код Хајдерера, на пример. Друга ствар захтева неопходност да се докаже како су два наречена филозофска изгледа или израза Бића, а у строго филозофском смислу доиста истиносно, а онда и вредносно одржива на начин да је онај модерни, онтолошки, на пример Хајдегеров, теоријски узев, вишега мисаоног дигнитета, према томе и истинитији од традиционалног, то ће рећи, од Хегеловог или Аристотеловог. Трећа ствар, односно услов, још је обимнији и тиче се естетске ствари. Наиме, чак и када би се аргументативно показала супериорност модернога филозофског дискурса као онтолошког, који дубље сеже до истине, тј. Бити Бића, а у односну на

традиционални, поставља се питање, како доказати да је уметност принципијелно у *нужном односу* према Филозофији, односно да уметност а и уметник нису ништа друго, а ни више од тога, него порт-парол, емитер, израз Филозофије и њенога Бића? Шта би тада од уметности уопште још остало, када би њен *најпречи задатак*, заиста, такорећи њена света Дужност била, да у слуганском односу према Филозофији и Логосу изражава њихову Истину на битно естетски начин? По чему би се тада уметност, постављена на себе и властите темеље, диференцирала у односу на филозофију? Да ли је, према томе њен искључиви интерес да приказује, и уопште излаже, и тако буде израз некога другог и од ње различитог, другачијег Бића и његове истине, једном речи облик филозофског разумевања Бића?

Мој је одговор добро познат. Уметност не служи ни *идеологији* ни *религији*, још мање *моралу*, а ни *филозофији*. А поводом онога првог услова треба приметити како је уметност, стилистички гледано, кроз историју пролазила кроз многе оријентације или правце, и при томе сарађујући са свим од ње различитим духовним формама, при чему, узме ли се у обзир оно што се као *естетски релевантно* одржало до данас, указује како се на препознатљив начин, стабилно очувало једино Уметничко у уметности управо као њен специфични аутономни факт. То даље имплицира да је уметност свеколике стилске намете а и границе, мноштво садржаја и бројна тематска штива стваралачки преузимала, а затим, препуштала *естетској форми* да над свеколиким материјалом „спроводи формативни терор“ и тако, приручни јој *материјал, градиво* и *дух времена* преображавала у Уметност, у естетски Облик. Сваки други и другачији приступ није ништа друго до спровођење управо *интелектуалне* воље над Уметношћу, под разним изговорима тог истога Ума. На крају, може се и тако судити, како Мисао, односно Ум, таквом агесијом као да жели компензирати своју инсуфицијентност пред формом Уметности као једином облику са трајном структуром. Када би се данас, нама савременицима покушала

аргументовано показати истински естетска, уметничка разлика у погледу квалитета Шекспирових и Софоклових драма, Фидијиних и Рафаелових остварења, Микеланђеловог и Пикасовог дела, тада бисмо могли разговарати и о свим другим проблемима, према томе и о прогресу у уметности и то у битноме смислу. Све док постоје дела традиционалне уметности која надилазе сваку пролазност, а то значи и савремени сазнавалачки Ум, према томе и модерни, просветитељски дискурс, депласирано је увести мерила рационалне, историјско-прогресистичке, односно филозофске аксиологије, која би важила и за феномен уметности.

Шта нам све ово говори? Чак и када би се под одређеним околностима она стилска диференција и прихватила, условно, као рефлекс временских околности, она би највише могла тангирати спољноплански ниво уметничке продукције. Ипак, естетички и теоријски није могућно никако другојачије. У сваком случају појмови: „затворена“ и „отворена“ форма као примарно „неестетског“ квалитета, изван су вредносног видокруга дакле и без било каквог уплива на формирање естетског карактера. Супротно томе, уколико би, на пример, *класично уметничко дело*, атрибуирано као „затворено“, а *модерно* као „отворено“, били интерпретирани естетски-вредносно на начин да „затвореност“ претпоставља *негативан* а „отвореност“ позитиван естетски стандард тиме би се унео теоријско- методолошки хаос у тумачењу *естетског феномена*.

Претпоставимо да овоме реду *стилистичких иновација*, на пример *модернитету* – као репрезентативном савременом домену „отворене форме“, припада и један особени жанр, тзв. „сигналистичка поезија“. Какав би био став естетике? Чак и када би се догодило да је из ове врсте сигналистичке инспирације изнедрено узорно *поетско* дело, естетички смислено могли бисмо установити како такво дело појмовно припада творевинама „естетске провенијенције“. Образложење за такву тезу, по прилици, изгледа овако. Ово дело постало је „естетски достатна“ творевина искључиво због чињенице што је у његовој форми достигнут „поетски“ домет,

као легитиман ослонац естетске вредности. Али, ово конкретно дело, свој „поетски“ стандард као *поетски* ниуколико не дугује чињеници „сигналистичке“ стилистике у њему, која је методички апстрактно, спољашњи, условно декоративни, ако се хоће модни елемент у наведеном, а узорном, певању.

Према томе, *новост* коју „стилски“ моменат носи и доноси налази се на предњопланском слоју структуре дела, који уметничком певању *per definitionem* не обезбеђује вредносно-естетски домет. Разуме се, тај делу стилски моменат, ако је формом иманентно превладан, на једнак начин неће бити кадар ни да ускрати делу естетски му квалитет! Уосталом, како разумети однос *ренесансног* и потоњег *барокног* стила? И данас још сматрам како барокна уметност, чињеницом да је „барокна“, ни на који начин *естетски-вредносно* не надилази „ренесансу“, нити се *барокна* „отвореност“ у композиционом смислу, а спрам *ренесансне* „центричности“ и „затворености“, може сматрати вредносним новумом, а ни вишим естетским постигнућем! Најзад, и то је овде одлучно: историјско и социолошко разумевање појма „стилски новог“ – вредносно и естетски неутралног појма – треба принципијелно двојити од оне самом делу онтички иманентне, то јест „естетске вредности“ која је повесно потврдила своју Трајност. Свакако, за остварење такве вредности *стилски формат* – изнедрен духом епохе, само је могућност за остварење естетске вредности, али још не и разлог успостављања саме, *по себи* естетске вредности. Уосталом, зашто би рецепијенту уопште био потребан тумач уметничког дела? Замислимо како Шекспир пред публиком интерпретира властито дело, или Хенри Мура скулптуре, док нас Достојевски гњави казивањима о психотичним ликовима својих романа? Зар њихова дела нису кадра да сама собом говоре? Исто тако, има ли иједнога аналитичара који би нам могао подастрти пример да се неки од потоњих критичара, историчара, писаца одважио да интервенише у делима писца, сматрајући романе „недовршеним“? То је само аргумент како је, принципијелно узев, уметничко дело као естетска творевина, метафорички речено, до краја „затворено“ Биће, односно да је Об-

лик који је пред нама без могућности историјскога *застаревања*. Тај облик остаје у овој врсти форме свагда *актуелан*? *Репрезентативна* античка дела у времену када су создавана, истовремено су и довршена, на одређен начин за сва времена узнета на највиши ниво. Искуство показује како и данас још држе достигну норму, а и узорна су и пример за угледање и наслеђивање (Кант)! Зар је са Џојсовим или Кафкиним делима другојачије? Она су, уверавају нас постмодернисти, саздана у стилистичком маниру модерне, и према томе „отворена“ у односу на творевине ранијих поколења? Па ипак, и та, тако звана „отворена“ дела, јесу у погледу естетске структуре, такође, строго естетски узев, до краја довршена и „закружена“!

Уосталом, када би атрибути „отворености“, односно *недовршености* творевина саграђена на линији *модерне* одиста задирали у саму њихову *естетску вредност*, зар не би било природно закључити како су таква дела уједно и *недостатна*, спрам дела епохе *постмодерне*!? И какве би то, а либералне, консеквенције могло произвести? Будући да су дела модерне баш таква, целином својом „отворена“, и како знамо нашли су се већ одважни теоретичари који су гласно упозоравали како је „креативним“ рецепијентима допуштено да у тим делима могу „учитавати“ смислове „по слободној вољи“! Међутим, да ли је овде заиста реч о битној *недовршености* облика као „естетских“ творевина? Због чега се онда постмодернисти нису досетили – а било би консеквентно – да тим истим херменеутичарима, а и критичарима одређених дела, допусте могућност да слободно интервенишу и у самој структури ауторских дела доба *модерне*? Чему институт „ауторских права“, заштита интелектуалне својине? Зар његова улога није својеврсна заштита аутора, попут оних који штите своје патенте?

Додатак овоме саопштењу. Желео бих на крају да укажем на један значајан семантички проблем, а приликом употребе носећих термина естетичке теорије. Није непознато да постоји једно отворено, а важно термилошко питање естетике као теоријске дисциплине. Реч је о двосмислености приликом употребе главних

естетичких термина у текстовима наших али још и више страних естетичара. Имајући у виду српски језик овде ћу покушати из основа грчке речи, морфеме **aἰσῆσις** екстраполирати три у естетици значајне лексеми. Уверен сам како српски, у односу на друге индоевропске језике, чак и оне водеће, пружа погодније морфолошке могућности дистинктивнога одређења неколико естетичких појмова.

Свакако, наша филозофија нема дугу историјску традицију у поређењу са грчком и римском културом. Међутим, српски језик а и њему слични на овим просторима, располаже великим лексичким богатством. Упркос одсуству респективне филозофско-спекулативне традиције, наша култура, већ од раног средњег века, може се похвалити завидним уметничким наслеђем, у сликарству, архитектури у епској поезији, што је имало свога одјека и на рецепцију ових творевина, дакле, и на богатство језичких творби из ове естетске традиције. Ова чињеница, показале се, допринела је богатству самога језика и у пољу уметности, у коме се може наћи ослонац и за суптилније морфолошко ткање и у корпусу најважнијих категорија и појмова саме естетичке науке. Овде се покушава да то и аргументовано покаже на примеру неколико кључних лексема које погађају нашу дисциплину. Налазимо се пред изворним грчким термин *αἰσθησις* [*aisthesis*, коме су блиски *aisthetes*, *aisthetikos*].

Сматрам, дакле, да српски језик, за разлику од других светских језика, омогућује *семантичко*, односно *морфолошко* диференцирања, уједно и прецизирања три оделита аспекта које стара грчка основа, морфема *αἰσθησις* може имплицирати данас у разгранатом пољу теоријске естетике и праксе уметности, богате стварањем и рецепцијом, али и злоупотребом уметности. Познато је како се у трима водећим европским језицима користи готово иста лексема, но, са изразито двосмисленом семантичком импликацијом, у *немачком*, *француском* и *енглеском*. За Естетику *као науку*, немачки језик има термин *Ästhetik*, француски *Esthétique* а енглески *Aesthetics*. Исти језици поседују из ових основних и три изведена термина, такође, сагласна са истом коренском основом грчко-

га *aisthesis*, који имплицирају сам квалитет, атрибут *естетског*: у немачком је *ästhetisch*, у француском *esthétiquement*, у енглеском *aesthetic*. Дакле, сва три светска језицика имају по три пара морфолошки истоветних категорија: немачки *Ästhetik* и *ästhetisch*; француски: *Esthétique*, *esthétiquement*, а енглески: *Aesthetics*, *aesthetic*.

Оскудна или готово никаква семантичка прецизност код поменутих термина увек је изазивала бројне проблеме у теоријским радовима. Да би се проблем о којем је реч пластичније оцртао, ослонићу се на примере из теоријских дела наших репрезентативних естетичара друге половине XX века, Данка Грлића и Ивана Фохта.

Данко Грлић је користио термин **естетски** на сличан начин како је то чинио, на пример, немачки филозоф Теодор Адорно који је употребљавао *ästhetisch*. Ова реч „**естетски**“ било у преведеној или ауторској филозофској, естетичкој литератури, а која се објављује штампа у Београду и Сарајеву, делом и у Загребу, код читаоца често изазива проблем на семантичком нивоу, застајући код питања: Какав смисао термин имплицира. Грлић је, наиме, користио исти термин и онда када је имао у виду квалитет, супстанцију „уметничког“ или „естетског“ у уметничком делу, при чему израз „естетски“, у овом случају покрива појам „лепог“ и „уметничког“, предмет, дакле, који у доживљају искушавамо и са нарочитим осећањем примамо када читамо једну песму, гледамо слику или слушамо музичко, уметничко дело! Међутим, тај исти термин, „естетски“, Грлић је користио и у синтагми „естетска теорија“, „естетска филозофска испитивања“, „филозофско-естетска концепција“¹. Међутим, оваква употреба термина „естетски“ претпоставља како реч „естетска“ у синтагми одређене „естетске теорије“ има сасвим друго, свакако, померено значење, она се овде удаљава од предмета чулног или опажајнога квалитета, и сели се у сферу Појма, Идеје,

¹ Код Адорна: *Ästhetische Theorie*. Естетичар и филозоф Касим Прохић, преводилац овога Адорновог дела на наш језик, с разлогом је сматрао да је у духу језика, а и самој ствари, примерен управо наслов *Естетичка теорија*, а не *Естетска теорија*.

Мисли. Дакле, шта атрибут „естетски“ имплицира у сложеницама каква је „естетска теорија“? Да ли исти такав, *уметнички* квалитет који се придаје самој „теорији“, па би тада *differentia specifica* теорије била иста онаква каква важи за свет *уметничких* дела које класификујемо као естетске форме (чулносне врсте), а ауторе њихове у уметнике. Да ли то значи да је и осим „естетске теорије“ и њен творац, тј. „естетски теоретичар“ и сам Уметник? Или се, пак, овим желело рећи да „естетска теорија“ имплицира рефлексију, тачније мисаоно штиво које је на Разуму засновано, према томе, јесте појмовно разматрање и тумачење, анализа једнога предмета, и као такво сасвим ослобођено од присуства у њему емоционалног или осећајног чула аутора, а и било какве чулности? У овом другом случају, у београдско-сарајевској школи естетичкога мишљења, речена Грлићева синтагма „естетска теорија“ не имплицира литерарно, уметничко дело, већ „естетичку теорију“, *теорију* „О“, или теорију „Поводом“ *естетског*. Укратко, таква Теорија је лишена својства „естетског“, не припада породици уметности, него спада у сферу рефлексије чији је предмет „естетско“. Таква „*естетичка* теорија“ на старту искључује сваку помисао да је, као „мишљење“ или рефлексија о нечем уједно и носилац својства *естетског, уметничког квалитета*. Према томе, да је „естетски теоретичар“ онда „естетички теоретичар“, Човек који *мисли, рефлектира* о естетском, уметничком, према томе он разматра теоријски и о статусу уметника? У супротном, то би довело до бесмислене конклузије, наиме, да је рефлексија постала естетска, а теорија уметничка.

Код Ивана Фохта, у свим његовим списима од почетка до краја доследно је спроведена диференција: *естетског* и *естетичког*, као *уметничког*, с једне стране, и *рефлексије о уметности*, са друге.

Најпре дистинкцију двеју морфема: „естетско“ и „естетичко“ српски језик семантички прецизно дистингвира, но, коју не познају она три поменућа европска језика. Овим терминима се појмовно елиминише мешање значења. У српском је *естетско* ствар чулнога квалитета, према томе, оно је раздвојено од домена *тео-*

ријског, разумског. Тиме је уклоњена двосмисленост значења термина „естетског“, које се овде сматра својством „уметничког квалитета“, и према томе предметно припада класи Уметности, док „естетичко“ кореспондира са Теоријским, ствар је рефлексије, и спада у области Науке о уметности, Естетике, својство је логосног Ума. Као теоријски увид, *естетички Ум* рефлектира о *естетском* као својим предметом, он реферише о „естетском“, и према томе, држи *рационалну* дистанцу према њему.

На овој линији може се понудити још једна терминолошка изведеница, додуше, исте теоријске нарави, но, са различитим нивоом теоријске рефлексије. Реч је о термину „мета-естетика“, и сходно њему, „метаестетичка“ рефлексија. Реч је о изразу који није непознат оним трима западним језицима, иако основна двосмисленост, иако у мањој мери, и даље постоји. Ова теоријска дисциплина која је по карактеру или квалитету истога теоријског статуса, као год и сама *естетика* која је на Разуму утемељена, разликује се чињеницом да таква рефлексија, на „мета“ нивоу, погађа саму теорију, будући да извиђа полазне претпоставке теоријско-естетичкога мишљења о уметности, дакле, и питање могућности саме „естетике“ као теорије. Рефлективни маневар мета-естетике овде је садржан у чињеници што ова дисциплина теоријски промишља услове могућности „естетике“ као теорије, њене домете, то јест, њене границе у промишљању „уметности“.

Долазимо, сада и до треће значајне морфеме, коју, из истога грчкога основа **αἰσθησις** [*aisthesis*] можемо на сагласан начин дерибирати из основа нашега језика. Да би се то разумело, у додатку ономе што је већ речено, а поводом већ дистинговираних термина и њима сагласних појмова: *естетски* и *естетички*, рећи ћу и следеће. *Естетско*, као свет „чулности“ и „доживљаја“ припада *grosso modo* свету *уметности*. Оно је овде јасно издвојено од света Логоснога, Појмовног, Теоријског, Разумског. По своме превасодству „естетско“ никако није исто што и Мисаоно или, Појмовно. Овим се не каже, уједно, да у домену естетског, у самим творевинама

уметности, никако нема места и за пребивање у њима одређених момената „мисаоног“. Каже се једино то, да присуства *логоснога, етоснога, религијског ума* никако већ не постају у уметности доминантна, нешто што би загосподарило „чулношћу“, тј. „*естетским* уметничким делом“. Овде важи максима: Уколико у „чулном“ претеже „теоријско“, појмовно над „естетским“ као чулним, утолико је у њему мање *уметничког*, и обратно, свакако! И тако смо, управо, закорачили у ново поље. Ако се дистинкцијом: „естетског“ и „естетичкога“ брани аутономни статус *уметничке чињенице* тако што се жели доказати како уметност никако не може бити замена за Појмовно, Мисао или Разумско, најзад, за Концепт, постоји и други, ништа мањи проблем теоријске естетике. Наиме, суочени смо данас, осим удара на Уметност с десна, тј. са позиције Мисаонога, које би да запоседне простор Уобразилне делотворности, и са „ударом с лева“ на Уметност и њену аутономију. Прецизније реч је о удару на њен уобразилно саздани чулносни склоп, тј. на њену особеност, на твораштво једне нарочите, тј. елитне естетске чињенице.

Када је о томе реч, наш језик, осим изложене диференције: *естетског* и *естетичког*, сасвим условно као домена „чулног“ и „разумског“, нуди, морфолошки узев, још једну могућност, тј. дистингвирања два битно различита нивоа смисла, који су, на исти начин имплицирани прилично неодређеним грчким изворником *αἰσθησις*, Наиме, као што термин „*естетичко*“ суштински одваја домен *теоријске, појмовне* рефлексije о естетском, и тако, строго се разликујући од „*естетског*“, тако се исто може, а чини се и мора, морфолошки, а за потребе „чулноснога статуса уметности“ утврдити, прецизирати семантичка употребљивост, дифузнога термина „чулности“. Наиме, а у овом склопу, потребна је још једна, морфолошка јединица, са прецизном семантичком импликацијом.

О чему је овде реч? Покушаћемо сам проблем учинимо прегледнијим. Када смо диференцирали *естетско* од *естетичког*, ми смо суштински раздвојили, појмовно разлучили два глобална, онтички неистоветна *квалитета* рецепције једнога предмета. Наиме,

у улози реципијента ми примамо уметничко дело *осећањем*, *чулима*, особеним *доживљајем*. На овај начин *естетска уметничка дела* суштински смо издвојили од сфере *рефлексије* – као мисаонога, појмовног разматрања тих истих, *естетских* чињеница. Показали смо, тиме, како Теоријско разматрање поводом, или о самој реалији уметност није исто што и само битисање *естетских* чињеница на чулно-доживљајнајни начин. И тако смо сада код питање: шта нам овде још недостаје?

Најпре, у општем поретку „чулних“ предмета сусрећемо се са многим реалијама које припадају истој класи, тј. чулности, али које, говорећи начелно, никако нису и *естетски релевантног, уметничког квалитета*. Била би велика добит за Естетику када би се пронашла лексема којом би се унела прецизност у поретку чулносних појава, и тако дискриминисале велика класа чулних, но, *не-естетских, не-уметничких* чињеница и тако заокружила класа *естетско-уметничких* или *елитно естетских* чињеница, као посебна врста чулносних датости.

На први поглед необична, мада теоријски и морфолошки не и немогућна, издваја се једна лексема коју, сматрам, српски језик допушта. Признаћу, ову лексему већ дуже користим у својим естетичким списима, посебно од времена када су у „популарној култури“ постали актуелни „кич“ и „шунд“, односно форме тзв. „лаке забаве“ које се код неукога света, не ретко, издају за „уметност“, као год што се код снобовски профилисаног света за уметност издају оне „изметске конзерве“, као и инсталације и перформанс! За питање наше теоријске естетике, дакле, потребно је да се пронађе адекватан термин, морфема која ће ближе дистингвирати, другачије речено, оделито поставити на једној страни *естетски, уметнички* део „чулноснога“ света, а на другој део *чулносних* предмета који није уметнички, нити саздан на естетској уобразици.

Дакле, *опажајном, чулносном* комплексу припада и свет *естетских уметничких дела*. Међутим, огромна множина људском руком произведеног, чулносног и према томе предметног света, а такав је и свет уметничких *сурогата*, само привидно налик умет-

ничком, и који према стандардима естетичке дисциплине, не улази у поље „естетскога“, у његов истински уметнички забран. Једном речи, поред појмова и њима сагласних термина, каква је и лексема „*естетског*“, којим, метафорички, одвајамо свет „лепоте“ од света Логосног, свет Естетског од света Теоријског или „естетичког“ – као „појмовног“, трећом лексемом коју уводим у теоријску игру, „**естезијско**“, кадри смо да у Естетици јасније диференцирамо два значајна поља „чулносних“ творевина. Дакле, за потребе *естетичке науке* појам „естезијског“ легитимише свет „баналне“, „борниране чулности“, који се „Естетскоме“ супротставља као свет *Сурогата*. Сасвим поједностављено, свет чулних сурогата стоји с оне стране облика „естетске“ или елитне чулности, с оне стране света профињене уметничке продукције. Како *уметност* као и *шунд* припадају предметима из домена људског, прецизније *чулног* света, настојимо сада термином „*естетска*“ чулност ближе диференцирати свет *уметности*. Према томе, уметничком свету не припада све што је напросто чулносне природе, односно што је напросто „естезијско“. Увођењем морфеме „естезијско“, као трећег термина, сада смо у прилици да теоријски прецизно разлучимо: *свет уметничких дела*, као дела респективне естетске *чулности* од свега пуне „чулности“ као света „*естезијског*“. Учинила ми се, дакле, одрживом теза о диференцији „естетског“ и „естезијског“ света. Први, сазнован на облицима уметничке имагинације, а други као свет за уобразилу сасвим изгубљен, као свет естетски непродуховљених чулности.

Да заокружимо. Вредносно контрарни појам који имплицира трећа лексема јесте „*естетско*“ које имплицира ужу, специфичну класу „*уметничке чулности*“ која припада свету виших експресивних вредности културе. У тој класи облика сагледавамо остварен потенцијал форме која је еквивалент „уметничком у уметности“. Тако одређено „*естетско*“, иако етимолошки дели исти корен са „*есте-зиј-ским*“, овоме појму представља радикалну супротност, или барем онолику колико је Уметност супротстављена свету *пунких сензуалија* којем припадају *шунд* и *кич*.

Дисциплинарно, термин „естезијско“, осим у теоријској естетици, значајан је и од користи у посебним наукама о уметности, посебно у *социологији*, напосе у *теорији популистичке, потрошачке културе*, и у томе њеном департману „*иундологије*“.

На крају, када је о проблему форме у уметности реч, није ми далека идеја да су „естетско“ и „форма“ синоними, те да говор о форми једнако зависи од теоријске респектабилности говора о могућности досезања до основа „естетског“. И овде као хеуристички принцип важи кантовска стратегија која се заснива на негативним одговорима на питање „шта није естетско“!? Према томе, исти негативни приступ важи и за „форму“. Форма у делу није нешто што у својој целини припада „истини“, а ни „моралу“, ни „историјском“, а ни „религијском“; такође, она није сасвим ни у „органичком“. Форма је такође несводива на појам „хармоније“, али, такође, не припада домену „хаоса“; нити је само производ „интуиције“ ни „осећања“. Најзад, форма није ни резултат рада „разума“ а ни Ума, нити је ствар пуке „чулности“.

Изгледа нам и овом приликом, да су и Кантова методичка алатка, а и дух анализе Дионизија Ареопагите, компатибилни маниру негативно онтолошкога одређења „естетског“, и као такви далеко продуктивнији од набрајања позитивних атрибута који треба да означе *differentiu specifiци* уметности.

Sreten Petrović

„OPEN“ AND „CLOSED“ FORM – THE QUESTION OF AESTHETICS?

(Summary)

The terms „closed“ and „open“ form of art represent neutral categories in *aesthetics*. These are the terms whose rightful place belongs to history,

Сретен Петровић

social history and sociology of art, namely, to the order of other concepts: the *style* and *orientation*, *fracture* or *revolution*. The theories dealing with the phenomenon of art often lack the critical definition of their subjects, and therefore of border issues of the field of study of artistic phenomena. Aesthetics and philosophy of art, among other objectives, have the task of establishing methodological and theoretical order in the approach to the phenomenon of art. It is well known that the prediction of these differences led to fatal consequences in practice of cultural policy. Namely, when cultural policy using control mechanisms seeks to raise certain stylistic novelty or manners earlier epoch to the rank of applicable social objective, of course, in accordance with the interests of the ruling powers, but without critical insight into the true Being art – without understanding the meaning of ‘stylistic change‘ (which is, without doubt, short termed), this disavows any other authoritative guidance in the art, and therefore, the very freedom of creation, which is elementary condition of existence.

Key words: art, style, aesthetics, freedom, cultural policy.

Драган Жунић

ЗАШТО САМ ЕСТЕТИЧКИ ФОРМАЛИСТ?

Апстракт: Под овим питањем из наслова стоји, заправо, схватање о примату форме у области естетскога и уметности. Ради се о једној естетичкој, естетичко-антрополошкој концепцији, у којој се брани схватање форме као склопа елемената, као ком-позиције, као твар-форма-склопа, о концепцији у којој се значајно место придаје естетскоме, естетским идејама, естетскоме и уметничком доживљају, укусу, али и сврховитости форме у доживљају која посредује наговештај, односно наслућивање смисла или бесмисла. Аутору је стало до тога да проблем форме и естетичкога „формализма“ обради не само као стриктно академску тему, већ да њен академски оквир отвори и према основним питањима нашега савременог опстанка.

Кључне речи: форма, формализам, уметност, естетика, смисао.

0.1. Нисам заговорник естетичкога и уопште философскога академизма, у којем се демонстрирају: техничка одговорност, уредност и потпуност прописаног и очекиваног поступања (које сматрам неопходним условом неких, али не свих, философских жанрова), затим, познавање рецентне историје тематизованог проблема (што је претходни услов научних приступа), чиме се стичу потребни коефицијенти, звања и статуси, али се често губи свака веза мишљења са нашим опстанком. Стога мој одговор на насловно питање *Зашто сам естетички формалист?* добија нешто

јасније смисаоно осветљење из угла естетичкога становишта које заговарам – становишта естетике као (философске) теорије естетске културе, тј. теорије и естетскога и уметности, дакле, неке врсте антрополошке естетике, а не неке философије уметности као преовлађујућега естетичког становишта у последња два века.¹

0.2. У томе контексту, моје самосврставање међу „*естетичке формалисте*“ изречено је уз пуну свест о типичним критикама свакога, па и уметничкога и естетичкога формализма, због неоправданога и, заправо, немогућега раздвајања² узајамно припадајућих и прожимајућих „садржаја“ и „форме“.³ Такво схематизовано уређивање односа између појмова „садржина“ и „форма“ – на бази неизбежнога реципроцитета и узајамности свега што постоји у свету и животу – не доприноси превише естетичкоме савлађивању ове проблематике, чак и када га подржавају познати „естетички формалисти“, попут Е. Ханслика (Hanslick), на пример, који каже да су у музици „садржај и форма, грађа и обликовање, лик и идеја стопљени у једно нејасно, нераскидиво јединство“, да су неодвојиви, и да у „музици не постоји садржај насупротив форме, јер она нема форме изван садржаја“.⁴

¹ О томе види Жунић, Д., „Естетика – теорија естетске културе“, *Теме*, 3 (XXXI), 2007; Жунић, Д., „Естетика као теорија естетске културе“, у: *Актуелност и будућност естетике*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2015.

² Роже Кајоа (Caillois), пак, сматра да је стапање облика и садржине пожељно, код великих уметничких дела чак и остварено, али се они и даље могу разликовати, као, на пример, одлике стила и идеје које се налазе у некоме књижевном тексту (Кајоа, Р., *Естетички речник*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1982, стр. 41–44).

³ Иначе, естетичкоме формализму моје *Веселе естетике* већ је упућена једна критика вредна пажљивога читања; види: Стевановић, З., „Формализам веселе естетике“, *Теме*, 4 (XXIX), 2005. Види и: Жунић, Д., „Естетички формализам“, *Теме*, 2 (XXX), 2006.

⁴ Hanslick, E., *О музички лијепот*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1977, стр. 171. Наравно, додаје да је садржај музике искључиво музикални (ibid., стр. 177), и то је тема, односно то су теме (ibid., стр. 174). Још боље, за наше сврхе: „Садржај музике су *форме покрнуте тоновима*“ (ibid., стр. 84).

Становиште „формализма“ за који се изјашњавам не сугерише да је „естетски важна само форма“, већ да је у уметности форма „најважнија“.⁵ У сваком случају, није од значаја да ли је неко естетички формалист или не, већ шта је на томе становишпту направио, тј. да ли нам је својим наглашавањем или пренаглашавањем примата форме помогао у разумевању суштине естетскога и уметничкога, уметничкога дела, уметности, али и суштине нашега чулно-нагонско-емоционално-духовнога бића, или нам замагљује поглед и удаљава нас од разумевања.

1. Укратко, насловним декларисањем желео сам „само“ да нагласим *примат форме* у уметничкоме делу, акту итд.

1.1. То би у околностима неограниченога времена и простора захтевало и претходно изјашњавање у погледу односа према најзначајнијим видовима „естетичкога формализма“, као што су, пре свега, хербартовски (J. F. Herbart) естетички формализам, а потом и руски формализам, али би се могло тицати и односа према неким другим, мање или више познатим видовима формализма у естетици и уметности.⁶

1.2. И појам *форме* се у историји естетике одређивао на више различитих начина. Иван Фохт наводи двадесетчетири појма форме, Татаркјевич четрнаест појмова форме, Перниола шест основних значења речи форма и десетак „формалистичких“ концепција унутар „естетике форме“ 20. века.⁷

⁵ Татаркјевич (Tatarkiewicz) пише: „Формализмом бива називано гледиште да је естетски важна само форма“ (Tatarkjevič, V., *Istorija šest pojnova*, Nolit, Beograd, 1980, стр. 220); даље: „Тема формализма у умереном облику звучи као у Ле Корбизијеа: ‘У правом уметничком делу најважнија је форма’. У крајњем облику она звучи као у Виткјевича: важна је само форма“ (ibid., стр. 224–225).

⁶ Шуваковић набраја петнаест формализама (Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005), мада би једном критичком ревизијом тај број могао бити унеколико смањен, јер се неки „формализми“ не разликују суштински међусобно, а, к томе, и једни из других производе.

⁷ Focht, I., *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976; Tatarkjevič, V., *Istorija šest pojnova*; Перниола, М., *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005.

1.2.1. Иначе, ја се нисам најпросто определио за неки од појмова понуђених у литератури, већ сам закључио да стално и систематски користим један сплет аристотеловских категорија и поетичких појмова.

Најпре, не бих никако одустао од схватања да је уметничко стваралаштво заправо формативно деловање, тј. креативно деловање онога који формира твар; традиционално речено, да је то деловање форме, као активног принципа, на пасивну грађу света и живота, која ће чинити оно што се назива формирани садржај дела. Овај општи метафизички принцип дуго већ, па и данас, најубедљивије делује у теорији уметничког стваралаштва, а и најбоље се илуструје примерима из ове области. Форма је, дакле, оно „како“ некога „шта“.

Када се схвати не метафизички, већ антрополошки, појам форме постаје кључан у одређивању људског бића, тј. у концепцији самоделатног култивисања човека формама, као код Шилера (Schiller), тако што се сматра да се наше анимално, нагонско биће мора најпре учинити естетским да би било расположиво за морално. А у уметности таквог култивисаног човека, тј. „у једном стварно уметничком делу садржина не треба да буде ништа, а форма све“, јер, нас, каже песник и теоретичар, предметна садржина ограничава и спутава, док се само од форме може очекивати „права естетска слобода“; најпросто, за Шилера, „стварна уметничка тајна мајстора“ састоји се у томе „што он формом уништава грађу“, како каже у двадесет другоме писму чувеног рада о естетскоме васпитању човека.⁸ Зашто Шилер користи реч (*vertilgen*) која значи: уништити, утаманили, затрти, истребити, избрисати? Зато да би нагласио како та грађа нестаје као грађа, а опстаје само као формирана, естетска, ослобађајућа. А да Шилер нема у виду само неку форму-идеју, дух, слободу, оно опште што нас уздиже из анималног, види се већ по томе што говори како уметник мора обрадом

⁸ Schiller, Fr., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2009.

(*durch die Behandlung*) превладати границе и изабранога уметничког рода и саме грађе (*Stoff*), да у лепој уметности и најфриволнији али и најозбиљнији предмет мора бити обрађен да бисмо добили лепу слободну уметност, а не неку дидактичну, моралистичку, тенденциозну уметност.⁹

Мотив уништавања грађе формом искористио је Лав Виготски (Виготский) за тумачење чуда уметничкога претварања воде у вино, тј. трансформисања непосреднога утиска страшних догађаја у естетски доживљај.¹⁰ У томе учинку уметничке форме, дакле, лежи могућност „живања“ у трагичноме, страшноме, језивоме неке животне грађе, могућност катарсе...

1.2.2. Но, ако оставимо по страни стваралачки акт, што се форме самога уметничког дела тиче, ту нам је на располагању важан, по некима, јер и по самоме Аристотелу, и најважнији појам *Поетике*. Наиме, Аристотел говори највише о томе како треба састављати приче и какве оне треба да буду с обзиром на склоп догађаја; о склопу догађаја, саставу догађаја, као најважнијем у трагедији, и о томе какав он треба да буде; о томе да преокрет и препознавање, као и сажаљење и страх треба да долазе, да настају управо из самога склопа, састава приче, код којег, као и код карактера, треба тражити вероватност и нужност; најзад, да трагедију не треба стварати епским начином, као што ни епске приче не треба састављати начином на који се састављају историографска дела. Дакле, оно што је најважније у трагедији, у песничкоме стварању, и по чему се разликују родови и врсте створенога, јесте „склоп догађаја“ (τὸν πραγμάτων σύστασις).¹¹

Шта из оваквога схватања „склопа догађаја“, или „састава догађаја“, „склопа“ или „састава приче“ или елемената дела других уметности следи? Најпре, то да се „склоп догађаја“ може, по

⁹ Ibid.

¹⁰ Vigotski, L., *Психологија уметности*, Nolit, Београд, 1975, стр. 197–199.

¹¹ Aristotle, „Poetics“, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0055>, 05.12.2015, 1450a 16.

моме мишљењу, узети као један од синонима – „форме“! Надаље, из „форме“ као „склопа елемената“ назире се оно суштинско у уметничкоме делу, оно што нам дело тим нарочитим „склопом“ посредује, шта год то било. Најзад, склон сам да из овога схватања бити песничке уметности, и уметности уопште, помислим како је прави синоним за „форму“, и право име за свако створено дело, а не само музичко дело – композиција (*compositio*).¹² Коначно, конкретна испитивања показала би да није нужно да овако схваћена форма, као склоп елемената, заврши у „Великој теорији“ реда, хар-

¹² Хајнрих Клоц (Klotz) пише: „Оно у шта су кубисти, као и Кандински, Кле, Миро и други још увек веровали, била је ‘композиција’, уметнички аранжман појединачних елемената у једну целину“. Тако постигнуто „деловање добро обликоване, избалансиране целине“ био је њихов начин спасавања „слике“, „уметничког карактера уметничког дела“, тј. спречавања да „дело“ постане „објект“, што се касније ипак догодило када је прекорачена линија према „целовитом ослобађању форме“. Ослобађањем од референцијалности слике, поентирањем безинтереснога посматрања „естетске композиције“, омогућено је оваквоме посматрању да „током процеса нерепрезентативног гледања створи чисте форме“; али, то је, хтели не хтели, био и пут према дефункционализацији предмета и њиховоме чистоме посматрању (са Дишановим /Duchamp/ *ready mades*), па и према могућности да се све прогласи уметничким делом, да уметност буде могућа „само као став, као акт ‘изјављивања да је то уметност’“ (Клоц, Х., *Уметност у XX веку*, Светови, Нови Сад, 1995, стр. 36–38).

Сам Кандински (Канди́нский) је написао да је сликарство (иначе, вели, дубоко сродно свим другим уметностима, а музици посебно) у његово доба „досегло чисто сликарску композицију“ (Kandinski, V., *O duhovnom u umetnosti*, IP Esoteria, Beograd, 2004, стр. 76), која има два средства – боју и облик. Облик је у ужем смислу, тј. према „спољашњем одређењу“, „разграничење једне површине од других“, али је сваки облик и „изражај унутрашњег садржаја“, па је јасно да изборо елемената „у хармонији форми“, тј. да „хармонија облика мора да почива на начелу сврховитог деловања људске душе“ (*ibid.*, стр. 84, 78). Кандински ово начело означава као „начело унутрашње нужности“ (*ibid.*, стр. 79), која се остварује изражавањем посебности ауторове личности, изражавањем посебности његовога раздоба, дакле, духа времена, и посебности „уметности у целини“, тј. уметности уопште изван граница времена и места; овај трећи елемент види се само ако се прва два прозру „духовним оком“ (*ibid.*, стр. 88–89). Тај „закон унутрашње нужности“ може се, коначно вели Кандински, „означити као *духовни закон*“ (*ibid.*, стр. 93).

моније, пропорције, броја, како изгледа стоји код Татаркјевича.¹³ Већ дуго у уметности борба против целовитих, сразмерних, па и сјајећих форми, хармоничних форми, указује на расап или лажност целовитости, сразмерности и сјаја, који нам се намећу идеолошки или тржишно. Но, то је само друга страна појма форме.

Да је ово схватање форме живо у уметности, потврђује нам један значајни књижевник – Орхан Памук (Pamuk): „За једног сликара није важна истина предметâ, већ њихов облик, за романописца није важан редослед догађаја већ њихов склоп, а за писца мемоара није битна аутентичност прошлости већ њена симетрија“.¹⁴ Орхан Памук, зацело, нешто зна о уметности, изнутра; а уме то да изрази и дискурсивно. Слично схватање пронашао сам и код мајстора филмске уметности, Алфреда Хичкока (Hitchcock): „Тајна се налази у начину на који су делови приче склопљени“.¹⁵ И Хичкок, свакако, нешто зна о (филмској) уметности, изнутра.

2. Овако схваћена форма, као склоп елемената, није пука чулна форма. Она надилази сопствену чулност, јер нам у констелацији чулно представљених елемената композиције наговештава нешто натчулно, духовно.

2.1. Испоставило се да је и Кант (Kant) ипак морао, тамо где се дотакао проблема уметности, користити појам форме у поменутоме значењу, а не само у трансценденталистичкоме значењу априорних форми чулности.

Овде Канта надовезујем на Аристотела на основу његовога става о лепоме приказивању ружних предмета, који сасвим наликује ономе Аристотеловом. Кант каже: „Лепа уметност показује своју изванредност управо у томе што као лепе описује оне ствари

¹³ Tatarkevich, V. *Istorija šest pojnova*. Адорно (Adorno) такође мисли да се појам форме „не може потпуно редуковати на математичке релације“ (Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S. 214).

¹⁴ Pamuk, O., *Istanbul: uspomene i grad*, Geopoetika, Beograd, 2008, стр. 258.

¹⁵ Martin, P., „Ne mogu da podnesem napetost“, у: Ana Markes (ed.), *Veliki intervjui: 1955–1987*, Liber novus, Beograd, 2016, стр. 24.

које би у природи биле ружне или се не би допадале“.¹⁶ Такав ефекат, каже он, лежи у природи представљања, које се не сме идентификовати са природом самога представљенога предмета. Ја бих то све назвао учинком естетске форме. Као што је познато, Аристотел доказом тезе да људи осећају задовољство када посматрају творевине подражавања сматра „онај утиисак што га у нама остављају уметничка дела“, у којима са задовољством посматрамо оно што нерадо гледамо у стварности, јер нам задовољство долази од стицања сазнања, тј. од препознавања насликаног предмета и закључивања (*μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι*), али, онда када нам се он не може свиђати као такав, и „због техничке израђености, или због колорита (*διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν*) или из кога другог, сличног узрока“.¹⁷ Ови пасажии код једнога и код другог философа упућују заправо на начин обраде грађе, на оно „како“, дакле, на форму.

Но, какав се то појам естетске форме увукао у Кантову „Критику естетске моћи суђења“?

На једноме месту он каже да геније даје богату грађу, твар (*Stoff*) за лепе уметности, али да је за њену обраду и њену форму (*Form*) потребан школовани таленат,¹⁸ јер форма није плод надахнућа, већ мукотрпнога трагања и рада уметника;¹⁹ но, ми знамо да код Канта геније производи естетске идеје, препуне естетских атрибута – а естетски атрибути су, каже он, форме које надилазе појам.²⁰ Најзад, говорећи о формама у лепим уметностима, о допадању форми у естетскоме просуђивању,²¹ исписао је и лозинку естетичкога формализма: да се „оно што је суштинско у свакој лепој уметности састоји у форми (*in aller Schönen Kunst besteht das*

¹⁶ Kant, I., „Kritik der Urteilskraft“, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011, §48)

¹⁷ Aristotle, „Poetics“, 2016, 1448b 15–19.

¹⁸ Kant, I., „Kritik der Urteilskraft“, §47.

¹⁹ Ibid., §48.

²⁰ Ibid., §49.

²¹ Ibid., §51, §53.

wesentliche in der Form), која је за посматрање и просуђивање сврховита (*zweckmäßig ist*), у којој је задовољство (*Lust*) у исто време култура (*Kultur*) и дух (*Geist*) приволева за идеје (*Ideen*)²². Шта год анегдотски кружило о Кантовој омрази на музику и о његовој општој амузичности, управо га је феномен музике приволео да искаже најважнију реч о духовној димензији музике – вели да форма повезивања осета у хармонију и мелодију служи, пошто естетске идеје нису ни појмови ни неке одређене мисли изразиве говором, да „изрази естетску идеју неке повезане целине неизрецивог обима мисли сходно одређеној теми, која сачињава онај афекат који влада у томе комаду“²³. Ово је пут на којем ће бити утврђено да форма сврховитости указује на неизрециви натчулни супстрат наше душевности. Уосталом, након улагања великога напора да естетски суд ослободи појма и сазнања, али и добра и моралности, Кант је, преко речи о лепоме као симболу морално доброга, завршио „Критику естетске моћи суђења“ речима да је укус „способност просуђивања очулотворења моралних идеја (*Versinnlichung sittlicher Ideen*)“²⁴, и да „праву припремну обуку за утемељавање укуса представљају развијање моралних идеја (*sittlicher Ideen*) и култура моралног осећања (*Kultur des moralischen Gefühls*), пошто прави укус може да задобије одређену, непроменљиву форму само ако се чулност доведе у сагласност са моралним осећањем“²⁴.

Дакле, код Канта нас појам форме води – без моралистичкога контаминирања суда укуса – према естетским идејама, и даље према натчулном, према моралном осећању. Овакво враћање из „очишћенога“ суда укуса на димензију моралности, тј. слободе, тј. натчулнога темеља људскога бића, па и његове уметничке продукције и естетске рецепције, могло је бити узорно и другим филозофима. А некада баш и није било.

²² Ibid., §52.

²³ Ibid., §53.

²⁴ Ibid., §60.

2.2. Код већ поменутога Ханслика, тонска форма такође води некаквоме духовном значењу. То да се тонским материјалом изражавају „музичке идеје“;²⁵ то ипак упућује на духовну димензију музике. Ханслик своју студију *О музички лепоме* тако и завршава: „музички садржај се спасава само ако се неумољиво негира постојање било каквог другог садржаја у њој. Јер, из оног неодређеног осјећаја на који се такве садржине у најбољем случају свде не може се извести никакво духовно значење, али може из одређеног лијепог обликовања тонова као слободног духовног стварања помоћу духоносног материјала“.²⁶ Музика, дакле, има неко „духовно значење“, наговештено нарочитим обликовањем тонова као „духоноснога материјала“.

2.3. Конрад Фидлер (Fiedler), који слободну употребу опажајних способности сматра кључном у уметности, каже да само та слободна и несврховита деалатност може довести до „уметничког обликовања“, те је уметност „слободно обликовање“ сопственога света, који није постојао ни као нешто духовно, него тек у овој уметничкој форми „почиње да постоји за људски дух“ – уметност се „уздиже од оног што је безоблично до форме и лика, и на том путу налази се све њено духовно значење“.²⁷

3. Најзад, ово схватање форме као склопа елемената мора се суочити са чињеницом да све ствари на свету имају управо такву „форму“, и да је пред нама и даље, још увек, давни изазов разликовања не-естетских, естетских и уметничких форми. Другим речима, главни проблем код оваквога схватања значаја форме у уметности јесте разликовање не-естетских предмета и појава, естетских феномена, најзад, уметничких дела.

²⁵ Hanslik, E., *О музички лијепом*, стр. 84.

²⁶ Ibid., 177.

²⁷ Fidler, K., „О просуђивању дела ликовне уметности“, у: *О просуђивању дела ликовне уметности. Модерни натурализам и уметничка истина*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1980, стр. 63–66.

3.1. Најпознатији подухват на овоме проблемском пољу извело је Хајдегер (Heidegger), у значајним предавањима из 1936, под насловом *Извор уметничкога дела* (објављеним 1950, као саставни део *Шумских путева*), где је разлучивао „ствар“ (*Ding*), „оруђе“ (односно „творевину“, „израђевину“, *Zeug*), и уметничко „дело“ (*Werk*), тј. штаство ствари као ствари (*das Dinghafte des Dinges*), штаство творевине (оруђа) као творевине (оруђа) (*das Zeughafte des Zeuges*) и штаство дела као дела (*das Werkhafte des Werkes*), начувши говор саме „суштине ствари“, која му је дошапнула да се у уметничкоме делу збива „догађање истине“ (*das Geschehnis der Wahrheit*), као „отварање бивствујућега у његовоме бивствовању“ (*die Eröffnung des Seienden in seinem Sein*), тј. да је уметност самопостављање истине бивствујућега у дело (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*)²⁸ – истине, тј. лепоте као начина на који истина бива као нескривеност бивствујућега.²⁹ Није мештар пропустио да обележи све традиционалне начине размишљања о овоме питању као мање вредне од једнога умнијега (*vernünftiger*) осећаја или расположења (*Gefühl oder Stimmung*), и као заправо врсту „насиља“ (*Gewalt*) мишљења над „стварним ствари“ и „препада“ (*Überfall*) на стварност ствари.³⁰ Ми који вршимо такав препад не превиђамо чињеницу да је стари мајстор узео у разматрање појмовни пар „твар“ (*ὕλη*, *Stoff*) и „форма“ (*μορφή*, *Form*), истичући да разликовање твари и форме јесте, на овај или онај начин, „напросто појмовна схема за сву теорију уметности и естетику“,³¹ али и да су „форма“ и „садржај“ (*Inhalt*) истовремено и појмови „целога света“, те да ни у њих не можемо имати поверења, јер су и ти појмови „препад на стварност ствари“, и да доминантно естетички „твар-форма-спој“ јесте у њој наслеђено (из искуства штас-

²⁸ Heidegger, M., „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: M. Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977, S. 21–25.

²⁹ Ibid., стр. 43.

³⁰ Isto., стр. 9–10.

³¹ Ibid., стр. 12.

тва оруђа), а не изворно одређење суштине уметничкога дела.³² За Хајдегера је естетичко постављање питања о суштини уметничкога дела „под владавином баштињенога излагања свеколикога бивствујућега“,³³ дакле – традиционални заборав бивствовања.

Но, читав овај напор деструирања естетичкога схватања уметничкога дела као естетскога предмета, који се не само чулно доживљава, већ чија се суштина, као и суштина уметности, има да разуме из тога доживљаја,³⁴ напор замењивања традиционалнога и скривајућега твар-форма-споја новоуведним фигурама (пре свега „Света и Земље“, *Welt und Erde*), завршио се изненада у њиховоме рестаурирању – са једним онтолошким обавезивањем. На самоме крају, у *Поговору*, Хајдегер вели, по ко зна који пут, да је истина нескривеност бивствујућега као бивствујућега, да је истина истина бивствовања, а да лепота није тек поред ове истине, већ да је лепота појављивање истине, тј. бивствовање истине у делу и као дело, па тако лепо спада у догађање (*Sichereignen*) истине, а није тек нешто релативно у односу на допадање (*Gefallen*) и само као предмет допадања. То је, да приметимо, још увек очување дистанце према субјективности допадања. Онда се, одједном, признаје да лепо, при свему томе, почива у форми (*in der Form*), али само стога што се је „форма (*die forma*) једном већ расветлила из бивствовања као бивствујућост бивствујућега (*der Seiendheit des Seienden*)“³⁵. И онда следеће: „Тада се бивствовање догодило као εἶδος. ιδέα се склапа у морφή. σύνολον, јединствена целина од морφή-а и ὕλη-а, наиме ἔργον, *јесме* на начин ἐνέργεια-е. Овај начин присутности постаје actualitas онога ens actu. Actualitas постаје стварност. Стварност постаје предметност (*Gegenständlichkeit*). Предметност постаје доживљај (*Erlebnis*)“³⁶. То је оно западној повести уметности својствено, нарочито подударање (*Zusammengehen*) лепоте са истином. „Ова се уметност тако мало може схватити из за себе саме узете

³² Ibid., стр. 11–13.

³³ Ibid., стр. 24.

³⁴ Ibid., стр. 67.

лепоте, као ни из доживљаја, ако узмемо да метафизички појам уметности уопште сеже у њену суштину³⁵. У најкраћем, враће-ни су у игру одређивања бити уметничкога дела и уметности: и форма, и идеја-облик, и дело као твар-облик-склоп, као саставак (σύνολον), композиција, и доживљај стварности бивствујућега дела – уз услов њихове бивствене и интерпретативне несамосталности и недовољности, тј. њиховога утемељења и легитимисања у лепотно-истинској нескривености бивствујућега, заправо легитимисања μορφῆ у *ἰδέα*.

Овај „заокрет“ скоро да одговара нашој позицији, када она ипак не би била један нескривено естетичко-субјективистички приступ, у којем се претпоставља субјективно наслућивање или приписивање смисла (а не истине) у доживљају сврховите форме уметничкога дела или естетске појаве. Хајдегера не занимају естетика, естетско, естетска идеја, естетска форма, естетски доживљај... Тамо где се ови појмови хотимично склањају, у покушају разумевања бивствовања уметности и уметничкога дела, остаје се у границама из садржине деривираниога и реторички посредованог садржаја наводно у дело самопостављене истине, које се самопостављање може изложити једино на примерима поетских философема гномичких песника односно из ком-позиције форме извучених гномичких стихова (дакле, у гномичкој редукцији смисла дела), и на примерима предметно-приказивачкога сликарства. Јер, „истина“ уметничкога дела, заправо смисао који нам се делом одшкрињује, није изван форме, и њенога доживљаја.

3.2. Будући да нема философа, естетичара, који се није макар осврнуо на појам „форме“, призивати „упомоћ“ естетичке ауторитете како би се „спасио“ појам форме, односно примат форме у естетскоме и уметности, није теоријски од прворазреднога значаја, поготову као супростављање једнога ауторитета другоме. Стога бих само као инструктивну поменуо Адорнову реч да је форма за-

³⁵ Ibid., стр. 69–70.

право „склад (*Stimmigkeit*) уметничких дела“,³⁶ да је нераскидиво испреплетена са садржајем,³⁷ да естетика увек претпоставља појам форме у уметности као сам центар,³⁸ да је „естетска форма објективна организација онога што се унутар једног уметничког дела појављује као складно изговорено (*zum stimmig Beredeteten*)“³⁹, да је форма „посредовање као однос делова међусобно и према целини, и као структурирација (*Durchbildung*) детаља“⁴⁰; но, чини се најзанимљивијим када каже да „прецењивање форме примећује само онај који не зна да је она битни и посредујући (*als Essentielles, zum Inhalt der Kunst Vermitteltest*) елемент садржаја уметности“⁴⁰. Тако то изгледа са становишта једне *естетичке* теорије.

3.3. Са моје тачке гледшта, која је *естетичка*, главно питање и даље јесте оно о улози форме у разликовању не-естетскога, естетскога и уметничкога. По моме мишљењу, управо нам појам форме омогућава то разликовање, али не без појма естетскога доживљаја, и, надам се, формом омогућенога доживљаја, тј. наговештавања и наслеђивања смисла.

Не-естетске ствари, неорганске и органске, које су ту својим пуким присуством или употребом, имају такође форму као склоп елемената, али тај склоп не побуђује никакав посебан доживљај; напосто – никакав доживљај. *Естетски предмети и феномени* имају склоп елемената, форму која изазива естетски доживљај свиђања, допадања, имају форму сврховитости. Најзад, *уметничка дела* такође имају форму сврховитости, но ова представља уобличење уобразиљске естетске идеје, на којој форми се гради естетски доживљај формом наговештенога (са стране дела), односно наслеђенога (са стране субјекта) смисла, или одсуства смисла, бесмисла.

³⁶ Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, S. 211.

³⁷ Ibid., стр. 211.

³⁸ Ibid., стр. 213.

³⁹ Ibid., стр. 216.

⁴⁰ Ibid., стр. 213.

4. Шта значи када кажемо да је естетска форма онај склоп елемената који, посредством естетскога доживљаја, као форма сврховитости, иде изнад себе сама, на оно натчулно, на – хегеловски речено – неки „виши и дубљи смисао“ чулности?⁴¹

4.1. Естетска форма јесте игра са елементима грађе, њихово „очуђење“ и „отежавање“ перцепције (руски формализам), али не ради пукога компликовања доживљаја, већ ради наговештавања дубљег значења, којег нема у свакодневном језику. То је оно што нам доноси појмовно неухватљива естетска идеја. Естетска форма је загонетка која одгонета законетке света и живота. Данас у уметности има све мање таквих наговештаја, већ – под намером оправдане критике и субверзије – све више директних политичких, критичких порука, сугестија и алузија, које више нису естетске, дакле формативно наговештавајуће у доживљају, већ илустровани разумски појмови, што ће рећи да нису више уметничке.

4.2. Шта још значи када форма иде преко себе? Да ли је то самотрансцендирање форме својеврсна метафизика?

Марио Перниола (Perniola) уводноме поглављу одељка „Естетика форме“ своје амбициозне књижице *Естетика двадесетог века* дао је наслов „Форма и трансценденција“. Тамо је написао да је „импулс према трансценденцији“ заправо „у основи естетике форме“, ⁴² односно да „динамика према трансценденцији“ представља „карактеристичну црту сваке естетике форме“. ⁴³ У дијалектици естетике 20. века он види ход у међупростору „обожења форме и њене демонизације“, и у њему препознаје својеврсну нужност самотрансцендирања форме, питајући се: „Које уметничке форме омогућавају естетском искуству да надвиси форму?“ ⁴⁴ тј. да се са-

⁴¹ Није наодмет подсетити да Хегел већ на почетку својих *Предавања из естетике* каже да „оно у чему ми у уметничкој лепоти уживамо јесте слобода производње и уобличења“ (*die Freiheit der Produktion und der Gestaltungen*, Hegel, G. V. F., *Естетика*, 1, Kultura, Београд, стр. 7).

⁴² Перниола, М., *Естетика двадесетог века*, стр. 62.

⁴³ *Ibid.*, стр. 88.

⁴⁴ *Ibid.*, стр. 64.

мотрансцендирају у тежњи ка трансценденцији. И није могао да заобиђе Кантово схватање узвишенога, јер „У узвишеном је имплицитна трансценденција која је моралне природе, а не естетске; оно потврђује способност душе која је супериорноја од сваке мере чула. Па ипак, ова неадекватност може бити исказана само преко чулних форми“.⁴⁵ То сам желео да кажем: формом се трансцендира чулност, која је, чулност, дакле чулна форма, неопходна за ово само-трансцендирање.

4.3. Моје би самодекларисање у погледу естетскога формализма могло бити протумачено као својеврсна, а неизбежна, естетичко-формалистичка динамика према трансценденцији! Могао бих додати да та динамика, тај импулс, у области естетскога и уметности, значи само једно субјективно наслућивање натчулнога у естетскоме доживљају форме сврховитости његовога уметнички наговештенога смисла/бесмисла, и да ништа не зна о објективности натчулнога, чиме се, ипак, не ограђује од једне могуће, критички обезбеђене метафизике.

5. Завршићу излагање затварањем круга, тј. враћањем на полазно питање о вези схватања о примату форме са нашим вољним и невољним животима.

5.1. Шта се може очекивати, ако се одрекнемо примата форме?

Без примата форме, не само обрађенога у теорији, него и отеловљенога у просветним, културним и медијским политикама, препуштени смо сировости елементарне грађе преживљавања, некултивисане чулности и нагонскости (то је друга страна маркузовске бојазни због сублимације културе).

Без естетске форме, тј. без креативне констелације, композиције животних елемената, елементарности и могућности, неће нам се одшкринути никакав смисао, нити пак увид у бесмисао манипулативно наметнутога назови-„смисла“ политичкога, привреднога и субкултурнога простаклука.

⁴⁵ Ibid., стр. 65.

Без примата форме и паралелне деконструкције форме у модерној и савременој уметности, нећемо разумети ни традиционалну ни модерну уметност, као ни епохе и културе којима оне припадају – епохе смисла, угроженога и нарушенога смисла, фалсификованог смисла, епохе бесмисла.

А без доживљаја сврховитости форме, остаћемо без међукурака ка нагчулnome, дакле и моралnome, па ћемо или застати у благу кича или се саплитати по кршу истина концептуалистичкога и фундаменталнога „трбухозборства“.

5.2. Естетско одређено приматом форме, уметност одређена приматом естетске форме, имају одлучујући значај у одређивању културе као склопа симболичких форми којима човек осмишљава егзистенцију, тј. смисаоно се оријентише у свету и животу, дакле, и у области морала, политике, слободе.

Не пада ми на памет да оспоравам вредности демократизовања културе, под условом постојања институционалних и ванинституционалних „коректива“ или бар „комплементатива“ у виду завидних домета „елитне“, односно „високе“ културе, као културе високих естетских форми. Дакле, подржавам културолошко и културполитичко начело да свако, свака друштвена група, ваљда и сваки појединац, има, тј. може имати право на своју културу. То се начело не сме ограничавати. Али, додајем питање: Који ћемо појам културе, који културни образац, које културне вредности ставити у темеље просветне, културне, медијске, родне... политике? Неко ће морати да доноси одлуке ове врсте.

Они који бране демократаизовање појма и праксе културе на начин наводно „либерализованог“ нивелисања вредности и не-вредности – с обзиром на неограничено и овде неоспоравано право на сопствену културу, субкултуру, контракултуру или не-културу, истовремено су згрожени над чињеницом ниских културних стандарда и јаднога стања процеса култивисања водећих људи ове земље. Доиста, неизображену сировост, или кичерски заслађену и окићену сировост чулности, нагонскости и слинаве емоционал-

ности уочићемо како у *reality show* програмима тако и у трапаво грађански костимираним ликовима србијанске политичке сцене. То је сасвим разумљива последица проказивања форме, тј. формирања, обликовања, образовања, изображености... у корист „аутентичности“, „непосредности“, „животности“, „народскости“... Не може – и јаре и паре! Човек незахваћен формама, недотакнут естетском културом, у основи је „дивљи човек“, са свим припадајућим људским и грађанским правима, коме само уљудно, нерепресивно, треба понудити, подастрти културу слободних форми („давати слободу слободом“, каже Шилер), а ипак одређеним културним и образовним стандардима условити запоседање извесних друштвених позиција и привилегија.

Зашто ја истрајавам на традиционалном појму твар-облик-склопа? Зато што он хвата природу људскога бића, читав дијапазон његових начина постојања и делања, са елементима чулности-естетскога али и духовности-моралнога, које се чулности даје посредством форме.

Дакле, каква је веза између великога уметничког дела и плувања? Удаљеност међу овим феноменима јесте велика, али и један и други спадају у процес цивилизовања људскога бића: од елементарних облика и стандарда цивилизованог понашања (као што су: брисање носа, плување, обављање природних нужних потреба, односи међу половима, облици понашања за столом и употребе прибора за јело, говорне форме, форме стида и потискивања нагона...), чијом се еволуцијом бавио Норберт Елијас (Elias) у познатоме делу *Процес цивилизације*,⁴⁶ преко форми кићења, одевања, израде артефаката, форми ритуала, па до врхунских естетских форми и великих уметничких дела, има читав низ друштвено посредованих међуступњева. Али, сви су ови феномени на истој линији формативнога свладавања сировости, формативнога осмишљавања човекове друштвене егзистенције, тј. трагања за смислом, и зако-

⁴⁶ Elias, N., *Proces civilizacije: sociogenetička i psihogenetička istraživanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2001.

рочивања чулнога бића у натчулно, како год га схватали. При томе, није спорно да се последњом кариком овога ланца треба да бави философија уметности, али да притом философија не изгуби из вида елементарне ступњеве формирања и транс-формирања човека и његовога света, који се у онтогенетскоме и повесноме развоју човека вазда понављају.

Литература

- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkanp, Frankfurt am Main, 1977.
- Adorno T. V., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Аристотел 2008: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić, Dereta, Beograd, 2008.
- Аристотел 1912: *Aristotelova Poetika*, s prijevodom i komentarom izdao Martin Kuzmić, Tisak Kr. zemaljske tiskare, Zagreb 1912.
- Aristotle, „Poetics“, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0055>, 05.12.2015.
- Vygotski, L., *Psihologija umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
- Elijas, N., *Proces civilizacije: sociogenetička i psihogenetička istraživanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2001.
- Жунић, Д., „Естетички формализам“, *Теме*, 2 (XXX), 2006, стр. 191–210.
- Жунић, Д., „Естетика – теорија естетске културе“, *Теме*, 3 (XXXI), 2007, стр. 549–574.
- Жунић, Д., „Естетика као теорија естетске културе“, у: *Актуелност и будућност естетике*, Зборник радова, уредници: др Ива Драшкић Вићановић, др Небојша Грубор, др Уна Поповић, Марко Новаковић, Естетичко друштво Србије, Београд, 2015, стр. 61–71.
- Кајоа, Р., *Estetički rečnik*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1982.
- Kandinski, V., *O duhovnom u umetnosti*, IP Esotheria, Beograd, 2004.
- Kant, I., „Kritik der Urteilskraft“, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anacanda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011.
- Клоц, Х., *Уметност у XX веку*, Светови, Нови Сад, 1995.

Драган Жунић

- Martin, P., „Ne mogu da podnesem napetost“, у: Ana Markes (ed.), *Veliki intervjui: 1955–1987*, Liber novus, Beograd, 2016.
- Pamuk, O., *Istanbul: uspomene i grad*, Geopoetika, Beograd, 2008.
- Перниола, М., *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005.
- Стевановић, З., „Формализам веселе естетике“, *Теме*, 4 (XXIX), 2005, стр. 615–620.
- Tatarkjevič, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980.
- Fidler, K., „O prosuđivanju dela likovne umetnosti“, у: *O prosuđivanju dela likovne umetnosti. Moderni naturalizam i umetnička istina*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980.
- Focht, I., *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
- Heidegger, M., „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: M. Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977.
- Хайдегер, М., „Извор уметничког дела“, превод с немачког: Божидар Зец, у: М. Хайдегер, *Шумски путеви*, Плато, Београд. 2000.
- Hanslik, E., *O muzički lijepot*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1977.
- Hegel, G. V. F., *Estetika*, 1, Kultura, Beograd, 1970.
- Hegel, G. W. F., „Vorlesungen über die Ästhetik“, http://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html, 28.03.2016.
- Schiller, Fr., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2009.
- Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005.

Dragan Žunić

WHY AM I AN AESTHETIC FORMALIST?

(Summary)

Underlying the question from the title one finds the position on the primacy of form in the domain of the aesthetic and in art. This is an aesthetic and aesthetico-anthropological conception, which defends the view of the form

as an arrangement or structure of elements, as com-position, the matter-form structure; it is a conception ascribing prominence to the aesthetic, to aesthetic ideas, the aesthetic and artistic experience, to taste, but also to the purposiveness of form in the aesthetic experience, where the form acts as an intermediary in the process of indicating or foreshadowing meaning or meaninglessness. The author shall strive not only to approach the problem of form and of aesthetic „formalism“ as a solely academic topic, but will also relate this academic framework to the fundamental questions of our contemporary existence.

Key words: form, formalism, art, aesthetics, meaning.

Бошко Телебаковић

ЗАГОНЕТКА ОБЛИКА

Апстракт: Филозофи још од антике посвећују пажњу облику, али нема сагласности шта је облик. Обим, садржај и досег појма облик се стално мењају. При размишљању се уметнички облик не може одвајати од обликовања. Како обликом изразити оно непоновљиво? Облик и обликовање остају загонетка, али је она у средишту уметности. Уметник не сме да се одрекне слободе обликовања. Како да издржи притисак да увек обликује нешто ново и на нов начин? Естетика, у којој се занемарују нови начини обликовања и не примећује да се уместо отворених облика потура оно безоблично, у раскораку је с уметношћу.

Кључне речи: облик, обликовање, безобучно, разобличење, слобода

Док је у животу неизбежно старење, неки су се надали да оно уметнички обликовано може да оствари чудо – остане вечно младо. Други су мислили да је и младост облика пролазна и та схватања су преовладала. Сматрано је како је уметник у стању да стално тражи нове приступе уметности, настоји да дела не обликује на прописан или уобичајен већ на нов, изналазачки начин и да тиме показује преживелост ранијих приступа уметности и застарелост дотадашњих начина стварања уметничких облика. Да би испунио ове задатке, издржао сталну борбу с неизразивим, уметнику је потребно не само некакво искуство већ и познавање историје облика, које му омогућава да усагласи актуелно схватање живота и ства-

рање нових облика. Онај лоше припремљен је шепртљао, бавио се безначајностима и баналностима, губио у неизворном обликовању или сматрао да је успешан правећи корумпирано, излизано или конфекцијско ново. Често је ипак осећао да се обликовање отима његовој замисли, да вишезначни облик никад није без недостатка, а да му измиче и оно што се не да обликовати. Није разумевао зашто мањак обликованости некад представља вишак значења и због чега се и обликованост и значења морају увек поново освајати. Није схватао зашто облици неизбежно постају оронули, брже или спорије, зашто се обликовање одређеног дела мора у неком тренутку зауставити ни како осетити тај тренутак. И онај ваљано оспособљен за стварање се сусретао с тешкоћама, осећао немоћ. Најчешће се узалуд питао како да допре до невидљивог, нечујног, неизрецивог, непоновљивог, изворног и да га некако изрази помоћу облика. Обично није разумео да је и цела уметност промене и недовршив облик. Од њега се може удаљавати, али је то и урушавање градње људског света.

Многи су сањали о вечним и аутономним уметничким облицима. Они који сматрају да су уметнички облици непостојани, крхки, да трпе неуметничке утицаје, ипак уочавају да се не односе сви облици исто према просторним и временским ограничењима, да не застаревају једнако. „Сваки је облик осетљив као облачак дима: најнеприметније, најмање померање било ког његовог дела битно га мења“.¹ Сликара може да прикаже нешто у одабраном тренутку, а не промену нечег током времена. Облицима се привремено зауставља нешто што је било у покрету, али их потом време и ново кретање хабају, смештају у музеје или пребацију међу превазиђене творевине. И ненасилно и насилно разарање упућују да може почети ново, другачије обликовање. Може се размишљати о кретању облика и о облицима кретања. Неки облици кретања могу да буду упечатљиви, али и тајновити. Промене облика неких уметничких дела су можда оправдане. Бетовенове оригиналне партитуре дела

¹ Кандински, В., *О духовном у уметности*, Esotheria, Београд, 2004, стр. 85.

за клавир подразумевају извођење на тадашњој краткој клавијатури. Данашња клавијатура омогућава другачији пијанистички приступ, за који се претпоставља, можда и неоправдано, да је ближи унутрашњој логици Бетовенових композиција. У продаји су само прерађене партитуре.

Уметнички облици нису, и када дела учествују у политичкој пропаганди или постају роба, потпуно уклопиви у политичку и тржишну стварност. Не могу да буду сасвим ефикасно искоришћени ни у делима која одбијају статус пропагандног материјала или робе. Оно што још није обликовано је за уметност увек важније од оног што доспева на ред да буде одложено, замењено, одстрањено. Не може се избећи навирање нових и потискивање или нестајање старих облика. Из круга уобличења и разобличења се не може изаћи.

Уметник може слободно да приступа загонетки облика, уколико је у стању да стално сам ствара своју слободу. Облик не мора да се односи само на облик дела већ и на облик стварања. Обликовање се не зауставља на границама простора уметности. Да ли се обликовање дела икад преклапало с обликовањем људи и друштва? И за ова обликовања је потребна слобода. Слобода нарочитог, уметничког приступа простору, времену и материјалу, односно слобода уметничког обликовања, вероватно је увек различита од слобода преобликовања човека и друштва, иако понекад може да се нађе у њиховој близини. Проблем је што негативна слобода уметника остаје у савременом свету углавном у датим оквирима и испољава се једино као инцидент који не угрожава постојеће. Маркузе је можда покушавао да укаже да сваки облик значи прихватање оног што јест, одлагање изласка из постојећег.² Опасно је када се уметници одричу испољавања слободе обликовања ради служења, јер се они који свесно и до краја прихвате служење одричу уметничке одговорности. Они који су се продали да би избегли ризик су јадна створења, некад сасвим свесна да нису уметници, иако их моћни и богати тако ословљавају.

² Marcuse, H., *Estetska dimenzija: Eseji o umjetnosti i kulturi*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Тврђења о сталној потреби за новим облицима уметничкох дела неки су сматрали претераним, чак болешћу (неофилијом) и напустили су их. Новост у варварском свету често има варварски лик, а не-делу није ни потребан нов облик. Није отклоњена опасност да се формална промена схвати као промена форме. Сумњало се и у приче о великим обликовним могућностима нових медија.

Дишан је, тврдњом да је серијски направљен писоар „фонтана“ – уметничко дело, најавио крај уметничког стварања облика. Из уметности је избацио и непоновљивост. Занатски направљен „сталак за боце“ је прогласио за уметничко дело, али се није задовољио једним делом. Постоји сталак у Филадельфији и сталак у Милану. По многим је Дишан из корита избацио поред прљаве воде и новорођенче.

Питано је и да ли су оправдани покушаји да се уместо о новим облицима говори о новим схватањима облика, који одговарају измењеном свету. Неки су говорили и о безобличности као једном од заступљенијих израза савременог уметничког дела и о сировости и суровости као његовим пожељним особинама. Да ли упорно одустајање од облика и њихово разграђивање, паралелно одустајању од трагања за лепотом и уметничком истином, води самоубиству уметности или бар самоубиству оне уметности на коју су људи дуго били навикли. Није лако замислити како би изгледала уметност у којој не би било материјалне и духовне стране дела, па ни самих дела, у којој би била превазиђена потреба уметничког стварања. Оном што се чак ни покушајима баналних изгрета не би разликовало од околине не би више било потребно ни име уметност.

Ново у естетици је на другачији начин било ново од новог у уметности. Каква је будућност оне естетике у којој се и даље на исти или сличан начин као некад размишља о облику, обликовању и њиховом смислу, а не примећују облици нових остварења, безобличност и разобличење? Можда је раскорак савремене уметности и естетике незаинтересоване за њене проблеме све већи? Естетику не потресају једино проблеми повезани с обликовањем, али заго-

нетку обликовања и разобличења не би у њој ваљало заобилазити. Можда само бављење нерешеним и нерешивим проблемима могу да покажу животност естетике? Неки, попут Хајдегера, верују да естетика спада у филозофске дисциплине везане за метафизику утонулу у заборав бића. Хајдегер је изабрао „враћање извору“ и није узимао у обзир уметничко обликовање свог времена.

Давно је схваћено да се може мислити само ако се опојмљује оно што је у покрету или што је на неко време застало. Да мишљење не би престало, опојмљивање се не сме зауставити. Осмишљавање је кретање ка новом уз обнављање појмова који се при томе користе. Облик спада у основне естетичке појмове, а проблем виђења облика ствари у основне естетичке проблеме. Зато у естетици која брине о свом теоријском опстајању не би смело да се занемари реновирање појма облик и обнављање разматрања питања везаних за облик и обликовање.

Како одредити појам облик, када му се обим, садржај и досег стално мењају? Облик је дуго схватан као нешто аполонско, што обезбеђује ред у свету, док је диониска разобрученост подсећала да се из света не може изагнати наред и да без диониског не би било могуће обнављање. Без облика се ништа не може превести у нешто. Космос је у старој Грчкој означавао и ред и сређену светску целину. Сматрано је да ништа у свету не би смело да буде без облика, било да су краткотрајни попут облака, таласа или скулптура од песка, било да су нешто трајнији попут ствари и створења. Веровало се да је у стварима облик, али да га треба спознати. Онај који познаје облике у свету, може да допре и до схватања структуре света, јер се подударају поредак ствари у свету и поредак добро изведеног интелектуалног поступка, што омогућује појављивање истине. Пуног подударања поретка ствари и поретка ума доиста никад нема. Да ли ликови истине могу да изражавају и свест о неподударности, односно да буду не само мера истине већ и лажи? Оно што би било потпуно непостојано и случајно не би могло да буде спознато, нити би се њим могло управљати. У антици су многи сматрали да духовна снага којом човек приступа свету треба

да буде усмерена уобличавању и реду, а не безобличном метежу, хаосу, који је можда преовладавао на почетку свега, или твари као оном што је у свему што јест подлежеће. Спонтаност је често сматрана увођењем у безобличност, али и предусловом стварања. По Делезу и Гатарију, уметност је „компоновање хаоса“.³

Грци су углавном презирали оне који су одбијали уређеност и лепоту. Софисти су, међутим, наслутили да људи могу и слободно нешто да праве и да уводе у свет и оно што раније није постојало, што је ново. Већина Грка је могућност прављења нових облика и приказивање ружног и гадног одбацила, а софисте ниподаштавала. Оне, који су приказивали ружне предмете и људе, метеже на пијацама и у берберницама, називала је рипарографима, сликарима измета. Нису ипак могли да буду одстрањени сви облици ружноће и метежа. Збрка (SARMA), која је и назив јела које ни нама нико не може да забрани, увек се изнова препознаје у свету.

По неким мислиоцима, облик је непосредно доступан чулима, али се не односи на материју од које су сачињене ствари, већ на распоред састојака ствари и пропорцију. Преко тако доживљених облика се спознају границе или обриси предмета, али остаје далеко од суштине. Други су били убеђени да се помоћу облика може продрети и преко границе и испод површине предмета, односно обезбедити веза с оним суштинским. За допирање до правог (ORTHOTES) облика, помоћу кога је могуће открити суштину и схватити целину нису довољна чула, већ је потребно и умно ангажовање. Прави облик је означаван термином EIDOS.

Перниола је тврдио да естетика облика 20. века заузима прелазни простор између обожења и демонизовања облика, егзалтирања лепог изгледа и његовог оцрњивања, између идолатрије и иконокластије.⁴ Да ли они који сматрају да више нема некадашњих уметничких дела везују обликовање за уметничке ситуације? Да

³ Делез, Ж., Гатари, Ф., *Шта је филозофија?*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 1995, стр. 259

⁴ Перниола, М., *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005, стр. 62

ли су спремни и да слободу обликовања замене слободним одустајањем од облика?

Футуристи су у свом првом манифесту захтевали да се хаос грађанског света превлада рушењем, разобличењем, ратом. И примитивисти, апстрактни и авангардни уметници су тежили разбијању устаљених уметничких облика. Неки уметници су, попут Кафке, експериментисали облицима не би ли некако изразили хаос. Други су сматрали да се хаос најбоље изражава безобличјем. Пише се о „естетици деструкције“. Алеатористи (од *alea*, бацање костију ради прорицања, коцка) су настајање дела сматрали игром случаја, а распоред елемената дела произвољним. Алеаторном приступу су били наклоњени дадаисти и надреалисти, а у музици Штокхаузен, Булез, Бусоти и Кејџ. Неке врсте хепенинга су биле блиске алеаторици.

Тврди се да се свуда могу наћи облици. Разликовани су затворени и отворени облици, затим нешто потпуно уобличено, недовољно уобличено, неуобличено, изобличено и разобличено. Да ли се целина успешније слуги затвореним или отвореним облицима? Вероватно се стваралачка снага лакше уочава у отвореном облику. Каже се да су неким облицима уметници удахнули животни дах који се одржава вековима. Милоска Афродита је стигла до нашег времена оштећена. Можемо да уживамо у лепоти њеног торза наслућујући и недостајуће делове. Смртно болесни Хајне је дошао у Лувр да се опрости од Афродите и од живота. Да ли смо у стању да замислимо и како је скулптура изгледала док је била обојена? Тешко, јер смо навикли на грчка остварења с којих је одавно нестала боја. Можда би нам обојена Афродита деловала као кич?

Уметници нека дела поново обликују из разних разлога. Некад се само први облик дела признаје за оригинал. Некад се сматра да је последњи облик оригинал, а претходни облици припреме за његово стварање. Дешава се да су измене и прераде у разним верзијама толике да се говори о различитим делима. Треба ли и нека транспонована, превођења и импровизовања сматрати засебним делима?

Дуго се мислило да савршена уметничка дела морају да буду завршена и потпуно сређена. (У обичном животу се често тврди да је савршено нешто што је досегло своју границу, па се каже „савршен љубавник“, „савршена будала“.) Незавршеност и непотпуна сређеност могу, међутим, да изазову јак утисак. Од давнина су нека вредна дела била изражајна ослањајући се на сиров материјал, несређеност, недовршеност. Да ли је реч о парадоксу приписиваном Емпедоклу, којим се примећује да оно потпуно довршено не може да се побољшава па није савршено. Нека дела су остала случајно недовршена, нека уметници намерно нису довршили. Да ли намерно незавршавање изазива појачано естетско реаговање и размишљање оног који се нађе пред делом?

Можда после уметничког обликовања наступа имагинарно обликовање публике? Дело је успешно ако то обликовање дуго траје. Микеланђело је користио недовршеност, али је био опрезан с њом. Роден је био убеђен да добро нађена недовршеност омогућава снажан израз. Да Винчи је техником светло-тамно постигао отвореност облика. И други су покушавали да искористе недовршеност, али су само неки велики уметници постизали да им недовршена дела буду богата значењима и заиста успела. У многим уметностима су дуго постојали и обавезни облици, али су скоро сасвим ишчезли. Када се термин облик примењује и на уметност, каже се да је садашњи облик уметности један, али је њених ликова хиљаду. Од многих ликова се очекује да задовоље и неестетску функционалност.

Сматрано је да без правог облика нема очекиване прикладности дела. Деформисаност је сматрана неприродном. Добро нађен облик не мора увек да упућује на ред. Многа знања не увећавају умеће обликовања. У народу се за неког који нешто уме, али се не зна како је доспео до умећа, каже да је вештац. И умеће врхунског уметника је необјашњиво. Тежња тачности може да омете уметничко обликовање. Фрагонар је због уметничког ефекта одустајао од тачног приказивања пропорција људског тела. Његова лежећа одалиска има несразмерно продужену једну ногу и неколико кич-

мених пршљенова вишка. Без тих „грешака“ дело не би било успешно.

Да ли облик увек има неку улогу? Неки су тражили да облик увек буде прилагођен одређеној функцији и одбацивали су облике за које није могла да буде утврђена функција.⁵ За Хегела је облик био чулни израз духовног, а тај израз је тражен и изван уметности. Николај Хартман је облик сматрао појављивањем естетског предмета у свести, а ступњевање облика схватао као онтолошки проблем.

Хајдегер је рекао како увек морамо изнова да мислимо појмове. Лепота, по њему, почива у облику постојања истине. Можда се може тврдити и да увек изнова морамо да стварамо облике и да трагамо за истином? Хабермас је сматрао да постмодерна имплицира „нову непрегледност“. Да ли је Деридино инсистирање на деконструкцији значило и одбацивање сваке тежње ка целовитости облика? Да ли је увођење анестетског потврђивало пут ка „не-облику“?

Опредељење за промењивост и неодређеност облика представља уметнику веће захтеве него опредељење за недовршеност. (Приказ промењивих и неодређених природних облика често није ни промењив ни неодређен. На слици заласка Сунца оно не може да зађе.) Иза скице можемо да наслутимо уметнички облик или да га у свести сами конструишемо. Неодређеност упућује на све стране, па смо пред неодређеном творевином у тежем положају од сликара пред празним платном. Сликара почиње неком замисли коју током стварања може да мења. Када смо суочени с творевином неодређеног облика, стално смо на почетку, па бисмо морали сами да будемо стваралачки расположени да бисмо јој удахнули живот. Колико је оних са способношћу и жељом за овакав приступ? Најчешће их је сасвим мало, па „успех“ израђевина највише зависи од „менаџера перцепције“. Они успевају да оне, којима ласкају да представљају уметничку публику, наговоре да обрате пажњу на неку творевину, да је примећују на одређени начин и вреднују како

⁵ Heidegger, M., Fink, E., *Heraklit. Seminar, Wintersemester 1966/67*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 1970, стр. 126

се очекује. Тиме се обезбеђује друштвени статус творевине и постиже се планирана цена на тржишту.

По некима и разорено дело може да буде дело. Људи су се одавно дивили лепоти појединих рушевина. Оне, међутим, нису намерно произвођене. Сада је често разарање намерно. У галеријама излажу поломљене и поцепане израђевине које често нису прављене с намером да буду уметничка дела. У средишту пажње некад није оно што остаје после разарања већ сам чин уништавања. Шта публика осећа гледајући како се секиром цепа клавир или суочавајући се с остварењима концептуалиста убеђених да облик дела није важан, да оно може да буде уобличено или разобличено било како. Концептуалисти су уверени да промовишу „уметност после смрти филозофије“. Алогичности концептуализма одговара „пост-предметна уметност“ у којој више нису неопходна уметничка дела. Невоља је што је концептуализам, замишљен као протест против идеологије, добио идеолошки облик.

И разобличење и уништавање имају облик. Уметнички терористи не могу да заобиђу облик. И када га прогласе за састојак прошлости, он се опет помаља. И замена облика разним шифрама испољава се као обликовност. Шта публика чује при извођењу безвучних музичких комада? Шта осећа док је вређају и киње у неким савременим театарским представама? Да ли одиста постаје убеђена да учествује у уметничком процесу разобличавања или чак у субверзији постојећег друштва?

Некад се сматра да и понашање уметника и свих у простору уметности такође може да представља дело. Може ли и сам уметник у исто време да буде и дело? Марина Абрамовић је у перформансу „Леја“ лежала нага под стаклом, мастурбирала и разговарала с публиком.⁶ Да ли је то велико дело или уопште није дело? После једног века сликар Климт је постао врло популаран, једна од бечких робних марки. Он је можда сматрао лепе голе жене које је

⁶ Беренд, И. Т., *Европа после 1980*, Архипег / Службени гласник, Београд, 2012, стр. 254с

наг портретисао живим уметничким делима. Жене су на сликама остале скривене, јер им је накнадно додавао шљаштеће хаљине, али је тадашња публика, жељна скандала као и данашња публика, знала како су дела стварана.

За многе је дело само увод за разговор о делу који покреће даље расправе, такође уметничка дела. Уметност се сматра само једним од видова друштвености. Проблем је што многа „дела“, којима се додаје сурогат ауре, не покрећу разговор, већ илузију разговора, после које су људи празни као што су и пре били, а она „уметност“ која је такав вид друштвености остаје увек у оквиру постојећег друштва. Да ли може и да испуни очекивања да буде снажан „друштвени лепак“? Нисам убеђен да уметност треба да буде „лепак“, ни да би оно што би служило само као „лепак“ заиста могло да представља уметност.

Вероватно је важније питање шта је оно што је „лепак“ у самом делу, оно што одржава његове састојке на окупу и допушта да се говори о јединству дела? Да ли је тај „лепа“ пре свега облик и да ли он остаје увек исти? Изнета је претпоставка да уметник можда ствара само предлог облика дела а не коначан облик. Може ли свако ко се сретне с делом да одабере лик његовог облика? Ако се за нас облик појављује само кад се сретнемо с делом, да ли нас, када га промењени поново сретнемо, увек чека другачији облик? (И људи које срећемо имају нове ликове, иза којих се некад тешко разазнаје да се ради о истој особи.) Колика може да буде промена облика? Зналци често могу при првом сусрету с неким уметничким делом да претпоставе ко је његов творац, јер су у стању да упореде облик с облицима које су раније срели, за које знају аутора. Некад намерно проглашавају успешне фалсификате за оригинале, да би били скупо продати. Код израђевина је важан потпис, име, као код робне марке. Потпис не гарантује лични стил, јер онај који прави израђевине није личност.

Пошто је инерција уметничке публике велика, и највећем уметнику може да се догоди да не препознају одмах његову величину или да његово стварање буде признато тек после његове

смрти. За уметника је корисно ако раније начине обликовања може да сматра путоказима који му помажу да одабере смер ка свом стварању или да буде сигуран којим путем неће ићи. Онај који инсистира на рушењу свих путоказа у простору уметности бежи од поређења и није у стању да покаже чиме би могао да надмаши или због чега је уверен да је надмашио ранија уметничка остварења. Његове израђевине су обично далеко од уметности.

Епикур је указао на снагу случајности. Свет, по њему настаје из случајног сусрета атома који се крећу. Треба ли и у уметности да се рачуна са случајношћу, а можда и са хаосом? Треба ли сматрати да је уметнички облик, који сједињује разне састојке у уметничко дело, без обзира на намере уметника увек случајан? Да ли је то спој састојака који, као и Епикуров свет, траје само неко време као целина? Известан метеж у друштву не може да се избегне. Уметност која га не би примећивала, или која би представљала труд његовог потпуног заобилажења, била би лажна. Проблем је, међутим, како наћи облик који би могао успешно да изрази грч, вишесмисленост, наред.

Уметност се увек односи на свет живота. Облици се не могу истргнути из културног простора у коме су стварани, али могу да буду прихваћени и у другим културним просторима. Чак и када не изражава нешто изван себе већ само себе, уметничко дело се не може свести на облик већ увек има и некакав садржај. Не одговара сваком облику одређени садржај, нити одређеном облику одговара сваки садржај. Новом садржају потребан је нов облик, новом облику је потребан нов садржај. Изгледа да нам је дело доступније ако му прилазимо као целини, ако се не трудимо да стално у свести раздвајамо његов облик од садржаја или да попут марксиста инсистирамо на њиховом јединству. По Фишеру је форма израз равнотеже постигнуте у неком времену, а кретање и форма су својства садржаја. Поједностављено би форма могла да се одреди као конзервативна, садржај као револуционаран.⁷ Зар многим

⁷ Фишер, Е., *О потреби уметности*, Минерва, Суботица / Београд, 1966, стр. 139.

није важно јединство безобличности и бесадржајности? Није савим тачно када се тврди да се облик састоји од оног што се у делу може опазити, а да на садржај указују разне врсте нашег реаговања на оно што смо опазили. Од 19. века је почело да се пита да ли је у уметности важнији облик или садржај. Сматрано је да апстрактним облицима не одговара неки садржај. Кандински је, међутим, тврдио да форма без садржаја није рука, већ празна рукавица испуњена ваздухом. Кајоа је мислио да су форма и суштина два комплементарна вида једне и исте стварности. Они се могу одвојено распознавати. Када у творевини недостаје један вид, то се одмах уочава.⁸ За соцреалисте је свако помињање форме значило опасност.

Шта обезбеђује трајање целине уметничког дела? Да ли је то његов облик или смисао који налазимо у њему? До облика можемо да допремо само ако смо доспели до нивоа да будемо пријемчиви за облик. Смисао, међутим, не може да остане увек исти. После неколико деценија не видимо више на исти начин неко ликовно дело нити чујемо неко музичко дело онако како смо га некад чули. Можда је промена смисла знак животности дела? Да ли се промена начина извођења дела, рецимо композиције одавно покојног композитора, може тумачити и као промена њеног смисла? Докле сме да иде слобода интерпретирања, а да не наруши основну замисао уметника који је створио дело? Изгледа да се не може стићи ни до какве прихватљиве норме. И „разделовљавање“ неки сматрају уметничким поступком.

У поимању је понекад добро користити разливену логику којом се избегава свођење на пар истинито-неистинито. У простору уметности је у неким случајевима, рецимо када се тежи избегавању схватања облика као „калупа“, боље не користити пар уобличено-неуобличено. Да ли је оправдано говорити о облику ако је његово место празно? Многи су сматрали да је стално поигравање

⁸ Кајоа, Р., *Естетички речник, одељак „Форма и суштина“*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1982, стр. 41сс

с безобличношћу и хаосом употребљиво за увећање уметничке изражајности. Изненађивали би се ако би им било споменуто да ово поигравање може да буде и опасно, јер лако може да уведе у вакуум бесмисла, црну рупу некултуре која усисава све што дотакне. Адорно је сматрао да су авангардни уметници умели да употребе бесмисао. То умеће је у међувремену заборављено.

Можда уметнички облик све више обухвата и разне ликове постојања дела у свету. Некада је простор уметности био издвојен и доживљаван као „храм уметности“. Касније је овај „храм“ због сталне реконструкције изгледао као да је покривен скелама. Његов лик је потонуо у заборав и нико више није могао да буде сигуран шта би затекао ако би могао да завири у њега. Сада је простор уметности и улица. Она не изгледа као „храм“. На њој уметност може да буде само у улози повремениог пролазника који се много не примећује у гужви. (По противницима савремене уметности, с улица су протерани писоари, али уметници сада по улицама слободно врше нужду.)

Загонетка облика је средишна енигма уметности и теорије која је посвећена уметности. Облик је загонетка која се не може коначно разрешити јер из ње ничу нове загонетке.

Литература

- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
Беренд, И. Т., *Европа после 1980*, Архипег / Службени гласник, Београд, 2012.
Bloch, E., *Ästhetik des Vor-Scheins*, 1–2, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1974.
Cassirer, E., *Écrits sur l'art*, Oeuvres XII, Les Éditions du Cerf, Paris, 1995.
Делез, Ж., Гатари, Ф., *Шта је филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 1995.
Фишер, Е., *О потреби уметности*, Минерва, Суботица / Београд, 1966.
Фосијон, А., *Живот облика; похвала руци*, Култура, Београд, 1984.

- Hartmann, N., *Prilog zasnivanju ontologije, Izvori i tokovi*, Zagreb, 1976.
- Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerks*, Einführung von H.-G. Gadamer, Philip Reclam Jun., Stuttgart, 1960.
- Heidegger, M., Fink, E., *Heraklit. Seminar, Wintersemester 1966/67*, Vittorio Kostermann, Frankfurt/M., 1970.
- Кајоа, Р., *Естетички речник, одељак „Форма и суштина”*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1982
- Кандински, В., *О духовном у уметности*, Esotheria, Београд, 2004.
- Лукач, Г., *Душа и облици: есеји*, Нолит, Београд, 1973.
- Marcuse, H., *Estetska dimenzija: Eseji o umjetnosti i kulturi*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Перниола, М., *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005.

BoškoTelebaković

A PUZZLE OF FORM

(Summary)

Philosophers have paid attention to form since classical Greece, but there is no agreement on what form is. The volume, content and range of the concept are constantly changing. Artistic form cannot possibly be separated from form formation when considering the problem. How can the unrepeatable be expressed by form? Form and form formation remain a puzzle, but it is in the centre of arts. The artist is not allowed to renounce freedom to create form. How can (s)he endure the pressure of a constant need to form something new and in a new way? Aesthetics, in which new ways of formation are neglected and in which it is not seen that instead of open forms the formless is offered, is at variance with arts.

Key words: form, form formation, the formless, disformation, freedom.

Богомир Ђукић

АСПЕКТИ ФОРМЕ И УМЈЕТНОСТ

Апстракт: У овом се раду философски разматрају различити аспекти форме као естетичке категорије и онтолошког, конститутивног елемента умјетности. Имају се у виду у првом реду оне значајне, живе или умјетничке форме у којима се скрива сама тајна умјетности, па као такве чине сам битак сваког умјетничког дјела од вриједности. Такође се разматрају и гледишта разлике материје и форме, неказивости форме, естетских и не-естетских форми, објектних и објективних форми, еквиваленције специфично умјетничког садржаја и форме, форме и вриједности, напетости између форме и живота и слични аспекти.

Кључне ријечи: Форма, садржај, умјетност, аспекти, живе или естетске форме, бесформност.

Говор о питању форме у естетици и умјетности заслужује значајну пажњу и свијест о њеном изузетном дигнитету у подручју естетског феномена. Јер, форма је неоспорно једна од кључних категорија у естетици и фундаменталних конститутивних одређења у умјетности, и ова њена карактеристика међу естетичарима и филозофима углавном није спорна. Ово се поготово и примарно односи на врсте естетски живих, односно умјетничких форми, које сусрећемо не само у умјетности, него шта више и у природи, и које по себи не допуштају језички израз и опис без остатка, да би показале карактер поменуто животности и естетске раскоши, што

их трансцендира. Велики умјетници, чије је вријеме изгледа прошло, своју умјетност граде управо на основама тих и таквих форми њиховим изворним, оригиналним стварањем, или дубоким и снажним уживљавањем у туђе форме и туђи живот, полазећи од неповљивог, јединственог захватања у сам живот форми, које нису чисто појмовне творевине без стварног корелата, већ своју примјену имају у животу, у умјетности и духовној сфери у цјелини.

У разним дискурсима о форми досад се недвосмислено искристалисала њена велика сложеност и диференцираност, па с тим у вези и сама вишезначност, дакле, одређено мноштво њених значења и функција, као и њене разуђене систематике, али и једна помна спецификација чисто естетских и умјетничких форми конститутивних за разне врсте бића, ствари и умјетности. Отуда је у сваком говору о форми неопходна јасноћа и појмовна разговјетност разликовања значења њених појединих типова и врста, умјетничке пријемљивости и естетске вриједности, да би се избјегла опасност помијешаности и збрке, јер је нереално очекивати да се поменута њена вишезначност и многоврсноост уклони с њеног феноменалног хоризонта. Напротив, њено даље кретање и поимање/разумијевање развојем аналитичког ума ићи ће ка све већој, замршенијој и дубљој диференцираности, али и јасном раздвајању естетских од не-естетских форми. При том, у њиховом разликовању по стваралачком принципу важност има стари увид да оне треба да носе више живота а мање самих себе, пошто ако у њима има више форме – како је с правом тврдио Дени Дидро (*Denis Diderot*, 1713–1784) – онда им се више и њихов живот губи и нестаје, па у том случају надмоћ имају закон, општост и нужност, а не стваралачко и живот сам.

У својој књизи *Естетика и општа наука о умјетности* (1923) Макс Десоар (*Max Dessoir*, 1867–1947) сходно својим естетичким погледима говори о осјећајима форме који се јављају независно од уплива садржаја, и том приликом он форму одређује као цјелину појаве и својстава естетског предмета, а међу којима су и односи хармоније, пропорције и ритма. Ови се осјећаји форме, по њему, посебно односе на ритмичко кретање у умјетности, али и изван

ње. Сама форма означава јединство дијелова у извјесном мноштву и она је заправо љепота као одређено естетско биће. Посебно се осврћући на музичке форме он истиче њихову способност развоја кроз стваралачку имагинацију, дјелимично развојем и саме технике инструмената, при чему, поред осталог, помиње лакоћу виолинског гудала за остварење *staccata* и изражавање тзв. „мушићавих расположења“, те и проналазак педала код клавира за мекше повезивање тонова, за вишегласје и за тонскосликарске ефекте. Када говори о савременом расту растварања музикалних форми, он исто тако указује и на појаву „форми без форме“, јер с правом истиче да је „у сваком случају извјесна форма (је) присутна“, и она се у музици „не може ни под каквим околностима избјећи“.¹ По њему, за каквоћу музичке форме и њен рецептивни карактер значај има и елемент музичког понављања, инверзије, контраста и неописивих варијација. Специфичне мелодијске творевине мјешовитих форми носе истинске естетске вриједности, будући да у себи, тако рећи, савршено повезују ритмички и хармонијски поредак, што се у облику криве линије преко мотива извија према горе и према доле, без нотних вриједности и кроз једно неодређено тонско кретање, на бескрајној скали од усклађеног и организованог тона до умјетности звучне тишине и ћутње.

Већ је и естетичар Иван Фохт (*Ivan Focht*, 1927–1992) с разлогом тврдио да се у форми налази сама тајна умјетности. Када је ријеч о умјетности у којој је, дакле, одиста најпримарнији не садржај и неко „шта“, већ оно „како“ и на који се начин формира одређени супстрат и материја, онда се не ради тек о било којој и каквој форми (пошто постоје и природне и ванумјетничке форме), него о специфично естетској и умјетничкој форми. То значи да када говоримо о форми у умјетности, при том, ми мислимо примарно и битно на поменути облик естетске и умјетничке форме, који се јавља у условима чулно-естетског и умјетничког. Фохт се на свом

¹ Dessoir, M., *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1963, str. 195. i dalje

херменеутичком путу ка онтологији умјетности, те и разоткривању њене загонетне тајне, бавио управо питањем тог посебног облика форме и њене конститутивне улоге у умјетности, о чему смо досад шире аналитички писали бар у два наврата.² Из тог његовог бављења сазнајемо да он уопште форми, а посебно тзв. живим или умјетничким формама, придаје онтолошку и битно модалну важност, утолико да без такве форме дјело умјетности и нема вриједности, па је у њој као таквој и сама тајна умјетности. Он је нашао велики број форми у природи и људском духу, њих десетине чак, разврстао их и распоредио дајући им и одређену класификацију и систематику с обзиром на карактер њиховог значења, појављивања и примјенљивости, посебно се фокусирајући на поменуте естетске, тзв. живе или умјетничке форме, које дакако за умјетност имају прворазредни значај и одлучну важност.

Радикално их раздвајајући од садржаја, којим се људи по њему претежно баве у циљу задовољења основних егзистенцијалних потреба, он форме с правом види као начело разликовања естетског од егзистенцијалног интереса, као и саме умјетности од свих других људских производа и подручја, јер они могу имати исти садржај и у њима успјешно пласиран, но управо су форме те што међу њима успостављају разлику, а посебно су одређујуће за умјетност и представљају саму њену тајну. „Умјетнички момент у умјетности“ – пише он с тим у вези – „није дан никаквим садржајем, ма како дубок и значајан он био, него је уметнут у њега, или положен по њему. Коначно, да је за умјетност као умјетност конститутивна одређена форма, оно ‘како’ а не оно ‘што’, до тога се може доћи проучавањем историје филозофије умјетности, односно естетике, тако и на основи рефлексива које полазе од дуго-

² Види моје прилоге: *Фохтово схватање форме*, Филозофски годишњак, Бања Лука, год. I, бр. 1, стр. 61–89; и у књизи: *Форма и вредноћа. Онтолошко-аксиолошка природа облика*, у поглављу *Фохтово схватање форме као тајне умјетности*, Филозофски факултет Бања Лука, 2010, стр. 183–214.

годишњег искуства умјетника самих, те искуства с умјетношћу у доживљавању истинских остварења.³

С друге стране, ако је форма загонетна тајна умјетности, онда о њој уопште није могућ ни исказ и о њој као таквој се не може ни говорити, па је она оно нешто неказиво и неизрециво, као онај један једини, јединствени, недјеливи и елементарни, однос свих дијелова цјелине, пошто било какво издвајање и дијељење представља не само њено нарушавање већ и укидање. Фохт је одиста ригорозан у своме ставу о немогућности говора као и значењској неисказивости форме. Он дакако највећи интерес показује за ону групу философских појмова форме, која сабира њена значења у самој умјетности, али и за она „својствена филозофији док мисли на умјетност: дакле предикативна и интенционална“⁴, тако да те прве назива „објектним“, јер припадају самом дјелу умјетности, док друге „објективним“, односно детерминативним, пошто су оне у ствари философски појмови за промишљања и одређивања умјетности. Свакако његов је примарни интерес за прву групу „објектних“, тзв. живих или умјетничких форми, којима посвећује излагање и говор посебног поглавља.

Истовремено, форму радо доводимо у везу са вриједношћу у смислу да боље и љепше форме имају и већу естетску и другу вриједност, која напросто проиходи из битка њеног квалитета, дакле, из оних финих и суптилних релација између слојева и планова материјалних и духовних елемената одређеног дјела умјетности. Јер, садржај нас усмјерава и води према другим, неумјетничким интересима, и као такав не доприноси конституцији естетског бића и предмета те на тај начин, као ван-умјетнички, стоји изван саме умјетничке сфере. Исти садржај распростра и распоређен у разним областима и сферама склони смо прихватити тек кад је дат у специфичној форми, што значи да одређене форме примамо, док друге одбацујемо или смо пак равнодушни према њима, а све то везано је

³ Focht, I., *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 11–12.

⁴ Focht, I., *Tajna umjetnosti*, str. 18.

за естетски доживљај у којем емоције на разне начине реагују спрам форми кроз које осјећамо или не осјећамо присутност односно одсутност духовног естетског и умјетничког бића.

Зато је естетска форма она јединствена и повлашћена супстанца, која може да успостави одређени онтички додир између естетског предмета и његовог примаоца, јер она промиче клизећу осјетљивост, која се не може рационално достићи и дохватити. Она исто тако продукује битно умјетнички садржај, за разлику од оног градивног и неумјетничког, у виду одређене самосталне структуре из ње происхођен и њоме постављен у једном суштински формалном третману, па су тако умјетнички садржај и умјетничка форма неразлучиви у свом поклапању и особеном стапању. „Специфично умјетничка форма“ – пише о њој И. Фохт – „је она форма која организира и синтетизира ткиво саме умјетнине. Није то иста форма која служи да се нешто снажније изрази и боље исприча с једне стране, и да се конституира само умјетничко биће. Ванумјетничка форма је уобличење, артикулирање грађе, а умјетничка постављање специфично умјетничког садржаја.“⁵

У том смислу Фохт је писао да се ванумјетнички садржај може дати на више начина, док умјетнички тек непоновљиво, на један једини. Да би направио разлику између ванумјетничког и специфично умјетничког садржаја, он прави термилошку разлику појмова „садржај“ и „садржина“, при чему први додјељује управо специфично умјетничком садржају еквивалентном самом појму форме, а други резервише за означавање ванумјетничког садржаја, дакле, оном што покрива предмете дјела умјетности, њихове сјее, тематику и мотиве, па је ријеч стварно о садржају супротном форми. С тим у вези, он с разлогом сматра да је подјела на форму и садржај естетички ирелевантна, јер естетско и умјетничко припада само форми. „На основу свега“ – пише он – „видимо да је подјела на садржај и форму у естетском погледу безначајна. Јер, умјетнички садржај и специфично умјетничка форма се поклапају

⁵ Focht, I., *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972, str. 50.

и не могу се разлучити, а једино су они естетички диферентни. Подјела на садржај и форму значајна је само за оне теорије које на умјетност гледају као на слику, приказ или одраз стварности, па како је ова стварност у односу на структуру умјетничког дјела, у којој садржај и форма падају уједно, нешто спољње, туђе, она представља ванумјетничку садржину која се може лучити од своје форме, ‘израза’.⁶

Али, нас овдје, на трагу Ивана Фохта, примарно интересују форме у онтолошком смислу, оне које се не појављују само у нашим представама и мислима, него прије свега у умјетности и њеним значајним дјелима, али и у самом реалном животу, и ријеч је о битно живим или умјетничким формама. То су оне форме које, макар саздане и од мртве материје, носе самосвојни „живи замах“ и не бивају на једностран начин и као оно умрло и мртво у нашем доживљају и свијести, већ се у нама наслућују и оцртавају као живе, јер их подиже и износи одређени духовни смисао. Оне као такве имају карактеристику да трансцендирају аналитичку дескрипцију и уопште језички израз за који су неухватљиве до краја, па ипак их јасно осјећамо и њихову структуру и облик неоспорно наслућујемо крај све немоћи нашег ума да их разговјетно рашчлани и представи.

Независно од других редовних промјена форма је неоспорно биће и супстанца од већег и постојанијег трајања, моћ и снага коју иманентно носи у властитој конституцији. То се показује и у самом временском историјском трајању овог старог и традиционалног термина познатог још из антике и сачуваног још од римских времена, те појам међу појмовима са најдужим постојањем и трајањем у естетичкој и филозофско-умјетничкој мисли. Форму, према томе, одликује темељна постојаност, и она је као таква исконски конститутивни израз и облик стваралаштва уопште. Данас, када се све растура и расипа, форма и мисао о њој пружа, чини се, један од највећих и најжилавијих отпора том расипу и свеопштој деструкцији.

⁶ Focht, I., *Uvod u estetiku*, str. 51.

То се посебно односи на оне живе, естетске и умјетничке форме, које дјелу умјетности издашно подарују његову естетско-умјетничку вриједност. Ако је форма оно што садржава а садржај оно што је садржано, онда је за класично стваралаштво одређујућа форма, за модерно њен одсјај, док су за постмодерно дјела довољна сама себи, можда њихов губитак, или пак мјешавина жанрова, стилова и разних технологија њиховог остварења. Савремена умјетност све више потискује форму дајући техници и садржају примат, чиме се губи и тањи сам умјетнички битак, оно умјетничко у умјетности, а то је она њена специфична форма, која јој подарује животну снагу. Отуда њена измјештена, децентрисана позиција и њено нагло нестајање управо и леже у том њеном напуштању естетске форме као такве. Јер, бит и суштина умјетности јесте и може бити само у форми, која је уједно и њена тајна.

Заправо, нама је не само неко дјело естетских и умјетничких квалитета, него и било који предмет и ствар, а живо биће поготово, незамисливо без форме (у том смислу се може говорити и о одређеном *панформизму* у природи и свијету живота), у првом реду оне „значајне“ форме, достојне специфичног смисла и свога имена. Познато је да је Фридрих Шилер налазио антрополошку усађеност нагона за формом као интелектуалног, духовног начела које се, кроз нагон за игру, отјеловљује у живом лику љепоте, у живој форми и живом облику, попут отјеловљења самог божанства, али и да је Витолд Гомбрович (*Withold Gombrowicz*, 1904–1969), насупрот, тврдио и сматрао да стварност не допушта да се без остатка затвори у форму, па је по њему на дјелу спорење између тежње за формом и, супротно томе, напуштање и одустајање од оптерећујуће форме, јер ако идеја форме одиста управља нама, она нас као таква може и да оптерећује, па јој се супротстављамо у име живота, слободе и стварања.

Гомбровичев увид сматрамо посебно и изузетно важним аспектом форме, поготово са становишта нашег времена, пошто се у њему у свим областима, па и у сфери умјетности, очито збивају радикалне промјене у смјеру одређене деструкције, руинирања духа

и умјетности и њиховог поступног нестајања. Дакако, ове промјене имају своју рефлексију и тичу се и самих основа форме, који се сада не само мијењају из темеља и у свом фундаменту, него и властито кретање преусмјеравају и у супротном смјеру, с тенденцијом ка форми као антиформи и од облика ка безобличју. И, ако је класични смјер битно тежио према форми, облику и дефиницији, па их је као такве узимао законски и као одређено беспоговорно правило и канон, што воде ствараоца и управљају њиме у стварању, нови правац, чини се, преферира форми на начин да се од ње и брани, не допуштајући да га она оптерећује и присиљава, па и прогута, те одлучно прибјегава слободи, животу, индивидуалности, перманентној мијени и стварању, као њеним извјесним и неоспорним супротностима.

Но, ова унутрашња борба и напетост, као одређени дијалектички стваралачки агон и принцип, може да иде све дотле док се испуњава и остварује одређена умјетничка мјера, односно чиста естетска и умјетничка форма, у супротном, претвара се у опасно продувавање, испражњивање и напуштање умјетничког битка, те и клизање у неумјетничку реалност, а то значи да умјетност и уопште естетске реалности онтички сушто имплицирају одређену значајну и живу естетску и умјетничку форму, попут оног једног оприсутњеног, интелигибилног али недокучивог и незаборавног бића, које се као такво јасно осјећа, али тешко рационално захвата, јер је питање *како* неке конкретне цјелине. Та борба није друго до само исконско стварање, она јединствена и продуктивна, тајна драма духа и израза, материје и свијести, хаоса и космоса, сама сила и снага обликовања и формирања.

О недовољности форме посебно у умјетности говорио је, исто тако, и Гаетан Пикон (*Gaëtan Picon*, 1915–1976), који је у својој естетичкој анализи форми тврдио не само њену очиту „неодређеност“ и схематичност, него и саму редуktivну апстрактност и општост форми по себи, које нису у стању ни једно дјело умјетности обухватити у цијелости, иако се као такве неодређено примјењују на сва поједина дјела. Аутентична дјела су несводива на категорије

и појмове, па ригорозни формализам допушта измицање и клизање индивидуалне и неправилне, конкретне реалности дјела, као и његове комплексности и цјеловитости.

Јер, опасност вреба од крајности и естетике садржаја и естетике форме, пошто прва изврћући дјело умјетности изван форме тријумфује у његовом разарању, а друга, слично, присуствује његовом поништавању кроз његово свођење на пуки костур и у претварање у прах и месо, односно свођење тек на смисао, и Пикон се залаже за схватање форме као одређене укупне реалности дјела, па је она, по њему, „у том случају нешто друго а не сенка коју бацају категорије: форма дела јесте целокупно дело, један језик неодвојив од оног што се њиме казује, речи неодвојиве од чина у коме се изговарају. Ако је специфична оријентација савремене уметности дала изговор формализму, додајмо да формализам не води много рачуна о томе: јер Сезаново сликарство се ништа више не своди на геометрију но што би се Малармеова поезија дала свести на ритмику. Ако је естетика могућна, она се мора остваривати пред укупношћу дела, у додиру са делом од вредности, посебним и конкретним.“⁷

Евидентно, форма је толико срасла са дјелом и изливена у биће умјетности да је Ниче (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*, 1844–1900) умјетником називао чак и човјека који, као садржај и као саму ствар, осјећа оно што неумјетници зову формом. Она кроз модерне и постмодерне трансформације умјетности увелико подстиче и испоставља све новија њена разумијевања и тумачења, па као таква снажно доприноси и савременом суочавању умјетности са самом собом и у њеној коначној раскинутости са облицима стварности, које је некад отворено и непосредно подражавала. Прије надмоћи савремених умјетничких пракси и њиховог испуштања њене конститутивности, умјетност је била дошла на корак до самостварања нових форми из чистог онтичког контекста и врела властитог јези-

⁷ Пикон, Г., *Увод у једну естетику књижевности. Писац и његова сенка*, Култура, Београд, 1965, стр. 131.

ка, да се она сада – како је с разлогом писао Г. Пикон – „презирући сваку могућу форму и неповратно раздвојена од реалности, опија једном стваралачком моћи која, будући да једина надживљује створене облике, наличи на онај дух разарања који лебди изнад градова у рушевинама.“⁸

Па ипак, према Пикону, значајан смјер савремене естетичке рефлексије форму као специфични поредак у дјелу сматра битном реалношћу умјетности, што поткрјепљује ставовима Хербарта, Фидлера, Велфлина и Фосијона, који је тврдио да је основни садржај форме сушто формални садржај. Битне су форме умјетничких дјела од вриједности, иако сам свијет форми превазилази свијет умјетности, пошто се форме јављају с циљем да се одређена организација и њен поредак супротстави материји, па премда нема битне разлике између форми природе и форми умјетности, умјетничка се форма супротставља природној колико природна опонира оном неубличеном. Посебан значај његовог става састоји се у тврдњи да је вриједност знак посебног квалитета форме, па је, с тим у вези, сматрао неопходним форму испитати управо под углом вриједности.⁹ „Естетика форме почиње с ону страну космолошке и историјске анализе: форме које естетика тежи да изнађе, будући да су форме уметничких дела од вредности, добијају место на плану који није ни план природних форми нити план уметничких форми уопште... Вредност је знак посебног квалитета форме... оно што допушта да се разлуче космолошке од уметничких форми. А исто тако ефикасне уметничке форме од неефикасних... Видети у форми тајну и само пребивалиште дејствености уметничког дела подразумева да је појам форме био посебно одређен у односу на идеју природне форме.“¹⁰

⁸ Пикон, Г., *Увод у једну естетику књижевности*, стр. 119.

⁹ О томе видјети у нашој књизи: *Форма и вредноћа. Онтолошко-аксиолошка природа облика*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2010.

¹⁰ Ђукић, Б., *Форма и вредноћа*, стр. 123–124.

Према томе, у свим умјетностима само и тек форма садржају њихових дјела даје естетски и умјетнички смисао, па с тим у вези представља и специфичну особеност естетског и умјетничког у њима. Тако је она одређена самосвојна организација садржаја, која као извјесно живо, бивствено и активно начело том садржају утискује и своју посебну естетску супстанцијалност, те која тим својим активним креативним дјеловањем у себи самој открива и ону једну умјетничку суштину, сам битак умјетности. Тако форма у умјетности постаје оно њено сушто, естетско и умјетничко, дакле, одређена специфична вриједност по себи. У том смислу умјетност и није друго до особени говор форми и кроз форме, говор једног начина на који је остварен одређени посебни поредак као сакупљач мноштва грађе у извјесно јединство, и тако љепота заснована на хармонији или некој значајној и атрактивној дисхармонији радикално стоји с оне стране самог садржаја и материје.

Тај особени језик умјетности, који чини форма одређеног дјела, изграђен је на основу логике естетског и према начелима умјетничке имагинације и стварања. Форма се на тај начин третира као сам умјетнички битак и истина бивствовања умјетности, из којих у исто вријеме происходи и њена специфична вриједност, као и естетски и особено умјетнички ефекти. По себи се разумије да се форма у разним умјетностима манифестује на различите начине, што директно зависи од природе и карактера њихове материје и грађе, као и од њихове специфичне, умјетничке логике. Отуда се, поред осталог, и може говорити о разним аспектима форме у умјетности, који оцртавају њихове различите ликове и карактере.

Литература

- Аристотел, *О песничкој уметности*, Рад, Београд, 1982.
Dessoir, M., *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1963.
Дидро, Д., *О пореклу и природи лепота*, ИП „Рад“, Београд, 1962.

- Ђукић, Б., *Фохтово схватање форме*, Филозофски годишњак, Бања Лука, год. I, бр. 1, 2003, стр. 61–89.
- Ђукић, Б., *Форма и вредноћа. Онтолошко-аксиолошка природа облика*, поглавље *Фохтово схватање форме као тајне умјетности*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2010, стр. 183–214.
- Ђукић, Б., *Философија и умјетност. Тајна драма духа и израза*, Бања Лука: Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2014.
- Пикон, Г., *Увод у једну естетику књижевности. Писац и његова сенка*, Култура, Београд, 1965.
- Татаркјевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1976.
- Focht, I., *Тајна умјетности*, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
- Hartman, N., *Eстетика*, BIGZ, Beograd, 1979.

Bogomir Đukić

ASPECTS OF FORMS AND ART

(Summary)

This paper discusses various aspects of philosophical forms as aesthetic categories and ontological constitutive element of art. They have in mind in the first place are important, living or artistic forms that hides the covert art, and as such form the very being of every work of art of value. Also discussed and aspects differences matter and form, unspeakably form, aesthetic and non-aesthetic form, object and objective form, equivalence specifically artistic content and form, form and value, tensivity between form and life and other aspects.

Key words: form, content, arts, aspects, living or aesthetic forms.

Душан Пајин

ФОРМА У ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ – КАКО ЈЕ НАСТАЛА АПСТРАКТНА УМЕТНОСТ?

Апстракт: Док је у фигуративној уметности форма била у позадини, форма је постала посебно важна у настанку и развоју апстрактне уметности, тако да је развој апстракције био пре свега повезан за различитим формама. Апстрактна уметност (тј. сликарство, вајарство и графика) је била доминантна оријентација у ликовној уметности током 20. века у распону од око педесетак година (1920–70). Она се углавном везује уз неке од радикалних промена у западној уметности у том периоду, иако су јој корени знатно старији и сежу и у кинеску уметност.

Кључне речи: апстрактна уметност, форма, претече.

У ликовној уметности форма је постала посебно важна у настанку и развоју апстрактне уметности. Наиме, док је у фигуративној уметности форма била у позадини, сада форма избија у први план, тако да је развој апстракције био пре свега повезан за различитим формама. При томе се апстракција гранала у два основна правца, који се радикално разликују по форми – као тзв. лирска апстракција (у којој доминирају разиграни облици и потези) и као геометријска апстракција (у којој су доминантни сведени геометријски облици).

Апстрактна уметност је представљала једну од доминантних оријентација у ликовној уметности током 20. века у распону од

око педесетак година (1920–70). Она се углавном везује уз неке од радикалних промена у западној уметности у том периоду, иако су корени нешто старији и сежу и у кинеску уметност. У склопу апстракције су се развили различити програми и образложења, а поједини уметници су били заступници, у делу, или у целини, својих уметничких биографија. Иако је она делом настала у склопу амбиције да се дође до „чисте ликовности“, била је и катализатор другачијих уметничких програма и амбиција.

У овом тексту приказане су претече и зачетници апстрактне уметности, као и развој апстракције до Другог светског рата.

Претече: Кина и Јапан

Зна се да је сликар Ванг Сја (Wang Xia – Wang Hsia – 8 век) користио технику „просутог туша“ (*no mo*), која је од његовог времена уведена у кинеско сликање. Он је за сликање користио – осим четке – некад и своју косу, или прсте, набацивао је туш насумце и витлао четком.¹

На жалост, дела Ванг Сја се нису сачувала, али су се сачувала дела неких других, који су радили такође са мрљама (Ји–чиен – Yu-chien, из 13. века; Сји Веи – Hsi Wei, из 16. века; или Чу Та – Chu Ta, из 17. века). Иако је у Кини постојала дуга и јака традиција повезивања сликарства и поезије, код ових сликара у Кини видимо и тенденцију ка апстракцији, као и одвајање од фигурације и нагласак на ликовној форми, што ће доћи до изражаја и у пејзажном сликарству у Енглеској и Француској током 19. века. Код ових сликара у Кини видимо и нагласак на потезу (што неки тумаче везом са кинеском калиграфијом), али то ћемо видети и код Кандинског у апстрактним акварелима (а после Другог светског рата и код многих других заступника апстракције, у Европи и САД).

¹ *Early Chinese Texts on Painting*, priredili Susan Bush i Hsio-yen Shih, Harvard Yenching Institute, Harvard University Press, Cambridge 1985., стр. 65.

На сличан начин се у Кини и Јапану – а касније код Казенса – слободне површине пигмента артикулишу у пејзаж. Ове слике подсећају на асоцијативну апстракцију из 20. века. Тип пејзажа који се у 20. веку везивао за тзв. „асоцијативну апстракцију“ су била дела која су на различите начине асоцирала елементе пејзажа и била на „граници“ апстрактног и фигуративног (енглески термин је: *semi-abstract*).

Сличне аналогije (између дела у Кини и Јапану између 15-17. века и дела у Европи у 20. веку) у сфери апстракције можемо наћи и у пластици. Сличан ликовни сензибилитет (за енформел – рустичну форму и фактуру) се исказује на два места, удаљена у простору и времену (стене у врту Рјоан-ђи, Јапан, 15. века – Олга Јеврић, скулптуре *Комплементарне форме*, Србија, 1957).

Стене у вртovima у Кини (Суцоу, 14–17. век) су у духу енформела и обједињују форме и фактуре које су вајари апстрактне оријентације (у 20. веку) обликовали у пластици. Дибифе (Jean Dubuffet, 1901–1985 – Француска) је сличне форме и фактуре везивао за посебна дела и давао им асоцијативне називе као и Кинези некимa од вртних стена.

Ликовност и природа

Енглески акварелиста Александар Казенс (Cozens, 1717–1786) почео своје пејзаже да слика слично кинеским пејзажима у стилу „просутог мастила“ (кин. по-мо), тј. да слободно (насумично) наноси мрље пигмента и затим те површине артикулише у представу пејзажа. Ти пејзажи су монохромни. Написао је и приручник под насловом *Нов метод од помоћи у смишљању композиције пејзажа*.²

² Cozens, A., *New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape*, orig. izd. 1785. – објављено и 1954. у склопу текста – А. Р. Oppé, „Alexander and John Robert Cozens“, with a reprint of Alexander Cozens' *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* – у часопису *The Art Bulletin*, Volume 36, Issue 3, Cambridge, Harvard University Press, 1954, стр. 196.

Казенс наводи да је свој метод смислио да сликару помогне да превазиђе инхибиције цртања – односно ограничења везана за перспективу, тачност детаља и пропорција (што се учи током школовања уметника), а то често гуши инспирацију пре него она и успе да „узлети“.

Казенс каже да се његов „метод“ састоји у наношењу великом четком случајних мрља туша на папир, које су онда полазиште за компоновање пејзажа. Он саветује да папир пре наношења мрља треба изгужвати, а онда исправити, да би имао непредвидљиву рапавост. Мрље се наносе брзо (али треба имати идеју пејзажа као мотивацију рада), како би потези били разноврсни, а мрље поприме различите облике.

Након тога оне се пресликавају на други папир, слободном руком, како би се сачувао „дух мрље“. И то је онда полазиште за уобличење пејзажа, даљим сликањем тушем. У том тексту Казенс цитира и Леонардове сугестије (из *Трактата о сликарству*) о сликама које се могу видети на грубом зиду, али истиче да је његов метод бољи од тога. Оно што је пропустио да напомене – а што Леонардо такође ту наводи – јесу мрље на које се позива Ботичели као могућу инспирацију за пејзаж, а што је ближе његовој замисли него Леонардова идеја.

Реч је о одломку где Леонардо пише: „Ботичели рече да је то проучавање (проучавање предела – Д. П.) узалудно, јер ако само бацимо сунђер натопљен разним бојама на зид, он оставља на том зиду мрљу у којој видимо неки леп предео. Сасвим је тачно да се у таквој мрљи виде... људске главе, разне животиње, битке, хридине, мора, облаци, шуме и друге сличне стари“.³

По Казенсу мрље су резултат случаја, са малим уделом обликовања. Сврха је да се уметник ослободи конвенционалних схема пејзажа, тако што ће у полазној фази дати маха импулсу.

Казенсовим савременицима цела замисао је служила као повод за исмевање, јер је неокласицистички укус био супротан идеја-

³ Да Винчи, Л., *Трактат о сликарству*, Београд, Култура, 1964, стр. 43.

ма које су мотивисале овај метод. Са својим склоностима Казенс није примљен за сарадника при Краљевској академији. Друга мана му је била што се мало користио уљем, а више акварелом, пигментима сиве и браон боје (монохромно сликарство је тада било цењено у Кини, али не у Европи). Смеђи тон је и подсећао на кинеске слике на свили.

Интересантно је да Казенс праве претходнике има у традицији кинеског сликарства, где су – како смо навели – такође коришћене мрље туша, као полазна фаза у једном типу пејзажног сликарства, још од 8. века.

Одвајање слике од „литерарног“

Енглески пејзажисти означавају почетак новог тренда у ликовној уметности, који ће се наставити до половине 20. века, а то је одвајање слике од „литерарног“, или ослобађање од фигурације која нешто „описује“ или приказује (веза са „литерарним“, тј. са неким историјским или религијским контекстом, ће у време апстракције бити најгора покуда). Видимо да је одвајање (слике од „приче“) почело крајем 18. и наставило се у 19. веку. Одвајање од литерарног је супротно како романтизму, тако и сликарству фантастике (Блејк, Фусели). Иако су током 19. века рађене многе слике са историјским темама – као илустрација историјских збивања или догађаја описаних у великој књижевности – у исто време се јавља и тенденција одвајања сликарства од свега „литерарног“ – истицање чисте ликовности, којој је тема само (асоцијативни) повод.

1) Џозеф Тарнер (Turner, 1775–1851) ће бити међу првим сликарима који ће наставити тренд започет од стране Казенса – удаљујући се од академске фигурације и литерарних предлогака, чија је наративна компонента одмах препознатљива, односно стварајући слике у којима је мотив само оквир за ликовне квалитете. То ће посебно доћи до изражаја у његовим уљима насталим после 1830. године. За разлику од Казенса, који је полазио од мрља да би

дошао до препознатљивог облика, код Тарнера и Вистлера слика се отвара за потез.

2) Приближно од 1860. године Џејмс Вистлер (Whistler, 1834–1903) ће своја дела називати симфонијама, хармонијама, ноктурнима, да би нагласио да су у његовим делима литерарни (описни) аспекти небитни, као у музици – а назив (тема) се наводи само ради публике која то није у стању да схвати. Тако је дошло и до спора између њега и Џона Раскина, који га је оптужио да је својом сликом *Ноктурно* (1870) „бацио публици канту са бојом у лице“. Вистлер се бранио да је том сликом хтео да изрази чисто ликовни интерес – да је ослободи свега „спољашњег“ – те да је она склоп линија, боја и облика. Ово последње – тј. ослобађање од свега „спољашњег“ и заснивање слике на склопу линије, боја и облика – биће једно од образложења за апстрактно сликарство у првој и другој половини 20. века.

Иначе, две године после Вистлеровог ноктурна настаје Монеова слика *Импресија – излазак сунца* (Моне је 1871. био у Лондону и видео дела Тарнера и Вистлера), која такође наглашава ликовну форму и блиска је Вистлеровим делима.

Зачетници и развој апстракције до Другог светског рата

Током 20. века навођени су следећи разлози за апстрактно сликарство.

1) За неке ауторе, апстрактна уметност настаје као израз трагања за универзалним језиком уметности – који се више неће ослањати на националну традицију и културу, нити на мимезис и језик предметног, видљивог света – помоћу кога ће човек човеку непосредно преносити духовне истине и искуства. Дакле, реч је од једној вишој семантици у којој чисти звуци, боје и форме, ослобођени сваке миметичке, предметне функције и значења, преносе, саопштавају духовне истине и идеалну лепоту. Њихов циљеви би се могли овако резимирати:

а) досегнути чисту ликовност; б) изразити духовно и универзално; ц) досегнути сферу апсолутних идеја; д) повезати музику и сликарство

Пошто свака уметност има своју специфичну снагу (карактеристичну за дати медиј), јавља се идеја да свака од њих треба тај медиј да изоштри и ослободи се оног што му је туђе (отуда се музика ослобађа „програмског“, сликарство „литерарног“, а књижевност (поезија) приче–фабуле, па чак и речи, враћајући се чистом, немуштом језику). Дакле, за једне мотивација је у тражењу чисте форме (ликовне, музичке, литерарне), која ће непосредно пренети духовне садржаје (идеје) и вредности, без миметичког ослањања на предметност, фабулу итд., и тако надићи индивидуално, традиционално, национално, локално. Маљевич, Кандински и Мондријан трагају за уметношћу која се неће ослањати на фигуративно, за сликарством које ће бити попут музике – ликовна композиција, која ће моћи да пренесе спиритуално и мистичко искуство. Руководено принципом унутрашње нужности (а не спољне, фигуративне логике), сликарство ће постати компоновање – чиста уметност – сматрају зачетници апстрактног сликарства, као што су Маљевич, Кандински и Мондријан.

2) За неке сликаре је у питању морални протест – одбацивање непоправљиво исквареног света појавног, предметног света, у коме реч и слика служе за лагање и обмањивање. Тако Кле у свом *Дневнику* током Првог светског рата (1915) пише: „Срце које је куцало за овај свет изгледа да је смртно рањено у мени. (...) Човек напушта оно што је сада и овде да би пребацио своју активност у подручје оностраног где је могућа потпуна афирмација. Апстракција. Хладни романтизам овог стила без патоса је нешто нечувено. Што овај свет постаје стравичнији (као, на пример, данас) уметност постаје апстрактнија; а срећан свет ствара уметност која се везује за сада и овде“.⁴

⁴ Белешка 950–951 у делу – Klee, P., *The Diaries of Paul Klee* (1898–1918), Univ. of Calif. Press, Berkeley, 1973, стр. 313.

Дакле, циљ је да се напусти фигурација која је постала профана и прљава.

Кандински – духовно у уметности

За Василија Кандинског (1866–1944) се везује прва апстрактна слика (1910), позната као *Први апстрактни акварел*. Међутим, нека истраживања из педесетих смештају ову слику нешто касније (у 1913. годину), као припремну студију за једну слику из 1913. године (*Композиција бр. 7*). Независно од ових сумњи, избор првенца на тај акварел је вероватно пао делом случајно, накнадно, с обзиром да се помак ка апстракцији код Кандинског може пратити између 1909. Године, од слике *Планина* (1909.) – преко *Импровизације 15* (из 1910.) – до *Козака* (из 1910–1911), или неке друге слике, у којима више не постоје асоцијације на препознатљиве предмете. У поетикама апстракције прве половине 20. века кристалише се неколико ставова који образлажу трагања за новом формом и одбацавање предметног у ликовној уметности, „програмског“ у музици, фабуле у прози, лирике у поезији.

Кандински разликује три извора и типа инспирације: импресију, импровизацију и композицију. (1) Непосредан утисак спољне природе (*импресија*). (2) Спонтан израз унутрашњег карактера, духовне природе (*импровизација*). (3) Израз споро уобличеног унутрашњег осећања, педантно обрађеног (*композиција*). У томе свест и намера имају важну улогу – али срачунатост се не види, него само осећање.

У неким случајевима Кандински сада ова три термина (импресија, импровизација, композиција) укључује у наслов слика, додајући бројеве (у неким случајевима извори користе арапске, а некад римске бројеве).

Кандински је из првог од ових извора (импресије) црпео инспирацију и за своје „фовистичке“ слике (до 1910). Мада фовистички идиом можемо препознати и на неким композицијама. Поређења ради, то видимо и на примеру фовистичког дела од аутора

који се службено води као фовиста – Морис Вламенк (Maurice de Vlaminck, 1876–1958).

Из начела импровизације Кандински је црпео инспирацију за своје апстракције од 1910. до 1921. године, које су биле у експресионистичком духу (па би могле бити и претеча једног каснијег правца у апстрактној уметности, који настаје после Другог светског рата – тј. апстрактног експресионизма). Из трећег извора потичу његове конструктивистичке апстракције од 1921. године па даље.

Импровизације Кандинског су претече неформалне уметности, или енформела (од 1945. године надаље); а композиције су у духу конструктивистичке уметности. Дакле, код Кандинског налазимо и примере тзв. лирске апстракције и тзв. геометријске апстракције, док ће се касније уметници опредељивати за један, или други тип апстракције.

Напоредо са овим сликама су се стицале и различите теоријске компоненте које ће наћи израза како у сликама, тако и књизи *О духовном у уметности*, објављеној 1912., која је била платформа за апстрактно сликарство Кандинског. У то време (1908–1912) Кандински такође размишља о повезивању музике и сликарства (тонова и боја). То је повезано и са његовим првим не-фигуративним сликама, када се њему (као и другим поборницима апстракције) намеће идеја да је апстрактно сликарство врста визуелне музике (у боји).

Једино је неопходно компоновати облик и боју тако да склоп адекватно изражава емоцију и да је на одговарајући начин пренесе посматрачу. Није важно дати облику и боји „изглед материјалности“, то јест природних предмета. Сам облик је израз унутрашњег значења, снажно представљен у хармоничним односима боје. Лепота је сагласност између унутрашње нужности и експресивног значења.

Да би поткрепио и објаснио нефигуративно сликарство, Кандински користи аналогију музике: велика дела пластичне уметности су као музичке композиције. Њему су биле блиске идеје Александра Скрјабина, руског композитора и пијанисте, који је у својим

симфонијским делима – као што су *Божанска поема* (1903.), *Екстатична поема* (1907.) и *Прометеј: Поема ватре* (1910.) – развио један систем езотеричких идеја, тако да га неки сматрају и првим психоделичким композитором. Он је истовремено чуо и видео звукове као боје. Музика му се представљала у виду призматичних кристала који се окрећу и преламању хиљаде светала и боја. Створио је идејни пројект за оргуље чија тастатура је требало да истовремено пројектује боје. Имао је идеју да тонове повеже и са мирисима. Желео је да ствара упечатљиве музичке слике, да представи звук поветарца у крошњи бора, као да је у питању слика, или као да се рецитује песма. Веровао је да је његова уметност инспирисана и вођена неком вишом духовном силом и да је могућ потпуни преображај света кроз уметност. Он је сматрао да музичка уметност не треба да се сведе на концертно искуство, него да треба да уздигне човека до духовног искуства у коме се бришу уобичајене границе између уметности и различитих типова духовности.

Неки сматрају да је Кандински веровао да је музика супериорнија од сликарства, јер је њен језик у полазу апстрактан. Кандински је био у пријатељству и са бечким композитором Арнолдом Шенбергом, чија је *Теорија хармоније* објављена 1911. године.

Кандински у неким деловима своје књиге наговештава помак ка апстракцији, али у неким деловима говори да би то сада било прерано. То колебање видљиво је посебно у следећем одељку из поглавља *Теорија*: „Ослобађање од непосредне зависности од ‘природе’ на самоме је почетку. Ако су већ раније боја и облик употребљавали као унутрашње делатне силе онда је то углавном било несвесно. Потчињавање композиције геометријској форми било је коришћено већ у старој уметности (нпр. код Персијанаца). Међутим, грађење на чисто духовној основи дуг је посао који најпре почиње прилично слепо и насумице. Притом је неопходно да сликар осим својих очију култивише и своју душу, како би она тиме постала способна да мери боје њиховом сопственом мером и да дејствује не само приликом примања спољашњих утисака (и да-

како ту и тамо унутрашњих) већ и као одлучујућа снага приликом настанка њихових творевина“.⁵

„Ако бисмо ми већ данас желели да започнемо са поништавањем свега онога шта нас спаја са природом, да се насилно пробијемо до слободe и да се коначно задовољимо комбинацијама чисте боје и независних форми, тада бисмо стварали дела која би личила на геометријску орнаментику, која би, грубо речено, била налик на кравату, на тепих. (...) Када међутим помислимо на то да је духовни преокрет наметнуо управо јуришни темпо, да је такође ‘најчвршћа’ основа човековог духовног живота, тј. позитивна наука, понесена и да стоји пред вратима ослобођења од материје, онда се може тврдити да нас од ове чисте композиције дели још само неколико ‘часова’“.⁶

Кандински у оквиру своје филозофије уметности даје и дефиницију лепог: „Ако је уметник свештеник ‘лепога’, и ово лепо се мора тражити кроз истоветно начело унутрашње вредности које смо нашли свуда. Ове се ‘лепо’ може мерити само на основу унутрашње величине и нужности... **Лепо је оно што извире из унутрашње духовне нужности. Лепо је оно што је унутрашње лепо**“.⁷

Синтагма **унутрашња нужност** постаће за многе теоретичаре и уметнике најбољи одговор на питање публике – на чему се заснива апстрактна уметност, односно на сумњу да је она пука произвољност, тј. да уметник сада било шта што је урадио проглашава за слику или скулптуру.

Казимир Маљевић – супрематизам

Маљевић је пре Првог светског рата припадао кругу руских кубо-футуриста; на њих су утицале различите идеје – од кубизма и футуризма (као нових покрета у Европи), преко идеја самадхија

⁵ Кандински, В., *О духовном у уметности*, Есотерија, Београд, 1996., стр. 117–118.

⁶ Исто.

⁷ Исто, стр. 137.

и медитације (у тумачењу Свамија Вивекананде), теозофских синтеза и четврте димензије (П. Д. Успенског), до Бергсоновог интуicionизма.

У тој комбинацији јављају се идеје да је цео универзум оживљен и синхронизован (синергичан) и да постоји духовна еволуција човека (не само посвећених појединаца, него ширих размера), којом ће људи надићи уобичајене границе времена и простора и достићи космичку свест. У делу *Непредметни свијет*⁸ Маљевич истиче да су супрематистичка дела контемплативне слике, које треба да помогну постизању „заумног стања“ – интуитивне визије оне празнине у којој се ништа не може опазити, али која је врхунска реалност у којој су сједињени лични идентитет и крајња реалност света (у духу индијског самадхија – а и инспирисано теозофским идејама). Отуда Маљевичева дела из периода 1913–1920. комбинују квадрате на белој основи. Геометријску апстракцију засновао је Маљевич, а слика која најодлучније прекида с традицијом је његов *Црни квадрат на белом пољу*, као и слика *Бели квадрат на белом пољу* (обе из 1913.).

До 1913. Маљевич је веровао да кубизам (због свог мултиперспективизма) пружа изражајна средства за заумна искуства, а после тога те наде полаже у не-предметну уметност (на Западу ће преовладати термин „апстрактна уметност“). Наиме, ова му сада изгледа као право средство да се изрази стање врхунске свести, у којој нема предметног света. Године 1915. објављује манифест *Од кубизма до супрематизма*, у којем се заузима за превласт (супремацију) чистог осећања у уметности, што је настојао да досегне кроз крајњи минимализам, непредметним сликама, композицијама црта и основних геометријских ликова: квадрата, круга и троугла. Супрематизам је покренуо и одговарајући покрет у скулптури – конструктивизам. Конструктивисти су занесени техником, а за-

⁸ У издању Баухауса, 1927. на немачком – срп.-хрв. издање: Маљевич, К., *Непредметни свијет*, Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova, Zagreb, 1981.

четник конструктивизма, најранијег облика апстрактне скулптуре, био је Владимир Татлин (1885–1956).

У тексту *Супрематистичко огледало*, објављеном 1923. године у Петрограду, Маљевич каже: „Наука и уметност немају границе, јер... бесконачно и безбројно су једнаки ничему. Нема ничег у мени нити изван мене“.

Стога, уметници треба да створе нова (заумна) изражајна средстава за та искуства и сазнања. Они треба да предњаче у даљој духовној еволуцији и да омогуће да стање суперсвести (религијска екстаза, самадхи) постане доступно и блиско ширем кругу људи.

Маљевичеви ставови из дела *Непредметни свијет* говоре о томе: „Кад сам 1913. године у свом очајничком настојању да уметност ослободим терета непредметности прибегао форми квадрата и изложио слику која је представљала сам црни квадрат на белом пољу, критика је уздахнула, а заједно са њом и друштво: ‘Изгубило се све оно што смо волели: налазимо се у пустињи... Пред нама је црни квадрат, на белој подлози!’“⁹

„Црни квадрат на белом пољу је био први вид изражавања непредметног осећаја. Квадрат = осећање, бело поље = празнина с оне стране осећаја. Али, сви су у непредметности приказа видели крај уметности и нису препознали непосредну стварност осећаја који поприма облик.“¹⁰ „Но осећај среће, који је у мени изазвала ослобађајућа непредметност, одвукао ме је у ‘пустињу’, где ништа није реално осим осећања... Оно што сам изложио није био ‘празан квадрат’, него осећање непредметности.“¹¹

„Супрематизам је поново пронађена чиста уметност, која с временом, због гомилања ‘ствари’, постаје невидљива. (...) Све до данас сви су (дакле, друштво) уверени да уметност мора пропасти ако напусти опонашање ‘обожаване стварности’ и, ужаснути, посматрају како омражен елемент чистог осећаја – апстракција

⁹ Исто, стр. 66.

¹⁰ Исто, стр. 74.

¹¹ Исто, стр. 66.

– све више узима маха (...) Уметност не жели више бити у служби државе и религије, не жели више илустровати историју културе, њу више не занима предмет (као такав) и мисли да у себи и за себе може опстати без ствари...¹²

Де Стијл – Неопластицизам

Универзалистичке претензије (тј. залагање за уметности која не би више била везана за неку традицију и локалну културу, него би користила универзални језик, свима подједнако близак) у ликовној уметности су формулисане и у Де Стијлу. У првом манифесту из новембра 1918. (који је написао Десбург – Theo van Doesburg) стоји: „Постоји једна стара и нова свест. Стара се заснива на индивидуалном. Нова се заснива на универзалном“.

Пит Мондријан (1872–1944) говори (1920. у тексту *Неопластицизам*) у том духу: „Универзално – иако његов заматак може бити у нама – уздиже се далеко изнад нас, а далеко изнад нас је и уметност која непосредно изражава универзално. Таква уметност, попут религије, јесте у јединству са животом, а у исто време она и надилази (обичан) живот. Субјективизовање универзалног – а то је уметничко дело – може да изрази свест једног доба или у његовом односу према **универзалном**, или у његовом односу према **текућем животу**, према **индивидуалном**. Уметност – иако је циљ по себи – попут религије, јесте средство путем кога можемо сазнавати универзално и контемплирати га у пластичкој форми. Све док је појединачност доминантна у свести датог доба, њена уметност остаје везана за **обичан живот** и примарно остаје његов израз. Међутим кад универзално доминира, универзално ће прожети живот тако да уметност – која је нереална у поређењу са таквим животом – пропада, и нови живот – који остварује универзално – замењује уметност. Универзално налази свој најчистији, најнепосреднији израз у **уметности** само кад постоји уравнотежен однос индивидуалног и

¹² Исто, стр. 72.

универзалног у свести датог раздобља. У пластичком изразу индивидуално може да отеловљује универзално: у уметности универзално може да постане визуелно опазиво, а да не буде везано за индивидуално... Ако почиње од универзалног, израз нужно мора бити **апстрактан**. Наше доба представља велику прекретницу: човечанство се **више неће кретати од индивидуалног ка универзалном, него од универзалног ка индивидуалном кроз које ће моћи да се реализује**. Индивидуалност постаје стварна само кад се преобрази у универзално. Човек живи алтернативно у универзалном и индивидуалном све док његова индивидуалност остаје незрела. Само кад његов живот постане непрекинут прогрес, као што је живот – живот који не можемо видети, непрекинут прогрес – само тад ће уметност постати **перманентно апстрактна**¹³.

На примерима серије слика са истом темом (крошња дрвета, на сликама из 1910, 1911. и 1912.) можемо видети како Мондријан прави помак ка апстракцији променом форме.

Као што Мондријан спроводи помак ка апстракцији полазећи од обриса крошње дрвета, Бранкуши то спроводи у домену скулптуре, полазећи од форме птице (Мајастра – стилизована птица из 1911., а потпуно апстрактне птице у периоду 1928–1940) и неких других тема.

Осим поменутих идеја и аутора (Маљевич је умро 1935., Мондријан и Кандински пре краја Другог светског рата), доприноси апстрактној уметности пре Другог светског рата су дале оријентације или уметници које ћемо навести – при чему су неки од њих променили по неколико праваца (као Ханс Арп, 1888–1966), док су други имали индивидуалне поетике, изван било којих праваца, као већ наведени Бранкуши (Константин Бранкуши, 1876–1957) и многи други.

¹³ Цитат према књизи – Jaffe, H. L. C., *De Stijl*, London, Thames & Hudson, 1970, стр. 85.

Посебни (мање утицајни) правци

Орфизам се везује за Робера Делонеа (Delaunay, 1885–1941), који прави апстрактне слике од 1912. Сматра се да орфизам представља резултат еволуције кубизма у апстракцију. Важно име у орфизму је и Франтишек Купка (Чех, 1871–1957), за кога се сматра да је утицао на Делонеов развој у правцу апстракције (у Паризу је био од 1894.).

Истина, еволуцију кубизма у апстракцију можемо видети и код других руских (Маљевич), или француских сликара, као и код Дишана, који се обично не везује за апстракцију.

Конструктивизам – оснивач Михаил Татлин (1885–1956) је најпре био под утицајем футуризма и ученик Ларионова, а затим развија апстрактне конструкције од 1913–1914. 1917. година се сматра почетком конструктивизма, кад Татлин, са Ђорђем Јакуловим, украшава *Kafe Pitoresque* у Москви.

Пуризам – Амеди Озенфан (Ozenfant, 1866–1966) и Ле Корбизије (Charles-Edouard Jeanneret, 1887–1965) су као ко-аутори објавили програмске књиге пуризма: *Après le cubisme*, *L'Esprit nouveau* и *La peinture moderne* (Париз, 1920–25). Први је те идеје пласирао у сликарству, а други у архитектури.

Апстракција-креација (фр. *abstraction-creation*), школа апстракције коју су у Паризу (1931) формирали Наум Габо (пореком Рус, 1890–1977) и Антоан Певзнер (Певснер, такође Рус, 1886–1962) – исте године им се придружио Чех, Франтишек Купка (1871–1957).

Мобили – скулптор, Александар Калдер (Calder, 1898–1976) после 1932. ствара специфичне апстрактне инсталације-скулптуре, које по форми подсећају на апстрактне сликарске форме Мирао, при чему им спојеви делова дају и мобилност.

Литература

- Cosens, A., *New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape*, orig. izd. 1785.; објављено и 1954. у склопу текста А. Р. Оппе, „Alexander and John Robert Cosens“, with a reprint of Alexander Cozens' *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, *The Art Bulletin*, Volume 36, Issue 3, Cambridge, Harvard University Press, 1954.
- Da Vinči, L., *Traktat o slikarstvu*, Beograd, Kultura, 1964.
- Early Chinese Texts on Painting*, приредили Susan Bush i Hsio-yen Shih, Harvard Yenching Institute, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- Jaffe, H. L. C., *De Stijl*, London, Thames & Hudson, 1970.
- Kandinski, V., *O duhovnom u umetnosti*, Beograd, Esoteria, 1996.
- Klee, P., *The Diaries of Paul Klee (1898–1918)*, Univeristy of California Press, Berkeley, 1973.
- Maljevič, K., *Nepredmetni svijet*, Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova, Zagreb, 1981.

Dušan Pajin

FORM IN FINE ART- HOW THE ABSTRACT ART ORIGINATED?

(Summary)

In the figurative art form was secondary, but it became particularly important for the abstract art, during its creation and evolution, and therefore the evolution of the abstract art was primarily related to various forms. Abstract arts (i.e. painting, sculpture, and graphics) were one of the dominant streams in the fine art during the 20th c., for approximately 50 years (1920-70). It is generally related to some of the radical changes in the Western art at that time, although its roots are much older, and reach back to the Chinese art.

Key words: abstract art, form, forerunners.

Ива Драшкић Вићановић

НЕДОВРШЕНА (НОН ФИНИТО) ФОРМА

Апстракт: Овај текст је презентација недовршене форме, такозване нон финито форме и њеног естетског, епистемолошког и онтолошког капацитета. Кроз анализу нон финито скулптуре Микеланђела Буонаротија, аутор настоји да покаже све релевантне теоријске аспекте нон финито форме у уметности.

Кључне речи: нон финито форма, отворена форма, естетика, филозофија, уметност, скулптура.

Форма, једна од круцијалних естетичких категорија, као естетичка тема нуди могућност да јој се приступи на два начина: прва могућност – да се анализира естетски значај форме као такве за уметничко дело или естетски предмет уопште, и друга – да се анализира и презентује једна конотација појма форме у естетици или један модус егзистенције форме у уметности.

Први приступ теми је изузетно захтеван, у извесном смислу недостижан, јер је то покушај да се дискурзивним средствима открије тајна лепоте, или уметничке вредности... хибрис теоријске свести да ту тајну може да досегне.

Овај текст користи могућност другог приступа појму форме и посвећен је анализи једног одређеног вида естетске форме – недовршеној или тзв. нон финито форми, због њеног естетског, сазнајног и онтолошког потенцијала.

Као прво, треба направити дистинкцију између нехотичне и хотимичне недовршености, односно између форме која је нехотице, случајно остала недовршена и хотимице, намерно недовршене форме. Предмет нашег излагања је ово друго – када је дело свесно конципирано по приципу естетске недовршености, јер само у таквом случају добија дигнитет стваралачког принципа, а недовршена форма дигнитет естетске форме и дигнитет предмета естетичког истраживања.

Творац недовршене форме, познате и под својим италијанским именом *non finito*, је Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarroti), великан италијанске скулптуре високе ренесансе. Један део Микеланђеловог опуса из познијих година носи управо тај назив: нон финито – недовршене, јер је њихова хотимична недовршеност управо онај моменат који указује на њихову естетску суштину. Заједничка карактеристика свих Микеланђелових нон финито скулптура је снажан контраст између грубог и необрађеног камена (мермера) који остаје у рудиментарном стању и фино моделованог људског тела које као да извире из грубе необрађене подлоге, сусрет и сукоб аморфне камене масе и формираног лика који се из ње помаља. Друго врло битно када је реч о Микеланђеловом нон финито опусу је сама његова скулпторска техника, позната такође под називом нон финито, техника која подвлачи ефекте светлости и сенке и оставља видним трагове оруђа којим мајстор моделује.

Према Микеланђеловом мишљењу, суштина правога скулпторског поступка јесте да уметник одузима, уклања вишак са рудиментарног блока и открива, проналази статуу која лежи скривена у камену, (односно у Микеланђеловом вољеном мермеру). Мисија скулптора је да ослободи облик из окова пуке, аморфне материјалности у којој је заробљена. Статуа, дакле, већ постоји у каменом блоку, њен суштински облик је заробљен у аморфној каменој маси и као Сократ што својом мајеутиком порађа истину из трудних душа, тако и Микеланђело својом специфичном скулпторском мајеутиком порађа статуу – чисту форму из трудне камене масе.

Ево неколико Микеланђелових скулптура из његовог non finito опуса, његова опсесивна тема робови... *Брадати роб, (са прекрштеном ногом), Роб који се буди, Роб звани Атлант.* (С лева на десно).



Све три скулптуре су веома изразити non finito... Ако упоредимо *Брадатог роба* и *Роба који се буди*, први је дубље утонуо у необрађени камен и мање је будан, мање активан... Роб који се буди је торзом одвојен од подлоге и сегмент торза му је конципиран као слободна скулптура. Ноге су му везане за подлогу из које као да се с напором одвајају. Десна рука подигнута и савијена око главе, заједно са главом уроњена у комад необрађене камене подлоге која попуњава простор између главе и руке и кључа и пенуша са енергијом својственој аморфној маси. Обе скулптуре реципирамо као снажан покушај отрзања форме из материје...

Трећи роб звани *Атлант* (рађен за гробницу папе Јулија Другог) седи дословце укљештен у необрађеном блоку мермера, стопала су аморфна и потопљена у камен, док својом формираношћу

ликовно одскачу од рудимента мишићи листова и бутина и чашица колена. Труп Атлантов је такође уобличен, види се трбушна и грудна мускулатура, као и мускулатура леве руке која је подигнута према глави.

Главе међутим нема. Она постоји само као наша визуелна претпоставка на месту где би логично требало да се налази. Оно што би требало да буде глава потпуно је затрпано мермерном плочом, горњим делом блока у коме је рађен лик. Ту затрпаност главе каменим блоком видимо као снажан притисак камене масе на камени торзо – отуд и назив Атлант, невољник који држи терет целог света на својим плећима.

Сви Микеланђелови нон финито робови представљају Микеланђелов покушај визуелизације његовог теоријског одређења скулпторског поступка и нуде нам у једном јединственом плодном опажају доживљај целокупног процеса, израњање лика из материје и штавише могућност да и реципијент у процесу опажања настави даље са клесањем и да „извуче“ живу форму из камена. У акту рецепције откривамо облик који је као могућност већ постојао у материји и изводимо га из стања недефинисане аморфности.

Може изгледати чудна ова Микеланђелова тежња ка неслободној скулптури; наиме сви његови нон финито робови јесу управо то – неслободна скулптура. Она је негде дубоко антиренесансна, јер ренесанса која се дичи Донателовим (Donatello) поновним „ослобађањем“ скулптуре препознаје се, између осталог, и по том пројекту слободне скулптуре која истински стоји у контрапосту (*contrapposto*) и којој није потребна подршка камене масе иза или око ње. Микеланђело, пак, има обичај да иде уз ток, уз матицу ренесансне скулптуре да би нам у овом случају, када је о његовим нон финито радовима реч, дао да наслутимо процес настајања.

Чулном опажању, погледу, доступан контраст између необрађене мермерне површине и глатке обрине људског тела намеће се као сукоб материје и форме, аморфног и уобличеног, потенције и актуалности. Са тим и кроз то непосредно се нуди опажању и сам процес настајања неког облика који естетски доживљавамо због

контраста уобличеног и безобличног као процес настајања бића из ништавила, бића из апеирона¹, у сваком случају нечега што је естетски релевантно из нечега што то није.

Опажајући процес, ми самим тим имамо и доживљај времена, доживљај времена у голом камену, у скулптури која је по дефиницији просторна уметност и која, лесинговски речено,² има на располагању само један тренутак. Овај Микеланђелов изабрани тренутак је толико плодан да нам снажно нуди доживљај збивања, визуелизује процес настајања, прелаз из аморфног у морфе као кључни онтолошки скок.

Ћанкарло Мајорино (Giancarlo Maiorino), савремени италијански естетичар који се бавио естетским значајем нон финито принципа, каже да је Микеланђело Буонароти полако сазревао у нон финито стил³ од тропо финито фазе⁴ – стил младог уметника сазревао је ка нон финито скулптури, која по свему што представља заслужује назив метафизичке скулптуре, филозофске спекулације очулотворене у камену у правом смислу те речи, у којој облик у камену постаје мисао сама... од тропо финито ка нон финито пређен је пут за који су, поред ванредног и неоспорног дара који је Микеланђело Буонароти имао и у раној младости, биле потребне и године промишљања, и некаквог теоријског сазревања, јер нон финито скулпторски опус јесте покушај визуелизације, очулотворавања Микеланђеловог теоријски високо освешћеног става према животи и уметности.

¹ Појам предсократске, Анаксимандрове филозофије, значи бесконачно, квантитивно и квалитативно неодређено.

² Имам на уму чувено Лесиново одређење ликовне уметности у његовом спису *Лаокоон*, као уметности која располаже простором, а време јој нуди само један тренутак

³ Maiorino, G., *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of Arts*, The Pennsylvania State University Press, 1989, стр. 14.

⁴ *Tropo finito* значи предовршено, а односи се на скулпторски поступак раног Микеланђела где је сваки детаљ прецизно уобличен.

Мајорино одређује Микеланђелову нон финито форму као **процес форму** и формулише тезу да Микеланђелови нон финито радови **отварају** форму, из чега, по његовом мишљењу, излази маниризам, па барок. Врло интересантна теза која имплицира став да је нон финито форма родно место барокне отворене форме, како је назвао Хајнрих Велфлин (Heinrich Wölfflin). „Микеланђело је извршио насиље над шкољком форме“, каже Мајорино, „он је изнео на светло дана начин на који живе форме, сам живот форми, за њега је скулпторски поступак биолошки процес“.⁵ То није више фино упакована, потпуна форма античке скулптуре која је сва тропо финито и која је очулотворена на тај начин да се погледу нуди као готов продукт, хармонија материје и форме, предмету припадајућа, објективна.

Форма Микеланђелове скулптуре је отворена и даље се отвара, она није више форма створеног дела, она је форма стваралачког чина – форма као процес, како је назива Мајорино, а не форма као готов продукт. Њеној отворености је иманентан процес и она ликовно јесте визуелизација процеса. Оно што је фасцинантно јесте откривање процеса у другом слоју захваљујући обликовању првог физичког слоја који је у скулптури дефинисан непомичношћу и невременитошћу, односно безвременом непокретношћу каменог блока.

Феноменолошка анализа Николаја Хартмана (Nicolai Hartmann) изнедрила је тезу да се кроз више слојева, захваљујући закону транспарентности, реципијент у процесу опажања пробија ка последњем слоју који поседују само врхунска уметничка дела – тај слој Хартман назива метафизичким слојем.

Када је у питању недовршена форма, имамо једну крајње необичну ситуацију. Феноменолошким терминима речено, препознајемо сасвим блиску, готово непосредну повезаност предњег плана са последњим позадинским слојем – метафизичким. Нон

⁵ Maiorino, G., *The Cornucopian Mind...*, стр. 22.

финито форма има ту могућност да прескаче слојеве и води нас директно *мета та физика*.

Другим речима, однос појављивања нам захваљујући транспарентности слојева нон финито скулпторског уметничког дела омогућује да директно са предњег плана, (*vordergrund*), преко само једног крајње сведеног значењског слоја, људског тела, акта који се помаља из рудиментарног камена, стигнемо до визуелизације времена кроз перцепцију процеса уобличавања и одмах потом до последњег, (иначе ретко присутног) метафизичког слоја, фундираног на том тананом значењском слоју – слоја који разоткрива принцип настајања бића из ништавила као издвајање облика из апеирона, форме из аморфног..

Наиме, имамо једну сасвим специфичну ситуацију да се из предњег плана, у првом значењском слоју позадинског плана, појављује лик који се помаља из аморфне камене масе, Микеланђеловим терминима речено: роб – облик заробљен у камену, а већ у следећем слоју нон финито форма постаје процес форма, која нам открива поступак даљег ослобађања лика из аморфне масе и открива нам у самом акту рецепције време, захваљујући плодности изабраног тренутка и суштински плодности самог нон финито поступка. Кроз овај слој процеса који се збива у времену нон финито форма, хартмановски речено, води нас директно до последњег позадинског, метафизичког слоја, односно отвара нам могућност да у опажају дотакнемо суштинске принципе настајања и пропадања, тајну онтолошког скока из небића у биће, из аморфног у морфе.

Нон финито форма Микеланђелових робова нашој перцепцији отвара сам моћни динамизам Аристотелове метафизике – визуелизовану *ентелехију*, и обрушавање форме на материју и стремљење материје ка форми, апетит материје према форми као таквој и њено унутрашње стремљење ка уобличавању; у камену се визуелизује кретање као збивање... кроз сукоб аморфног и уобличеног у нон финито скулптури, ми **ВИДИМО** онтолошки значај форме која ја постала процес.

Великан модерне скулптуре Огист Роден (Auguste Rodin) каже да нас свако велико уметничко дело доводи до границе „онога што се може спознати. Сви мајстори стигну до зида оног забрањеног гаја у ком борави недокучива Тајна. Неки од њих болно озледи чело лупивши главом о зид, другима, пак, онима чија је уобразиља ведрија, причињава се да преко зидова чују милозвучне птице које настањују тајни врт“.⁶ Роден мисли да је Микеланђело један од оних који су болно озледили чело...

Другим речима, сваки велики уметник изводи нас *мета та физика* и даје нам у сјају чулности, кроз лепоту да наслутимо трансцендентно. Специфичност и филозофска прегнантност нон финито форме је што то ради брже и моћније. Она прескаче читав низ слојева и врло суптилно користи принцип транспарентности самог предњег плана и једног јединог сасвим сведеног миметичког значењског слоја.

Оно што је филозофски битно је чињеница да је читав спектар значења који носи Микеланђелова нон финито скулптура, свеукупна полисемичност тог опуса, у потпуности понуђена опажају, чулној спознаји, дакле естетска је у античком смислу те речи. У античком грчком систему мишљења презрена сазнајна форма која нема могућност увида у суштину бивствујућег овде, напротив, има моћ да трансцендира ка оностраном, метафизичком, преко низа слојева које можемо да реконструирамо феноменолошким поступком; другим речима, *естезис*, чулно опажање, има моћ – у случају нон финито форме – да нас изведе *мета та физика*, до самих најскривенијих принципа постојања.

Филозофски набој нон финито форме, суштинска, унутрашња повезаност недовршене форме са принципима бића, и њена моћ да превазиђе стару чегрст између *естезиса*, чулног опажања, и *ноезиса*, умне спознаје, је управо у томе што на чулима доступан начин, естетски, са лепотом и кроз лепоту, може да понуди метафизичку спекулацију, наине успева да визуелизује принципе на-

⁶ Гзел, П., *Роден о уметности*, Metaphysica, Београд, 2004, стр. 116–117.

стајања и пропадања, тајну настајања као сукоб и хармонију аморфног и уобличеног, **онтолошки скок из небића у постајање као естетски процес уобличавања.**

То је разлог што нон финито форма, према нашем мишљењу, има дигнитет уметничке форме са најснажнијим филозофским потенцијалом. У духу Шелингове (Schelling) мисли речено, ако је уметност као таква органон филозофије, недовршена уметничка форма је најпрецизнији и најсуптилнији филозофски органон, онај у коме блискост и суштинска сродност филозофије и уметности највише долазе до изражаја.

Нон финито форма као израз ренесансног неоплатонизма

Недовршена форма може се посматрати и као израз времена у коме је настала, ренесансе, епохе натопљене неоплатонизмом. Тај аспект је врло битан за разумевање Микеланђеловог уметничког поступка и теоријске основе његовог уметничког поступка. (Притом, треба рећи да је Микеланђело један од оних уметника, ретких, који имају пуну теоријску свест о свом уметничком поступку).

Посебно прегнантна, када је реч о нон финито форми, је комбинације феноменолошког метода Николаја Хартмана и иконолошког метода Ервина Панофског (Erwin Panofsky). Наиме, ако се осврнемо на Микеланђелов нон финито опус у светлу иконолошких истраживања Панофског, уочићемо да примарно или природно значење уметничког дела, (како то назива Панофски) како фактуално – начин на који је обликован мермер – тако и експресионално – овде конкретно снажан динамизам који се постиже захваљујући контрасту оформљеног лика и аморфног рудимента, визуелизује суштинско значење или садржину – у овом случају принципе неоплатоничке филозофије која је потпуно прожелела ренесансу.

Погледајмо још једном *Брадатог роба*, *Роба који се буди* и роба званог *Атлант* које смо за ову прилику одабрали као најизразитије Микеланђелове нон финито скулптуре.

Као пример Кантове естетске идеје, обухватног опажаја који је толико силан да му не може бити подметнут ниједан појам који би га у целости прикупио и сабрао у себе, – и Микеланђелове нон финито скулптуре, вишеслојне, богате смислом и онтолошким импликацијама, омогућују нам да кроз чулни опажај, визуелно, додирнемо битне принципе неоплатоничке филозофије.

Прво што је уочљиво на овим скулптурама у контексту новоплатонизма јесте Микеланђелово наглашавање процеса настајања, стваралачког процеса схваћеног као борба са инертном материјом и увирање стваралачке енергије у мртву материју. Велики скулптор успева да пронађе онај плодни тренутак који има моћ да нам ликовним средствима открије, очулотвори стваралачки процес.

Недовршеност самог лика и недовршеност рудимента из кога се помаља, отварају нам у другом плану сам уметнички поступак као такав.

Неоплатонска визија улоге уметника као неког ко има моћ да доврши оно што је природа започела, тамо где се природа зауставила да настави њену мисију прожимања духом мртве материје и њену борбу са пасивношћу и инерцијом материје, очулотворава се и открива погледу: ми видимо мермер у стању у коме га је природа оставила, видимо корак који је направио уметник започињући стваралачки процес и видимо, штавише, и следеће кораке које ће уметник тек прећи настављајући обликотворни ход стваралачке природе.

Притом, уметник ствара, ради онако како ради природа, он подражава и саму њену технику. Као што природа одмотава слојеве мртве материје, теше је и деље и отима форме које почивају заробљене у њој, тако и скулптор скида слојеве камена тражећи лик скривен у њему.

Тамница душе

Други моменат снажно уочљив на Микеланђеловим нон финито радовима, а притом карактеристичан за неоплатонизам, је третирање материје као принципа неслободе.

За неоплатоничаре материја је била симбол инерције, пасивности, небића и као таква врло битно – **неслободе**. Материја притискује, окива, гуши биће, борба с материјом је борба ослобађања од њених окова. То је такође један метафизички став који Микеланђело Буонароти покушава да очулотвори у камену.

Констатовали смо већ да Микеланђелови нон финито радови успевају да визуелизују стваралачки процес као увирање стваралачке енергије у чврсту и безобличну материју, борбу са њом, с њеном пасивношћу и инерцијом и ослобађање лика из каменог блока као процес дефинисања материје формом; ослобађање живота – бића од окова незграпне материје – ништавила.

Кроз све то у следећем слоју, захваљујући феноменолошким принципима транспаренције и фундираности, указује се **борба духа и тела**. Како је необрађена **материја тамница облику**, тако је **тело тамница души**. Сви нон финито робови дају нам, утонулошћу своје телесности у аморфну материјалност, наслут окова које материјалност намеће човековој духовности.

Кроз ликовни сукоб необликованог камена и формираног лика код Микеланђела се увек појављује и сукоб вишег регистра, сукоб духа и тела, **тело као тамница и оков душе**, неугодна љуштура која га оптерећује, спутава, понижава... – Микеланђелова целоживотна опсесија, онај сегмент неоплатонизма који је он упио дубоко у себе и који га је свег прожео.

Микеланђелова вечита тема – робови увек су то – **сукоб човекове бесмртне душе са спутаношћу коју доноси тело – визуелизација утамничене душе**.

Један од великана савремене скулптуре, Хенри Мур (Henry Moore), са изузетном теоријском свешћу о свом уметничком поступку и тиме близак Микеланђелу, на питање зашто воли недовршене Робове одговорио је следеће: „Волим их више од осталих зато што имају више снаге у себи, по мени, много више снаге од довршених... Такође постоји једна чудна ствар када су у питању истински велики уметници прошлости: на неки начин њихова пос-

Ива Драшкић Вићановић

ледња дела постајала су упрошћена и фрагментарна, несавршена и **недовршена...** Као да су уметници престајали да воде рачуна о лепоти..."

Овде, чини се, Хенри Мур није у праву само у једној ствари – нон финито скулптура **не жртвује лепоту** снази израза – напротив – њена снага израза је њена специфична лепота.

Литература

- Гзел, П., *Огуст Роден о уметности*, Metaphysica, Београд, 2004.
Maiorino, G., *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of Arts*, The Pennsylvania State University Press, 1989.
Moore, H., *On Sculpture*, London, 1966.
Панофски, Е., *Иконолошке студије*, Нолит, Београд, 1975.
Хартман, Н., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979.

Iva Draskic Vicanovic

NON FINITO FORM

(Summary)

The paper is a presentation of the unfinished form, so called non finito form and its aesthetic, epistemological and ontological capacity. Through the analysis of non finito sculpture of Michelangelo Buonaroti, author tries to show all relevant theoretical aspects of non finito form in art.

Key words: Non finito form, open form, aesthetics, philosophy, art, sculpture.

Дивна Вуксановић

ФОРМА ЧОВЕКА/ЖЕНЕ У САВРЕМЕНОМ ДОБУ

Мами Мимици и тати Пуру, са захвалношћу и љубављу...

Апстракт: Текст евидентира дијалектику односа форме и човека/жене у савременом добу. Готово сва актуелна посредовања, што се јављају на релацији: човек/жена – форма, показују се кроз оно посредовање, које је реализовано путем делатности медија, уметности, науке, културе и нових технологија. Нове форме медијског и уметничког изражавања, као и достигнућа савремене медицине и фармакологије, битно мењају и преобликују како тело човека, тако и његов укупни идентитет. Позадину ових догађања чини капиталистичко тржиште које подстиче новонастале промене, како форме тако и самог човека/жене.

Кључне речи: човек/жена, форма, медији, уметност, медицина.

Разматрање питања форме у себе укључује све могуће облике појављивања нечега (идеје, на пример), те се оно, свакако, односи и на форму човека/жене. Иако се у данашњем времену веома обраћа пажња на питања форме као такве, визуелни идентитет и дизајн, односно на све врсте обликовања нечега, човек/жена је, мада више него икада пре склон/а променама властитог обличја (у распону од трансексуалности, преко киборгизације и аватаризовања, па све до креирања људских бића насталих укрштањем с другим биолошким врстама тзв. „немани“), у свим тим трансформативним мена-

ма, како изгледа, посве на маргини збивања, када је реч о истраживањима властите форме. Јер, мењајући своја обличја, он/а као да и сам/а, од субјекта промене постаје, заправо, материјал који се континуирано мења и технички усавршава, задобијајући одређене формалне карактеристике које за њега/њу, бар до сада, а у односу на претходећа времена, нису биле типичне, а покаткад су биле и незамисливе.

Дакле, човек/жена, као креатор/ка властите форме, уједно представља и обликотворца/обликотворкињу и хумани потенцијал за (формални) „рад“ на себи. Без обзира на то како ћемо дефинисати било форму или човека/жену, евидентно је да су данас ова два појма у узајамном односу на друкчији начин, него што је то био случај у ранијим временима, пре свега захваљујући посредничком деловању нових технологија, производних како за нове форме, идеје и обличја робе, тако и за самог човека/жену. Однос човека/жене и (његове/њене) форме је, заправо, дијалектичан,¹ што

¹ У стара времена, форма је била тумачена као непропадљива и непроменљива, посебно када је реч о интерпретацијама потеклим од Платона (Plato) и Аристотела (Aristoteles). У том смислу, форма је одговарала човеку као и човек њој, тј. његовој идеји, а по којој је он био одређен. Данас бисмо, међутим, могли да преиспитамо да ли некакве статичне и непроменљиве форме дефинишу човека/жену по себи, и да ли он/она, као биће знања, културе, уметности, технологије и медија, заправо бива условљен/а контекстом свог појављивања и ре-дефинисања. Под утицајем свих ових елемената, а посебно медија и савремених технологија, те њихове првенствено тржишне оријентације, актуелна дијалектика односа човек/жена и (његова/њена) форма показује да се извесне трансформације догађају на оба пола ове релације; форма се мења с обзиром на човека/жену, као и он/она с обзиром на форму, а све то чини један свет посредовања у коме се ова два момента, осим апстрактно, не могу друкчије узајамно раздвојити.

Видети, у вези с овим питањима, тумачења изведена на темељу списка *Метафизика*: „But Aristotle argued that the theory of forms is seriously flawed: it is not supported by good arguments; it requires a form for each thing; and it is too mathematical. Worst of all, on Aristotle’s view, the theory of forms cannot adequately explain the occurrence of change. By identifying the thing with its essence, the theory cannot account for the generation of new substances. (*Metaphysics* VII) A more reasonable position must differentiate between matter and form and allow for a dynamic relation between the two.

би значило да се савремени/а човек/жена, у исто време, и препушта и опире различитим процесима „форматирања“, те да је у ставу амбиваленције према технологији, којој се, несумњиво, на различите начине прилагођава, мењајући, између осталог, своје како формалне, тако и битне карактеристике, што повратно утиче на његову/њену укупну трансформацију, као људског бића.

На једној страни, марксистичким речником формулисано, данашњи човек/жена, у самом процесу рада, производи себе – он/а је, дакле, и субјект и продукт својих радних активности, што подразумева измену сфере субјективности, с обзиром на питање његове/њене (првобитне) форме. Но, уколико је ова форма производ властите делатности, радних и стваралачких процеса, да ли то значи да искључиво рад дефинише све облике појављивања човека/жене, односно битисања у данашњем времену; није ли, заправо, у ситуацији алијенираног рада, форма човека/жене, судећи по аналогiji, отуђена од њега/ње самог/саме. Човек/жена данашњице, у ствари, актуелно мења себе тако што његова/њена субјективност постаје робног карактера, те се претвара било у робу, или у конзумента/конзументкињу роба и услуга, што, напослетку, излази на исто. Другим речима, што више човек/жена постаје роба на тржишту, то се његове/њене карактеристике третирају као они квалитети који га/је, као и сваки други комодитет, препоручују на том истом тржишту, а у смислу могућности бесконачне потрошње.

Ово преобликовање, које се изводи на темељу рада, актуелно је подржано најновијом технологијом разгранатом у различитим областима делатности, а која подупире тржиште рада и свет капитала. Али, како рад као феномен постепено ишчежава са историјске

Aristotle therefore maintained that each individual substance is a hylomorphic composite involving both matter and form together. Ordinary predication, then, involves paronymously attributing an abstract universal of a concrete individual, and our experience of this green thing is more significant than our apprehension of the form of greenness. This account, with its emphasis on the particularity of individual substances, provided Aristotle with a firm foundation in practical experience.“ Aristotle, „Forms and Souls“, на страници: <http://www.philosophypages.com/hy/2p.htm>.

сцене, а на његово место ступа управо тзв. напредна технологија, иста та технологија постаје одређујућа, у све већој мери, за свет културе и уметности, па и за нове форме човековог/жениног лика, телесности, као и других његових/њених битних атрибута, које он/она трансформише не у сврху процеса рада, него управо супротно – у доколици. Најпре свет културе, а потом и домен забаве, тако постају простор за редефинисање човека/жене и готово свих досадашњих форми његовог/њеног појављивања, почевши од моде и тетовирања, преко најразличитијих облика медијског комуникацијског посредовања (екстензија чулности), те многобројних хируршких интервенција и измена било у естетске, или у медицинске сврхе, експериментисањем у лабораторијама, ин витро, итд. Треба, при том, имати у виду да све актуелне модификације људских форми, па и телесности као њиховог конститутивног дела, имају везе са начинима како се изражава (доминантна) култура у одређеном добу. У нашем случају, говорићемо, стога, понајвише о медијској, као и о обликотворној култури што се догађа у простору деловања савремених медија и технологија.

Довољно је данас погледати, примера ради, кореански кратки хорор филм („Human Form“ – Korean Body Horror Film), постављен на мрежи Youtube,² чија је тема пластична хирургија, која је у функцији измене форме људског лица, како би се разумео општи правац наше интерпретације. У филму је, наиме, реч о девојчици која још од детињства прижељкује да своје лице, уз помоћ пластичне хирургије, замени једном врстом униформне маске, јер је управо таквим формама људскости (у свом отуђеном облику) у потпуности окружена: „Feeling isolated in a world where everyone wears the same surgically-altered appearance, a young girl takes extreme measures to change her own“.³ Мода хируршких интервенција на природно уобличеној форми човека/жене, представља данас не само ствар престижа и уносног бизниса, већ и експериментисања с телесном

² На страници: <https://www.youtube.com/watch?v=6lfg30wFOIA>.

³ Исто.

матрицом човека/жене, па и његовим/њеним идентитетом. Одбацивање природне форме/обличја човека/жене, у корист делимично артифицијелних и помодних појавних облика људскости, представља водећи тренд префигурисања човека/жене у митско биће, киборга/киборшкињу, аватара и др., у добу владавине трансхуманистичких вредности, доминације профита и високих технологија. Могуће је, у том смислу, већ у блиској будућности замислити одрицање човека/жене не само од његове/њене природне, већ и од сваке друге форме постојања, што би отворило могућност за симбиотско претапање у нешто друго – можда у некакву интелигентну материју која је органског порекла, на пример.

Но, одрицање од природне, непатворене форме човека/жене и досадашњег идентитета који је у складу с њом, није нужно везан за питања дехуманизовања и алијенације, већ се може тицати и прикривања идентитета ради очувања индивидуалности, слободе кретања и понашања, посве грубо узевши. О томе сведочи, примера ради, уметничко-активистички пројекат реализован пре неколико година, који се састојао у изради и ношењу маски, што је требало да буду у функцији заштите (идентитета) личности од надзирања камера, постављених свуда око нас. Иако је, у овом случају, у фокусу пажње био пројекат уметничке природе, с примесом ангажмана, ту је промена форме човека/жене, свођењем на прототип који користи маску, требало да утиче на очување суштине људског бића, његовог права на индивидуалност и слободу, која се, између осталог, освајала уметничким средствима, односно управо ношењем артифицијелне, силиконске маске на лицу, приликом кретања улицама града. Одавде је, иначе, потекао и читав уметнички покрет који тематизује човека/жену у свету надзирућих технологија.⁴

Када данас говоримо о људској форми, колоквијално узевши, бавимо се, првенствено телом и одређеним телесним квалитетима, односно својствима. Човек/жена је, наиме, „у форми“ ако је, пре

⁴ „Art in a Time of Surveillance“, на страници: <https://theintercept.com/2014/11/13/art-surveillance-explored-artists/>.

свега, физички здрав/а и уколико се то одражава на укупно стање организма, које би, када је реч о тој и таквој форми, требало да буде „оптимално“. Човек/жена „у форми“ је, у ствари, пројектовани идеал људског идентитета, што у себи инкорпорира на одређени начин „дефинисано“, идеално биће (у новије време, форме човека/жене се, у све већој мери, „дефинишу“ у теретанама, на пример).

Али шта таквог човека/жену битно одређује и постоји ли некаква диспропорција између идеалног „стандарда“, тј. савремене форме човека/жене и појединачних манифестација? Чини се, наиме, да форма човека/жене, ма шта то значило, данас поприма извесне митске димензије и размере, и да су за то, углавном, одговорни медији масовних и нових комуникација, а што, уједно, представља нашу хипотезу; то значи да су за „форму“ савременог човека/жене, било да је она схваћена као идеја, идеал, или облик или својство телесности, медији и технологија од нарочитог значаја, пошто на темељу већ постојећих, они пројектују „пожељне“ односно идеалне људске „мере“ и форме, посматрано, превасходно, са становишта њихове даље експлоатације, односно потрошње.

Подсетимо се, на овом месту, архаичног концепта из ере античке Грчке – да је човек (*antropos*) у то доба био одређен као биће које гледа (мотри) навише. Каква би, дакле, требало да буде његова форма, с обзиром на овакво полазиште? За разлику, пак, од старогрчког стајалишта у погледу одређења човека, латински термин *homo* евоцира везаност за земљу. Дакле, „укоурењени“ земаљски човек, с обзиром на претходну дефиницију, истовремено, према ранијим, хеленским гледиштима, тежи навише. Каква је онда његова форма (у смислу појма *eidos*, а не *morphe*), независно од тога да ли долази логички пре или после његовог појављивања? Да ли је, потом, ова форма (мисли се на форму човека уопште) интелигибилна, имајући у виду да тежи нечему „вишем“, од саме морфологије, односно начина њеног појављивања и/или репрезентовања (рецимо у античкој скулптури). Следећи сличну мисаону линију, направимо хотимични интерпретативни скок у данашње време: шта о форми човека/жене мисле савремени уметници? Ово питање

је драгоценост стога што се уметници, пре свих (рецимо, лекара, али и других сродних или мање сродних професија) баве људском формом не само онаквом каква она јесте, већ и каква би могла (треба-ло) да буде.

Укрштање уметности са знањима из области ветерине, у раду савременог бразилског уметника Родрига Браге (Braga), призива питање форме (човека/жене), а у вези с тим и идентитета (људске врсте). Наиме, овај бразилски перформер је својим контроверзним уметничким радом који приказује човека са псећим лицем (њушка, уши, и др.), користећи пластичну хирургију, на радикалан начин поставио питање форме човека/жене, и то не само у смислу морфологије (која га/је разликује од животњских врста), већ и тзв. „есенције“, дакле – самог људског идентитета.⁵ Испитујући у сличном духу, навешћемо овде и карактеристични пример стваралаштва савременог кореанског уметника и „псеудо-научника“ (Х. Ли /Lee/) који такође настоји да експериментише са телесном формом човека/жене, и то тако што ре-формулише делове људског тела, повећавајући их или смањујући, те, напослетку, онеобичавајући их коришћењем разних артистичких поступака и технологија (уметањем пластике, сочива, и других транспарентних материјала), па чак и посебно конструисаних уређаја за повећање или смањење људских органа, попут очију, руку, итд. Основни концепт рада овог уметника јесте, између осталог, да истражује питања „реалности“, „лепоте“ и „аутентичности“, што се све може подвести под јединствену идеју људске форме.⁶

Наспрам претходног, универзалног концепта преиспитивања, референтан када је реч о истраживању форме тумачене у родном кључу јесте, рецимо, текст америчке „киберфеминисткиње“ Доне

⁵ На страници: <http://www.hoax-slayer.com/man-dog-face.shtml>.

⁶ На страници: [http://thecreatorsproject.vice.com/blog/korean-artist-creates-some-
bug-eyed-body-modification-gear](http://thecreatorsproject.vice.com/blog/korean-artist-creates-some-bug-eyed-body-modification-gear).

Харавеј (Haraway) – „Манифест киборга“,⁷ у којем се релативизују границе између човека/жене и (спољашњег) света, односно афирмишу изломљени (*fractured*) идентитети и хибридни организми (превасходно киборзи),⁸ који настају, маклуановским језиком речено, продужавањем човековог тела, односно пролонгирањем његове чулности у смеру конструисања једне артифицијелне естетичности. За разлику од мишљења радикалних америчких феминисткиња ХХ века, које Харавејева апострофира у свом програмском чланку, а које органске светове супротстављају сфери деловања (нових) технологија, она заступа идеју критичке употребе комуникационих технологија у сврху промене идентитета (и форме) жене и њеног положаја у свету.⁹ Комуникационе технологије и биотехнологије, сматра Харавејева, представљају кључне алате за креирање и рекреирање наших тела, што, потом, утиче на успостављање нових социјалних односа у животу жене.¹⁰ Један од значајних акцената у тексту тиче се губљења појма границе, мишљене у јаком смислу речи, између живог и неживог света, виртуелног и реалног, човека/жене и машинских организама, што коначно води ка хибридикацији свега постојећег.

Теорија која се такође креће у оквирима тзв. „киборгологије“ (*Cyborgology*) јесте и Actor Network Theory (ANT), за чијег се „глав-

⁷ Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto“, Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century, на страници: faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf.

⁸ Киборг је, како тврди Харавејева, кибернетски организам, једна врста хибрида између машине и органске природе, која је истовремено креација и социјалне реалности (свет који нас окружује) и фикције. Надаље, ауторка сматра да је осим научне фантастике, која је препуна кибернетских организама насталих „укршањем врста“, овај тип хибридикације присутан и у савременој медицини, те напоследку закључује да у добу савремене митоманије сви постајемо нека врста химера, насталих теоретизовањем, као и фабрикованом хибридикацијом машина и живих организама. Речју, сви смо киборзи – „киборг“ представља нашу онтологију, а затим и наше политичке пројекције. Вид. Исто, стр. 1, 2.

⁹ Исто, стр. 20.

¹⁰ Исто, стр. 12.

ног архитекту“ сматра Бруно Латур (Latour). Киборгизација је, у његовом случају, као и код осталих теоретичара ове оријентације, повезана са корисничким деловањем/интервенцијама на Мрежи, што заправо представља активност посредоване комуникације између човека/жене и машина, као и осталих неживих ентитета који се, у интеракцији с људским бићима, генеришу на Интернету. Латур верује да смо данас сви актери/актерке, односно са-учесници/са-учеснице у мрежним активностима, при чему социјални актери у виртуелном мрежном простору нису само људи, односно живи организми, већ и они субјекти који су неорганског порекла. АНТ је, како тврди Дејвид Банкс (Banks), у ствари, „пројекат“ који је радикално трансформисао начин на који један број теоретичара, што се баве друштвеним наукама данас, дефинише социјалне релације са световима технологије и другим не-хуманим чиниоцима мрежног интераговања.¹¹ Критика да се ова теорија не односи проблемски према хијерархијама моћи у реалности, а чији су резултат класна, социјална, (пост)колонијална, родна и друга питања и проблеми данашњице, наводно се, према Банксовом схватању, уопште не постављају унутар ове парадигме, пошто је задатак теорије не да мења, већ да описује стварност.¹² Овакве интерпретације увелико потврђују Латурови ставови изнесени у студији *We Have Newer Been Modern*.¹³

На основу претходно наведених назнака, које ћемо, овом приликом, за потребе схоластике генерализовати – што је крајње условно – могли бисмо констатовати следеће. Макако одредили било форму или појам човека или жене у данашњем времену, дијалектика њихових односа се радикално мења, превасходно под утицајем науке и технолошког напретка, у чему водећу улогу имају, на једној

¹¹ Вид. David Banks, „Cyborgology“, A Brief Summary of Actor Network Theory, on December 2, 2011, на страници: thesocietypages.org/cyborgology/2011/12/02/a-brief-summary-of-actor-network-theory/.

¹² Исто.

¹³ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1993.

страни медицина, а на другој, што је за нас интересантије – савремена уметност, култура и медији. Слично овоме, значајне промене форми догађају се и у сврху лечења, и спроводе се у области хирургије и медицине уопште, а делом и фармације (фармакотерапија); ове трансформације тичу се не само измена реализованих на људском телу, већ и оних промена, што су имплементиране унутар „форме“ човека/жене на нивоу хормона или ДНК, односно људског генетског материјала.

Врло често ове контролисане трансформације третирају човека/жену, слично сваком другом органском, или чак материјалу који је неорганског порекла. Човек и жена, дакле, чак и у пренаталној фази свог развика, виђени као тело или пуки генетски материјали, могу постати предмет експериментисања и хируршког или генетичког (пре)обликовања претходне форме, коју називамо затеченом или „природно датом“. Насупрот овим „природним“, наука и технологија стимулишу, делимично или у потпуности, настајак тзв. артифицијелних форми људске врсте (клонови, киборзи, немани, и сл.), што је, за сада, како се генерално тврди, још у експерименталној фази истраживања. С овим у вези, интересантно је да један број савремених уметника/уметница експериментисе користећи естетску хирургију или измене у генетском материјалу, или различите врсте „посредовања“ када је реч о укрштању са животињама, неретко чинећи интервенције на себи, али само у оним случајевима када је то уметнички оправдано и/или „технички“ изводиво. Та врста уметничких „радова“ често се сврстава у нарочиту форму *body-art*, а извесно је да је виђена као проблематична, првенствено са етичког, а често и са уметничког и друштвеног становишта (пример деловања француске уметнице с псеудонимом Орлан /Orlan/).

Неретко се, такође, дешава да се, како у медицини, тако и у уметности, током различитих интервенција изведених на телу, као и унутар њега, користе медији, било у виду микро-камера које прате или помажу ток операција, или као комуникацијска и уметнич-

ка средства што се користе у функцији евидентирања и бележења ових трансформација. У таквим случајевима, медији се могу појавити или као уметничко средство трансформисања форме, или у сврху праћења и конзервирања догађаја (операције, перформанси). Покаткад, међутим, медији служе и „продужетку чулности“ на тај начин што омогућују интеракцију с актерима/актеркама током самих интервенција, те посматрачима и публиком, па је тако, за процес трансформисања људске форме, битно и праћење и тумачење тока извођења саме промене, као и коначног исхода за пацијента/пацијенткињу или перформера/перформерку, и, најзад, онога/ону који/а све то путем медија посматра.

У најкраћем, форма човека/жене у трансхуманој ери прати промене на тржишту идеја, роба и услуга, прилагођавајући им се дијалектички, захваљујући деловању тзв. медијске културе, савремене техно-уметности, науке и нових напредних технологија. Актуелне естетске трансформације, које смо овде побројали и делимично размотрили, не тичу се само дизајнирања пуких форми појављивања човека/жене у стварном или виртуелном окружењу, већ утичу, осим на потенцијале креирања тела и нове осећајности/чулности, и на измене у схватању идентитета човека/жене данас – што, између осталог, описује савремену културу управо као трансхумастичку, а у недостатку значајних критичких увида у актуелно изведене трансформације, као и консеквенце које из тога проистичу.

Одабрана библиографија са нетофрафијом:

„Art in a Time of Suvveillance“, <https://theintercept.com/2014/11/13/art-surveillance-explored-artists/>.

Aristotel, *Metafizika*, Paideia, Beograd, 2007.

Aristotle, „Forms and Souls“, <http://www.philosophypages.com/hy/2p.htm>.

Дивна Вуксановић

Banks, D., „Cyborgology“, A Brief Summary of Actor Network Theory, on December 2, 2011, thesocietypages.org/cyborgology/2011/12/02/a-brief-summary-of-actor-network-theory/.

Haraway, D., „A Cyborg Manifesto“, Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century, faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf.

<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/korean-artist-creates-some-bug-eyed-body-modification-gear>.

<http://www.hoax-slayer.com/man-dog-face.shtml>.

<https://www.youtube.com/watch?v=6lgf30wFOIA>.

Latour, B., *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1993.

Divna Vuksanović

FORM OF MAN / WOMAN IN THE MODERN AGE

(Summary)

The text demonstrates the dialectic relationship of form and the man/woman in the modern age. Almost all current mediation, which occur between: a man/woman – form, show through what intervention, which was implemented by the industry of media, art, science and new technologies. New forms of media and artistic expression, as well as the achievements of modern medicine and pharmacology, reshape the actual body of a man/woman, and its overall identity. The background of these events makes the capitalist market that encourages new changes, as well as the forms of man/woman.

Key words: man/woman, form, media, arts, medicine.

Уна Поповић

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ И ИСКУСТВО ЛЕПОТЕ: ЕСТЕТИКА КАО ЛОГИКА

Апстракт: Овај рад посвећен је тумачењу појма форме с обзиром на филозофију А. Г. Баумгартена. Појам форме у Баумгартеновој мисли тумачи се као појам који омогућава аналогију логике и естетике, односно само заснивање естетике као ниже гносеологије. Појам форме у овом смислу доводи се у везу са појмом и искуством лепоте као савршеног чулног сазнања, а оба појма се у коначном потврђују као појмови иманентно естетичког карактера.

Кључне речи: естетика, логика, форма, лепота, Баумгартен.

Појам форме један је од најстаријих и најфреквентнијих појмова који се могу наћи у филозофском дискурсу везаном за проблеме лепоте и уметности, односно за естетичка разматрања. Иако је сам појам латинског порекла, он се у филозофској употреби појављује пре свега као превод за грчке појмове карактеристичне за Платонову и Аристотелову метафизичку мисао. Подједнако у разматрањима проблема лепоте и уметности код оба ова мислиоца можемо затећи идеју да форма или облик битно одређују домен естетског: тако, на пример, у случају Платона говоримо о идеји лепоте, а у случају Аристотела о форми као носиоцу суштине ствари, што своје одјеке има и у његовом одређењу трагедије и поезије, у његовој *Поетици*.

Почев од грчких узора, па све до данас, појам форме остаје кључна реч теоријских разматрања о назначеним проблемима. Наравно, значење и смисао овог појма временом су се значајно мењали, те тако данас наилазимо на његову веома разуђену и садржински богату употребу. Примера ради, у свом утицајном делу *Историја шест појмова* В. Татаркијевич (W. Tatarkiewicz) наводи да је појам форме кроз историју естетике превасходно супротстављан садржају, теми, сижеу, материји и представљеној ствари.¹ Оваква скица употребе појма форме сведочи о комплексности идејне позадине коју он собом носи, као и о проблемима да се такав теоријски контекст примени на предметно поље естетског.

Чини се да је поменута проблематика, о којој сведочи разуђеност употребе појма форме у контексту естетике, последица чињенице да је овај појам, иако и код античких мислилаца употребљаван у естетичком контексту, ипак појам чије порекло није битно естетичко. Наиме, како смо већ наговестили, овај појам битно је метафизички по свом карактеру, односно он настаје као латински превод појмова као што су *eidos*, *idea* и *morphe*. Искован првенствено у сврхе артикулације разумевања и сагледавања суштинских и непроменљивих аспеката стварности, појам форме временом је све више примењиван и на особено естетичке контексте, те је тако појмовни пар материја/форма, на пример, постао једно од најпопуларнијих и најубичајенијих теоријских оруђа за објашњење начина на који настаје уметничко дело.

Ипак, ванестетичко порекло појма форме није услед проширења његове употребе остало без утицаја. О томе нам сведочи и традиција естетике, која је све до нововековља имала превасходно метафизички карактер и којом је доминирала такозвана метафизика лепоте. Другим речима, појам форме је у овом контексту служио као носилац начелног држања према естетичким проблемима и њиховој обради, а које су скоро искључиво сагледаване из ширих филозофских, примарно метафизичких позиција. Све до XVII и XVIII

¹ Уп. Tatarkijewiĉ, V., *Istorija šest pojmov*, Nolit, Beograd, 1980, стр. 212.

века ова слика остаје на снази, а тек ново доба отвара могућност да се естетички проблеми сагледају и анализирају из перспективе која претендује на иманентни рацио домена естетског, такав који неће потребовати ванестетичку појмовну артикулацију.

Такву изванредну могућност прокламује А. Г. Баумгартен (А. G. Baumgarten) у својој магистарској тези *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела* из 1735. године; реч је, наравно, о заснивању естетике као филозофске дисциплине. Идеја естетике као засебне науке представља удар на претходно описану метафизичку традицију разумевања естетичких проблема и отвара сасвим нове хоризонте: Баумгартен инсистира на томе да је домен естетског као такав отворен за теоријску анализу која не мора да се позива на појмове и идеје исковане разматрањем других предметних подручја, већ је у целости исцрпљена из самог тог домена естетског.

Овакав Баумгартенов став, одлучујући за могућност извођења естетике као науке, отвара за естетичаре изванредно занимљив, важан и тежак корпус питања: шта филозоф уопште чини када се поставља естетички? Како је могуће сачинити теорију која у потпуности одговара домену естетског? Какав појмовни карактер треба да имају естетички појмови, и може ли у естетици бити оправдана употреба филозофских појмова који немају строго естетичко порекло? Питања ове врсте кроз даљи развој дисциплине развијана су на различите начине, али њихов значај и данас је актуелан – он сведочи о томе да заснивање естетике није пука историјска чињеница, већ и данас једнако отворено проблемско поље.

Сам Баумгартен, међутим, у својим анализама често се користио појмовима традиције филозофије, мењајући им функционалну употребу, а самим тим и смисао и значење. У том смислу његово дело може бити изванредно корисно, као нека врста појмовне лабораторије, будући да на основу задржавања терминологије и истовремене промене садржине и функције одређеног појма можемо прецизно сагледати поменути промену начина држања према

естетичким проблемима, те уочити шта би тачно требало да значи мислити о оном естетском на естетички начин.

У овом раду покушаћемо да понудимо анализу овог типа у вези са појмом форме, како он фигурира у Баумгартеновој филозофији. Појам форме, наравно, није једини естетички појам погодан за такву анализу, но он је ипак особено интересантан, будући да у Баумгартеновој естетици има кључну улогу – улогу везану управо за обезбеђивање услова могућности заснивања нове науке. Напокон, наше анализе ће, пратећи промене у вези са појмом форме, делимично осветлити и начин на који је нововековна филозофија XVII и XVIII века условила могућност настанка естетике.

Појам форме између субјекта и објекта

Како смо већ претходно навели, појам форме у историји естетике јавља се још у антици, и битно је везан за метафизику лепоте. За ову традицију, међутим, карактеристично је да естетичке анализе усмерава ка објекту: тако се, на пример, на питање о томе шта неку ствар чини лепом одговара навођењем оних њених одлика за које се сматра да су носиоци лепоте. Другим речима, узрок лепоте није везан за наше опажање или доживљавање предмета, већ за њему инхерентне одлике. У том смислу лепота је објективно својство ствари, а предмет је, ако је уопште леп, леп увек, без обзира на то да ли га неко уопште посматра. Искуство лепоте у посматрању предмета, стога, овде се схвата као својеврсно откривање предмета и његових карактеристика.

Овакво схватање лепоте као објективног својства предмета битно је везано за естетичку употребу појма форме, будући да је начин устројства предмета, његов крајњи основ, често теоријски захваћен управо преко овог појма.² Оно што доживљај лепоте сугерише, извештан „вишак“ у опаженом који се не може свести на

² Уп. Heath, M., „Unity, Wholeness, and Proportion“, у: P. Destree, P. Murray (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Wiley Blackwell, 2015, стр. 381–382.

његове чулима доступне карактеристике, објашњава се управо захватањем његове форме, као онога што се само чулима не може опазити, али се ипак манифестује путем оног чулно доступног.³ Ова манифестација суштине предмета на начин његове форме која се показује посредно, преко чулима доступних особина предмета, сама се, међутим, не захвата чулима, већ умом, који форму „види“ преко међусобних односа оног опажљивог. Овакав начин разумевања лепоте и форме једна је од најутицајнијих естетичких теорија историјски гледано, а Татаркијевич је назива *великом теоријом лепоте*.⁴ Истовремено, она у малом показује основе за дуготрајно важење метафизике лепоте, будући да лепоти приписује матефизички статус, који с обзиром на њену рецепцију подразумева особену дијалектику чулног и разумског.

Овакво схватање лепоте у великој мери одређује и нововековна разматрања, укључујући ту Лајбницева (G. W. Leibniz), Шафтсберијева (A. A. C. Shaftesbury) и Баумгартенова. Лајбниц, на пример, сматра да је стварност већ на метафизичком нивоу добро и лепо уређена, хармонична, те стога имати естетско искуство поводом неког предмета за овог мислиоца значи бити у стању с обзиром на њега захватити овакву уређеност.⁵ У Лајбницовом случају, међутим, такво сагледавање не односи се само на конкретни предмет, изолован од осталих предмета и бића, већ увиђање хармоничности – односа делова и целине – подразумева и захватање начина на који је тај предмет повезан са другим предметима, односно увиђање односа целине и делова на нивоу целокупне стварности, чији он представља део.

Иако представник британског емпиризма, Шафтсбери такође, слично Лајбницу, појам форме у смислу односа целине и делова везује за лепоту и хармоничну усклађеност, те тако схваћену

³ Уп. исто, стр. 390–391.

⁴ Уп. Tatarikjevič, V., *Istorija šest pojmova*, стр. 119.

⁵ Уп. Leibniz, G. W., „Meditation on the Common Concept of Justice“, у: P. Riley (ed.), *Leibniz. Political Writings*, Cambridge University Press, 1988, стр. 52.

лепоту приписује целини стварности. За Шафтсберија лепо могу бити појединачни предмети, људска душа (која је у том случају морална и добра), те целина стварности, но у сваком од ових случаја, иако се сама лепота другачије појављује за посматрача, форма која је чини лепотом остаје иста.⁶ Утолико Шафтсбери тврди да посматрањем лепоте у предметима можемо да се научимо лепоти као таквој, те да такав наук искористимо за побољшавање лепоте, пре свега у сопственој души – за морално усавршавање.

Поменути примери нису случајно одабрани – оба аутора употребом појма форме у вези са лепотом показују претходно поменути раскорак који ће нарочито јасно одјекнути у Баумгартеновој мисли: реч је о размаку између субјективног и објективног, односно о померању места форме у естетичком смислу из домена објекта ка домену субјекта. Оба мислиоца, како смо видели, подразумевају да је лепота метафизичког карактера, односно да је она особина целокупне стварности; прецизније, она означава начин устројства стварности, сагледан преко односа целине и делова.⁷ Ипак, оба мислиоца, ослањајући се управо на овакво схватање форме и лепоте, приписују исту и субјективној сфери – домену душе, посматрања, доживљаја и естетског искуства. Будући да је и наша душа део стварности, те тиме и уређена на начин који ту стварност одликује, онда се лепота схваћена као форма може приписати не само објекту опажања, већ и његовом субјекту.

Тако нововековље сведочи о субјективистичком преокрету у естетици: уместо да се разлози за естетске одлике предмета траже у његовом објективном устројству, оне се сада траже у начину на који предмет опажамо, односно у начину на који је он присутан у души. Истини за вољу, поменути примери Лајбница и Шафтсберија

⁶ Уп. Guyer, P., „The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35“, у: P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, 2004, стр. 21.

⁷ Лајбниц такође критикује Шафтсберија у погледу начина на који се теоријски одређује појам лепоте. Уп. Leibniz, G. W., „Remarks on the Three Volumes Entitled Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times,... 1711“, у: *Philosophical Papers and Letters*, vol. II, tr. L. E. Loemker, University of Chicago Press, 1956, стр. 1031.

и даље оно субјективно посматрају као објекат особене врсте, као један део стварности – душу, но такво посматрање ипак обезбеђује и много суптилније и нијансираније ставове који се тичу естетског искуства: искуства, дакле, које посредује између различитих предметних домена лепоте.

Другим речима, естетско искуство, као привилеговани случај захватања лепоте и форме стварности које може да провоцира даље усавршавање њеног разумевања, еманципује естетичку употребу појма форме од објективног контекста. Форма је, како смо видели, оно што остаје исто на свим нивоима стварности; прецизније речено, однос целине и делова остаје исти било да се ради о субјекту који га посматра или о самом објекту. Искуство лепоте потврђује такав став, будући да се естетско задовољство разуме као доказ поклапања оног доживљајног и субјективног са једне, те објективног и предметног са друге стране; само ово поклапање, додатно, сродно је разумевању истине као адекватације. У том смислу већ код Лајбница сведочимо померању начина разумевања естетског искуства, које задобија прерогатив одликованог типа чулног искуства, таквог ком се приписује епитет *јасности* – одлика истинитог сазнања.⁸

Овакав преображај начина разумевања естетичких проблема, који фаворизује естетско искуство и позицију субјекта, од кључног је значаја за заснивање естетике као науке. Како је познато, Баумгартен естетику одређује као нижу гносеологију, науку која у домену чулног опажања има исту улогу коју логика има када је реч о рационалном сазнању.⁹ Баумгартен тиме, на трагу Лајбница, заправо тврди да је чулно сазнање, једнако као и разумско, сазнање које може бити истинито и које може посредовати увид у структуру

⁸ Уп. Leibniz, G. W., „Razmatranja o spoznaji, istini i idejama“, у: *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980, стр. 1–2.

⁹ Уп. Baumgarten, A. G., *Metaphysica: Metaphysik*, Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart, 2011, стр. 283.

стварности.¹⁰ Самим тим, такво сазнање је у погледу своје истинитости аутономно и не потребује никакве спољашње корекције које би биле обезбеђене деловањем разума. У складу с тим, естетика као наука треба да испита иманентне одлике домена чулности, те да положи рачуна о његовим законитостима: како ћемо видети, појам форме овде ће играти кључну улогу.

Заснивање естетике и форма естетског искуства

Баумгартеново заснивање естетике као науке изванредно је комплексан и проблематичан подухват, бременит многобројним проблемима и интересантним појмовним везама. Ипак, овај пројекат је с обзиром на историју естетике пре XVIII века јединствен по томе што се самим његовим отварањем показују питања која до тада уопште нису ни била видљива. Примера ради, питање које нас у овом раду интересује, а које је отворено овим пројектом, је следеће: какав је карактер естетичких појмова, односно појмова који не реферирају директно на феномен – оно естетско – те самим тим не могу бити дескриптивни, већ који реферирају на суштинске одлике естетског, те који леже у основи теоријског говора о њему и легитимишу га?

Сматрамо да појам форме у контексту Баумгартенове мисли обезбјеђује увид у један пример естетичке појмовности у претходно оцртаном смислу. Појам форме овде, дакле, схватамо као онај елемент говора о естетском који том домену омогућава аутореференцију, односно који омогућава теоријски говор о естетском. Имајући у виду основни дух Баумгартеновог подухвата, појам таквог теоријског говора морао би бити иманентно естетички, односно он мора означавати онај начин мишљења који је толико инхерентан оном естетском да се може узети као место ауто-референције. Тако разумемо смисао Баумгартенове идеје да естетика треба да буде наука аналогна логици: она би требало не само да испита домен

¹⁰ Уп. Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007, стр. 403.

чулности у потрази за њему својственим одликама, без ослањања на начин функционисања разума, већ такође и да излагање тако задобијених резултата изведе на начин који неће изменити њихов смисао.

Однос естетике и логике овде није случајно постављен у центар разматрања: он, са једне стране, унутар Баумгартенове мисли служи прецизирању одређења естетике као ниже гносеологије, док са друге стране сведочи о томе каквог је карактера пројекат који је Баумгартен желео да оствари. Наиме, у мери у којој естетика треба да буде наука аналогна логици, можемо закључити да су у питању науке истог типа, али различитог карактера: у том смислу Баумгартен обема приписује гносеолошки смисао. Будући да се виша гносеологија бави разумским, а нижа чулним сазнањем, можемо закључити и то да су њихови задаци идентични, иако су им предмети различити. Међутим, у погледу тога шта заправо јесте задатак естетике ми морамо да консултујемо логику, јер естетика тек треба да буде успостављена као наука; отуда аналогија логике и естетике овде има кључни значај.

Управо у овом погледу, међутим, наилазимо на поменути значај појма форме. Наиме, логика је од самих својих почетака, са Аристотелом, била могућа тек као једна строго формална наука: формална у смислу да се њена истраживања тичу искључиво форме рационалног мишљења, суђења и закључивања, а не порекла мисаоних садржаја или њихових конкретних одлика.¹¹ Управо с обзиром на овај формални захват и потрагу за исправним формама у овом контексту логика је наука различита од, рецимо, психологије, или реторике и дијалектике у античком смислу. Значај овог принципа форме у логици нарочито је видљив у средњовековним силогистичким фигурама.

Другим речима, логика би требало да занемари конкретне мисаоне садржаје, те да обрати пажњу искључиво на облике и форму

¹¹ Уп. Woods, J., Irvine, A., „Aristotle’s Early Logic“, у: Gabbay, D. M., Woods, J. (eds), *Handbook of History of Logic*, Vol. 1, Elsevier, Amsterdam, 2004, стр. 30.

мишљења, која је традиционално једини гарант да је одређено закључивање исправно, односно ваљано спроведено. Такав интерес за форме рационалног мишљења искључује било какве елементе чулног сазнања, те у коначном резултује увидом у законитости рационалног знања, такве које гарантују да је оно *истинито* знање. Управо ово жели и Баумгартен за естетику: иако он, насупротив традицији, укључује домен чулног сазнања у овако постављено истраживање, он ипак прихвата његов изворни смисао и покушава да споји неспојиво.

У складу с тим, естетика би, једнако као логика, требало да издвоји форме чулног сазнања, независно од тога о ком се конкретно чулном опажају ради. У том смислу предмет естетике нису просто чулни опажаји, не просто оно емпиријско, већ је он схваћен значајно шире. Наиме, већ у *Филозофским медитацијама* Баумгартен одређује предмет естетике као *оно естетско*, под чим подразумева не само чулне опажаје, већ и сећања која су последица неког чулног опажања, као и производе имагинације, који су настали слободном комбинацијом више чулних опажаја.¹² Другим речима, све што је у свести, а што своје порекло има из чулног опажања, сада постаје предмет естетике. Имајући у виду претходно, можемо закључити да естетика треба да издвоји форме и пронађе законитости како чулног опажања, тако и сећања и имагинације, односно да она у свом поступку не зависи од конкретних одлика појединих садржаја свести чулног порекла. Аналогија са логиком овде је потпуна.

Ипак, управо овакав захтев представља и највећи проблем естетике, као и њену централну окосницу. Наиме, форма оног естетског, за којом би требало да трага нижа гносеологија, не може бити истог карактера као форма рационалног, карактеристична за логику. Уколико бисмо естетичку форму ослободили дословно сваког чулно задобијеног садржаја, добили бисмо рационалну форму

¹² Уп. Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985, стр. 86.

мишљења, или бар тако тврди традиција. Баумгартен, како је познато, не жели да естетско подреди формама и суду рационалног сазнања, већ жели да га изложи у њему иманентним облицима и структури. Отуда он мора да пристане на једну сасвим особену *формалност* – формалност која има улогу оне логичке, али не и карактер идентичан њеном.

Баумгартен, наиме, као један од централних појмова своје естетике издваја категорију лепоте, коју дефинише као *савршено чулно сазнање*.¹³ Управо лепота, дакле, представља оно што је резултат естетичког разматрања чулности – ознаку за онај облик чулног сазнања који је кристализација особеног начина функционисања чулности уопште. Као савршено чулно сазнање, лепота је истовремено и ознака да је реч о истинитом чулном сазнању; истинитом, наравно, у естетском домену и на естетски начин (естетска истина). Другим речима, појам лепоте овде има улогу означитеља оних форми естетског које гарантују да је конкретни садржај свести истинит (ваљан) у домену чулности.

Како видимо, појам лепоте у Баумгартеновој естетици ступа на место појма форме у традиционалној логици. У том смислу можемо рећи да је лепота форма чулног сазнања, као и да овај појам у контексту естетике има и особен мета-смисао, будући да не реферира просто на конкретне чулне опажаје, већ на оно што их чини битно естетским.

Веза појма форме и појма лепоте нарочито је код Баумгартена наглашена појмом *савршенства*, путем ког он и дефинише лепоту. Наиме, овај појам непосредно пре Баумгартена, у филозофији Лајбница, постаје ознака за специфичан однос целине и делова, такав да је на делу јединствено захватање највеће могуће разноврсности у датом контексту.¹⁴ Како смо видели, овакав однос хармоније делова, такве да чине уређено јединство, Лајбниц одређује управо као лепоту, те у том смислу говори и о (метафизичкој) ле-

¹³ Уп. Baumgarten, A. G., *Ästhetik*, стр. 21.

¹⁴ Уп. Leibniz, G. V., *Monadologija*, Kultura, Beograd, 1957, стр. 51.

поти универзума. Истовремено, међутим, хармонична усклађеност целине и делова представља једно од традиционалних одређења лепоте (велика теорија лепоте), тако да Лајбниц у овом смислу одступа од традиције само делимично.

Баумгартен, са друге стране, појам лепоте одређује сасвим контра традицији, иако је једнако као и Лајбниц везује за појам савршенства, као и за особену усклађеност оног разноликог. Кључни преокрет можемо везати за однос чулног сазнања и лепоте: док је код Лајбница он постављен тако да примат има лепота, као метафизичка карактеристика стварности, у случају Баумгартена је обрнуто, те примат има чулно сазнање. Лепота, како смо видели на примеру њене дефиниције, и сама представља један облик чулног сазнања – његов савршени облик. Другим речима, лепота је искључиво ствар естетског искуства, те се тако овим појмом реферује управо на само то искуство и ни на шта више.

Иако Баумгартеново схватање лепоте подразумева и њен објективни основ, односно иако и он тврди да наше субјективно доживљавање естетског искуства лепоте почива на објективним особинама предмета који то искуство провоцира,¹⁵ овај појам ипак своју естетичку употребу има у суженом домену естетског, односно чулног искуства. Лепота је дефинисана као савршено *чулно сазнање*, не, дакле, као особина предмета. Баумгартенова потреба да овакво чулно сазнање идентификује са његовом објективном основом у предмету не изненађује, будући да она рефлектује већ поменути идеју да лепота једнако представља гаранцију истинитости чулног сазнања, а истина у овом контексту нужно захтева везу, односно поклапање свести и предмета. Упркос томе, појам лепоте овде можемо издвојити као карактеристичан естетички појам, примерен особено естетичкој употреби: појам, дакле, који припада естетици и свој смисао и значење задобија искључиво полазећи од основног духа естетичких разматрања.

¹⁵ Уп. Baumgarten, A. G., *Metaphysica: Metaphysik*, § 662; *Ästhetik*, стр. 21.

Наиме, уколико је појам лепоте овде схваћен као појам који реферира на савршено чулно сазнање, те уколико је он изведен у духу естетике као ниже гносеологије, онда је он један мета-естетски појам, то јест естетички појам. Појам лепоте овде не само да реферира на чулно искуство, већ је издвојен као означитељ његове унутрашње форме – оне која га битно одређује у погледу његове исправности, те која се у одликованим случајевима истинитог чулног сазнања непосредно и манифестује. Другим речима, овај појам није теоријски конструкт споља наметнут разматрањима естетског, већ је из естетског искуства изборен; о томе, напokon, сведочи и промена његовог значења и употребе. У том смислу појам лепоте означава и онај начин (теоријског) мишљења о естетском који је инхерентан и адекватан самом том естетском, те стога и омогућава ауто-референцију, односно естетику као науку.

Идеја да естетика као наука потребује овакву ауто-референтну тачку, односно да само естетско искуство треба да буде и предмет њене обраде, и извор њене појмовности и аргументације, почива, како смо видели, на одређењу естетике као ниже гносеологије и њеној аналогiji са логиком. У том смислу Баумгартенов појам лепоте наличје је појма форме, и скоро да можемо тврдити да је овде реч само о терминолошкој преференцији лепог у односу на формално. Нешто слободније могли бисмо тврдити и то да је ова преференција последица Баумгартенове потребе да ипак нагласи разлике естетичког и логичког поступка и њихових последица, те да се у том смислу бира појам лепоте будући да он подразумева управо нераскидиву везу са чулним опажањем. У складу са тим, напokon, можемо тврдити и да је појам форме, једнако као и појам лепоте, иманентно естетички појам, будући да се он показује као неопходно оруђе естетике уколико она треба да буде нижа гносеологија.

Закључна разматрања

Баумгартеново заснивање естетике и улогу појма форме у овом контексту у претходним редовима покушали смо да прикажемо анализирајући нека од централних – а по нашем суду и централна – одређења естетике каква даје овај немачки мислилац. Наше анализе смерале су на то да се појам форме покаже не само као традиционална метафизичка категорија транспонована у естетичка разматрања, већ и као појам који упркос таквом пореклу може да фигурира у једном иманентно естетичком смислу. Како смо видели, идеја естетике као логике чулног сазнања, те особено одређење лепоте код Баумгартена дају основа за такав закључак.

Наравно, да би овакво схватање форме било могуће у Баумгартеновој мисли, она је морала понудити и измене дотадашњег разумевања самог чулног сазнања, о чему у овом раду нисмо много говорили. Поменули смо да је чулно сазнање, да би могло бити схваћено као место особене врсте истине, такође већ код Лајбница схваћено као сазнање које може бити јасно, а не само тамно. Особени карактер ове јасноће, прикладан особеном карактеру естетске истине, онда би такође морао бити део естетичких истраживања, између осталог у циљу легитимације самог пројекта естетике као науке. Баумгартен се, заправо, бави овим проблемом, те он још у *Филозофским медитацијама* говори о екстензивној јасноћи, као особеној јасноћи чулног сазнања.¹⁶

Тиме је веза формалног и истинитог са једне, те чулног и лепог са друге стране зацртана као један од основних проблема естетике. Подједнако, појам форме на тај начин може бити схваћен и као битно везан за чулност и оно опажено, а не само као појам резервисан за тек разуму доступну суштину ствари. У том значењу појам форме појављује се у естетичкој употреби у смислу спољашњег изгледа ствари, управо оног који се може чулима захватити:

¹⁶ Уп. Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, стр. 17.

ово схватање форме је историјски гледано софистичког порекла, но оно је унутар естетике све до XVIII века губило битку у односу на метафизичку парадигму.¹⁷

У том контексту занимљиво је приметити да појам форме у особеном значењу спољашњег изгледа ствари, уместо њеног садржаја или суштине, све до XIX века важи само унутар поетике, односно особених, Аристотелом инспирисаних теорија уметничког дела. У XVIII веку оваква употреба појма форме скоро да нестане из употребе у поетикама, само да би се током XIX века проширила са теорије песничког дела на теорију свих уметности.

Особени естетички развој појма форме на Баумгартеновом трагу нарочито је јасан у контексту Кантом (I. Kant) инспирисаних формалистичких теорија XIX века. Наиме, ове теорије, по узору на Хансликово (E. Hanslick) разматрање музике, инсистирају на томе да се уметност мора разумети полазећи искључиво од њених иманентних одлика, занемарујући било какав сиже, тематику или миметичку везу са вануметничком стварношћу. Ипак, ове теорије углавном се оријентишу на анализу саме чулности, односно одређених области чулног искуства: аудитивности у случају музике, визуелности у случају ликовних уметности и слично. Другим речима, формалистички пројекти у малом претендују на исто оно што је Баумгартен желео са естетиком: на захватање форме самог чулног искуства.

Иако су, како смо већ поменули, овакви формалистички пројекти битно инспирисани Кантом, а не директно Баумгартеном, ипак на основу њих можемо тврдити да је Баумгартенова идеја естетике, упркос Кантовом отклону, наставила да живи преко проблема које је отворила. Веза теоријског и естетичког у том погледу испоставља се као кључни такав проблем, а њу, опет, у великој мери можемо пратити у покушајима да се из самог естетског искуства закључи на форму и облик оног естетског, као на њихову суштину. Покушаје ове врсте у естетици XX века спроводиће

¹⁷ Уп. Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmova*, стр. 116.

махом феноменолошка школа, али је њихов проблемски смисао, сматрамо, одлучујући за било коју теорију која претендује на естетички карактер и ранг.

Литература

- Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985.
- Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007.
- Baumgarten, A. G., *Metapysica: Metaphysik*, Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart, 2011.
- Guyer, P., „The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35“, у: P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, 2004.
- Heath, M., „Unity, Wholeness, and Proportion“, у: P. Destree, P. Murray (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Willey Blackwell, 2015.
- Leibniz, G. W., „Remarks on the Three Volumes Entitled Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times,... 1711“, у: *Philosophical Papers and Letters*, vol. II, tr. L. E. Loemker, University of Chicago Press, 1956.
- Lajbnić, G. V., *Monadologija*, Kultura, Beograd, 1957
- Leibniz, G. W., „Razmatranja o spoznaji, istini i idejama“, у: *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980.
- Leibniz, G. W., „Meditation on the Common Concept of Justice“, у: P. Riley (ed.), *Leibniz. Political Writings*, Cambridge University Press, 1988.
- Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980.
- Woods, J., Irvine, A., „Aristotle’s Early Logic“, у: Gabbay, D. M., Woods, J. (eds), *Handbook of History of Logic*, Vol. 1, Elsevier, Amsterdam, 2004.

Una Popović

**THE PROBLEM OF FORM AND EXPERIENCE OF BEAUTY:
AESTHETICS AS LOGIC**

(Summary)

This essay discusses the interpretation of the concept of form in philosophy of A. G. Baumgarten. The concept of form in Baumgarten's thought is interpreted as a notion that allows the analogy of logic and aesthetics, that is the very founding of aesthetics as lower gnoseology. The concept of form is in this context associated with the concept and experience of beauty as a perfect sensory knowledge, and both concepts are finally confirmed as concepts of immanently aesthetic character.

Key words: aesthetics, logic, form, beauty, Baumgarten.

Александар Чучковић

ПРОБЛЕМ ФУНКЦИОНАЛНЕ ФОРМЕ

Апстракт: У раду се разматрају различите могућности тумачења појма „функционалне форме“ кроз историју и у савремености, односно могући односи форме, као стожера естетске вредности и функције, као ограничавајућег услова лепоте. Разноликост интерпретација њиховог односа произилази из дугог историјског развоја сваког од ових појмова понаособ, али и из особеног наглашавања специфичног момента њиховог међусобног односа. Било да је у питању инсистирање на апсолутној претежности функције или важност слободног избора форме, занемаривање једне од страна испоставља своју цену, показујући да би и естетицизам и функционализам морали да буду узети као непоредиво обухватнији приступи него што се то у први мах чини.

Кључне речи: форма, функција, естетска вредност, употребна вредност, естетска слобода.

Чињеница да се појам „функционалне форме“ ређе јавља у контексту разматрања „лепих уметности“ него у пределима њихових „мање угледних рођака“, као што су архитектура, примењена уметност и дизајн, код естетичара изазива пословичну скепсу у погледу његовог вредносног карактера. Проблематичност предмета насталих у овим доменима естетске производње потиче из њихове „слуганске“ природе, односно из њиховог хетерономног одређења будућом употребом. У овом раду биће понајвише речи

о условљености форме естетског предмета различитим ванестетским чиниоцима, коју карактерише напетост између, с једне стране, широко прихваћеног схватања да слобода изналажења форме представља кључан извор естетске вредности предмета и, с друге стране, ништа мање уврежене навике да се аутентична вредност корисних предмета тражи ван тог поља, у оквиру њихове могуће употребе.

Сложености овог проблема, без сумње, доприноси и историјски развој појма форме, којем се, нарочито у модернизму, придружила убрзана диференцијација појма функционалности. Наиме, тумачење подесности неког естетског предмета за одређену употребу се од непосредне корисности (шта год се под њом подразумевало) постепено проширивало на удаљене проблеме илустровања друштвеног статуса власника, снабдевености симболичким набојем, једноставности произвођења, изазивања тржишне тражње, доприноса лепоти околине, све до процеса њихове разградње и рециклаже, како у погледу материјала, тако и с обзиром на форму. Појам функције је, дакле, веома сложен, па би ваљало да се „приоритетна функција“, односно „синергијска резултанта“ више функција одреди с обзиром на конкретан контекст, а онда да се доведе у везу са формом, која је и сама подложна различитим теоријским разрадама, што онда важи и за сваки међусобни однос ова два ентитета. Али, пођимо редом, како бисмо макар назрели сложеност проблема о којем је реч.

Испитивање естетског карактера уметности као лежишта њене вредности израз је тек модерног осећања, док се она кроз целокупну историју доживљавала с обзиром на могућност служења различитим, у односу на њу, спољашњим сврхама: умилоствљењу богова, разради ритуала, посредовању религијског учења другим веровањима, симболизацији врлина и порока, истицању имовинског стања и томе слично. Дакле, пре појаве индустријског друштва уметност је била у потпуности схватана с обзиром на могућност „неестетске“ употребе, а савремено поимање уметности почело је да се успоставља тек од просветитељства док се, конач-

но, у другој половини 19. века није јавила идеја „уметности ради уметности“. Све до тада превасходни мотив уметничког стварања није био производња нове естетске вредности, нити су уметничка дела опажана с контемплативном незаинтересованошћу према њиховом вануметничком значају. Штавише, поменута промена у схватању уметности је у великој мери била локална све док западна култура није колонизовала читав свет. Савремени приступ естетским вредностима, дакле, карактерише релативно кратак период историје, који подразумева нарочиту концепцију уметности. Чак ни та концепција није беспоговорно прихваћена, него и данас трпи критике због тешкоће да задовољи захтеве за озбиљношћу и бескорисношћу услед искушења које пред њу постављају масовни медији и популарна култура. Стога не треба да чуди што се појавила идеја о потреби да се као уметнички артефакти великодушно прихвате сви производи стваралаштва, од музике и плеса, преко драме и литературе, до визуелне продукције, па чак и дела наиве, домаће радиности, религиозног стваралаштва и моде.

Да се развој разумевања уметности не може посматрати као једносмеран процес „формализације естетике“, који подразумева све прогресивније девалвирање њеног садржаја, сведочи и чињеница да хетерономна одређења форме нису изостала ни у модерном добу. Штавише, почетком прошлог века јавила се тенденција експлицитног истицања вредности функције, при чему је целокупан смисао и вредност форме предмета бивао изведен из његове предвиђене употребе. Нема сумње, такав став подразумева уверење о акциденталној природи естетске вредности грађевина и употребних предмета, која се у спирали радикализације сматрала све више декоративном, необавезном и, коначно, потпуно излишном, што је језгровито изражено минималистичким слоганом: „Мање је више“. Формалистичка наклоност према апстракцији, међутим, није лишила предмете особених естетских вредности, као што ни функционалистичка искључивост није успела да им измакне, баш као ни фаворизовање одређеног типа форме. Штавише, веома је

поучан случај преплитања ова два становишта: функционализам није избегао замке формализма.

Ако оставимо по страни опасност једностраности, овде је посебно занимљиво то да је могуће сматрати да форма уметничког дела представља својеврсни начин излагања његовог садржаја (који задобија уметнички квалитет управо у поступку формирања) и да је функција, у ствари, „радни допринос неког техничког агрегата унутар система“ који је „схватљив или приказив не за себе, него само у повезаности, у извршењу“, па да се вредност функције претпостави свему другом, па и форми.¹ Међутим, суштина проблема састоји се у недовољно јасном истицању чињенице да естетска вредност форме потиче из тога што она, путем оне особениости коју нуди погледу, у ствари указује на саму видљивост, макар она била схваћена и као (само) његова видљивост. Укратко, барем у уметности, „форма јесте форма чулног, а не чулна форма“,² док би с обзиром на тумачење архитектуре и дизајна аналогија могла да испостави „форму функционалног“. Међутим, и у том случају тек остаје да се види да ли и ван подручја уметности чулна форма може да буде нешто више од онога што се излаже погледу, а да то није очекивана корист.

Тумачења функционалне форме крећу се у распону од истовешивања форме и функције до инсистирања на њиховој супротстављености. Међутим, оба радикална приступа изискују истоветно објашњење, а то је: да ли присуство функције омета естетску вредност форме, односно да ли форма може да буде у потпуности независна од функције. С једне стране, ако естетска вредност употребних предмета и грађевина лежи у њиховој форми, онда је главно питање да ли чак и та, дакле, естетска форма може да буде функционална и у чему би се онда састојала „функционална лепота“. С друге стране, ако се естетска вредност успоставља као изразито нефункционална, као што је то често случај у оквиру модерног по-

¹ Група аутора, *Речник филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004, стр. 675.

² Дифрен, М., *Уметност и политика*, Свјетлост, Сарајево, 1982, стр. 231.

имања уметности, онда је кључна ствар на који начин је у сваком функционалном склопу вредност форме подривена и поништена задатком служења спољашњим сврхама. У сваком случају, однос форме и функције спада међу основне проблеме естетике.

Експлицитно разматрање функционалне лепоте у развијеном облику налазимо у еклектичком натурализму 19. века, али су се његове теоријске антиципације јавиле и век раније, у делима лорда Кејмса, Берклија и Хјума, а његови трагови још у оквиру Хомеровог схватања прикладности или, отвореније, код Платона и његовог изједначавања лепог и корисног. Међу најутицајније разраде овог проблема спада Гропијусов, који је форму протумачио као израз функције, што ће иницирати тумачења која ће настати у оквиру органицизма и геометријског рационализма.

Прву филозофску формулацију овог питања налазимо код Платона, који у „Гозби“ тврди да је лепо оно што је корисно, а у „Држави“ да је оно представља прилагођеност нечега одређеној сврси. Због тога он саветује да произвођач пре него што се лати посла треба да потражи савет од онога ко ће будући предмет да употребљава.³ Корисност као својство онога што нема вредност по себи, него постоји само ради нечега другог, у ствари, стекла је своју културну легитимацију нешто раније, код софиста, који су, иако принуђени да сами зарађују за живот, успели да практиковање вештине повежу са појмом активности вођене интелектом, у чему их није омело ни Сократово залагање да се занатству призна могућност постизања само релативних циљева.⁴

Најпознатије место у Платоновом опусу у погледу овог питања је оно на којем Сократ тврди да је лепо оно што добро врши свој посебни задатак, односно да је „лепота успешно функционисање“.⁵ Истини за вољу, за овим одређењем следи често занемари-

³ Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1988, X, 601 d.

⁴ Еверет Гилберт, К./Кун, Х., *Историја естетике*, Култура, Београд, 1969, стр. 19–21.

⁵ Платон, „Хипија Већи“, *Дијалози*, Графос, Београд, 1982, 295 с-д.

вана разрада у оквиру које Сократ одбацује то одређење у контексту немогућности да се хвали способност наношења зла и с обзиром на парадокс узрочности. Наиме, ако се лепо сматра узроком доброг, онда се оно узима или као идентично са њим (у складу са Платоновом тезом), што би значило да се оно према њему односи као производна моћ према производу, или као различито од њега, дакле, као не-добро, те су обе ове могућности неприхватљиве.⁶ Могли бисмо да кажемо да се у том парадоксу огледа читава динамика разматрања функционалне форме: да ли форма врши неку ваљану функцију, те је њен узрок или је од ње независна, дакле, на њу не утиче, што у крајњој линији значи да може да врши и супротну функцију.

Проблематика функционалне форме код Грка је, дакле, смештена је у шири контекст тумачења производње, за коју се не сматра да може имати ма какав креативни смисао. Тада „лепе уметности“ и „технике“ нису раздвајани, него су прве подвођене под друге, при чему техника није поседовала достојанство уметности, него је уметност тумачена у контексту рада као неслободне активности. Када Сократ каже да је злато погодно за Атинину статуу, али да је за мешање супе лепша дрвена кашика, он изражава уверење да је лепота производа одређена његовом подесношћу за одређену сврху.⁷

Латински појам *ars* наставио је да током средњег века, па чак и у доба ренесансе одражава значењско поље *τέχνη*, као јединства знања и умећа. Цицерон је разликовао „слободна умећа“ (лат. *artes liberales*), која су примерена слободном човеку и обухватају медицину, градитељство, подучавање племенитим вештинама и наукама и „проста умећа“ (лат. *artes sordidae*), којима су робови и припадници нижег сталежа осигуравали свој опстанак.⁸ Прва умећа су, дакле, израз духовне, а друга физичке активности, што ће се касније одразити на поделу на уметност и примењену умет-

⁶ *Ibid.*, 296 с-е.

⁷ *Ibid.*, 291с.

⁸ Цицерон, М. Т., *О говорнику*, Матица Хрватска, Загреб, 2002, I, 16.

ност. У средњем веку уврежио се израз „механичка умећа“, који је обухватио и вајарство и сликарство, док је са друге стране готово свако интересовање за класичну уметност било потиснуто, јер је она сматрана извором идолопоклонства, раскалашности и бруталности, укратко – неверништва. Могло би да се каже да дух средњег века недвосмислено истиче предност „поштене“ функције у односу на „заводничку“ форму, иако ни током ренесансе још није успостављено строго разликовање науке, технике и уметности, па Леонардо, на пример, разликује „научно знање“, које се рађа и завршава у духу, „механичко“, које се рађа из искуства и „полумеханичко“, које се рађа из науке и завршава у раду руку.⁹ Пошто достојанство делатности зависи од врсте сазнања које претпоставља, а математика се сматра једином истинском науком, све више је истицана вредност техничких знања, што се посредно односи и на форме у значајној мери одређене функцијом.

Дух модерности ослабиће везе између истинитог, доброг и лепог, због чега постаје потребно да се могући односи између врховних вредности образложе, а у складу са тим и да се размотре везе између формалних и функционалних квалитета предмета. Несклад којим данас одише синтагма „функционалне форме“ у ствари је последица процеса одељивања домена уметничке и техничке производње. Тако се сматра да је умеће стручна или аматерска способност произвођења, дакле, основа техничког знања, усмереног на активно *функционално* моделовање природе, док је уметнички таленат усмерен на *формално* моделовање лепих и уједно функционално бескорисних предмета. У новом веку, када умеће почне да се повезује са научно контролисаним оперисањем над природом које се предузима ради неког предвиђеног добра, у уметности ће се видети недостатак поузданог знања и користи, али и прилика измицања природној узрочности и власти случаја.

Код Канта налазимо јасно разликовање две врсте лепоте: зависне, која има одређену функцију и слободне (од сваке функ-

⁹ Да Винчи, Л., *Трактат о сликарству*, Бата, Београд, 1990, §29.

ције).¹⁰ Дакле, ваља прво уочити постојање функционалне лепоте, а онда проценити у којој мери предмет који је њен носилац може да врши дату функцију. Код слободне лепоте, међутим, не само да се не мора уочити функција, него нема потребе ни за аналогном појмовном класификацијом. Међутим, уколико покушамо да дефинишемо слободну лепоту, то ће омести наше естетско доживљавање. Пошто се искуство слободне лепоте не своди на пуку чулну пријатност, а њен извор се не налази у евентуалној функцији, преостаје још само могућност да се он потражи у допадљивости форме.

Каснијим одбацивањем Кантовог разликовања лепога и уметности, односно лепога и хедонистичкога, схватање лепоте поново ће бити потражено у пределу појма савршенства. Истина, то није више савршенство према математичком обрасцу, већ према биолошком: лепо се сада посматра као унутрашња сврховитост органског живота, да би касније то схватање било проширено на свет човекових производа. У природи су функција и улога живих бића одређени њиховим местом у биолошком систему, те се функционалном сматра она форма која омогућује и олакшава опстанак и развој врсте. Штавише, будући да је појам „функционалне форме“ у механици почео да се користи као позајмица управо из биологије, могли бисмо да се запитамо у којем тренутку је форма почела да се вреднује независно од (присутне) функције. Такозвана „еволуциона естетика“ држи да се први осећај за лепо јавио управо у контексту корисности, иако се тиме не претпоставља и да је он њоме био строго условљен.¹¹ Наиме, склоност ка естетским квалитетима важан је моменат процеса сексуалне селекције у природи, која је комплементарна природној селекцији, али се ипак на њу не може свести, него је спаривање у животињском свету усмерено естетским преференцијама јединки. Чињеница да те преференције имају основу у биологији, јер представљају знакове здравља друге

¹⁰ Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991, § 44, стр. 194.

¹¹ Welsch, Wolfgang: „Animal Aesthetics“, *Changes in Aesthetics*, XVI International Congress of Aesthetics, Rio de Janeiro July 18-23, 2004.

јединке и на тај начин их „препоручују“ као партнере у процесу полне репродукције, није пресудна, јер код актера изостаје свест о таквој функцији лепоте.

Дакле, појам „функционалне форме“ је потекао из домена биологије, да би у естетици стекао особени карактер „одговарајућег поретка“ (енгл. *convenient arrangement*), чиме је додата тежина формалној страни једначине.¹² У том духу код Фосијона налазимо да уметничке форме нису никакви знаци који би упућивали на нешто друго, пошто форма упућује само на себе, те је њен једини садржај – „формални садржај“, који је прецизан и постојан, док је свако значење спољашње и променљиво.¹³ Али не треба заборавити ни то, на шта нас опомиње Касирер, да не постоје никакве готове форме које бисмо могли напросто да опазимо, него да увек морамо да узмемо учешћа у њиховом издвајању и произвођењу, што значи да је наш однос према формама активан, барем у интелектуалном погледу, ако не већ и практичном и техничком.

Најутицајнију верзију функционализма у оквиру теорије архитектуре и дизајна налазимо код Гропијуса, који је инспирисан Саливеновим размишљанима о архитектури, у којима се тврди да „форма мора да следи функцију“, односно да у природи све ствари имају форму и да свака промена функције изазива промену форме.¹⁴ У Баухаусу је отпочео прелазак функционализма из органског у механички облик, при чему је процес прочишћења форме постао средство раскидања са традицијом. Ослобођење од орнамента и фигурације водило је развоју апстрактне форме, у очекивању да ће она непосредно испољити суштинско одређење предмета, односно његову функцију.¹⁵ Грађевине и предмети који одговарају ова-

¹² Langer, S., *Feeling and Form: A Theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953, стр. 94.

¹³ Фосијон, А., *Живот облика*, Култура, Београд, 1964, стр. 7–8.

¹⁴ Наведено према: De Noblet, J., „Design in Progress“, *Industrial Design: Reflection of the Century*, Paris, Flammarion/AFPI 1993, стр. 22-24.

¹⁵ Gropius, W., „Principles of Bauhaus Production“, Conrads, U. (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, The Mitt Press, Massachusetts, 1971, стр. 95.

ко схваћеној функционалности, у ствари, претендују на сазнајну универзалност, а отуда и на друштвену равноправност. У једном од најпознијих израза функционализма Уисман ће тврдити да је барок болест индустријске естетике, а да класицизам, односно функционализам представља њено здравље.¹⁶

Иако су веома рано изражене извесне резерве према „секташтву естетицизма“ (на пример од стране Гропијусовог наследника Ханеса Мајера), функционализам је добио на популарности преко појма „утилитарне лепоте“, који је заступан у оквиру „машинске естетике“. Готово пола века слоган „форма следи функцију“ владао је теоријским и практичним активностима на пољу архитектуре и дизајна све док га Бенем коначно није прогласио „исправним референсом“.¹⁷ Уистину, функционалистички кредо, у ствари, крије значајну тврдњу да функција долази пре форме, да постоји независно од ње, иако се у том смислу појам функције не употребљава ни у природним нити у друштвеним наукама, које полазе од посматрања постојећих форми, а не од могућности њиховог стварања. На пример, према сазнањима модерне биологије, прво се појављују мале промене форме, а тек накнадно, евентуално, и промене функције.

Без обзира на прихватање функционализма, може се рећи да постоји очекивање корисника да форма одговара функцији предмета, штавише, не једној, него збиру свих предвиђених функција. На пример, да би се неки предмет опазио као складно обликован он, према једном класичном естетском закону, закону јединства композиције, мора укључивати међусобно слагање функција једних са другима, али и свих понаособ са формалном целином. У функције једног предмета, поред оних практичних које увек држимо на памети, треба убројити и функције укуса, навика, обичаја, модних трендова, психолошких сатисфакција, носиоца различитих зна-

¹⁶ Huisman, D./Patricx, G., *L'esthétique industrielle*, P.U.F., Paris, 1961, стр. 59.

¹⁷ Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London, The Architectural Press, 1960, стр. 320.

чења итд. Међутим, форма по правилу не произлази из тих функција, него их, релативно слободно, уоквирује.

Опредељење за одређену форму предмета ипак није у потпуности слободно, него је донекле ограничено разним захтевима, али они никада нису такви да налажу неку сасвим одређену форму. Уосталом, тобожња „чиста функционалност“ непосредне употребе се, осим пред естетским, по правилу повлачи пред ергономским, економским и симболичким захтевима. Стога, тврдња да форма проистиче из функције није ништа друго до метафора, будући да форма предочава функцију, и то не једну функцију, већ читаво обиље функција предмета.¹⁸ Иако најчешће постоји посебна функција предмета, која се сматра основном, неретко се дешава да се она доводи у различите компромисне односе према конгломерату других функција. Тиме се форма предмета удаљава од пуког представљања његове употребне вредности више него што су могли претпоставити и најумеренији функционалисти.

Постоје многобројни примери „декоративних форми“ које су предност давале наводно споредним, екстринстичним функцијама предмета. У оквиру покрета ар нуво, на пример, истраживана је једна поетика која је, путем карактеристичних форми које је давала употребним предметима успела да код публике створи извесно очекивање одређене функције. То само говори да утисак доброг функционисања неретко почива на естетском доживљају предмета, па би се могло рећи да је функционалност инхерентна оригиналној форми. Да то није случај, дизајн би изгубио право на постојање чим би се изнашла одређена „добра форма“ (нем. *gute Form*), односно *тип* једне врсте употребног предмета. Пошто то није случај, сва тежина задатка који се поверава архитекти или дизајнеру најчешће се своди на то да на потпуно нов начин изрази већ познате функције. Тај проблем подсећа на противречност коју мора да реши свако уметничко дело да би комуницирало на изворно нов начин.

¹⁸ Морпурго-Таљабуе, Г., *Савремена естетика*, Нолит, Београд, 1968, стр. 356.

Можемо да дозволимо, под условом да то није противречно, да форма предмета увек следи неку функцију, односно да је она макар у функцији изражавања естетских вредности. Такво схватање, међутим, било би далеко од функције како се она обично схвата. Дизајнер има толику слободу избора форме да чак може да се послужи варком упућујући на непостојећу, такорећи „фантомску“ функцију предмета, или да, опет, својим наративним садржајем алудира на нешто што нема везе са употребљивошћу предмета, или да чак негира било само уобичајене, било све сличности са типичном формом датог производа. Начелно посматрано, облик човечких творевина зависи преваходно од његових одлука, а знатно мање, а камоли пресудно, од конкретних услова обликовања. Сврхе предмета су човечке сврхе, а како човек јесте естетско биће, он не може да произведе нешто што не би имало никакву форму, што би било с оне стране лепог и ружног. Уколико у принципу не може да се нађе на подручју анестетског, ни његово обликовање предмета не може да се ограничи на изражавање функције.

Када је реч о „функционалној форми“, онда није у питању коезистенција лепоте и употребе, него њихова обједињеност у појму „функционалне лепоте“. Дакле, реч је о узајамном утицају и условљавању: естетско опажање условљава разумевање основне функције, а природа основне функције усмерава естетско обликовање.¹⁹ Уколико је, на пример, реч само о декоративном детаљу који увећава естетски квалитет употребног предмета, али је у крајњој линији независан од његове употребе, не може бити речи о функционалној форми, будући да естетски елемент додаје естетску вредност употребном предмету, али му не додаје естетску вредност као употребном предмету. У том смислу, и пажња која се усредсређује на естетске квалитете, баш као и пажња која се оријентише на функционалне квалитете предмета, специјалније су од пажње која је спремна да уочи евентуалну функционалност форме, која

¹⁹ Davies, S., „Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty“, *The Philosophical Quarterly*, 56/223, 2006, стр. 238.

овакве интересе обједињује. То је случај код употребних предмета, а код уметничких дела о функционалној форми може да се говори уколико његова естетска својства омогућавају неестетска и екстерна дејства дела: заштита од зла, морална поука, духовно вођство, забава и томе слично.

Претпоставка да форма представља фундаментални, односно оригинални саставни естетског предмета, ипак, не противречи признавању естетске валентности садржине, која је, барем у извесним приликама, чак призната као једина истински драгоценца.²⁰ Дакле, фаворизовање форме у односу на садржину у погледу естетске вредности не искључује значај садржине, односно у овом случају функције. Наиме, ако се осврнемо на традиционални естетички поларитет форме и садржине, а функцију разумемо као један вид садржине, видећемо да тумачење функционалне форме увелико зависи од начина посматрања везе ових појмова. Укратко, чини се да смисао функционалне форме исијава из пукотине на размеђи форме и садржине, што указује на ноторну, али често пренебрегавану истину да форма естетске творевине никада не би смела да буде посматрана као суштински хетерогена у односу на њен садржај. Сличан недостатак критичког опреза омогућио је да се запати схватање форме као нечега што је искључиво спољашње и, стога, мање вредно у односу на наводно истинску, унутрашњу, скривену вредност предмета. Иако нема сумње да су у питању поједностављења, чак и она имају извесно упориште у изворној двозначности израза „форма“. Наиме, овај латинизам је објединио значење два грчка термина: први, *μορφή*, који се односи на видљивост облика, односно на *опажајни лик* и други, *εἶδος*, који указује на уређеност саставних делова у неку целину, односно на *појмовни садржај*.²¹

Начелно, под формом се најчешће подразумева јединствени принцип уређености, било да су у питању помишљени или опа-

²⁰ Моравски, С., *Предмет и метода естетике*, Нолит, Београд, 1974, стр. 165.

²¹ Татаркијевич, Л., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980, стр. 212.

жени предмети, упркос томе што она има читав низ значења, међу којима су и нека сасвим скорашња. Колико је овај појам, који без икакве сумње спада у средишње појмове естетике, подложен различитим тумачењима може понајбоље да се сагледа из његовог односа према њему супротстављеним појмовима. Тако, ако форму схватимо у опозицији према садржини, разумећемо је као *изглед*, ако је тумачимо с обзиром на материју, видећемо је као *облик*, док ћемо је у односу на елемент посматрати као *целину*, на оно што је у једном уметничком делу приказано – као *стил*, на употребну функцију естетског артефакта – као *извор безинтересног допадања* и као темељ његове самосвојне *естетске вредности*. Што се последњег одређења тиче, о њему ће овде бити највише речи између осталог и зато што је у појму „функционалне форме“ непосредно и суштински присутна управо тензија између естетске и других видова вредности.

Видимо, дакле, да разноликост тумачења функционалне форме једним делом извире из сложености појма форме, а другим делом из обиља могућности тумачења функције. Ако се форма схвати као начин повезивања елемената, онда једна од најстаријих дефиниција лепог, „јединство у мноштву“, овде се јавља као „ваљани распоред делова“, који је потекао из питагорејске теорије бројева у оквиру које се држало да форма почива у пропорцији, хармонији и симетрији. Према овом схватању, што су елементи тешње повезани у кохерентну целину, предмет као целина боље обавља функцију за коју је намењен. Наиме, систематски распоред делова употребног предмета не само што буди поверење корисника у његову „логичност“, „заокруженост“ и „довршеност“, него он доприноси утиску његове компактности, оптималног габарита, те, коначно, нужности свих присутних елемената у погледу функције који целовити предмет треба да обавља.

Ако форму схватимо као непосредну чулну датост пројектоване функције предмета, она се своди на то да буде њен непосредни репрезент. У претходном веку се уверење да је задатак форме

да учини опажљивом дату функцију предмета искристалисало у виду функционалистичког слогана, који ће с временом допринео усвајању навике публике да, уколико путем опажања предмета није у стању да стекне увид у његову намену, сматра постојећу форму збуњујућом, односно „нефункционалном“. Приступ такозване „прилагођености кориснику“ (енгл. *user friendly*), који је током последње деценије 20. века представљао стандард на пољу дизајна личних рачунара, подразумевао једноставност форме и неутралност боје, који је трајао све док та направа није постала толико распрострањена да је естетска диференцијација могла да узме маха.

Ако се узме да је форма, једноставно, „граница предмета“, односно његова контура, онда се под њом подразумева искључиво његова „тродимензионална силуета“, од које се очекује да обухвати целокупну унутрашњу сложену разноликост одсечном јединствености волумена. На пример, поред тога што кућиште треба да заштити машину од прљања и оштећења, оно треба да заштити и онога који њоме рукује од могућих непријатности и повреда, оно има и естетски карактер већ тиме што придаје визуелно јединство сложености техничкој направи.

Опет, када се форма предмета поистовети са његовом појмовном суштином, јавља се захтев за постизањем „архетипског“, односно типичног облика, јер идеја форме, напосто, упућује на идеалну форму. Иако се у обликовању употребних предмета по правилу тежи разноликости, будући да нема толико могућих функција колико има могућих облика, функционализам је испољавао извесне тенденције према концепцији тзв. „типског намештаја“ (нем. *Typentöbel*), па чак и према утопијском захтеву за уклањањем „видљиве форме“, као што се то може видети у случају баухаусовског концепта „седења на ваздуху“.

Ако се форма види као средство придавања смисла предмету чији је садржај неорганизован, онда се његова функција може видети у задатку уређења света од стране човека, било да је реч о

теоријском (Кантове форме сазнања), практичном (друштвене институције) или поетичком плану (техничко покораване природе). На пример, непосредовани садржаји су они на које још није примењена никаква форма, али у данашњем свету је неартифицијелно, уствари, искључиво оно што „још није артифицијелно“, будући да влада неподељено уверење како сваки педаљ човекове околине, па чак и његовог тела, ваља посредовати, надзирати га и њиме управљати.

Сва је прилика да постоји дубока узајамна условљеност појмова форме и функције, која се може различито тумачити тако да се истиче један или други моменат једначине, али запитајмо се не подразумева ли процес придавања форме неком предмету, уствари, лукавство испостављања његовог очигледног садржаја.²² У Бекетовом „Крају партије“ постоји анегдота о кројачу који је примио наруџбу за панталоне на којој предано ради недељама уз стално продужење рока завршетка, изговарајући се да поједини делови нису испали како треба. Муштерија, која напослетку изгуби стрпљење, одбруси кројачу како је Бог створио свет за шест дана, а да он није у стању да за читава три месеца сашије обичне панталоне, на шта кројач одговара: „Али, драги господине, драги мој господине, погледајте овај свет, а... погледајте – ове моје панталоне!“ По свој прилици, ма колико форма артефакта била израз његове очигледне функције, он не мора бити лишен естетских чари.

Литература

Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London, The Architectural Press, 1960.

Baudrillard, J., *Pour une critique d'économie politique du signe*, Gallimard, 1972.

²² Baudrillard, J., *Pour une critique d'économie politique du signe*, Gallimard, 1972, стр. 175.

- Gropius, W., „Principles of Bauhaus Production“, Conrads, U. (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, The MIT Press, Massachusetts, 1971.
- Група аутора: *Речник филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004.
- Да Винчи, Л., *Трактат о сликарству*, Бата, Београд, 1990.
- Davies, S., „Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty“, *The Philosophical Quarterly*, 56/223, 2006, pp. 224–241.
- De Noblet, J. (ed.), *Industrial Design: Reflection of the Century*, Flammarion/AFPI, Paris, 1993.
- Дифрен, М., *Умјетност и политика*, Свјетлост, Сарајево, 1982.
- Еверет Гилберт, К./Кун, Х., *Историја естетике*, Култура, Београд, 1969.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991.
- Langer, S., *Feeling and Form: A Theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953.
- Моравски, С., *Предмет и метода естетике*, Нолит, Београд, 1974.
- Морпурго-Талабуе, Г., *Савремена естетика*, Нолит, Београд, 1968.
- Платон, „Хипија Већи“, *Дијалози*, Графос, Београд, 1982.
- Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1988.
- Татаркијевич, Л., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980.
- Фосијон, А., *Живот облика*, Култура, Београд, 1964.
- Huisman, D./Patricx, G., *L'esthétique industrielle*, P.U.F., Paris, 1961.
- Цицерон, М. Т., *О говорнику*, Матица Хрватска, Загреб, 2002.
- Welsch, W., „Animal Aesthetics“, *Changes in Aesthetics*, XVI International Congress of Aesthetics, Rio de Janeiro July 18–23, 2004.

Aleksandar Čučković

THE PROBLEM OF FUNCTIONAL FORM

(Summary)

This paper discusses the different possibilities of interpretation of the term „functional form“ through history and in modern times, and possible relation of form, as the axis of the aesthetic value, and function, as the limiting

Александар Чучковић

condition of beauty. The variety of interpretations of their relationship stems from a long historical development of each of these concepts separately, but also of distinctive emphasizing the specific moment of their mutual relation. Whether it's the insistence on the absolute predominance function or importance of the free choice of form, the negligence of the one of the parties turns its price, indicating that both aestheticism and functionalism should be taken for much more comprehensive approaches than it seems at first.

Key words: form, function, aesthetic value, use value, aesthetic freedom.

Марко Новаковић

О ПОЈМУ ЕСТЕТСКЕ ФОРМЕ

Апстракт: Предмет овог рада је естетска форма као главни предмет филозофске естетике. Упркос његовој вишезначности, акценат је стављен на филозофско значење овог појма и неколико базичних обележја која га чине филозофски релевантним. Основни став је да се обележја форме у естетици морају тражити у апстрактним односима који су, међутим, утемељени у сфери човековог чулног сазнања и сензитивног односа према свету. Апстракције естетског типа, каква је и форма, нису предмет опажања, већ интелектуалних радњи фантазије или уобразиље. Обележја форме на која се скреће пажња показују њену рационалност, односно примереност човековим сазнајним способностима. Закључак до кога се долази је да је естетска форма продукт сазнајне активности, а не објективно својство ствари независно од субјекта који је опажа, иако њен настанак није сасвим насумичан, већ је одговор естетског субјекта на спољашње утицаје.

Кључне речи: естетска форма, јединство, потпуност, логика, кохерентност, апстракција, рационалност, уобразиља, естетска култура.

Уводно разматрање

У филозофији, чији су предмет сазнања општи појмови и начела, присутан је парадокс да је ефекат напора за разумевањем неког појма обрнут— што му се више приближавамо у покушајима одређења, овај нам изгледа неодређеније. Та увек присутна непот-

пуност сазнања здраворазумско мишљење наводи на помисао да су апстрактни појмови фразе иза којих не стоји никаква чињеничка евиденција, па им се у том смислу може приписати било какав садржај.

Естетика није изузетак. Естетичари имају посла са појмовима какви су узвишено, љупко, лепо и ружно, али и другим као форма и садржај, привид и појављивање, подражавање и експресија, уметност и уметничко дело. Сви су упућени на ствари, појаве или начине реаговања, доживљавања и представљања света из којих црпу своје значење. Међутим, сваки је истовремено једна *апстракција* –објект мишљења који се удаљава од емпиријских својстава и процеса којима се одликују елементи физичке стварности. У естетици је потребно разјаснити смисаоових општих појмова, за које се верује да имају везе са светом којег имамо у искуству или са самим тим искуством.

И појам форме је једна апстракција. Код Платона су форме или идеје имале статус објективно постојећих суштина; у новом веку, када је на место онтолошке дошла субјективистичка парадигма, форме су, као код Канта, биле схваћене као допринос субјекта у сазнању; у савременој лингвистичкој филозофији форма је могла да буде схваћена као као језички симбол који има одговарајуће значење. Данас смо слободни да схватимо форму у духу ових могућности, али и да додамо нове.

Форма је без сумње један од базичних појмова у естетици. Форма са којом естетика има посла назива се *естетском* и она садржи одговарајуће карактеристике чије нас разјашњење доводи до одговора на друга естетичка питања везана за уметност, естетско искуство, естетске вредности и слично.

Кључна одредница у овом контексту је одредница „естетско“. Естетска форма је она врста форме која је упућена на појам *aisthesis*, који означава чулно сазнање и који треба да нам приближи предметно подручје филозофске естетике: ту спада целокупно поље чулно опажљивих феномена и различитих уметности које се првенствено обрађају чулима, као и човекових чулних способ-

ности, међу којима је најистакнутија фантазија или уобразиља. То значи да је ова форма створена под утицајем чулних дејстава и поседује својства која се обраћају нашим чулима побуђујући одговарајуће доживљаје. То је форма у ужем филозофско–естетичком смислу.

У ширем смислу тај израз нема само једно значење. Кроз историју естетичке проблематике наилазимо на његову разноликост употребу.¹ Нека од значења користе се у историји и критици уметности, које имају посла не са естетском већ са уметничком формом. У различитим врстама уметности, које се обраћају различитим групама, чула и материјал артикулишу на другачије начине, говори о форми наизглед није исто: у визуелним уметностима то је поредак облика и боја, у музици однос између нота, инструментална или звукова, у књижевности између речи и делова заплета, у плесу између ритма, покрета и слично. По правилу су у уметностима које су непредстављачке формални квалитети израженији и најмеродавнији за процену естетске вредности. Такве су, примера ради, музика и апстрактно сликарство. У филозофији и критици уметности се ради разјашњења овог појма користе и корелативни појмови као што су садржај, материја или сиже. Они су меродавнији у разматрањима о представљачким уметностима, али свакако оне ко размишља о томе показују вишедимензионалност појма форме, уједно служећи да се он осветли из више различитих углова, без обзира на природу уметности о којој је реч.

У овом раду покушаћемо не да обухватимо појам форме у пуном обиму и разноликости, већ да предочимо неколико његових

¹ О различитим употребама овог термина у естетици видети: Tatarkjevič, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980, стр. 212–214. Татаркјевич разликује пет значења израза „форма“ на која наилазимо у естетици а која су била меродавна и за теорију уметности. Овде ћемо их, ради концизности, само набројати: 1. форма као *распоред делова*; 2. форма као оно што је *непосредно дато чулима*; 3. форма као *контура предмета*; 4. форма као *суштина предмета*; 5. форма као *допринос интелекта у сазнању предмета*. Ових пет значења појављивало се у теоријама уметности од антике до нашег времена.

обједињујућих филозофских аспеката. Без њих се он у естетици не може узимати у обзир, нити се може схватити повезаност естетике са другим сродним областима, као што су поетика, реторика, онтологија, епистемологија, етика и практична филозофија.

Ти аспекти које ћемо истаћи су на изврстан начин присутни у свим значењима у којима се овај појам користи, па их можемо сматрати основним. Утолико је предмет овог филозофског разматрања естетска форма.

Форма као апстракција и њено јединство

У филозофским разматрањима говорити о форми увек значи мислити неки *апстрактни однос*. С. Лангер (Langer) запажа да је свака апстракција „разабирање неке структуре односа, или *форме*, мимо специфичне ствари (или догађаја, чињенице, слике итд.) у којој се та форма попримерује.“² Апстракције нису само део спекулативног и научног знања, него и уметности, сликовних и вербалних начина представљања. Са апстракцијама немамо посла само у неопипљивим облицима теоријских знања, него и у сфери уметности кроз чулно опажљиве облике: видљиве, опипљиве и др. Као што „апстрактна“ може бити једна филозофска идеја или појам, који се односе на појединачне чињенице или скупине чињеница, тако се апстракцијом може сматрати боја или звук, који симболизују неки процес или феномен у његовој емпиријској разноликости. Тип форме о којем говоримо зависиће заправо од начина на који се врши одређено апстраховање од емпиријског материјала.³ Према томе, да ли је апстракција „дискурзивна“ или „естетска“ зависиће од начина на који у једном знаку сажимамо и повезујемо разнолике елементе који су њиме асоцирани. Тиме се проблем форме измешта у домен језика и интелектуалних операција и сврха које поставља сазнајни субјект. Форма је увек конституисана од стране

² Langer, S., *Problemi umetnosti*, Gradina, Niš, 1990, стр. 167.

³ Исто.

неког субјекта који мисли или опажа и то у домену ствари, мисли или језика.

Двозначност о којој је реч садржана је већ у језику, у самом изразу *форма* (*forma*), латинском преводу грчких речи *morfe* и *eidos*, које имају унеколико различито значење: (1) први означава *видљиву* форму, оно што се на стварима опажа као њихов *облик*; (2) други *интелигибилну* форму или оно што, попут идеја код Платона, представља идеалне слике ствари (узоре који могу бити сазнати само путем мишљења), а близак је и Аристотеловом схватању форме као суштине предмета или ентелехије. Ова два контекста су окосница класичног значења појма форме и оба, иако наизглед објективистички усмерена, показују упућеност форме на наше моћи поимања и опажања. Тај аспект ће тек у новије време добити на значају, када се тежиште филозофског промишљања премести у сферу субјективности а тежиште истраживања помери у домен свести.

Ипак, без обзира на уже значење, форма као апстрактни однос и предмет филозофске естетике увек има неке опште карактеристике на које би требало указати.

Прво што се може рећи је да форма представља неку врсту *јединства*.⁴ Ако смо форму окарактерисали као апстрактни однос, онда је то *јединство саставних делова неке ствари, процеса или мисли и субјективних представа које о њој имамо*. Уколико у искуству постоји неко мноштво и разноликост, форма је начин повезивања – увиђања њихове повезаности у целину. У традицији тзв. филозофије свести ова поставка разрађена је још у Кантовој теорији сазнања, где се као фактор јединства искуствених датости узимају формалне структуре ума, било да је реч о чистим формама чулности – простору и времену, или о формама разума *apriori*–трансценденталним категоријама.⁵ Све што је дато у искуству увек је већ дато у простору и времену, а на даљем ступњу сазнања от-

⁴ О томе видети у издању Ајзлеровог речника: Eisler, R., „Form“, <http://www.textlog.de/4083.html>, 14. 7. 2016.

⁵ Види: Kant, I., *Kritika čistoga uma*, BIGZ, Beograd, 1990, стр. 56, 59, 88–92.

кривамо да је чулна разноликост увек већ подвргнута синтетичкој моћи разума: моћи повезивања путем појмовне синтезе. Дакле, у логичком и епистемолошком кључу форма има функцију јединства без којег није могуће објаснити сазнање.

Јединство форме упућује на искуство, на некога ко покушава да схвати или опази разноликост у стварима. То се види и на примеру уметничке форме која је схваћена као „опажајно јединство нечега што се види, чује и замишља“ и која је „убличење, или *Gestalt*, неког искуства.“⁶Под „опажајним јединством“се не тврди нужно да је форма нешто што се непосредно опажа онако као што се опажају емпиријски објекти или аспекти уметничког дела, већ да су везе и односи који се успостављају међу овим групама феномена успостављени онако како се образују чулне представе или опажања.

У том смислу је ова целина или „гешталт“ упућена на помешану уже естетичко значење термина форма које открива „чулно опажљиви облик“. Тај облик се успоставља као представа фантазије⁷, чији се животни процес настанка, диференцирања и слободног комбиновања елемената искуства везује и за *осећај*, уместо за логичко расуђивање. Јединственост те форме карактеришу односи који нису дискурзивни, логички, него су успостављени мимиком, интуицијом, асоцијацијом, игром, увиђањем сличности, што су

⁶ Langer, *Problemumetnosti*, стр. 168.

⁷ Под фантазијом (гр. *phantasia*) ћемо овде подразумевати душевну способност која омогућава да се створе менталне представе, тј. да се у сопственом духу предочи нека слика или идеја, односно да се у том смислу нешто доведе до *појављивања*. Та способност повезује опажање (*aisthesis*) са другим облицима сазнања (веровањем, разумом и умом) у којима се огледају наше интелектуалне активности у ужем смислу. Термин је близак изразу „образиља“ (лат. *imaginatio*), који означава менталну способност представљања или замишљања предмета који истовремено није дат у опажању. Ове способности, које ћемо користити у истом значењу, омогућавају да се на основу менталних слика произведу одговарајући облици, што је у уметности од виталне важности. Према томе, њихова улога није само репродукција дате искуствене грађе, већ и продукција нових облика, како на духовном тако и на материјалном плану.

све естетски начини понашања за којима посежемо у покушају да „схватимо“ дату форму.

А. Шенберг (Schönberg) у својим *Основима музичке композиције* композитору приписује „спонтану визију“, почетнику у музици „осећај за форму“ који ће постепено стећи⁸, док сматра да врсног композитора у стварању ремек-дела одликује „високо развијен осећај за форму.“⁹ С једне стране, овакво схватање форми имплицитно приписује објективно постојање. Са друге, оно потврђује да се она не може захватити другачије него естетским путем (овде путем визије и осећаја), чије су варијације и све горе-поменуте способности.

Штавише, овде се може изнети став да таква форма обухвата не само симболички израз јединства разноликости, него и *процес* који доводи до његовог образовања и омогућава да се елементи искуства групишу као део неке целине. У случају уметности тај процес прати и усмерава доживљај којег називамо естетским, осећање задовољства или нелагоде, уместо да је он само начин на који пасивно реагујемо на неки већ дати симболички склоп. Расуђивање о естетској вредности уметничких дела увек је под утицајем овог осећања. Због тога Шенберг и каже на једном месту да „мисли и осећања стварају форму“.¹⁰ Резултат тог креативног расуђивања је естетска форма, на пример лепа представа неког предмета, при чему овај придев не значи ништа друго него да је њено појављивање праћено пријатним осећањем.

Потпуност

Наредна карактеристика форме је већ наговештена, а то је да она увек представља *целину*. Ово је холистичка теза и упућује на

⁸ Schoenberg, A., *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, London, 1967, стр. 1–2.

⁹ Schoenberg, A., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York, 1950, стр. 23.

¹⁰ Исто, стр. 32.

то да форма мора бити нешто што је потпуно. Потпуност се може сматрати и једном од компоненти појма јединства.¹¹ Да је форма потпуна значи да садржи све елементе који су јој потребни, или, што је исто, да изгледа тако као да јој није потребно ништа спољашње што у њој већ није обухваћено.¹² Опажајући или замишљајући неки предмет, текст, аудитивни или визуелни приказ, вршимо апстраховање од разноликости онога што нам је дато у опажању и повезујемо је у нову целину како бисмо поједноставили али и употпунили своје опажање које је увек непотпуно, јер нисмо кадри да повежемо све његове аспекте. Повезати разнолике елементе значи *довести их у однос према целини у којој их видимо или замишљамо*. Та целина није ништа друго него форма предмета, која је од највишег интереса за свакога ко промишља филозофски. У том смислу код Бирдслија (Beardsley) и наилазимо на одређење форме естетског предмета као „целовите мреже односа између његових делова.“¹³

Естетска форма је пример да за форму никад не можемо рећи да је недовршена; уметничко дело, чија форма увелико зависи од посматрача, то може бити. Недовршени су, на пример, радови Микеланђела, *Пијета Ронданини* или скулптура *Св. Матеја*; таква је и Бахова збирка фуга и канона под насловом *Уметност фуге*, Моцартов *Реквијем*, као и Бергова опера *Лулу*; а слично је и са делима многих других уметника, које овде није потребно набрајати.

Међутим, оно што је, примера ради, код Микеланђела на тзв. *Nonfinite* скулптурама недовршено или непотпуно није њихова форма; оне су „недовршене“ у техничком смислу: камен није обрађен како би посматрач очекивао, обрада по претпоставци није доведена до стилског савршенства као што је то случај код познатијих скулптура попут *Давида* или *Мојсија*, где је материјал об-

¹¹ Beardsley, M. C., *Aesthetics*, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1981, стр. 192.

¹² Исто.

¹³ Исто, стр. 168.

рађен до најситнијих појединости. Претпоставка о томе како би скулптура требало да изгледа заснива се на некој антиципацији, очекивању или навици у опажању код посматрача. Та замишљена слика овде бива изневерена, јер скулптор свесно или несвесно искривљује или не успева да задовољи стилске стандарде и уметничке критеријуме обраде материјала, који условљавају и очекивања посматрача или критичара.

Овде би имало смисла говорити о степенима обраде, о боље или лошије обрађеном материјалу, или, у најбољем случају, о томе колико је добро (успешно) материјал обликован, да ли има „добру форму“.¹⁴ Тим степеновањем се иначе служе критичари уметности у својим расуђивањима да би оценили колико успешно су садржински или материјални елементи једног објекта повезани у целину.

Међутим, форма ових скулптура је у смислу о коме овде говоримо увек потпуна, јер *представља организовани спој облика који се у опажању јасно може разлучити од околине и сачињава могући склоп значења*. Они се могу „разумети“ без обзира на то што делимична обрада материјала прикрива тематске интенције аутора или нам сугерише да им припишемо и друга значења. Уколико би форма била нешто недовршено, „безоблично“, уопште не бисмо били у стању у опажању да конкретизујемо и да разликујемо предмет који посматрамо од његове околине, да га схватимо као посебан склоп садржински повезаних елемената, зато што му значење обезбеђује целовитост форме са елементима који се у оквиру ње разлучују.

Тај плурализам –могућност да се исти предмет представи на више различитих начина –је одлика његове појавне форме, у односу на дискурзивну која доминира у науци и која се бави не оним што је само могуће, већ оним што та ствар објективно јесте.¹⁵ Пот-

¹⁴ Исто, стр. 190.

¹⁵ Оваква „недовршена“ дела теже ономе што се много касније називало *апстрактном уметношћу*, јер се удаљавају од сижеа, приказивања физичког света и структуре физичких предмета, приближавајући се чистим облицима, који ће се у неком моменту преобразити у геометријске. (уп. Arnheim, R. „Šta је са апстракцијом?“,

пуност естетске форме ствара услове да објекат који посматрамо конкретно представимо на много начина и припишемо различита значења, што у научном сазнању није допуштено. Оваква потпуност, која је, такорећи, отвореног типа и садржи потенцијално више могућности за актуализовање, карактеристична је за начин деловања уобразиље.

Према томе, естетску форму назвамо „ображајном целином“¹⁶, јер је продукт уобразиље (уобразиље уметника и/или уобразиље посматрача), као и због тога што се целовита слика објекта којем приписујемо ту форму мора конструисати у сфери опажања. То значи и да се у њој делови разлучују тако да их можемо распознати тек пошто смо образовали целину унутар које се то разлучивање одиграва.¹⁷ Ипак, с обзиром да је форма апстракција, а да се нешто апстрактно не може непосредно опазити чулима која су фокусирана и ограниченог домета, уобразиља омогућава да се таква апстракција „појави“ у опажању *комбиновањем представљања и суђења*. Тај процес је још Кант у својој теорији суда укуса загонетно назвао „слободном игром“¹⁸ разума и уобразиље, чији резултат је неухватљивост естетске форме (лепоте) за сазнање. Та деловања естетске моћи суђења зависе од многоструко посредованих духовних процеса, иако одају утисак непосредног опажања.¹⁹ Уобразиља је позорница образовања естетске форме као целине. Захваљујући интелектуалном посредовању способности уобразиље ова форма може да буде схваћена као нешто апстрактно и потпуно, уместо да посматрање буде ограничено на неодређено мноштво појединачних опажаја.

Када се каже да је оваква форма „органска“ (што је својствено естетским предметима), онда то значи да не само у перцептивном

у: *Za spas umetnosti: dvadeset šest eseja*, SKC / Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2003, str. 27–28).

¹⁶ Langer, *Problemi umetnosti*, стр. 170.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991, стр. 109.

¹⁹ Hanslik, E., *O muzički lijepom*, BIGZ, Beograd, 1977, стр. 44.

већ и у експланаторном смислу целина има првенство у односу на делове, или, што је исто, да се делови могу схватити као смислено повезани једино уколико смо већ претпоставили или себи представили целину којој припадају. Пример органичности је уметничко дело као изразито индивидуализован објект неподложен генерализацијама и свођењу на нешто спољашње у односу на шта бисмо га схватили. У сваком делу елементи су повезани у форми асоцијацијом и игром, уместо унапред утврђеним логичким везама појмова и исказа са којима се сусрећемо у научним и филозофским теоријама чија форма је, насупрот томе, систематична.

Организованост форме: логичност и кохерентност

Из овога што је претходно речено може се закључити да је карактеристика форме и њена *организованост*. Да је форма организована значи да садржи елементе који су функционално повезани и усклађени једни са другима; форма је начин организованог повезивања материјалних или садржинских елемената.

Форма није хаотична, већ је један *организован* и *рационалан* склоп, путем којег се неки објекат може опазити или разумети. Захваљујући формалним одликама уметничко дело постаје схватљиво – како за естетско просуђивање тако и за филозофију уметности и уметничку критику: одавде је очито да је форма *услов разумевања дела и његових елемената*, али да као таква и *сама може постати објект промишљања*. Управо се такво промишљање назива филозофским.

„Главни захтеви за стварање схватљиве форме су *логика* и *кохерентност*. Представљање, развој и међусобна повезаност идеја морају бити засновани на овом односу.“²⁰ Филозофски смисао форме односи се на ову врсту апстракције, која се конституише у језику филозофије.²¹ Међутим, он је вероватно и најзагонетнији, јер

²⁰ Исто.

²¹ Langer, *Problemi umetnosti*, стр. 171.

се објашњење начина на који је форма и у уметности и у природи „организована“ и „логична“ за појмовно сазнање показало као нерешив задатак. То је имплицитно још у Кантовој трећој *Критици* у којој аутор покушава да положи рачун о рационалној природи просуђивања лепоте, али то успева да уради само парадоксалним формулацијама, у отклону према сазнању, које увек тежи укидању противречности.²²

„Логичност“ о којој говоримо тиче се квалитета форме који се због своје усмерености према чулима не могу схватити само путем општих појмова и релација. Ово обележје можемо представити у аналогiji са логичким расуђивањем. Да је естетска форма логична значи да се о њој изричу одговарајући општи судови и да се путем истих саопштава једна специфична врста истине коју обично називамо естетском истином. Истинитост ових судова осигурана је естетском формом, односно начинима интелигентног повезивања на темељу сличности и путем слободне асоцијације представа уобразиље. Форма се обраћа нашим когнитивним способностима и омогућава разумевање односа који су у овом случају посредовани путем чулности. Ово је когнитивистичка теза, која потиче од естетичара немачког рационализма и тврди да је и чулно сазнање организовано као и разумско мишљење, али по другачијим стандардима примереним сфери опажања. Позорница овог уређења је естетска форма.

Друго обележје унутрашње организације естетске форме је њена кохерентност. Кохерентност једног логичког система истозначна је са непротивречношћу исказа унутар тог система, у односу на коју се оцењује његова истиносна вредност; кохерентност естетске форме значи да су њени делови тако складно организовани да одају утисак као да се савршено уклапају и тај склад у нама по-

²² У том смислу би требало скренути пажњу на Кантове познате формулације из *Критике моћи суђења* као што су „општост без појма“, „сврховитост без сврхе“ и „допадање без интереса“ са којима се утврђује природа лепог и аутономија естетског суда.

буђује осећање задовољства. У теорији је то схватано као доживљај лепоте, или, у новијој уметности, као разумевање уметникове идеје праћено осећањем пријатности или задовољства. У филозофији је та врста склада (јединства разноликог) још у космологијама пресо-кратоваца означавана називом *хармонија*, да би постепено то схватање било пренето и у домен теорије лепог и уметности и остало једна од трајнијих тековина у схватањима уметности до нашег времена.²³ Док хармонија и данас, уз ритам и мелодију, фигурише као основни елемент у музици, у ликовним уметностима се баратало термином *пропорција*.

Да би прецизирао идеју кохерентности у овом естетичком смислу амерички филозоф уметности М. Бирдсли, говорећи о визуелним уметностима, издваја три *принципа* кохерентности, чија је функција да исту произведу или унапреде.²⁴ Први од њих је *жар-риште или фокус*. Бирдсли га одређује на следећи начин: фокус је доминантни образац или композициона схема, уколико се ова јасно истиче из целе слике, или то може бити онај део слике који је перцептуално најупадљивији или на којег је око упућено из разних смерова конвергенцијом јаких линија.²⁵

Други принцип је *равнотежа* и означава референтну тачку или вертикалну линију као осу која дели две области које се могу упоређивати.²⁶ Трећи је принцип *сличности* или хармоније који се тиче односа између делова уметничког облика и њиме се каже да уколико су два елемента слична у тону боје, положају или облику онда они остављају утисак повезаности.²⁷ Ова три принципа сугеришу да кохерентност форме уметности зависи од различитих видова чулних импулса и дејстава, међу којима се и овде истиче способност препознавања сличности. Према томе, односи који са-

²³ О томе види: Tatarkjevič, *Istorija šestpojmovna*, стр. 119 и даље.

²⁴ Beardsley, *Aesthetics*, стр. 194.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, стр. 175.

²⁷ Исто, стр. 195.

чињавају такву форму као складан поредак елемената почивају на способности субјекта да их креира, опази и доживи. Организованост форме у том случају зависи од опажања у ширем смислу

Рационалност форме и проблем њеног онтолошког статуса

Када се нечему приписује рационалност то значи да је дотична ствар „умна“, односно да је подређена законитостима ума. Као апстракција која се артикулише и изражава у језику и естетска форма је примерена нашим когнитивним способностима и начинима схватања ствари. У томе се састоји њена *рационалност*.

Унутар естетске форме као „чулне апстракције“ окренуте фантазији наилазимо на модел организације који се манифестује у уметничким делима и изражава да ту структуру можемо разумети само претходним представљањем целовитог облика или гешталта путем уобразиље. Овакав начин поступања уобразиље можемо обухватити под називом тзв. *естетске рационалности*. Естетска форма је продукт и позорница естетског начина понашања.

Рационалност форме је услов њеног разумевања уопште, затим од стране филозофа, па и у случају естетичара. Форма је најпре начин на који разноликост онога што нам је дато у искуству као нечег овде и сада можемо да повежемо у неку већу целину и као такво схватимо или опазимо, при чему ће та целина бити редукција искуствене разноликости и мноштва, које иначе никако не би могле да буду схваћене. Према томе, форма је примарно средство упрошћавања разноликости онога што нам је дато у искуству и утолико је њена улога у разумевању незаобилазна, иако сама није нешто што је дато и што се непосредно опажа или доживљава, него је то продукт наше спонтане интелектуалне делатности, у случају уметности на нивоу уобразиље.

Филозофско промишљање које форму узима за предмет је вид секундарне рефлексије, јер је посматра накнадно и изоловано,

као самосталну творевину. Оно је вођено претпоставком да се форма као самостални комплекс односа може објаснити појмовима и покушава да у тој анализи експлицира услове разумевања ствари у одређеном домену искуства, који услови су садржани у апстрактним формалним релацијама. За естетику је кључно разјашњење *естетских веза, односно чулних и сензитивних начина повезивања елемената искуства путем форме*. Због тога естетика и покушава да положи рачун о категоријама какве су представљање, појављивање, опонашање, експресија, фантазија, осећање, игра. Задатак филозофске естетике јесте и да пружи образложење рационалне улоге форме. Сви ови карактеристични начини испољавања душевних стања и њихови механизми су могуће средство разјашњења естетске форме, њеног настанка и унутрашњих дејстава између повезаних елемената.

Ако бисмо се послужили ставом чувеног руског психолога Виготског (Виготский) да „целокупно наше понашање није ништа друго до процес успостављања равнотеже организма са срединам“²⁸, онда се може изнети хипотеза да је и ова редукција емпиријске разноликости стварањем форме средство постизања такве равнотеже. Она доприноси да и наши односи са окружењем постану једноставнији и рационалнији, а понашање „елементарније“.²⁹ Кроз естетски доживљај се потом догађа нека врста пражњења вишка енергије који остаје након што се ова нестална равнотежа успостави. То је само један вид тумачења рационалне улоге форме у сазнању и уопште у нашем понашању, једно њено могуће објашњење.

На другом месту, ако би се, примера ради, узело схватање Велике теорије лепоте, према којем је лепота склад и сразмера делова, дакле оно што је лепо почива на „одабиру пропорција и правом распореду делова“³⁰, онда се може рећи да оно није ништа друго

²⁸ Vigotski, L., *Psihologijaumetnosti*, Nolit, Beograd, 1975, str. 309.

²⁹ Исто.

³⁰ Tatarkjevič, *Istorija šestpojmovna*, стр. 119.

до једно од значења термина форма, вероватно међу најпознатијима. Форма је у том смислу распоред делова, она почива на тачно утврђеном односу између елемената неке композиције: у музици је то склад или *хармонија*, у визуелним уметностима, пре свега скулптури и архитектури, сразмера или *симетрија*. Реч је о односима који су могли да буду квантификовани и математички изражени. Они су, међутим, били и квалитативно меродавни с обзиром да се веровало да постављени у наведени однос елементи побуђују пријатан осећај код посматрача. Оваква пропорција делова била је искључиво мерило лепоте, која је почивала на том односу.

Пример за ово је тзв. златни пресек (*sectio aurea*), однос који је у природи и људској фигури сматран савршеним мерилом лепоте и склада. Код римског архитекте Витрувија може се пронаћи теза да у облицима у природи преовлађује савршена симетрија, као и у архитектури, вајарству и сликарству. Ренесансни великан Леонардо да Винчи доказивао је сличан модел склада у људској фигури, баш на цртежу чувеног „Витрувијевог човека“.

Надградња овог схватања био је и теоријски објективизам, јер се веровало да је ова пропорција објективни однос утемељен у стварима и независан од субјективних услова опажања или сазнања код посматрача. Штавише, стари метафизичари и филозофи природе веровали су и да је овај склад општи закон универзума, да је целокупни космос уређен на тај начин а да човек само може да опонаша тај поредак и да му се диви. Питагорејско учење о хармонији сфера је добар пример овог метафизичког схватања, преузетог из њихове теорије музике. Форма је, према томе, била нешто објективно како у природи тако и у уметности.

Иако је овај принцип био пример рационалности уметничке форме, нема разлога да се верује да је ова сразмера била *нужан* услов јављања естетског доживљаја или осећаја пријатности, нити је тако нешто могуће *apriori* тврдити уколико је естетски субјект (посматрач) сасвим искључен из његовог настанка. Естетска форма не може почивати на објективној сразмери или на било каквом

објективном односу делова, јер је у њој кључан *допринос субјекта и његовог начина опажања и доживљавања стварности*. Због тога се она и назива естетском. Рационална структура ове форме почива на субјектовој спонтаности у опажању, и у том смислу је не само компатибилна са логиком његових моћи сазнања, него је можда у највећој мери и њихова креација.

До оваквог увида могло је да се дође тек слабљењем тзв. објективистичко–онтолошке слике света и парадигме у филозофији, и преласком на метафизику свести и субјективности. Питање које се у том контексту овде мора поставити је да ли се уопште може говорити о форми као нечем објективном, што припада уметничким делима независно од опажања? То је питање онтолошког статуса естетске форме.

У савременој онтологији уметности, примера ради код Р. Ингардена (Ingarden), налазимо на занимљиво решење овог проблема, упркос ауторовој објективистичко–онтолошкој оријентацији у схватању уметности. Ингарден на примеру сликарског дела полемиче против релативизма у схватању естетских вредности тврдећи да је естетска вредност „нешто што се јавља у самом естетском предмету или на њему као његова нарочита особина.“³¹ Међутим, естетска вредност по њему има двоструки основ: двоструко фундаирање естетске вредности у естетски вредним квалитетима, а истовремено, у сазнајним чиновима посматрача, чини да естетска вредност сликарског естетског предмета није резултат произвољних одлучивања посматрача. (...) од посматрача зависи само то да ли он, на подлози дате слике, успева да конкретизује естетски вредне квалитете који потенцијално представљају саставни део слике, те су одређени или бар допуштени њеном садржином.³²

Из овога се могу извући и одређени закључци о природи форме. Естетска форма је позорница и субјективни основ просуђивања

³¹ Ingarden, R., *Ontologija umetnosti*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, стр. 155.

³² Исто.

естетске вредности неког предмета. Ингарденово решење које се тиче естетских вредности сугерише решење и за наш проблем: оно каже да опажање предмета није насумично, него зависи и од релевантних карактеристика ствари, односно од наше способности да опазимо и схватимо естетски вредне квалитете у стварима и да их адекватно представимо у опажању. Естетска форма није ништа друго до таква једна представа. Од њене подударности са устројством стварних предмета зависи и наше просуђивање, суд о томе да ли је дотична ствар лепа, ружна, узвишена, љупка и слично.

Притом, ова представа није обична репродукција ствари, онако како нам је она емпиријски дата, већ је то *рационалан симболички израз односа у њеној структури*. Форма изражава и за интелект чини присутним скривене односе унутар неког предмета или феномена, који односи су свесно учињени схватљивим за онога ко посматра и вреднује неки објект. Средства којима се то постиже су овде разлика (боје, облици, звуци, покрети, речи), док њихов психолошки ефекат није само когнитиван, него исто тако и афективан.

Форма и естетска култура

Јасно је да увиђање онога што је као основ дато у структури неког уметничког дела или било ког предмета који се естетски вреднује зависи од наше *естетске културе*. Тиме се жели рећи да опажање естетски релевантних квалитета ствари и њихова поновна креација путем уобразиље нису само спонтани опажајни чинови, него је за ово потребно извесно васпитавање и култивисање чула.

Да бисмо знали како да гледамо неку слику, слушамо музику, читамо роман или песму, а да притом наши рецептивни чинови буду основ исправног естетског вредновања ових објеката, неопходно је да се изгради одговарајућа сензитивна култура или култура опажања. Ту свакако спада и оно што се обично назива *укусом* или понегде оно што називамо „смислом за уметност“. У овим способностима свакако има и нечег урођеног, сензибилности

која није стечена током живота, али су битан фактор у њиховом каснијем дејству свакако искуство, учење и навика.³³

Формирање културе ове врсте се свакако може постићи учешћем у заједници која прихвата одређене стандарде уметничке продукције и рецепције, али и васпитавањем исте развија и усмерава. Овај процес естетског васпитања одвија се директно путем уметности, али на њега индиректно утичу и многи преовлађујући ванестетски фактори, какви су, на пример, научно знање и пропаганда, у којима се огледају друштвено–политички утицаји одређених социјалних група.

Садржај естетске културе није само култивисање чула за одговарајућу рецепцију уметничких дела. Она се види и у различитим креативним активностима заснованим на опажању и човековој сензибилности. Такве активности огледају се не само у уметничкој продукцији, него и у креирању и просуђивању естетске форме посредством уобразиље. Степен савршенства једне естетске културе огледа се и у томе колико јасно и адекватно се у естетској форми која у оквиру ње настаје и која је предмет просуђивања, огледају тенденције уметности и друштвене стварности. Естетска форма је, схваћена на тај начин, и нека врста криптограма преовлађујућих тенденција у култури.

Задатак естетике и критике уметности, које су вероватно и највиши интелектуални домет естетске културе о којој је реч, јесте да у свом делокругу појмовним средствима покушају да дешифрирају и објасне дотичну форму и њене различите моменте.

Литература

Арнхајм, Р. „Šта је са апстракцијом?“, у: *Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja*, SKC / Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2003, str. 27–35

³³ Исто, стр. 157.

Марко Новаковић

- Baumgarten, A. G., *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Felix Meiner, Hamburg, 1983.
- Beardsley, M. C., *Aesthetics*, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1981.
- Dahlhaus, C., „Form“, u: *Schoenberg and the New Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, стр. 248–264
- Hanslik, E., *O muzički lijepom*, BIGZ, Beograd, 1977.
- Ingarden, R., *Ontologija umetnosti*, Književna zajednica Novog Sada, novi Sad, 1991.
- Kant, I., *Kritika čistoga uma*, BIGZ, Beograd, 1990.
- Kant, I., *Kritika moći sudjenja*, BIGZ, Beograd, 1991.
- Langer, S., *Problemi umetnosti*, Gradina, Niš, 1990.
- Schoenberg, A., *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, London, 1967.
- Schoenberg, A., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York, 1950.
- Sheppard, A., *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1987, стр. 38–56
- Tatarkjevič, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980.
- Vigotski, L., *Psihologija umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
- Eisler, R., „Form“, <http://www.textlog.de/4083.html>, 14. 7. 2016.

Marko Novaković

ON THE CONCEPT OF AESTHETIC FORM

(Summary)

This essay considers the problem of aesthetic form as a basic problem in philosophical aesthetics. It explains a few fundamental features of form: abstractness, unity, completeness, logic, coherence, and rationality. Consideration of these features shows that abstract relations within aesthetic form are grounded in various aesthetic types of behavior and knowledge, perception and feeling. This complex of relations appeals not to our reason or immediate perception but intellectually mediated faculty of imagination. Aesthetic

form which grounds all our aesthetic judgements isn't just objective quality of things but also our response to it and a product of spontaneous cognitive activity which enables aesthetic valuation.

Keywords: aesthetic form, unity, completeness, logic, coherence, abstraction, rationality, imagination, aesthetic culture.

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ: ОТВОРЕНА ПИТАЊА

Александар М. Петровић

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ И ПРИВИД ПОСТОЈАЊА У СВЕТОВАЊУ СВЕТА

Апстракт: Карактер форме и однос према привиду је један од темељних философских проблема, који је захваћан од самих њених почетака. Он се тиче човекове чулности и умних држања, с које стране је посматрана и сама уметност, као предмет утисака и доживљаја света, у разабрању могућег и стварног у њему. У питању шта јесте, могу да завладају тинолошке структуре холистичких значења са апсолутизовањем форми, тако да убиквитетно загосподаре свим регијама мишљења, подвлашћујући људску чулност штаственим схематизмима, устројаваним према разнородним критеријумима, не обазирјући се на природне или усиолошке намере, које би таква разоткривања руководила. Неодговорност према неуспесима до којих је дошло на основу оспоравања традиције са сумњивим обећањима и неизвесним исходом, у неконтролисаном прихватању свих врста модела и стратегија, као неконтролисаном ширењу релативизма, данас је сасвим очигледна. Некритично повођење за сваком од понуђених 'постмодерних алтернатива' довело је уметнике до конфликта са самим собом, а затим и са средином у којој живе, тако да је уметничко деловање и само постало спорно. Социологија уметности обилује примерима судара света уметности и света живота са драстичним исходима. Игра с привидом 'штаствености' ствари, ваљало би да се допуњава са њиховом 'даственошћу', тако да ово што јесте 'ту и овде', буде уметничким средствима осликана истина бивања срцем и душом, да би се тако изложена репрезентована стварност отварала према самом свету у својим склоповима световања, допуштајући му да изворно засветли.

Кључне речи: форма и штаство, могуће и стварно, естетика и свет, уметност и привид.

Постојање форми ствари, обличја са којима се сусрећемо, темељан је философски проблем с обзиром на карактер онтолошке стварности, а у естетици и специфичан проблем у погледу теорије стварања и посебно у погледу вредновања уметничког дела. Замишљене форме немају исти онтолошки статус као оне промишљене, тако да и отворене и затворене форме у естетици показују знаке разоткривања или застртости, с обзиром на преиспитивања темеља на ком настају. Маштовите замисли у том смислу подједнако могу да отварају путеве разумевања ствари када подлежу закону довољног разлога свог оприсутњавања, као што могу да угуше свако добронамерно разумевање бујицана нахрупљивања без икаквог унутрашњег смисла. Велика продуктивност може да буде и агресивна, да се сврста у ред индустријског аутоматизма културног сектора, радећи на бази животног полета за наводно нарасле животне потребе. Право питање је шта ту силу руководи у њеном наступању, као и какав је карактер штаства таквих продукција.

Живљење у свету живота подразумева да се свет отвара из свога јесте, из свог бивствовања, за бића у њему. Отварање видних поља и опросторена смештеност у свет живота, подразумева да се и само посматрање отвара ка свом смислу. Оно што се ту погледу открива је однос удаљености и близине, као и варка непосредности и саморазумљивости граница света и почетка мишљења у њиховој блискости и даљини. У том смислу је и уметност од памтивека позвана да изнесе своје становиште, које на чулни начин, обликовањем предметности, представља своје замисли у вези с тиме шта се јесте и где се јесте. Оно што је у тим представљањима могућег и стварног Иван Иљин видео као меродавно, односи се на духовно у уметности, које поред захтева за лепотом, која се појављује у уметничким делима, задовољава и захтев за истином.¹ Потреба уметности

¹ У седмој глави – „Проблем уметности“, он поставља и питање о истинској уметности: „По питањима уметничког савршенства могуће је и треба да буде оспоравања, усклађености са истином, тј о томе шта је *на самој ствари*, да ли је дато дело *уметничко* или *није*, и ако јесте – онда у чему заправо и зашто. И у тим спо-

за истином не састоји се у томе што уметност подражава реалност, па јој треба истина да би утврдила одговарајућу сразмеру тачности подражавања, него у томе што она припада самој форми дела, која сачињава карактер његовог естетичког материјала.² Истина се одвија као сукоб неба и земље у светским збивањима, захватајући скривања и раскривања основа тих дешавања, не као материјал из ког би се дело формирало, него као основ из ког се стиже у свет или из избеглиштва у њега враћа. Уметност се у делу испољава као насталост, као откривање откривеног места које се именује новим, 'борбом у самој присутности' са новом формом и показаношћу оног што је у премости, уклињености, избијања у спојевима, повезаности у појави (фисис), као истина земаљског бивствовања.³ У

ровима неопходно је да се показује и доказује. Одговоран критичар обавезан је да утемељи сваки свој суд, сваку критичку реч, свако одобравање и неодобравање. То нипошто није лако, и некада је веома тешко; али тек је за њега *обавезујуће*. Уметничка критика није постојано изливање узбуђења или негодовања, па она отуд није ни препривавање „својим речима“ онога, што је уметник створио, али она није ни аналитичко разлагање пуне „форме“ производа...“ /Иљин И.А., *Основи художества*: О совершенном в искусстве. – В кн.: Собр. соч.: В 10 т. Т.6: кн. 1. – М.: Русская книга, 1996., стр. 74./

2 У том смислу Еуген Финк се питао: „Произлази ли уметност из занатских умешности путем усавршавања, потиче ли она из потребе за стављањем украса и накита, је ли она нека раскошна форма људске радне активности – или настаје нека квалитативна, битна разлика између ствари која служи за људску употребу и племените творевине која нас очарава и опчарава?“ а одговор на њега подразумева и методолошку приступну могућност: „Али, философија може учинити покушај и да кроз уметност схвата, да је узима као показивач и путоказ, као Аријаднину нит у неком лавиринту пуном странпутица и тмина.“ /Финк, Е., *Епизоди поезији (Братска распра о основи ствари)*, БИГЗ, Београд, 1979., стр. 52, 55/

3 Gadamer, H-G.: *Die Wahrheit des Kunstwerks*, in: Gadamer, H-G.: *Neuere Philosophie I* (Hegel-Husserl-Heidegger), Gesammelte Werke, Bd. 3, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1987, S. 257. Колико год био пун хвале према Хајдегеровом омањем спису „Извор уметничког дела“, те следио његово поимање у разматрању садржаја продуктивног обликовања ствари (за шта је могао да послужи и неки занат /рецимо – јувелирство/), толико је одбојан према Финковим суптилним естетичким анализама, видећи вазда у њима некакву хетерогеност и сасвим неоправдано застрањивање, што упућује на претходан афекат одбојности који ружи озбиљност

свету постојимо тако да му непредметно припадамо, а његови слику формира и уметност, упућујући на видове земаљског живљења у којима се свет и земља огледају и одржавајући потврђују. Уметничко формирање је кадро да ствар сачува у њеној истини јер се земља и свет јављају у свом јединству, будући да свет није само скуп ствари, ни оквир постојећег, није опажљива предметна ствар која би могла да буде опажена. Данашња ситуација кризе света и живота у њему је постављена из рушилачког угла, где се вредности срањују са, а граде се углавном виртуелне карактеристике света, у којима су људи у ломљењима народног духа и изопачавањима обичајности изручени празнини, да у њој претрајавају испуњени страховима, досадама и болестима. Старе вредности су оспорене и потиснуте, а нове се појављују у форми прерушеног биологијизма, физиократских диктата и уопште натуралистичких особина, које треба да изгледају наводно реалније и новије.⁴

расправе. Испадало би тако, да философија ваља да буде нечовечна да би успела у подухватима.

4 Појам 'новог' користи се и технички, да би изразио разлику оперативног смисла извођења и завршености продукције. Када је Гадамер у студији из 1963. године, *Феноменолошки покрет*, нагласио ејдос 'света живота' као веома важну категорију савременог мишљења, није пропустио прилику да се обруши на излагање Еугена Финка: „Само је привид када Финк (*Royaumont*, 113) нову димензију која представља трансцендентално пра-ја и која је у извесном смислу уистину иза себе оставила проблемски хоризонт *Картезијанских медитација*, терети за проблем интерсубјективности, јер је плурал 'ега' и 'актер-ега' већ похрањен у трансценденталном пра-ја, као у свом извору.“ / Гадамер, Х. Г., *Феноменолошки покрет*, Плато, Београд, 2005, стр. 55/ Гадамер сматра да Финк није схватио да феноменолошка конституција не значи за Хусерла продукцију, него довођење у извесну везу ствари и њихових стања, а то опет подразумева позицију „ваннаивног, ванфеноменолошког становишта“ (тамо, стр. 57). Залажући се за исправност повезаности феноменолошког пра-јаства и капацитета анонимним интенцијама изграђеног 'света живота', што је херменеутички прихватљиво, он се буни против Финковог превазилажења сваке тинологије ствари као надилажења наивности, отварањем суштинског подручја духа Хегеловом методологијом. Наивност самог Финковог феноменологизовања он тако види управо у неразликовању конституције и продукције: „Финк је у једном свом врло интересантном чланку о Хусерлу у *Royaumont*-у нагласио да појам конституције спада међу Хусерлове „оператив-

Нови свет у којем боравимо као да се одрекао естетичких принципа, јер засигурно није обликован по мери лепог, него кроз унутрашње силе које не одликују хармонија и мера. Ми не видимо истински бивствујуће у његовој унутрашњој егзистентној форми, него деформисано, тј. разбијено и разливено, тако да наш свет сада карактерише дисхармонија, диспропорционалност, асиметричност почетних елемената и аморфност делова. Извесна избаченост из рилкеовске 'чисте силе теже' постала је уобичајена секвенца наступа, којој сада информативни код одређује принцип форме, увођећи и разлике шта је нормално, а шта деформисано. Тај код је у

не“ појмове, који су по својој суштини такви да сами никада не бивају тематизовани... Бити оперативан за појам значи важити на нетематизован начин... Иако појам конституције, као и многи други Хусерлови појмови примењени у трансценденталној феноменологији, потиче из 'световног' става, где значи и 'производњу', код Хусерла појам конституције не значи продукцију... могу се расправити правац и границе једне спекулативно-дијалектичке интерпретације која излази изван Хусерлове трансценденталне феноменологије, а са каквом се сусрећемо код Финка... То показује да је погрешно схваћена суштина Хусерловог животног дела. Али управо се то чини када се (као Финк) 'коначност' схвати само као целина тоталне одређености, која са своје стране (као у филозофији идентитета) подразумева једну неопредељену целину. Тиме се, онтолошки гледано, чврсто остаје у ставу одређености. Смисао дијалектике јесте у томе да се стави у покрет оно што је чврсто утврђено, да се поломи оно што је фиксирано. То је елејски изум. Унутрашња повезаност мишљења скривања и откривања, присуства и отсуства, коју Хајдегер захтева, није 'дијалектичка' у том смислу и није мишљена као гранично искуство 'исконске присутности', нити као 'апсолутна истина', него као само биће и истина. Уколико је то тачно, онда се филозофски задатак поводом Хусерлове трансценденталне феноменологије не састоји у дијалектичком превазилажењу „феноменолошке иманенције“, него у сталној конфронтацији са феноменолошки осмишљеним начином истраживања.“ (тамо, стр. 57-67) Овакво на сваки начин изражено гурање Финкових размишљања у страну и истицање како је Хајдегер увек и у свему био у праву, па и у томе да браћени Хусерл треба да се ишчитава у сталној конфронтацији, заиста је суморно. И анонимне интенционалности које граде свет живота, па тиме и језик, наводно су код Финка превиђене, па је ту бољи и један Витгенштајн, који се показује као вештији са језичком тематиком, што указује на Гадамерову окасионалистичку позицију, по којој је једино важно 'бити на путу језика' (тамо, стр. 76), па куд год он одвео (и у лаленизације).

новонасталом деформисаном свету предодредио и деформативност перцепције, где једним делом интерсубјективно израста из осећаја, али он упркос недовољности има још и ту ману, да је подложен стихијским променама које вртложе у спољашњем свету, без чврстих односа међусобности који би се добили, рецимо, правим образовањем. Гушењем и сузбијањем сфере естетике лепог, уклоњена је и могућност да дела сачувају своју уметничку димензију, тако да она јесу дела, али ван димензије која би им давала пуни смисао и попуњавала изворнију слику света.

Нову слику света одређују масовни медији и интернет, одакле претежно и стижу импулси, рађајући критеријуме перцепције, као и оцене око којих се споре аутори, критичари и публика. Вредности се тако споља лепе на дела, без увида у њихове интенције и примарне разлоге настанка, тако да су често дела унапред осуђена, а да им суштина није била ни сагледана ни домишљена. Још једна карактеристика различит је и та, да се у средишту данашње 'уметничке критике' махом више не налазе дела, него њихови аутори, којима се приписују вредности, тј. више 'дају оцене' као субјективни искази о приватним погледима на стање ствари у сфери уметности. Информисања и деформације у процени смисла и вредности, на тај начин је информисање о произвољностима које су учестале и могу да се исплате, али са својом неозбиљношћу сачињавају ону одбојност, на коју прави одговор даје естетика ружног са иронијама и карикатуралношћу. Свакако, естетика информација није незанимљива грана бављења овом проблематиком. Гушењем и сузбијањем сфере естетског, све се више уклања могућност да уметничка дела сачувају ону димензију по којој су она уметничка. Питање је да ли данашња уметност уопште има ту димензију којој је естетика посвећивала највећу пажњу, тако да у њеној анализи естетички формулисани критеријуми чулног сјаја идејности, могу да делују и готово контрапродуктивно. Савремена уметност је израсла из тзв. 'нове слике света' коју одређују масовни медији и глобална електронска мрежа информација, а како отуда допиру

готово сви импулси и настају критеријуми перцепције ствари, она се у те оквире и сабија.

Са овако компостираном ситуацијом суочавала се феноменолошка мисао са својом методом феноменолошког поимања ствари, која је у неким својим видовима обрађала пажњу и на информатичку улогу и структуре значења ствари у савремености. Тако је Макс Бензе (р. 1910) био феноменолог, према чијој се естетичкој доктрини лепо није представљало идеално, већ је за наша чула увек било присутно у форми опажајне грађе. Он је тврдио да се са пажњем чулне појаве на њој јављају 'знаци', одакле се легитимно прелази на семиотичку концепцију, и у тумачењу уметничких дела. Ту су елемети значења естетског предмета појмљени као схемати естетских функција (као структуре и идеограми), па потпадају под семиотичку анализу значења и означеног. Тако знаци у значењу ствари постају онтолошка реалност, а те реалности се у естетичком апстраховању разврставају у апстрактну идеацију и апстрактну композицију. Процес диференцијације унутар означавањег је исто што и информисање, па је обавештеност или примање к знању, процес који се збива унутар свести, тј. унутар поља осветљености самих сектора света живота према карактеру знања, који као уобличена порука у њему, значењски влада. Утолико се Бензе zaloжио за уметност као информацију о неформалном, за разлику од дискурзивног и конвенционалног језика естетичких расправа. Ипак, и неформални знаци треба да буду истумачиви, попут неких предштаствених структура. Покушај претварања спољашњих естетских чинилаца у уметничке, пропао је само захваљујући недораслости теоријских паковања уметничким стратегијама, у чему је Бензе заговарао перформативност. Јер иначе, рачунари као помоћна средства у остваривању информатичке форме полазећи од нулте тачке, могу уместо пружања помоћи (рецимо декоративним уметностима да достигну врхунац), да технолошки услове стварање, чак и да уђу у посед, те да се ту претворе у ексклузивног поседника права на уметност на размеђу концептуализма здраворазумских варијабилитација тема-

тике и перформативног сиромаштва стално понављајуће рутинизације феномена. Отуд је симптоматично да су неформално, као некакву још непотрошену врсту оригиналности наводног естетичког оснаживања, потврђивале категорије шокантности, тескобног, сабласног, одвратног, немирног итд. Савремени теоретичар естетике и признати писац, Умберто Еко (р. 1932), у размишљањима о естетичкој функцији информације, закључио је да „порука добија естетичку функцију када је њена структура двосмислена, а она сама ауторефлексивна, односно када жели да привуче пажњу примаоца пре свега на сопствену форму.“⁵ Неформална информација је по њему, оно што више интригира, изненађује и прикива пажњу. Што је више информације пружено, што се више порука о непознатом упутило, то је ’несвесна структура ствараоца’ упутила више сигнала, па уметничко дело има тенденцију да за себе више прикује посматрача. Поред обе агонске усмерености у лову на посматрача, његова студија *’Естетика и теорија информација’* износи још једну симптоматичну тезу, која тврди да уобичајене, препознатљиве поруке традиционалне уметности, носе редувантност једноличних значења, да су без иновативне вишесмислености израза, док је двосмисленост и комплексност у мањој проходности везана за њене херметичније облике. Та херметичност као неформална ипостаза пружа таквим делима омаж тајанствености и прикива пажњу, што веома личи на приклањање помодним трендовима који усахлост инспирације покушавају да прикрију триковима који иду до кича. Већ у *’Отвореном делу’* ради се о отворености за разне интеграције и стваралачке допуне, јер лични дух аутора и његов печат у делу остаје естетски предметан, без обзира на врсту актуелизације у информативном процесу конзумента. Овом узлазном линијом Еко је развио естетичка размишљања према *’Уметности и лепом у естетици средњег века’*, следећи високе уметничке и духовне тенденције савремених тумачења средњовековних учења. Он се увелико сложио са Џојсовом тезом да је права естетика томистичка (1957.),

⁵ Еко, У., *Комуникација, информација, култура*, Београд, 1973, стр. 71

имајући у виду пре свега тезу Жака Маритена о интуицији суштинне, схватане непосредно у чулности као 'интелигентно чуло', које разликује импресионистичко и натуралистичко стварање од идеопластичког. И тај посебан смисао за форму повезује томистичку доктрину о лепоти са доктрином о уметности. У подручју људских активности лепе уметности се одликују тиме што су лепе у погледу предметности или фактичности уметничких дела, а оно што је лепо зрачи својом формом на посебан начин ('pulchra sunt quae visa placent'). Сама форма не открива суштину ствари у потпуности, будући да је суштина у њој трансцендентно утемељена. У расправи *Уметност и наука* Маритен износи реченицу која ће остати упамћена, да 'одређивати лепо по блеску форме, то је одређивати га у исти мах по блеску тајанствености', али су многи приметили да је то схватање више новоплатоновско неголи томистичко. Будући да се Еко и сам показао као писац, а популарност његовог романа *'Име руже'* постала планетарна, он може да заступа и Адорнове тезе до радикализације, те да напише и историју лепог и историју ружног равноправно, што је једно проширење уметности у њену целовитост, а са чиме је и стекао ширу познатост.

Предуго времена у самом средишту питања уметности налазе се ствараоци, наручиоци, конзументи, или пак само стварање као субјективитет. Производ стварања одавно је потиснут у други план, тако да је све маргинално и ефемерно постало далеко важније и потребније од оног што је до недавно сачињавало оквире нашег духовног света. Све раније епохе подразумевале су постојање посебно изграђеног света у коме је живео и учествовао и уметник, стварајући уметничка дела. Садашња га своди на огољену егзистенцију у којој он себе више доживљава као отпадак који је непотребан, којег његови савременици не уважавају у упућивањима у ствари уметности, неголи икако другачије. Естетичка димензија, као аура у којој би уметник могао да живи и ствара, као да је ишчезла, а остао је само једнодимензионални однос материје и форме, са којим се онеспособљава за дубљи продор у себе самог,

у осуђености на кретање у свету затвореног простора који смиче погледе са хоризонта појединца, заједно са свођењем на сингуларитетне акције и перцепције. Смисао заједничког надигран је индивидуализмом.

Нарастајућој бестемељности и несупстанцијалности виђења света у нашем времену припада и модерна уметност, али отуда излетело опорно безнађе и није нешто за шта би она сама била крива. Почетком новог доба (од XVI до XIX века), естетика је о уметничким делима казивала углавном ослоњена на осећаје као теорија укуса. Ако се уметничка дела више не обраћају у тој мери чулности, онда се задају и другачија питања у вези њиховог разумевања, па и одгонетања карактера. Као да само кретање мишљења унеколико заобилази предмет, остајући за њега невидљиво, а пут уметности као да бива пут супростављања са прилично нејасним намерама, као и онтичким својствима (имамо у виду програмско барбарогенијство, трибализам, концептуализам, сигнализам...). Све се то надопуњава и егзистенцијалистичким полемикама око карактера фундаменталних појмова, тако да повишен тон није везан само за спорове унутар праваца у уметности, или пак непосредности политичких опредељивања културног сектора, око њиховог легитимитета и уважавања.⁶ Теоријски удар који је одатле наступио,

⁶ Мартин Хајдегер у „*Писму о хуманизму*“ констатује да «Већ дуго, сувише дуго, мишљење се налази на сувом», питајући се, да ли се ирационалним може назвати настојање да се мишљење врати његовом елементу (Хајдегер, М.: *Путни знаци*, прев. Бгд., Плато, 2003., стр. 281.) Он сматра да је савремена философија углавном техника објашњавања помоћу највиших узрока, те да се «Човек више не мисли, него се само бави «филозофијом» (тамо, стр. 282.) Овакав антиметафизички заслон коинцидира са истицањем неформалног у уметности, где су форме 'досадиле'. Али, он заузима други правац и уводи тезу да се то теоријски прагматизује већ са позицијом до које је доспео Жан-Пол Сартр са својим антропологизмом („Ми смо управо у ситуацији када постоје само људи“), који циљајући на човека извршава замену његовог осуштињења егзистенцијом кроз стваралачко испољавање у част бивствовања, са њиме као супстанцијалним циљем егзистенције изражаваним у култури и цивилизацији. По Хајдегеру *animal rationale* упозорава на 'бездану сличност' човека и животиње, сматрајући такве позиције нелегитимним

пољуљао је и смисао духовних настојања, потапајући оно што је

преузношењем. Егзистенцијализам који је развио Жан-Пол Сартр доживео је осек у рецепцији, али није згорег поново успоставити промеморију његових важних теза. За разлику од животиње која је уклопљена у своју средину, чије је бивствовање захваћено само једном димензијом времена, а то је садашњошћу, човек живи са синоптичким погледом који у тренутку сагледава целу ситуацију, свестан своје прошлости, времена које конзумира непосредно и своје будућности, обавијене стрепњом. Стрепња, бол, патња, јесу одреднице које чине да човек егзистира и обратно, то што он егзистира јесте то што му ствара бол. Сартр одређује егзистенцију као стварно човеково присуство у свету, док је код Хајдегера суштински наглашена различитост човековог присуства у свету од нпр. неке ствари, као што је камен или животиња (и са чиме превазилази феноменолошку наивност). Човек по њему, када мисли, апстрахује и изолује се од оног што постоји само у тоталитету: „Посматрано са овог гледишта, свијест је апстракција, јер скрива у себи онтолошки извор према бићу-по-себи и, обратно, феномен је такође апстракција, јер треба да се ‘појави’ за свијест. Конкретно може бити само синтетички тоталитет чији су конститутивни моменти како свијест тако и феномен.“ (Сартр, Ж. П., *Биће и ништавило I*, БИГЗ, Београд, 1984, стр. 31.) Да бисмо могли да схватимо тоталитет бића треба да га посматрамо у његовој конкретности, како га Хајдегер назива „бивствовањем-у-свету“, односно, у релацији *човек – свет*. Међутим, код Сартра се на овом топосу не сужава предмет његовог истраживања, већ се поставља питање: „Постоји ли неко понашање које би ми могло открити човеково однос са светом?“, тр допушта могућност негативног одговора, као што је: „Не постоји такво понашање“. Питање није само објективан реченични исказ, већ је и људски став који може бити изражен у говору тела, погледу, али, пре свега, то је однос једног бића са другим. У том питању пропитује се биће другог, начин његовог бивствовања. Стварност негативног одговора, нпр. „непостојање таквог понашања“ нас суочава са „трансцендентном чињеницом не-постојања таквог понашања“; јер: „овај одговор, заправо, даје ми само биће; он је то што ми открива негацију.“ (тамо, стр. 33.) Он констатује да је важно да се човек одреди према ломности одређеног бића, јер само је одређено, појединачно биће, разориво, док је читаво биће изнад сваке могуће разоривости. Став човека према деструкцији је такав да је намерно чини тако да разара градове, објекте, или делује превентивно, како би их сачувао од ломности која је уткана у њихово биће. Овде треба схватити да је по Сартру деструкција људска ствар, јер човек је тај који чини превентивне мере како се не би остварила могућност не-бивствовања његових конструкција, тако да директно разара продукте своје инвенције, али, премда долази преко човека, она није само субјективна мисао, него је и објективна чињеница у свету: „Крхкост је утиснута у само биће ове вазе и њена деструкција је неповратан и апсолутан догађај који могу само констатовати.“ (тамо, стр. 36.) Она је препро-

суштинско за уметност у позе егзистенцијалних грчевитости схватања, значајно трауматизујући позније оквире збивања.

Као по неком неписаном правилу све из себе прелази у своју супротност, па и уметност почиње да се дичи антиуметничким карактеристикама. И даровитост је постала непотребна, јер је 'новим уметницима' он само излишан терет који нарушава 'креативан рад' и промоцију. Међутим, дар се не осваја и не отима, јер долази из више сфере духа и чини полазну основу и смисао уметничког дела, па су се класични уметници разликовали по надарености. Даровитост је била претпоставка живљења у свету уметности, тако да пренебрегавања елементарних формалних мерила имају за последицу да обесмишљавају саму уметност. Основно својство овог процеса лежало је у ефемерности уметничких продуката који су се проглашавали за оличење стила и све остало оглашавали као ниже вредно. Ова нова ситуација почивала је на релативизму критеријума стварања, осцилујући између детерминистичке слике света и модела хаотичности, а идеја рационалности одбацивана је као продукт прошлости који само смета изградњи нове слике света. Концептуализам те нове слике света афирмисао је ненадареност

суђивалачко разумевање ништавила и израз става према њему, тако да „ништавило прогони биће“. Оно има посуђену егзистенцију од бића, да биће можемо потпуно испитати и појмовно одредити самим собом, док ништавило своју форму не-бивствовања гради на темељу бића. Не можемо рећи да би нестанком бића наступила ера не-бића, јер би у ништавилу што израста у крилу бића, могло да се покаже, како и са нестанком бића истовремено ишчезава и ништавило. Оно постоји само на површини бића: „...ако ништавило може да буде дато, оно то не може да буде ни прије ни после бића, нити уопште изван бића, него у крилу самог бића, у његовом срцу, као црв.“ (тамо, стр. 47). То је оно што је такорећи свакодневно и опшепознато. Ту свакодневност која иде готово у рутинским путевима, извлачећи контингенцију навиклости као уважавајућу вредност, Жил Липовецки је описао као низање ефемерија, гомилања споредности и непотребног као наводно највећег блага, са очитим антихераклитовским мизолошким претпоставкама (Липовецки, Ж., *Доба празнине*, Нови Сад, 1988 /*L'empire de l'ephemere: La mode et son destin dans les societe moderns*, 1987./). Завршавајући своје шисмо о хуманизму, и Хајдегер је још једном упозорио на величину и достојанство његовог примера, мада га није показао и у расправи са Финком.

и уздизао осредњост и површност, а сви уметнички манифести и декларације бранили су уметничке слободе које су брисале везе и трагове са кореновима уметности, са духом који пребива у њеној унутрашњости. Популизам се заговарао у тенденцији наводног ширења и упознавања са уметношћу, а ипак је народ имао своје јунаке и уметнике који одговарају његовом укусу (код нас данас старлете и турболете, глумачки контроверзни бизнисмени, перформансери итд.), док су ствараоци са изграђеним световима велике уметности у њих затворени, чекајући будуће време, у коме ће неко за њих да се заинтересује као за идеалне могућности, али тек када прође мода нетемељности и безсупстанцијалности света испуњена опорим незнањем. Ако унутрашњост човековог бића није прожета духом, из ње не може да поникне ни оно што сачињава уметност у изворном смислу речи, него, како је то добро маркирао Иван Иљин у својим *Основима уметности* из 1937. г., тек нешто извитоперено и блесна уметност, јер страсти без духа нису стваралачке, него рушилачке и суштински неуметничке.⁷ Трећи слој уметности, онај духовни, у савременој уметности све више ишчезава, а у савременој естетици свођен је на формални слој, који све више усукава у њему своје присуство. Површна, али домишљата решења, постала су израз дневне моде и мерило су стваралачког домаћаја нових уметника, који у свом походу на признање више нису заинтересовани само за то да стварају, шта год то било, него да буду признати као уметници без обзира на варваризацију која одатле услеђује. Ипак, многи људи су почели да виђају ствари другачије, постали су незадовољни ранијим одговорима, а провалија између новог и старог која се огледа у употреби средстава изражавања, експериментисања са звуцима, бојама, облицима, у дереализовањима примарних својстава и рециклажним праксама наслеђа, постала је толико дубока да је и за неизграђен укус сасвим очигледна.

⁷ Иљин, И.А. (1996): *Основы художества*. О совершенном с искусстве, Рига, 1937. – в. Иљин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга, стр. 65.

У садашњем свету и наука се повукла у своја полуразрушена кровишта, а уметност у покушају да се такмичи са политизмом новоувођених вредности ароганције и бизарности, већ је унапред поражена. Символичка и опипљивија културно-политичка размена у игри неба и земље, смртности и бесмртности, као да надјачава икакво питање савршенства у уметности, штавише, икакво питање смисла, упућујући на пут по беспућу, на сукобљавања, провлачења и страдавања. Преовлађује осећај да се време усукало, да се „ни за шта више нема времена“, да у општој јурњави за минималцима, а не за добити, све бива потапано до поравнавања са гранд-продукцијом и шоуменством, до бацања на контрафасаду. Трећи миленијум драстично је променио инфаструктурну констелацију вредности у ареалу земаља на југоистоку Европе, подразумевајући под модернизацијом и темељно десупстанцијализовање, не само ликова обичајности, него и појединца.⁸

⁸ Сартр је наглашавао да требамо такође разумети да слобода избора, иако долази преко човека, није само субјективна мисао, већ да је објективна чињеница у свету, констатујући: „Оно што називамо слободом није могуће разликовати од *бића* ‘људске стварности’. Човек не постоји *прво* да би *затим* био слободан; не постоји разлика између бића човека и његовог ‘слободног-бивствовања’.“ Са питањем: „Шта је људска слобода ако ништавило преко ње долази у свијет?“ (Сартр, Ж. П., *Биће и ништавило I*, БИГЗ, Београд, 1984, стр. 50.), иде и начин како човек у својој слободи „израђује своју есенцију“, тј. своје ’тилолошке структуре’ (Жан-Лик Марион са ’постојањем датог’). Есенцијализовања егзистенције на тај начин могу и ван Хајдегеровог не малог приговора, да се разумеју и као сазнавања оног што јесте у слободном мишљењу, као мишљењу ослобођеном посвудашњег квидитативног норматива, који се прекорачује увидима у изворније могућности егзистенције (ту би и могла да лежи близина његовог хуманистичког става са Марксовим, где би преокретања света били увиди интерпретативно другачије врсте од посвудашњег убиквитета рсенцијалистичких поравнавања разума). Откривши да је слобода биће свести, Сартр се запитао какву форму заузима ова свест о слободи, одшкрињујући врата другачијем, феноменолошком виђењу самог света. Тиме је поново открио стазу коју су његови философски претходници утабали, а то је да човек у стрепњи постаје свестан своје слободе и њене драгоцености. Иако је Кјеркегор сматрао да се стрепња јавља као стрепња пред слободом, а Хајдегер да је то стрепња пред ништавилом, Сартр је у томе видео једну уједињујућу противречност која уздиже сам појам слободе у синтетички тоталитет. Десуп-

Данас више није уместно да се позивамо на уметничка остварења ранијих епоха као узорна мерила, тј. на непролазност вредности којима су се она одликовала, јер је питање рецепције постало спорно у тренутку када је људски дух здробљен новим наметнутим пасијама и виртуелним потребама.⁹ Оно што је у томе ново може да се рационализује, али теже може да се доживи и 'свари'. Стара је истина да видимо оно за шта смо способни да опажамо и чујемо за шта смо припремљени да чујемо, па су 'превиди' и ствари које су се 'пречуле', постали уобичајена места интересубјективне комуникације, прећутно подразумеване ствари у њој. Сликарству боје и њихов склад све мање значе, а мелодичност и хармонија у музици све више се доживљавају као неки заостали реликти ритма који диктира кретње и усмерења. Уметници су се данас изместили са човековог мислилачког положаја у светско-историјским констелацијама опстанка света, у положај индивидуализованих здруживања структура значења предметности на најразноликије начине удољвавајући ћудљивостима масе.

Тежиште смисла данас се одлучно помера са човека и то недвосмислено сведочи о исцрпљивању хуманистичког пројекта, те препуштању неким другим силама да уобличавају људске про-

танцијализација код Сартра, и као уметника, није оправдана и још увек не носи никакав програмски карактер. Конфликти изазивани произвољностима, као да су последице преосетљивих психогених надраживања «егзистенцијалистичких пројекција», тако да разградње вазда тешко показују плодност поступка, чак и онда када су у функцији допирања до наводно изворнијих равни сагледавања ствари. Деструкције, деконструкције, диверзије и дезупстанцијализације, само су део модерног речника савремених дискурса у философији, с којим се надређивања и „прекивања“ појмова врше далеко произвољније, него што то њихови починиоци желе да прикажу, стратегијски заводећи или скрећући воду на своју ништителску воденицу.

⁹ Нове потребе све су бројније и разноврсније, форсирају се преко софистикованих медија чија је делатност и привилегована функција неподложна критици и законским санкцијама. Одмах се потезе питање „слободе медија“ и „људских права“ (а ко их је у таквој форми и тражио?), тако да се учуткује било какво постављање питања људске слободе и њене реалне одсутности.

сторе. Човек и његово крхко добро стављају се ван снаге, а профит и доминација вештачке мреже површних информација као слика знања одмеђује авантуре духа и романсе за знањем. Ако се мишљење не ограничава раније утврђеним и споља наметаним оквирима, апсолутизовање модерности има на себи и трагове несавршености, рецимо оне, да су модернистичке тенденције завршиле на странпутици и да нису водиле напретку, па ма како да продуктивна машта радила на рационализацијама таквих пројеката, они су ипак без важних својстава уколико се не повинују законима довољних разлога.

Оно што је такође карактеристика нашег времена је одсуство одговорности за обећања која су завршавала неуспехом или неизвесним исходима. Никакво сношење последица за промашене пројекте, као и повођење уметника за моделима и стратегијама који су доводили до њиховог конфликта са средином и са самим собом, уздигли су нову уметничку праксу у први план, дивинизујући је и без уметничких компоненти. Утолико се апологетизам раширио, заједно са пропагандизмом, не би ли прекрио ситуацију промењених односа према новим конфликтним мерилима и новим критеријумима који су заправо на делу. Као да је оно што су некада били ексцеси постало опште и у већини случајева доминантно правило, па долази до активног отпора према неадекватном начину употребе материјала у негирању и дела и уметника, а са игнорисањем уметничке публике и до самоизолације у клубашке оквира егзистенције.

У ранијим временима уметници су следећи своју идеју могли себи да допусте игнорисање неких ставова публике који су им се чинили конзервативним, али је никада нису омаловажавали или презирали, јер су на овај или онај начин, ипак на њу осуђени. Мотиви публике у ново доба нису ни егзистенцијални, ни онтолошки, колико су естетички, па примена понашања на трагу велике уметности својих претходника код уметника, такође изазива неспоразуме, као што их изазива и немотивисана и некритична надменост

уметника. Критичност је оно што одликује публику која не реагује само чулима, тако да и савремена уметничка пракса мора да рачуна са уделом мисаоности која је прожима, тако да и уметност подлеже припадности општег органа разумевања света.¹⁰

И старим Грцима је била знана разлика материјала и форме представљања ствари, које они нису видели у тој мери као уметност, колико као занат, јер духовност није везивана за субјект, него за божанско које је у ретким случајевима просветљавало и прожимало појединце, обдарајући их на тај начин посебним искуством. Као да се са историјским током то духовно „уљудило“ и постајући људскије са иманентизовањем трансцендентног, истовремено од нас и удаљавало, толико да данас мирне душе можемо да се питамо шта је то духовно уопште. Оно може да побуђује и асиметричне емоције, па и да се самооспорава понирући у сведочанства која су нам остала из прошлих времена, са указивањем на раван дијастазе или диференцијалне модусе извођења његових појава. Феноменолошка конструкција идеја које су биле подстицајне у ранијим временима, на ту могућност јасно указује, да и нама данашњим још увек нешто могу да кажу дела испуњена духом јер очувавају ту духовну димензију и за каснија времена, сведочећи и о томе да је све могло, па и још увек може, да буде и другачије. То другачије значи и заћи у ситуацију када се у обраћању уметности поново покрећу темељна онтолошка питања, јер је уметност била кадра да их својом праксом тематизује на себи својствен начин. Тако она као репрезентативно другачије омогућава да се види другост света, или свет са наличја обухваћен његовим хоризонтом, у осмишљавању самог себе и промишљању у бесконачност. То значи прелазак са тинолошких структура категоријалних схематизама на егзистен-

¹⁰ У том контексту схватљива је и наша борбеност: „Али, како дух аристократизма, као аристократизам духа још увек није поражен, пред налетом примитивних структура, које су власници медија и слике света која се перманентно намеће као једино могућа, сматрам да будућност имају и естетика и уметност, мада, у досад посве непознатим формама.“ /Узелац, М., *Феноменологија света уметности*: Увод у трансценденталну космологију, Верис студио, Нови Сад. 2008., стр. 17./

цијалне структуре отворености њихових значења, које тек последично теше, увесељавају или температуру набујале страсти, казујући нешто и о првој суштини. Пригушивање набујалих страсти не значи и њихово одстрањивање, него трансформацију у енергије које формирају ствари на другачији начин од оног до сада уобичајеног, заводећи и ванредна стања у мислима и доживљајима. Ако заобилази сам предмет, а то је сублимни људски дух, оваква уметност би могла да се окарактерише као пресретачка и преокрећућа, она је са својим нејасним онтичким својствима у кретању које остаје по страни и махом не допире до веће видљивости. Међутим, ионако све тоне у невидљивост наметљивих и исфорсираних идентификација, па се у правој прашуми економике испративих агресивности показују и неостварености уметнички реалних могућности.¹¹ У том смислу естетика баш и није у најбољем положају, јер изазива супростављања у равни средстава друштвене легитимације уметничких представника и њених врста, тако да њена повученост у задњи план и не треба више да изненађује. Декомпозиција форми уметничких дела, сачињавана на поприлично агонски и деструктиван начин, баш и није оно најбоље што би бављење естетиком данас могло да донесе добра човечанству. Ако је услед тога и сама естетика оглашена за прошлост, ту може још само да буде места за жаљење, ако и то већ није постало старомодно.

¹¹ Естетичари као философи уметности (Хегел), могу данас да се баве истраживањима епифеномена уметности, јер ће према нашем неолибералном прагматизму границе истине бити границе најригиднијих корисних увида и савета, као што су утицај складне и мелодичне музике на краве које производе млеко, или пак у тзв. 'примењеним видовима' на пораст еколошке свести са патентним компримовањима информација о карактеристикама ружног у природи отпада, о утицају светлих и тамних боја зидова на расположење читалаца при посети библиотекама, садржајима наративних момената у савременим цртаним филмовима на васпитање укуса код деце, или шта се све може чулном терминологијом изваријантисати са паролама попут оне 'уради сам'. Што се саме уметности тиче, она се расула на декомпонентне делове, и као да тежећи да буде 'корисна' постаје готово непотребан вишак значења у општем положају кризе у коме се свет нашао.

Литература

- Еко, У., *Комуникација, информација, култура*, БИГЗ, Београд, 1973.
- Финк, Е., *Епизоди поезији*, БИГЗ, Београд, 1979.
- Gadamer, H-G., *Die Wahrheit des Kunstwerks*, in: Gadamer, H-G.: *Neuere Philosophie I* (Hegel-Husserl-Heidegger), *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1987.
- Гадамер, Х.-Г., *Феноменолошки покрет*, Плато, Београд, 2005.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика I*, Прев. Н. Поповић, Београд: Бигз, 1975.
- Хајдегер, М., *Путни знакови /'Писмо о хуманизму'/*, Плато, Београд, 2003 / Heidegger, M., *Gesamtausgabe*, I Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Band 9, *Wegmarken*, Frankfurt am Main, 1976.
- Иљин, И.А., *Основы художества. О совершенном с искусстве*, Рига, 1937. – в. Иљин И.А. *Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга*
- Липовецки, Ж., *Доба празнине*, Нови Сад, 1988. / *L'empire de l'ephemere: La mode et son destin dans les societe moderns*, 1987./
- Сартр, Ж. П., *Биће и ништавило I*, БИГЗ, Београд, 1984.
- Узелац, М., *Феноменологија света уметности: Увод у трансценденталну космологију*, Нови Сад. Верис студио, 2008. <http://www.uzelac.eu.pdf>

Aleksandar M. Petrović

PROBLEM OF THE FORM AND ILLUSION OF BEING IN A WORLDNESS OF THE WORLD

(Summary)

Problem of the form and relationship to the illusion is one of the own philosophical problems, who is cached from the beginnings. He is metter to the human sensitivity and intellectual habits, from what side is considered art alone, as a object of a human impressions and experiences of the world, in a recognitions of the possible and actual in him. In the question what it is, it is possible to reign a tinological structures in holystical meaning by the abso-

lutisation of the forms, and ubiquitately reign in all regions of thinking, in the controlling of the human sensitivity by the what-being shematisms, making by the manyfoold criteria, without observing on the nature or ousiological intentions, who may lead this expose recognitions. Irresponsibility to the failures, with which comes on the ground of falsifiabing of tradition, with a suspicious promises and uncertain results, in the not controlled acception of all kinds of models and strategyes, as a non controlled spread of relativityes, today is evident et all. Non crytic sence in approval to any offer of 'postmodern alternatives', incomes the artists in the conflict with themselves and with the middle in which they living, with what the artist actions stay falsifiabing. Sociology of art abounded with the cases of the clashings of worlds of art and world of living with a drastic results. Playing with the illusion of 'quidditas' of things, need to be contributed with a 'yes-existence' /Soseinn/ of them, and it what is 'there and here' may be with art instruments painted truth of existence by the heart and soul. On that way evidenced reality will be opened to the world in them constellations, gives the own brightness and splendor to him.

Key words: Forms and what-being, possible and actual, aesthetic and the world, art and illusion.

Саша Радовановић

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ У ИЗВОРУ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Апстракт: У раду се анализира Хајдегерово одређење форме у *Извору уметничког дела*. Ова анализа се спроводи на два нивоа: први, у коме се проблем форме разматра негативно – говори се о разграничењу уметничког дела од традиционалног одређења ствари и оруђа као споја материјала и форме. Хајдегер полази од става да је разликовање материјала и форме на најразличитије начине појмовна схема за сву теорију уметности и естетику. Ова схема је одређена традиционалним тумачењем истине бивствујућег и ствари. Други, Хајдегер покушава да превлада традиционално одређење уметничког дела као склопа материјала и форме, при чему он сада форму одређује као склоп сијања истине полазећи од сукоба земље и света у једном уметничком делу. Тумачећи форму као склоп, Хајдегер промишља изнова архаично значење појма *morphe*.

Кључне речи: форма, материјал, садржај, лепота, истина.

У *Извору уметничког дела*, Хајдегеровом најобухватнијем и најцеловитијем спису о уметности, проблем форме се разматра на два нивоа. На првом нивоу проблем форме се разматра негативно. Наиме, говори се о разграничењу уметничког дела од традиционалног одређења ствари и оруђа као споја материјала и форме. Хајдегер полази од става да је разликовање материјала и форме и то на најразличитије начине појмовна схема за сву теорију умет-

ности и естетику. Притом, ова неоспорна чињеница не доказује да је разликовање материјала и форме довољно утемељено, нити да оно изворно пада у подручје уметности и уметничког дела. На другом нивоу, проблем форме се гледа позитивно, при чему се она одређује као склоп сијања истине. Тумачећи форму као склоп, Хајдегер промишља изнова архаично значење појма *morphe*.

Проблем форме се најпре разматра у поглављу „Ствар и дело“ *Извора уметничког дела*. Хајдегер жели да бивствујуће на начин бивствовања ствари разграничи од начина бивствовања дела.¹ Спровођење овог разграничења треба да омогући отклон од традиционалног разумевања бивствовања и бивствујућег, као и њима примереног одређења ствари (*Ding*), да би се могло позитивно показати шта је уметничко дело. Такав поступак разграничења полази од Хајдегерове критике оне метафизичке традиције разумевања бивствујућег и ствари која почива на претумачењу бивствујућег у целини, поиманог као *physis*, у идеју и истине, поимане као не-скривеност (*aletheia*), у исправност (*orthotes*). Ово претумачење се у најистакнутијем смислу десило у Платоновом мишљењу, а метафизичка традиција која почива на њему представља покушај да се истина као не-скривеност не мисли полазећи од ње, већ да се њена суштина утемељи на уму, духу мишљењу, логосу или некој другој врсти субјективности.² Унутар тако схваћене традиције одређења бивствујућег и истине и из односа према уметничком делу Хајдегер излаже значење појма ствар.

У *Извору* се износи став да се речју ствар, са мање или више сустезања, именује свако бивствујуће. Другим речима „...именује се све што није напросто ништа. По том значењу и уметничко дело је нека ствар, уколико је уопште неко бивствујуће“.³ Према Хајдегеру позната је чињеница „...да се одавно, чим је постављено питање о бивствујућем уопште, ствари у својој стваровитости

¹ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 5–6.

² Види: Heidegger M., *Wegmarken*, GA 9, стр. 238.

³ Heidegger M., *Holzwege*, GA 5, стр. 5.

(*Dingheit*) увек наметале као меродавно бивствујуће? Према томе, већ се у традиционалним излагањима бивствујућег мора наићи на одређење стваровитости ствари⁴.⁴ У *Извору* се излажу три таква традиционална значења стваровитости ствари: 1. ствар као носилац обележја, 2. ствар као јединство разноврсности чулно датог и 3. ствар као обликовна твар.

У анализи овог трећег значења стваровитости ствари треба уочити Хајдегерово постављање проблема форме. Најпре, Хајдегер говори о разлици између материјала и форме код природних и употребних ствари (*Natur- und Gebrauchsdinge*). Тумачећи ову разлику Херман сматра да је однос материјала и форме код њих обрнут. Код природних ствари форма је резултат распореда материјала. Поредак материјала који се дешава у природи води оваквом или онаквом обликовању материјала, постављеном од саме природе. С друге стране, при произвођењу употребних ствари природна форма материјала се мења тиме што му произвођач даје одређени облик.⁵ Хајдегер ће ову разлику поткрепити анализом оруђа. Тако у *Извору* он пише да облик употребних ствари подразумева поредак, распоред, обрис твари или материјала. Он зависи од сврхе за коју је нека твар обликована: за врч да буде непроспустан, за ципеле да буду чврсте и гипке, за секиру да буде чврста. Ово преплитање материјала и облика унапред је одређено оним чему служе врч, секира и ципеле.⁶ У таквој корисности или служности се темељи

⁴ Исто, стр. 6.

⁵ Heidegger, F.W. von, *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 88.

⁶ Хајдегеров став да је преплитање материјала и форме увек одређено оним чему служи неко оруђе упућује на целину сврховитости унутар којег једно оруђе задобија своје место и значење. Према Херману, Хајдегера анализа материјала и форме код употребних ствари се улива у анализу оруђа у свом оруђевивствовању изложеном у § 15 *Бивствовања и времена*. Израда једне употребне ствари је путем обликовања материјала претходно управљена ка чему корисности употребне ствари. Употребне ствари припадају једној структури упућивања, односно оне су у свом бивствовању одређене структуром „зато-да“ (*Um-zu*) упућивања нечега на нешто. У таквој структури упућивања једна употребна ствар је увек упућена на другу унутар једне целине сврховитости. Пре сваке употребе откривена је нека

давање облика, са њиме задани избор материјала и успоставља се владавина склопа материјала и форме.⁷ Имајући у ово виду, може да се закључи да твар и облик потичу из бивствујућег оруђа, али не и да су они изворно одређење ствари. Наиме, оруђе не поседује оно нешто самоникло, што карактерише ствари. Оруђе је произведено (*Hervorgebrachtes*) и утолико оно показује сродност са уметничким делом. Оруђе је упола ствар одређена корисношћу, и упола дело, јер је без самодовољности (*Selbstgenugsamkeit*). У том смислу Херман запажа, тумачећи *Извор уметничког дела*, да „Уметничко дело упућује у свом бивствовању не као оруђе на нешто друго, него има (само С.Р.) довољност у свом бивствовању“⁸.

Поред овог инструменталног односа према склопу материјала и облика, Хајдегер говори да постоји једна склоност у традицији Запада да се овај склоп учини устројством свега бивствујућег. Подстицај за такву склоност он налази у библијском веровању да се целина бивствујућег представља као оно створено до бога. При том филозофија таквог веровања сматра да је то свеколико стваралачко деловање (*schöpferische Wirken*) другачије него стварање занатлије.⁹ Упућивањем на стваралачко деловање Хајдегер заправо упућује на томистичко тумачење вере замишља *ens creatum* из јединства *materia*-е и *forma*-е. Ипак, Хајдегер уочава да се „...вера тумачи из једне филозофије чија истина почива у једној нескривености бивствујућег другачије врсте него што је у вери веровани свет“¹⁰. Према Хајдегеру, тумачење бивствујућег, поглед на свет

целина употребне ствари. Види исто, стр. 89. Такође види Heidegger, M., *Sein und Zeit*, GA 2, стр. 90-97.

⁷ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 13.

⁸ Herrmann, F.W. von, *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 93.

⁹ Овакву позадину Хајдегеровог разликовања у тумачењу односа материјала и облика Херман види у два темељна кретања (*Beweggrund*): 1. егзистенцијално (*existentielle*), у коме човек који производи дедељује једном материјалу облик и има удела у томе како једно бивствујуће доспева у своје бивствовање; и 2. Оно примерено вери у коме, сходно библијској вери, свако бивствујуће које није бог, јесте од бога створено. Исто стр. 94, 95.

¹⁰ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 14–15.

према материјалу и облику, остаје и онда када у вери утемеље-на мисао о стварању изгуби свој примат на прелазу из средњег у нови век. „Њихова метафизика (нововековна С.Р.) заједно почива на средњовековно скованом материјал-облик-склопу који само још речима подсећа на изгубљену суштину *eidos*-а и *hyle*“.¹¹ Очигледно да према Хајдегеру и средњовековно и нововековно тумачење материјала и облика, попут Кантовог или Декартовог на пример, има своје дубље порекло у некој филозофији чија истина почива у једној другачијој нескривености бивствујућег.

Могло би се претпоставити да Хајдегер ту врсту филозофије, која лежи у другачијој нескривености бивствујућег, налази у Аристотеловој филозофији. Он одређује овај склоп твари и облика као прво бивство (*prote ousia*). Ипак, један Хајдегеров став из предавања о Ничеу говори да то порекло одређења ствари као склоп материјала и облика има своје упориште још у Платоновој филозофији. „Где се бивствујуће као бивствујуће схвата и разликује од другог бивствујућег у погледу његовог изгледа, долази у схватању до разграничења склопа бивствујућег на његово спољашње и унутрашње омеђење (*Begrenzung*). Оно што омеђује јесте форма оно што се омеђује јесте твар (*Stoff*). У овим одређењима схвата се оно, што ступа у видокруг, чим се поима уметничко дело као самопоказујуће према свом *eidos*-у, *phainesthai*“.¹² Када се на овај начин схвати да успостављање склопа материјала и форме сеже још од Платонове филозофије и начина како он схвата бивствујуће уопште онда се може разумети став из *Извора* да се „...у току повести истине о бивствујућем поменута тумачења још међусобно повезала... тако да из њих израста начин мишљења, према којем ми не мислимо само о ствари, оруђу и делу него на крају и о бивствујућем уопште“.¹³ Другим речима, према Хајдегеру, по-

¹¹ Исто, стр. 15.

¹² Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, стр. 94.

¹³ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 16. Повезаност три појма ствари у повести истине о бивствујућем Херман егземпларно приказује на Кантовом поимању

вест тумачења ствари уопште, а самим тим и као склопа твари и облика, „...се поклапа са судбином, сходно којој је до сада западно мишљење уопште мислило бивствовање бивствујућег“.¹⁴ Ова судбина мишљења бивствовања бивствујућег има свој почетак у Платоновом претумачењу истине и бивствовања и развија се као темељна стварност такве промене до данашњих дана. Мишљење ствари стоји у владавини традиционалног тумачења целокупног бивствујућег, при чему владајући појмови затварају пут ка стваровитом карактеру ствари, оруђевном карактеру оруђа и делосном карактеру дела.

Претходно разматрање показало је да се проблем форме не сме схватити унутар традиционалне филозофије и да захтева једно превладавање метафизичког схватања бивствујућег уопште као исходишта тумачења односа твари и облика. Поставља се питање у чему се састоји Хајдегерово позитивно одређење облика и како он то одређење схвата. Такво позитивно одређење форме може да се нађе у оном делу његове расправе у коме говори о делу као нечему што има структуру бити-створеним (*Geschaffensein*). Хајдегер одређују суштину бити-створеним дела као „Утврђивање (*Festgestelltsein*) истине у облик“.¹⁵ У Хајдегеровом објашњењу овог става може у одређеном смислу да се задобију инструкције шта Хајдегер мисли под обликом или формом. Објашњавајући у „Додатку“ *Извору* појам утврђивања (нем. *Feststellen*) он упућује да ово „Fest“ значи упуштање у границе (*peras*) на начин једног

ствари у којем се предмет искуства схвата као јединство чулне многострукости што одоговара другом појму ствари изложеном у *Извору*. Ипак, Херман наглашава Хајдегеров став да су, у току повести истине о бивствујућем, сва излагања ствари међусобно повезана и дефинише тај ток повести истине као разоткривање унутар бивствености или оно што Хајдегер одређује као мишљење првог почетка бивствовања: „Повест истине бивствујућем јесте повест која се мења у мишљењу које изразито спроводи изложеност онога како је бивствујуће у погледу своје бивствености (устројства бивствовања) откривено (*enthüllen*)“.¹⁶ Herrmann, F.W. von, *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 97–98.

¹⁴ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 17.

¹⁵ Исто, стр., стр. 51.

обриса (*Umriss*). При том границе грчки мишљене не значе затварање резом (*abriegeln*) као би се нешто затворило и закључало, већ се њима доводи до сијања (*Scheinen*) присуствујуће као произведено¹⁶. Очигледно да ово *довођење до сијања присутвујућег као произведеног* стоји у најинтимнијем односу према облику (нем. *Gestalt*) уметничког дела. При том овај облик, *Gestalt*, не треба повезивати са значењем неке Ајнхајмове психологије форме, већ он има сасвим особито одређење. Наиме, оно што се овде подразумева под обликом према Хајдегеру треба да се разуме полазећи архаичног значења грчког *morphe*, који не треба да се разуме као чулни облик који стоји насупрот *eidos*-у као натчулном. Један став из *Увода у метафизику* интерпретира ово искуство облика (*morphe*) као склопа који своју суштину има у „...избијајућем (*Aufgehend*) само-постављању у границу (*Sich-in-die-Grenze-her-stellen*)“¹⁷. Ово значење облика претходи традиционалном учењу о форми и материји и на њему изведеној естетичкој парадигми форма-садржај¹⁸. При том овај романтичарски повратак грчком одређењу облика не значи ни у ком случају обнављање класичне уметности, већ покушај да се у одређеном смислу продере у изворни феномен уметности.

На основу оваквог разумевања појма *morphe* треба приступити позитивном одређењу значења форме у *Извору*. Наиме, оно

¹⁶ Исто, стр. 71.

¹⁷ Види Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, стр. 46.

¹⁸ Хајдегер у предавањима о Ничеу указује да ће Платоново теоријско тумачење уметности омогућити појаву нових појмова који ће суштински детерминисати даљи развој естетике и теорије уметности. То је пре свега сличај са појмовни паром *hyle-morphe* (материја –форма, твар-облик). Хајдегер сматра да су ова два појма настала и утемељена Платоновим излагањем бивствујућег у погледу његовог изгледа: *eidos-idea*. Види Nietzsche: *Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, стр. 94. Појмови *hyle-morphe* ће постати доминатни у Аристотеловом мишљењу, који ће их интерпретирати као узроке и на тај начин интерпретирати све што постоји. Касније Хегелово разликовање *форма-садржај* управо прати тај удес, али унутар једног другачијег схватања истине које почива у извесности самопредстављајућег субјекта. Види Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie, Vom Ereignis*, GA 65, стр. 191.

специфично у овом спису је у томе што да се у њему значење облика одређује из односа према истини и лепоти. Да би појаснио облик у овом односу, Хајдегер уводи појам склоп (*Gefuge*). Овај склоп није склоп материјала и форме, јер би то био повратак на одређење стваровитости дела путем традиционалног одређења ствари. Склоп на који Хајдегер мисли долази као **интеграција, склапање** два сукоба, сукоба унутар дела, сукоба земље и света и изворнијег сукоба, прасукоба унутар истине као не-скривености, сукоба расветлине и скривања. Наиме, у основном тексту *Извора* пише да је облик као склоп који се као *рис* склапа, при чему под рисом сматра да у земљи (као материјалу) повраћен и утврђени сукоб.¹⁹ Према Хајдегеру путем сукоба се конституише јединство дела. Хајдегер тај сукоб у јединству објашњава појмом риса (*Riss*). Појмом рис и њему повезаним појмовима тлорис (*Grundriss*), нарис/нацрт (*Aufriss*), обрис/оцрт (*Umriss*) Хајдегер се служи као архитектонско-конструктивним метафорама да би разумео однос уметничке производње и сукоба земље и света као обликовање сукоба у земљу. Рисом је означен сукоб земље и света као „... при-сност себе припадања сукобљавајућих“.²⁰ Јединство сукоба јесте облик, форма (*Gestalt*). Овај спој и јединство Хајдегер објашњава на следећи начин: „Рис се мора враћати у тежећу тежину камена, у нему тврдоћу дрвета, тамни жар боја. Будући да земља узима рис у себе натраг, рис се тек ус-поставља у отовреном. У рис доведени и тако у земљу повраћени и тиме утврђени сукоб, јесте облик“.²¹ Имајући у виду наведено значење риса у сукобу земље и његов значај за облик уметничког дела, може се уочити да земља ступа на место обликујућег материјала. Али се облик ни у ком случају не сме извести само из деловања уметника на земљи као материјалу, већ, како сматра фон Херман, из односа сукоба земље и света пре-

¹⁹ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 51.

²⁰ Исто, стр. 51.

²¹ Исто, стр. 51.

ма истини: „...онај који ствара доводи сукоб земље и света из екстичког односа према нескривености у земљу уметничког дела“.²²

У том смислу Хајдегер пише: „Склопљени рис је склоп сијања истине“.²³ Путем таквог склапања на један особити начин долази до сијања истине и њој саприпадне лепоте. Спајање истине и лепота у бити-створеним дела може да се оправда Хајдегеровим ставом из „Поговара“ *Извору*: „Ако се истина ставља у дело онда се она (лепота С.Р.) појављује“.²⁴ У том смислу облик који се појављује путем склапања риса јесте лепо облик којим се показује како се нескривеност дешава у једном уметничком делу. Дешавање нескривености, сијање истине као појављивање лепоте не значи њихово поистовећивање, већ то да се истина дешава и као лепота, да се склапају у облику.

Уметничко дело је обдарено једним посебним обликом присуства које је овде окарактерисано као лепо. Разлог таквог присуства лежи у томе да се у произвођењу уметничког дела не троши обликованост земље, као што је то случај обликованим материјалом занатски произведеног. У бити-створеним дела постоји обликованост материјала (земље) која се не троши и не употребљава, а која се овде интерпретативно поистовећује са лепим. Таква обликованост материјала на одређени начин представља повратак на грчки схваћено *morphe* као избијајуће само-постављање у границу, при чему се те границе незакључане и делом отворене. Уметнички облик се не троши јер није закључан и стављен у неке оштре границе. Ово такође значи да се уметничком производњом утврђује облик који се у једном смислу показује као оно што Хајдегер назива „особито“ (*Besonderes*).²⁵ Ово особито или специфично је истовремено и нешто неубичајено (*Ungewonliche*) и нечувано (*Ungeheure*).

²² Herrmann, F.W. von, *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 302.

²³ Исто, стр. 51.

²⁴ Исто, стр. 69.

²⁵ Исто, стр. 52.

Хајдегер указује да је то особито у структури бити-створеним је и су-у-створено (*mithineingeschaffen*).

Ово „особито“ дела које се задобија су-у-стварањем показује се као подстрек (*Anstoss*) и ударац (*Stoss*) којим дело има карактер у себи-почивања (*Insichruhen*) и структуру онога „да“ (*dass*). Ово „да“ значи да оно што је у делу никад није накнадно као нешто промењено и додато, већ да „... да дело као то дело, пред себе јест...“²⁶ Ово да „дело пред себе јест“ почиње већ уметничком производњом: „У произвођењу дела лежи то приношење тога ‘да оно јесте’ (*dass es sei*)“.²⁷ Ово „да оно јесте“ не значи да се у произвођењу дела производи лепо, као вишак присуства који треба поистоветити са естетском вредношћу, већ то да произведено дело својом формом чини присуствујуће, бивствујуће уопште отвореним и незакључаним према онима који је чувају и примају.

Литература

- Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, Hrsg. F.W. von Herrmann, Frankfurt, 2003.
Heidegger, M., *Wegmarken*, GA 9, Hrsg. F.W. von Herrmann, Frankfurt, 2004.
Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, Hrsg. B. Heimbüchel, Frankfurt, 1985.
Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA 65, Hrsg. F.W. von Herrmann, Frankfurt, 1989.
Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 5. Auflage 1987.
Herrmann, F.W. von, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt, 1994.

²⁶ Исто, стр. 53.

²⁷ Исто.

Saša Radovanović

**PROBLEM OF FORM IN
*THE ORIGIN OF THE WORK OF ART***

(Summary)

This paper analyzes Heidegger's definition of form in *The Origin of the Work of Art*. This analysis is carried out on two levels: first, in which the problem of form is considered negative: it talks about the delimitation of the artwork from the traditional definitions of things and tools as well as compound materials and forms. Heidegger starts from the premise that the distinction between material and form in many different ways is a conceptual scheme for the whole theory of art and aesthetics. This scheme is determined by the interpretation of traditional truth from being and things; Second, Heidegger attempts to overcome the traditional definition of art as a frame of material and form in which he now defines form as a frame of shining truth, the basis of the conflict of the country and the world in a single work of art. Interpreting form as a frame of Heidegger again ponders the archaic meaning of *morphe*.

Key words: form, materials, content, beauty, truth.

Милош Миладинов

ПРЕВЛАДАВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ ПОЈМА ФОРМЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА У ХАЈДЕГЕРОВОМ ПРЕВЛАДАВАЊУ ЕСТЕТИКЕ

Апстракт: Тема овог рада јесте Хајдегерово превладавање традиционалних појмова форме и материје као неодговарајуће теоријске апаратуре за захватање уметничког дела, као појмова који нису саобразни искуству уметничког дела. На њихово место у оквиру Хајдегеровог испитивања уметности ступају појмови свет и земља, као искуству уметничког дела одговарајући појмови. Иако појмови света и земље представљају пандан естетичким појмовима форме и материје, ипак начин на који су осмишљени изражава Хајдегерову намеру да о уметности мисли неестетички. Отуда се показује да филозофско мишљење о уметности мора да напусти естетички начин мишљења како би на ваљан начин успело да обухвати проблем уметности.

Кључне речи: земља, материја, свет, уметност, форма.

Превладавање естетике

У поговору Хајдегеровог текста *Извор уметничког дела* наведено је да се задатак тог списка не односи превасходно на решавање загонетке уметности, већ пре на покушај да се сама загонетка уочи.¹

¹ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 57.

Уочавање проблемског оквира, односно ваљан начин постављања питања о уметности представља један од услова могућности да се, како Хајдегер каже, *загонетка* уметности доведе на светлост дана,² односно да се сам феномен уметности покаже онаквим каквим он уистину јесте. Такав подухват подразумева испитивање традиционалне појмовности присутне у филозофији уметности и естетици, те и осмишљавање нових, феномену уметности адекватнијих појмова.

Осврћући се на повест промишљања уметности, Хајдегер износи став о Хегеловој естетици као о „најобухватнијем размишљању о суштини уметности које запад има“.³ У предавањима о естетици Хегел износи своју добро познату тезу о крају уметности.⁴ Имајући то у виду, питање о уметности се може протумачити као питање о некаквом прошлом и за данашњи тренутак апсолутно нерелевантном феномену. Повезивање уметности искључиво са прошлошћу доводи до тога да се појава уметности своди на пуки историјски куриозитет, тј. да се могућим мисаоним пропитивањем за уметност ништа не одлучује како за садашњост, тако и за будућност. Иако Хајдегер одаје признање Хегелу, ипак он не прихвата напросто истинитост његовог суда. Међутим, Хегелов став јесте обавезујући јер доводи у питање суштину уметности, тј. тек суочавање са овом Хегеловом тезом води ка питању о актуелности уметности за тренутну повесну ситуацију.

Хегелов став Хајдегер тумачи као немогућност „велике уметности“, где се под великом уметношћу подразумева уметност која чини сабиралишну тачку саморазумевања повесног света човека.⁵ Уметност као форма испољења апсолута унутар конкретног повесног света јесте место где тај свет долази до самоспознаје. Уметност

² Исто.

³ Исто, стр. 58.

⁴ Уп. Hegel, G.V.F., *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1986., стр. 105.

⁵ Уп. Young, J., *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001. стр. 7.

тине јесте истина повесног света која се открива у чулном облику – као лепота. Међутим, пошто је уметност укључена у процес апсолута, она саму себе мора укинути у корист форми које су адекватније суштини апсолута. Другим речима, развојем апсолутног духа уметност губи своју традиционалну улогу носиоца истине повесног развоја духа, на чије место касније ступа религија, а потом и филозофија као духу одговарајуће форме испољавања.

Ако најубухватније размишљање о уметности, које представља један естетички приступ том проблему, проглашава крај уметности, онда се том феномену мора другачије приступити. То за последицу има да се разрачунавање са Хегеловом тезом о уметности не односи искључиво на Хегелове увиде, већ пре на читаву традицију естетике. Отуда, испитивање уметности подразумева превладавање естетике у склопу превладавања метафизике, као и одбацивање свакодневних предрасуда о уметности које почивају на традиционалним естетичким увидима.

У покушају да се разуме Хајдегеров идеја превладавања естетике, неопходно је образложити шта Хајдегер подразумева под превладавањем, а шта под естетиком. Појам превладавања ћемо покушати да расветлимо имајући у виду Хајдегеров појам деструкције, који је присутан у раној фази његовог мишљења.

Деструкција полази од премисе да је истраживање неког феномена у битном смислу условљено повешћу, тј. претходним покушајима да се до њега допре. Најчешће се ти покушаји нису показали успешним, али то не значи да се они напросто могу одбацивати. Напротив, традиционални начини захватања бивствовања и бивствујућег одређују могућности с обзиром на које се феноменима уопште може приступити, тј. сваки покушај приступа филозофским проблемима, па чак и онима који претендују на позицију апсолутног почетка, показује се илузорним уколико се пре тога није спровело разрачунавање са традицијом.

Како Хајдегер каже: „Традиција, која је при томе загосподарила, најпре и понајвише чини тако мало приступачним оно што ‘предаје’, да она то пре покрива. Оно наслеђено она изручује само-

разумљивости и спречава приступ изворним ‘врелима’ из којих су на донекле прави начин црпене наслеђене категорије и појмови⁶. У том смислу, примарни задатак деструкције састоји се у откривању извора или за наше мишљење одређујућих места у традицији. То значи да овај окрет ка традицији није некаква обрада повести филозофије зарад ње саме, већ се њена функција огледа у ослобађању мишљења у тренутној повесној ситуацији од саморазумљиво усвојених појмова и њима саприпадних начинина мишљења.

Хајдегеров појам деструкције односи се на рану фазу његовог мишљења које обухвата једно од најзначајнијих Хајдегерових дела – *Бивствовање и време*, док се превладавање јавља у познијим Хајдегеровим радовима. Појам превладавања разликује се од деструкције тиме што представља својеврстан облик његове радикализације. Наиме, у контексту превладавања недовољно је указати на одређена места у традицији која би се могла окарактерисати као проблематична. Напротив, за превладавање метафизике потребно је прићи таквом начину мишљења са његове унутрашње стране, тј. на делу показати слабости таквог мишљења. Дакле, Хајдегерово идеја није пуко спољашње одбацивање метафизичког учења, већ довођење таквог начина мишљења до његових крајњих граница. Уколико се превладавање успешно спроведе, тј. уколико се заиста метафизичко мишљење до краја промисли, онда би се тиме обезбедио простор за мишљење које не би поновило неке од претходних метафизичких мисаоних облика.⁷

Када Хајдегер користи појам естетике, те и када говори о естетичком начину мишљења, он најчешће тада не мисли само на период од њеног формалног заснивања у 18. веку, већ пре на метафизички начин мишљења о уметности и уметничким делима. Како Хајдегер каже: „Филозофско размишљање о суштини уметности

⁶ Hajdeger, M., *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd, 2007., стр. 42.

⁷ Поповић, У., „Гозба – Хајдегер. Језик и филозофија“, https://www.youtube.com/watch?v=_dOXKSk60uc, 31.01.2016.

и лепога почиње већ као естетика“.⁸ То значи да већ Платоново и Аристотелово метафизичко мишљење представљају неке од првих естетичких разматрања појма уметности, на чијем трагу ће почивати и модерне естетичке концепције јер се све оне могу свести на, Хајдегеровим речима, „начин испитивања уметности и лепог са становишта осећајног стања уживалаца и произвођача“.⁹

Иако се у повести запада у оквиру естетике мислило о уметности на метафизички начин, то ипак не значи да у таквом начину мишљења није долазило до трансформација. Штавише, формалним заснивањем естетике у 18. веку мисао о уметности постаје саобразна доминантном облику метафизичког мишљења тог времена. Уметничко дело постаје одређено спрам субјекта, који га захвата као одређени објект, те сам феномен уметности бива постављен унутар субјект-објект дихотомије, чије порекло извире из нововековне мреже метафизичких појмова. Уметничко дело за субјекта се даље разумева као објект обременен естетским вредностима, као предмет доживљаја, који би морао моћи произвести естетско задовољство у посматрачу. Овакво разумевање уметничког дела онемогућава да се говори о делу изван метафизичког субјект-објект јаза. Отуда, превладавање естетике није ништа друго до саставни део Хајдегеровог покушаја превладавања метафизике,¹⁰ чиме би се отворио простор за неметафизичко мишљење о уметности.

Проблем традиционалне појмовности

Један од првих корака ка неметафизичком, а самим тим и нестетичком мишљењу о уметности подразумева разрачунавање са метафизичком традицијом захватања овог феномена. Дакако, метафизичко мишљење не може бити у целини захваћено јер грчко ми-

⁸ Хајдегер, М., *Ниче I*, Федон, Београд, 2009., стр. 89.

⁹ Исто.

¹⁰ Уп. Јауковић, С., *Превладавање филозофије уметношћу*, Филозофски факултет у Новом Саду, Нови Сад, 2011., стр. 164.

саоно искуство, које одређује и утемељује будућност метафизике, није у целини доступно савременом човеку. Међутим, разрачунавање са традицијом је могуће путем испитивања њене појмовности. У зависности од начина обликовања и употребе метафизичких појмова могуће је реконструисати основне принципе таквог мишљења о уметности.

Једна од најчешћих представа о уметности јесте да она представља један сектор у оквиру културе.¹¹ Као таква, она има своју публику, тј. људе који у уметничким делима уживају, а уметничко дело је мишљено као ствар са нарочитим, естетским својствима. Отуда, Хајдегеров пут ка феномену уметности полази од испитивања појма ствари, односно оног за чега се сматрало да је основ сваког дела, на кога се, као специфична разлика спрам других ствари, надограђују естетске вредности.

При осврту на појам ствари Хајдегер узима у обзир три концепције овог појма – ствар као основ коме придолазе различита својства, ствар као јединство разноврсности онога што нам је чулима дато и ствар као јединство материје и форме. Ова три схватања појма ствари нису произвољно изабрана, већ би се пре могло рећи да представљају три најдоминантија начина интерпретације овог појма, а уједно и основ из ког извиру свакодневне предрасуде о ономе што чини суштину ствари.

Ствар као основ коме придолазе различита својства се везује за грчко разумевање овог појма. Наиме, основ ствари представља оно што су Грци називали *hypokeimenon*, а различита својства која том основу придолазе била су схватана као *ta symbebekota*. Колико је овакав појам ствари актуелан сведочи нам модерна филозофска терминологија где се *hypokeimenon* покушава мислити као субјект, односно супстанција, а *ta symbebekota* као акциденција.

Један од проблема оваквог одређења ствари јесте његово недопирање до суштине или стварскости ствари. Како Хајдегер

¹¹ Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници“, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999., стр. 31.

примећује, ствар као основ коме придолазе различита својства се може применити на свако бивствујуће, те нам оно заправо ништа не говори о оном што је специфично за ствари.¹² Такође, овако осмишљен појам ствари је превише рационалан и удаљен од конкретног искуства које имамо са стварима.¹³ Другим речима, у оваквом захватању појма ствари не долази до изражаја близина коју имамо према стварима, већ нас оно заправо удаљава од њихове суштине – оно укида присност са стварима и чини насиље над њом претварајући је у предмет, тј. у нешто према чему ми можемо имати примарно теоријски интерес.

Друго одређење појма ствари – ствар као јединство разноврсности онога што нам је у чулима дато – је такође подвргнуто Хајдегеровој критици. Ово одређење подразумева да при сусрету са стварима ми прво опажамо навалу различитих осета – на пример боју или звук – да бисмо их накнадно реконструисали у јединство ствари. Међутим, како Хајдегер каже, ствари су нам ближе од свих осета.¹⁴ При опажању ми увек већ чујемо звук аутомобила, а да бисмо чули чист шум, морамо се удаљити од начина на који су нам ствари примарно дате. У том смислу, овакво разумевање ствари нас заправо толико приближава стварима да тада видимо само оно што је чулима опажено, а што не представља њихову суштину.

Ствар као јединство материје и форме представља трећи, можемо рећи и најдоминантнији начин захватања ствари. Овакво схватање појма ствари такође потиче од грчког мишљења, где се ствар разуме као јединство *hyle* и *morphe*, материје и облика – ствар као обликована материја. Може се говорити о гранитном блоку као јединству ова два момента, где он заиста јесте нешто материјално у нескладној форми.¹⁵ Појмови материје и форме представљају

¹² Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 13.

¹³ Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, Mali Nemo, Pančevo, 2009., стр. 140.

¹⁴ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 14.

¹⁵ Исто, стр. 15.

уобичајен начин приступа уметничком делу у повести естетике.¹⁶ Стварски елемент дела би се односио на материју коју уметник обликује и претвара у дело уметности. На пример, један од доминантних начина разумевања Аристотеловог одређења трагедије бива изграђен путем ових појмова – по таквом тумачењу, форма би одговарала предмету подражавања, а материја средствима подражавања.¹⁷ Такође, појмови материје и форме се могу применити и на савремену уметност, као што је на пример апстрактно сликарство у ком форма постаје уједно и садржај дела. У том смислу, појмови материје и форме не само да нису страни естетичком мишљењу о уметности, већ би се пре рекло да ови појмови представљају темељ за доминантан и, на први поглед, сасвим одговарајући приступ феномену уметности.

Међутим, увиђањем да се појмови материје и форме показују као погодни за захватање феномена уметности поставља се питање зашто Хајдегер не прихвата овакво тумачење. Како Хајдегер каже, појмови материје и форме потичу од грчког разумевања бивствовања творевине, тј. употребних предмета, који тек накнадно бивају пренесени у област уметности.¹⁸ Отуда, примена појмова материје и форме на појам уметности заправо врши насиље над оним што жели да обухвати – они не допуштају уметности да се самом собом покаже. Као што Хајдегер одбацује метафизичке категорије, те оформљава егзистенцијале као тубивствовању примерену појмовност у *Бивствовању и времену*, тако и у истраживању уметности он напушта феномену уметности неодговарајуће појмове и покушава да изгради том феномену саобразну појмовност. У том смислу, пут до уметности који води преко уметничког дела мора почети испитивањем сусрета са уметничким делом, а филозофска обрада тог

¹⁶ Исто, стр. 16.

¹⁷ Коментар Здецлава Дуката, уп. Aristotel, *О pjesničkom umijeću*, ITRO AUGUST CESAREC, Zagreb, 1983, стр. 110.

¹⁸ Уп. Хајдегер, М., *Ниче I*, стр. 93.

сусрета мора моћи изнедрити појмове који таквом искуству одговарају.

Уметност као место истине

У претходном поглављу указали смо на Хајдегеров осврт на естетичко мишљење о уметности. Разрачунавајући се са традиционалним начином мишљења и њему саприпадном појмовношћу, Хајдегер долази до закључка да мишљење о уметности мора моћи произвести властити појмовни апарат како би се доспело до суштине уметности. Отуда, Хајдегеров пут ка појму уметности почиње од искуства уметничког дела и изградње нових, том искуству одговарајућих појмова.

За разлику од пуких ствари, попут камена, уметничко дело има свог творца, тј. уметника. Међутим, и други предмети које можемо сусрести у свакодневици такође нису самоникли попут камена или бусена траве, него су и они такође направљени – то су творевине или употребни предмети, попут посуђа, одеће и слично. У том смислу, показује се да уметничка дела и творевине имају једну заједничку карактеристику – свог творца – али се ипак не може рећи да се уметничко дело значајно не разликује од творевине. Отуда, пре одређења уметничког дела Хајдегер прво испитује суштину творевине.

Појму творевине или оруђа Хајдегер приступа путем анализе Ван Гогове слике на којој се налази пар сељачких ципела. Према употребним предметима ми немамо превасходно теоријски интерес, њих примарно не сусрећемо као предмете теоријске рефлексije, већ се првенствено њима користимо. Како Хајдегер наводи: „Све дотле док само уопштено замишљамо пар ципела или док на слици гледамо напросто-пред-нама-стојеће, празне, некоришћене ципеле, никад нећемо сазнати шта је уистину творевинско биће творевине“.¹⁹ Другим речима, употребни предмети су нам близу,

¹⁹ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 20.

нису одвојени од нас непремостивим јазом који постоји између субјекта и објекта. Стога, како би се открила суштина творевине неопходно је захватити оно *како* опхођења према творевини у свакодневици.

Како Хајдегер наводи, творевинско биће творевине састоји се у њеној корисности.²⁰ Подстакнут Ван Гоговом сликом, Хајдегер даје приказ те корисности путем примера сељанке која се свакодневно служи тим ципелама. Докле год творевина испуњава своју функцију, дотле се према њој опходимо као према творевини. Она тада открива суштину властитог бивствовања коју Хајдегер назива позуданошћу, путем које се открива свет. У том смислу, поузданост или суштину творевине би требало разумети као изворни и најбогатији начин датости бивствујућег,²¹ као однос у ком нам бива дата мрежа међусобног упућивања бивствујућих једних на друге.

Сусретом с уметничким делом Хајдегер је дошао до одређења творевине. Међутим, на путу ка суштини творевине Хајдегер је истовремено и дао приказ искуства уметничког дела – у овом случају једне Ван Гогове слике. Дакле, уметничко дело се није показало као предмет обременен естетским својствима, па самим тим ни као предмет уживања, већ би се пре рекло да се у том искуству дошло до откривања истине – истине суштине творевине. Отуда, Хајдегер одређује уметност као „истину бивствујућег која себе поставља у дело“.²² Истину о којој је овде реч не би требало разумети као адекватну представу неког постојећег пара ципела.²³ Такође, истина се не односи ни на ципеле као такве, већ пре на истину нашег како захватања тих ципела као употребног предмета.²⁴ То *како* захва-

²⁰ Исто, стр. 21.

²¹ Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, стр. 151.

²² Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 23.

²³ Исто, стр. 39.

²⁴ Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, стр. 155.

тања јесте истина уметничког дела, што значи да се истина не тиче ципела, већ пре нашег начина захватања бивствујућег.

Да би се разумело одређење уметности као себе у дело постављање истине бивствујућег, неопходно је расветлити Хајдегеров појам истине. Може се рећи да Хајдегер разликује онтички и онтолошки појам истине. Онтички појам истине обухвата готово све традиционалне варијације овог појма – на пример, истина схваћена као подударане мисли са стварима или истина разумљена као извесност субјекта о њему наспрамном објекту. Овакво онтичко схватање истине Хајдегер своди под јединствени принцип у ком се истина разуме као исправност. Истина као исправност јесте нешто са чим се сусрећемо у свакодневној уроњености у бивствујуће и управо због тога што нам је таква истина превише близу најчешће је ни не доводимо у питање. Остваривање дистанце спрам онтичке истине, те самим тим и омогућавање уочавања онога шта јој претходи Хајдегер покушава да захвати појмом чистине.

Заузимањем дистанце спрам онтичког појма истине отвара се простор за испитивање онога што тој истини подлежи, тј. могућност визирања онтолошке истине. Управо овај онтолошки појам истине Хајдегер има у виду када говори о истини уметности, а она би требала бити разумљена као нескривеност (*aletheia*). Истина као нескривеност јесте услов могућности да нам неко појединачно бивствујуће уопште буде дато, те је самим тим и услов могућности било које варијације истине као исправности. Додуше, истина бивствујућег нам никада није у целини дата, већ је бивствујуће истовремено и скривено и нескривено. Стога, чистина с обзиром на коју је могуће говорити о истини као нескривености није само чистина присутности или, Хајдегеровим речима, „непомична позорница где је завеса стално подигнута“²⁵ него и чистина са које је видљиво и оно одсутно као одсутно, скривено. Истовремена скривеност и нескривеност бивствујућег, њихова међусобна динамика,

²⁵ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 38.

као и разумевање оног крајњег с обзиром на шта се бивствујуће захвата одговара онтолошком појму истине.

Скривање бивствујућег јесте један од услова могућности истине као нескривености и оно се одвија као ускраћивање, прикривање, али и као скривање самог скривања. Ускраћивање се односи на све оно што остаје неосветљено у нескривености, оно омеђава све оно што је са чистине уочљиво. Прикривање као један вид скривања односи се на случајеве када се бивствујуће појављује, али не онако како оно уистину и јесте. Речју, неко бивствујуће је прикривено онда кад нам његова суштина измиче – може се рећи да уметност бива прикривена уколико се претходно нисмо разрачунали са предрасудама традиције које промашују њену суштину. Скривање које само себе сакрива треба разумети као заборав на то да се нескривеност јавља увек заједно са скривеношћу, да је саставни део истине и не-истина.²⁶ Међутим, истина као нескривеност се не тиче искључиво уметности, већ место истине могу бити и филозофија и чин заснивања државе.²⁷ У том смислу, уметност ни у ком случају не би требало разумети као повлашћену у односу на друге начине догађања истине као нескривености.²⁸

Сукоб света и земље

У претходном делу рада скренули смо пажњу на проблеме традиционалне појмовности за приступ уметничком делу, као и на проблеме естетичког захватања феномена уметности. Потом смо показали да појмови материје и форме нису појмови који се изворно везују за феномен уметности, него су тек накнадно уведени у естетику. Стога, да би се феномен уметности показао онаквим каквим он уистину и јесте неопходно је напустити окоштале пој-

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, стр. 44.

²⁸ Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti. Problem zasnivanja*, Mali Nemo, Pančevo, 2005., стр. 108.

мове из повести западног мишљења, те изградити том феномену саобразну појмовност. Оно на шта су циљали метафизички појмови материје и форме при рефлексији о уметничком делу Хајдегер ће обухватити појмовима света и земље, који настају на основу искуства са уметничким делом.

Појам света се може посматрати као појам који одговара традиционалном појму форме и он се у *Извору уметничког дела* не односи се на неко бивствујуће поред других бивствујућих, нити на општи оквир у ком се налази свако бивствујуће.²⁹ Свет јесте повесна структура значењскости која омогућава разумљивост сваког унутарсвестски сусретајућег бивствујућег. Он представља мрежу односа унутар које смо разумевајући увек већ укључени. Када Хајдегер говори о осигураности творевине у свету, он тада хоће да каже да је творевина као творевина увек већ разумљена с обзиром на свет коме припада.³⁰ Однос спрам творевине је омогућен њеном уроњеншћу у свет као мрежу значења унутар кога она успоставља односе са другим бивствујућим. Свет је оно отварајуће у делу, оно што отвара и открива световну структуру значењскости и уједно доводи свет до феноменалног појављивања.

Битна карактеристика појма света јесте његова повесна димензија. Наиме, уметничко дело, како Хајдегер каже, „припада, као дело, једино области која се отвара њим самим“.³¹ Дело уметности јесте сабиралиште значењскости и бивствујуће које отвара свет једном народу у конкретној повесној ситуацији. На пример, антички храм као бивствујуће саприпадно античком свету јесте место с обзиром на које тадашњи људи разумеју властити свет као свет. Иако и друга бивствујућа припадају свету, као што су на пример употребни предмети, уметничко дело представља истакнуто место с обзиром на које се сам свет може уочити. Када дође до ишчез-

²⁹ Уп. Kockelmans, J.J., *On the truth of Being. Reflections on the Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984., стр. 180.

³⁰ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 21.

³¹ Исто стр. 27.

нућа једног повесног света, онда и дело губи властити отварајући карактер и постаје бивше дело.³² Другим речима, дело као бивствујуће које припада свом повесном свету повратно осветљава тај повесни свет, оно дозвољава да се предразумевање света доведе у разумевање. Постављање света у делу тиме доводи до разумевања предразумљеност бивствујућег у његовом бивствовању.

Насупрот појму света, Хајдегеров појам земље смера да обухвати оне аспекте уметничког дела који би у традицији одговарали појму материје. Једно од одређења земље Хајдегер везује за оно шта су грци мислили под појмом *Physis*. Наиме, земљу не би требало схватити искључиво као материју од које се дело састоји, већ пре као саму могућност да се нешто појави, да ступи у одређени облик. Другим речима, на уметничком делу се најјасније види иступање бивствујућег из скривености у нескривеност свог изгледа.

Међутим, иако се појам земље не односи на пуку материјалност дела, ипак се функција тог појма везује и за материјалне аспекте дела. Како Хајдегер каже, уметничко дело допушта да се материја појави – „стена долази до ношења и мировања, и тек тако бива стена; метали долазе до блистања и светлуцања, боје – до светљења, тон – до звучања, реч – до казивања“.³³ У том смислу, уметничко дело омогућава да видимо материју као материју. За разлику од тога, при било каквом теоријском осврту или свакодневној употреби предмета суштина материје нам остаје неухватљива. Теоријско захватање боје своди боју на број одређене френквенције, чиме се заправо удаљавамо од суштине боје, од онога како нам је она дата. У свакодневном опхођењу са употребним предметима нам феноменалност материје такође измиче. Наиме, светљење боје се не види у свакодневном опхођењу са, на пример, једном плавом чашом, већ оно што је тада видљиво јесте функција чаше као суда у који се може сипати течност. Насупрот томе, у уметничком делу скривеност боја постаје феноменално видљива, њихово загонетно

³² Исто.

³³ Исто, стр. 31.

сијање се опажа при посматрању дела.³⁴ Говорећи терминологијом *Бивствовања и времена*, оно земљано дела омогућава начин захватања бивствујућег који не одговара ни приручности, нити предручности, него је везано искључиво за искуство уметничког дела.

У том смислу, релација према бивствујућем коју омогућава земљани момент дела остаје скривена у свакодневном опхођењу са бивствујућима која нису уметничко дело. Међутим, тек са искуством дела овај скривајући карактер земље излази на видело,³⁵ тек са чистине је могуће уочити оно што се показује скривеним – посредством дела могуће је визирати сам феномен скривања. Стога, за разлику од света који се односи само на оно у делу откривајуће, земљу би требало разумети као оно што на видело износи и феномен скривености.

За разлику од традиције која је уметничко дело најчешће мислила као јединство материје и форме, Хајдегер сматра да се уметничко дело огледа у *сукобу* света и земље.³⁶ Међутим, сукоб не би требало мислити као пуку супротстављеност, већ пре као унутрашњању динамику откривања и скривања присутну у самом делу. Прецизније, сукоб између света и земље није нешто што дело треба да разреши, заправо, дело тај сукоб мора моћи да фиксира како би уопште било дело. На основу тог сукоба феномени скривености и нескривености бивају презентни. Другим речима, уметничко дело представља бивствујуће на којем затичемо феномен истине као нескривености, истине која се у уметности реализује као лепота.³⁷

³⁴ У *Извору уметничког дела* Хајдегер превасходно испитује појам уметности путем дела представљачких уметности. Међутим, управо истицањем земље као једног од момената дела отвара се простор за разматрање непредстављачких уметности као што је апстрактно сликарство. Отуда, иако Хајдегер путем конкретних примера ништа не говори о непредстављачким уметностима, то не значи да његова филозофија уметности не може да их обухвати.

³⁵ Уп. Polt, R., *Heidegger. An Introduction*, Cornell University Press Ithaca, New York, 1999., стр. 138

³⁶ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 34.

³⁷ Исто, стр. 39.

Појмовима света и земље, који замењују традиционалне појмове форме и материје, Хајдегер је поставио нацрт неестетичког мишљења о уметности. Подухват превладавања метафизике који у себе нужно укључује и превладавање естетике би требало да омогући да се раније поменута загонетка уметности изнесе на видело. Отуда, загонетка уметности постаје уочљива и остаје отворена, а оно што омогућава држање те загонетке у отворености јесте напуштање естетике и њених категорија као феномену уметности несаобразног начина мишљења.

Литература

- Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, ITRO AUGUST SESAREC, Zagreb, 1983.
- Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti. Problem zasnivanja*, Mali Nemo, Pančevo, 2005.
- Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, Mali Nemo, Pančevo, 2009.
- Jauković, S., *Prevladavanje filozofije umetnošću*, Filozofski fakultet u Novom Sadu, Novi Sad, 2011.
- Kockelmans, J.J., *On the truth of Being. Reflections on the Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- Polt, R., *Heidegger. An Introduction*, Cornell University Press Ithaca, New York, 1999.
- Поповић, У., „Гозба – Хајдегер. Језик и филозофија“, https://www.youtube.com/watch?v=_dOXXSk60uc, 31. 1. 2016.
- Хајдегер, М., „Питање о техници“, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
- Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Београд, 2007.
- Хајдегер, М., Ниче И, Федон, Београд, 2009.
- Hegel, G.V.F., *Estetika I*, BIGZ, Београд, 1986.
- Young, J., *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

Miloš Miladinov

**OVERCOMING THE TRADITIONAL CONCEPT
OF FORM OF WORK OF ART IN HEIDEGGER'S
OVERCOMING OF AESTHETICS**

(Summary)

The main subject of this paper is Heidegger's overcoming of traditional concepts of form and matter as an inadequate theoretical apparatus for accessing a work of art, as well as concepts that do not correspond to the work of art experience. Their place, within Heidegger's investigation of art, is taken by terms world and earth as more adequate concepts for work of art experience. Although the world and earth concepts are match to aesthetical concepts of form and matter, the way how they were thought expresses Heidegger's intention of thinking about art in unaesthetical fashion. Hence, it appears that philosophical thinking of art has to abandon aesthetical approach in order to properly cover the problem of art.

Key words: earth, matter, world, art, form.

Предраг Јакшић

ЕКРАН КАО НОВА ПАРАДИГМА ЛИЦА

Апстракт: У овом ћемо се раду бавити питањем лица појединца, субјекта, које је репродуковано на екране који појединца окружују, а да бисмо доказали тезу да парадигма бављења људским ликом (лицем), која је присутна од настанка човечанства, постаје, у ствари, парадигма бављења екраном са људским ликом (на коме је људски лик), а као одразом људске пролазности и страха од смрти у отуђеном свету. Даћемо кратак преглед, по нама, најзначајнијих момената у историји помоћу којих можемо видети, с једне стране, континуитет људске опсесије бављења сопственим ликом и пролазношћу, а, с друге, дисконтинуитет који је довео до промене ове парадигме. Посебан нагласак ставићемо на феномен *selfi* фотографије и манифестација и „мутација“ овог феномена. Ослонићемо се највише на ставове теоретичара као што су Пол Вирилио, Валтер Бењамин, Маршал Маклуан, Едгар Морен и други.

Кључне речи: лице, екран, смрт, *selfi*, бог.

„Индивидуалност која се пропиње пред смрћу јесте индивидуалност која се потврђује насупрот смрти. Бесмртност, (...) одговор који су људи измислили (...), представља искуствене, опипљиви доказ тог потврђивања јер значи потврђивање индивидуалности и после смрти.“¹

¹ Морен, Е., *Човек и смрт*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1981, стр. 38.

Колико је и на које начине традиција бављења људским ликом, бављења сопственим, али и лицем богова и хероја, представљала, у ствари, бављење питањима смрти и страха од смрти? Тачније, да ли је уопште и представљала нешто више од тог? Ако бисмо се вратили у далеку прошлост, видели бисмо да су већ пећински цртежи имали, како Бењамин каже, функцију „саборности“ и „култну вредност“.² Цртањем себе и својих саплеменика у свакодневним активностима појединци су слали поруку божанствима, али и остављали „траг“ онима после њих, а што ће се константно понављати кроз историју. Изражаван је страх врсте и појединца од смрти, кроз два главна мита, а како наводи Едгар Морен кроз: „мит о смрти као поновном рођењу и мит о 'двојнику' (који) представљају (...) два начина помоћу којих живот опстаје и поново се рађа (...). Мит о двојнику (представа о двојнику готово аутоматски произилази из искуства са одразом, огледалом и сенком, и њу самосвест спонтано ствара) представља универзални мит. (...) Самртни час јединке (је) час њеног имагинарног удвајања“.³ Смрт је, по Морену, у ствари, „нека врста живота у којој се на овај или онај начин продужава индивидуални живот. Виђена из те перспективе, она не представља једну 'идеју', него (...) једну слику, једну метафору живота, један мит (...)“.⁴ Ова „форма“ у Египату добија још снажнију конкретизацију, па тако лице и тело обезбеђују „вечити живот“. Од „Бога фараона“, рељефа и скулптура обичних неименованих људи, првих облика посмртних маски, балсамовања, до поистовећивања свих смртника са боговима. Геза Рохажм, у овом контексту, као значајне истиче делове из египатске *Књиге мртвих* у којима се преминулом каже „твоје је лице попут Анубисовог“ (бога мртвих), док је, с друге стране, „свако људско биће (...) Озирис“.⁵ Даље, у Хеленистич-

² Бењамин, В., *О фотографији и уметности*, Културни центар Београд, Београд, 2006, стр. 109.

³ Морен, Е., *Човек и смрт*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1981, стр. 15–16.

⁴ Исто, стр. 27.

⁵ Рохажм, Г., *Настанак и функција културе*, Бигз, Београд, 1976, стр. 109 и 111.

ком свету ту су анропоморфизам у сликарству и вајарству. Лица и тела богова, лица и тела јунака и значајних државника. „Индивидуализам, који је у први план стално истицао хероизовану личност“.⁶ Како то истиче Виктор Лазарев, монизам класичне антике је у касној антици замењен израженим дуализмом духа и тела. Хришћанска, а касније и византијска уметност „тело ће починити духу, који постаје доминантно начело“.⁷ Ова, за нас, значајна сакрална уметност Византије, најкраће би се могла свести на иконе – као лице и поглед Бога одгоре. Иконе су непотписане, сматрало се да су иконописци вођени божијом руком, односно, могли бисмо рећи да је у питању контекст иконе као „божијег аутопортрета“. Лазарев истиче да је „стваралачки акт (...) имао потпуно безличан карактер. У очима Византинаца, тај акт је у целини био повезан с божанским надахнућем и свако ко би прекорачио границе дозвољеног постајао је жртва своје смелости. (...) Уметника нису сматрали за ствараоца индивидуалних вредности него за тумача надличне свести, (...) извршиоца божанске воље. (...) Било (је) немогуће приближити се Богу без посредства (...) видљивих ликова. (Човек је) само уз (...) подршку (...) иконе, откривао приступ ка познању трансцедентног света.“⁸ Ово најјасније објашњава мисао Јована Дамаскина: „О себи ништа нећу рећи“.

Говорећи о каснијој ликовној традицији европске културе, Михаил Епштајн истиче да она „полази од богоотеловљења и иконографије, од покушаја да се створи лик очовеченог Бога“.⁹ На тај се начин кроз религиозно и уметничко сликарство Западне Европе наглашава ауторство, а што и означава својеврстан формални прелазак са „Бога“ на „Човека“. Посебно цвета световно сликарство, пре свега кроз аутопортрете и портрете. Рам слике као оквир

⁶ Лазарев, В., *Историја византијског сликарства*, Бримос, Логос, Александрија, Београд, 2004, стр. 11.

⁷ Исто, стр. 22.

⁸ Исто, стр. 18.

⁹ Епштајн, М., *Вера и лик*, Матица српска, Нови Сад, 1998, стр. 348.

будућег екрана, перспектива као „очовечење“ библијског/божанског призора. Директна веза религиозног и световног формално је видљива и кроз лице смртника које се често користило као модел за лица апостола, анђела, приказе Бога и Богородице.¹⁰ Аутори су често сами себи „скривени“ модели, остајући, с једне стране, заклоњени загонетном анонимношћу „модела“, а, с друге, додатно „потписани“ и сопственим ликом, што је свакако јасни траг нарцизма, тј. идентификација са Богом. Како би Маршал Маклуан рекао: „Христ је, на крају крајева, највише човеково продужење“.¹¹ Учење о нарцизму, опет, по Љубомиру Ерићу није ништа друго до „настојање да се разуме суштина страха, посебно страха од смрти“.¹² И тај „први одраз“, као одраз лица у води, јесте први варљиви „екран“ са сопственим лицем у који гледамо. Затим је уследило огледало – одблесак који је нестваран, необјективан, који „вара“, материјализација страха од пролазности и смрти, као поистовећивање, тј. како је то дефинисао Жак Лакан: „као преображај који се збива у субјекту кад усваја слику (...). (Па је) Стадијум огледала (...) драма (која води) (...) ка (...) прихваћеном оклопу отуђујућег идентитета, који ће својом крутом структуром обележити сав ментални развој јединке“.¹³ Овакав нарцизам, који Маклуан назива

¹⁰ Православни теолог, Серафим Роуз, посебно наглашава XIII век као век обележен „значајним разликама између Истока и Запада. На пример, Ђотова уметност (...) показатељ је приметног одвајања од иконографске традиције, још увек неговане на Истоку. (...) Религијску уметност нарочито окупира реализам, и она даје иконографији световна обележја; анђели, на пример, представљају се као обични људи са врло изведеним психолошким карактеристикама. (...) Живот Средњег века снажно је био обележен насиљем и разарањем, и Распети Исус, мучен и сав у крви, замењује на римском олтару Учителја и Искупителја“ (Роуз, С., „Огледи, поуке, записи“; у: *Светлост са Запада/Живот и учење оца Серафима Роуза*, пр. Димитријевић, В., Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, Београд, 2004, стр. 398 и 403).

¹¹ Маклуан, М., *Електронски медији и крај културе писмености*, Карпос, Лозница, 2012, стр. 64.

¹² Ерић, Љ., *Речник страха*, Арихпелаг, Београд, 2007, стр. 227.

¹³ Лакан, Ж., *Списи*, Просвета, Београд, 1983, стр. 6 и 9.

наркозом, можемо, наравно, препознати у односу и са савременим цивилизацијским достигнућима. Маклуан истиче да је „Нужно (...) схватити моћ и притисак технологије да изолују чула и тако хипнотишу друштво. Формула хипнозе је ‘у сваком тренутку само једно чуло’, а нова технологија поседује моћ хипнотисања, јер изолује чула. Тада (...) ‘они постадоше оно што угледаше’. Тако свака нова технологија смањује узајамно деловање чула и свест (...) (и) долази до неке врсте поистовећивања посматрача и објекта“.¹⁴

Еру фотографије можемо посматрарати као наредну еру људског лика које тежи „бесмртности“ у подсвесном страху од нестајања. Фотографије људи, и то портрети и аутопортрети, најчешћи су мотиви из ране ере фотографије. Јављају се већ на почетку разни феномени, као што су, на пример, фотографија у огледалу или слика у слици. Миланка Тодић наглашава овакве поступке због њиховог радикалног проблематизовања јер доводе „у питање реалност“.¹⁵ Сви овакви аутопортрети, као и одрази у огледалу, у ствари, говоре о жељи аутора за „обожавањем“ и „обожавањем“ људи/себе. Бењамин то добро запажа јер понавља Лихтваркову мисао из 1907. године, да: „Нема у нашем добу ниједног уметничког дела које посматрамо тако пажљиво као сопствени фотографски портрет, портрет најближих сродника, и пријатеља, и вољеног бића, (...) (чиме је) истраживање с подручја естетичких дистинкција (пренето) на подручје социјалних функција“.¹⁶ Фотографију, наравно, можемо доживети и као први прави приватни „екран“. Доступност фотографије свима доступност је „бесмртности“ свима. Током XIX века масовно се кренуло са израђивањем фотографија посетница и, тзв., кабинет фотографија. При чему је, како смо већ навели, усмереност била на лице. Потпуно брисање разлике аутор

¹⁴ Маклуан, М., *Гутенбергова галаксија*, Нолит, Београд, 1973, стр. 306.

¹⁵ Тодић, М., *Историја српске фотографије*, Просвета, Музеј примењене уметности, Београд, 1993, стр. 92.

¹⁶ Бењамин, В., *О фотографији и уметности*, Културни центра Београд, Београд, 2006, стр. 24-25.

– модел, односно творац (бог) – човек, настаје од тренутка појаве комерцијалне ручне фото-камере „Pocket Kodak“, са савијеним филмом и великим бројем снимака, из 1895. године.

Човек постаје средиште (сопственог) света и центар медијске пажње. Кроз „екране“: фотографију, штампу, филм, телевизију, касније и нове технологије, „поплочано добрим намерама“ долази до наметања ауторитета цивилног друштва уместо наметнутих ауторитета цркве, али у сличној функцији. Пол Вирилио говори о томе како су људима „Почев од XIX века пунили (...) уши причама о смрти Бога, човека, уметности... А реч је била само о поступној декомпозицији једног перцептивног веровања (...) на јединствености божанског стварања, апсолутној блискости васионе и човека – Бога (...). На Западу су смрт Бога и смрт уметности нераздвојни, а нулти степен репрезентације само испуњава пророчанство (...) патријарха Константинопоља (...): ‘Ако се укине слика, не нестане само Христ, него и цела васељена’¹⁷. Још конкретнији је Геза Рохажм, који наводи да је „Велика опасност у борби с којом је човечанство развило културу јесте опасност губљења објекта, опасност да ћемо бити остављени у мраку“¹⁸. Морен, опет, сваку неурозу дефинише као „регресивни покушај измирења јединке са средином у којој живи“¹⁹ док Лакан почетак параноичне отуђености види „од преокрета огледалног ја у друштвено ја“²⁰.

Потпуна замена човека стварности за лице на екрану, преко негације заједнице и личности из стварности, дошла је, разуме се, са појавом телевизије. Гинтер Андерс, у студији *Свет као фантом и матрица*, наглашава: „Комад намештаја који друштвено обележава породицу (...), постављени сто који око себе окупља породицу (...), губи своју гравитациону моћ (...). Он је у телевизору нашао правог

¹⁷ Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Октоих, Нови Сад, Подгорица, 1993, стр. 31.

¹⁸ Рохажм, Г., *Настанак и функција културе*, Бигз, Београд, 1976, стр. 97.

¹⁹ Морен, Е., *Човек и смрт*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1981, стр. 55.

²⁰ Лакан, Ж., *Списи*, Просвета, Београд, 1983, стр. 10.

следбеника; заменио га је (...), што стварно не значи да је телевизор сада постао центар породице. (...) Он је *негативни породични сто*. Не пружа заједничко средиште; напротив, он га замењује заједничком ‘тачком бекства’ породице. (...) Чланови породице више не седе један наспрам другог, распоред столица пред екраном је просто јукстапозиција, а могућност да се међусобно виде, гледају, настаје сада још само омашком, као и вероватноћа да разговарају (...) још само случајно. Више нису заједно, већ једно поред другог. Постали су само гледаоци. (...) *Породица је преструктурисана у публику en miniature, дневна соба у гледалиште en miniature, а биоскоп постао узор дома*. (...) Несвесни циљ њихове последње заједнице је њен престанак²¹. Филм и телевизија су устоличили новог „боговладара“ – екран. Ако екран, да парафразирамо Лакана, схватимо као површину између нас и стварности, онда он има двоструку функцију: функцију заштите од реалности (пролазности) кроз омамљујуће дејство на чула, и функцију контроле појединца (сада отуђених индивидуа које, потом, формирају друштво, односно себичних појединаца индивидуалиста који не желе да одрасту и који су нарцисоидни, како наглашава Зоран Миливојевић²²). Парадоксално, филмске (и телевизијске) слике, које су, како је то својевремено рекао Душан Стојановић „начињене од мртвих људи који се крећу“,²³ у ствари, нас чине бесмртним (страх од смрти се побеђује екраном), а у исто време негирају наш стварни идентитет. Андерс ове „слике“ дефинише двозначношћу, тј. „емитовани догађаји (су) истовремено присутни и одсутни, истовремено стварни и привидни, истовремено овде и не овде; (...) зато што су фантоми“.²⁴ Могли бисмо рећи, фантоми који „праве“ фантоме.

²¹ Андерс, Г., *Свет као фантом и матрица*, Прометеј, Нови Сад, 1996, стр. 27–28.

²² Миливојевић, Др З., „Безусловна љубав постоји само у вери“ ([http:// pravoslavje.spc.rs](http://pravoslavje.spc.rs)).

²³ Проф. др Душан Стојановић – *Бели олтар*, документарни филм, режија Обрадов, И., 2009.

²⁴ Андерс, Г., *Свет као фантом и матрица*, Прометеј, Нови Сад, 1996, стр. 58.

Када је, својевремено, Бењамин рекао да су „људи (...) страшно склони да ‘приближавају’ ствари себи, (...) као и да у свакој прилици надвладају непоновљивост њиховим репродуковањем“;²⁵ ретко је ко могао претпоставити оволики број и врсту екрана који нас окружују и који омогућавају да репродуковање, повезивање „сликом“ и приступ „слици“ буду стални и константни. Готово да не постоји тренутак, нити ситуација у животу појединца када он не би био у близини или „под контролом“ неког екрана. Компјутри, мобилни телефони, ајфони, таблети, разни уређаји са дисплејима, телевизори, сигурносне камере, програми за препознавање лица, фото-роботи, мултимедија, холограми, сателити... Чак и екран угашеног телевизора, монитора, телефона, даје огледалски одраз онога ко гледа у њега. Екрани које „гледамо“, екрани (објективи) који нас „гледају“. Константна изложеност погледу екрана и изложеност екрана погледу. Маклуан је овакву ситуацију поистоветио са ратним поразом, наводећи да: „Ниједан грађанин не може да избегне овој *blitzkrieg* окружења, јер ту сасвим буквално нема места за сакривање“;²⁶ док је Вирилио то назвао „стања зависности од објектива“.²⁷ Бењамин, опет, наводи да: „Што је оштрија егзистенцијална битка, утолико економски релевантиније бивају ситуације и начини понашања који су негда припадали приватном животу“;²⁸ што се, наравно, свакодневно и доказује било где да се окренемо.

За крај поменимо и, за сада последњи значајни, феномен идентитета – *селфи* фотографије, као највиши ступањ индивидуације, али и највиши ступањ поништавања себе као личности која

²⁵ Бењамин, В., *О фотографији и уметности*, Културни центра Београд, Београд, 2006, стр. 22.

²⁶ Маклуан, М., *Електронски медији и крај културе писмености*, Карпос, Лозница, 2012, стр. 70.

²⁷ Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Октоих, Нови Сад, Подгорица, 1993, стр. 26.

²⁸ Бењамин, В., *О фотографији и уметности*, Културни центра Београд, Београд, 2006, стр. 92.

постоји у стварности.²⁹ Сам себе снимаш (фотографишеш) и сам тај снимак постављаш на интернет да би га видели други, односно да би га гледао сам. Селфи је модеран пример жеља за потврђивањем индивидуе, јединке у односу на друштво – врсту, чиме се индивидуа несвесно супротставља смрти, а истовремено је и несвесно исказивање ужаса, страха од смрти, али и страха од „врсте“ која ће живети и после индивидуе (чак захваљујући њеном нестанку, стварном, или нестанку у виртуелном свету).

У овом контексту се и профили на друштвеним мрежама могу сматрати највећим степеном идентификације: снимаш сам себе сопственим телефоном, стављајући ту фотографију на соп-

²⁹ Говорећи о процесу индивидуације, као процесу који „тежи дости-
зању синтезе свих делова аспеката свесне и несвесне психе“, Карл Гус-
тав Јунг превасходно истиче „трансцендентну *средину* личности“ коју
назива Сопство. Као део Сопства, тј. као „центар поља свести кроз који
доживљавамо, сазнајемо, опажамо“ појављује се *Ја*. Када говори о одно-
су Сопства и Бога, Јунг говори о архетипу „*Божје слике*“, те да се „*због*
вечног мешања објекта и слике, не може (...) замислити разлика између
‘Бога’ и ‘слике о Богу’ (...). (...) Сувише мало људи је спознало да Божји
лик представља надубљу сопственост власите душе (...) већина људи га
често тражи споља. Ипак, из сусрета са оним ‘иманентним Богом’, може
се спонтанто закључити да постоји ‘трансцендентни Бог’, јер слике Бога
које су ‘урезане’ у људску душу, симболи Сопства, логично представљају
једну такву ‘утиснуту’ слику. (...) ова слика је од памтивека настањена
у људским срцима и изражава онај привидни ‘центар’ у психи који по-
седује највећи енергетски набој. Сваки садржај који се налази на месту
овог набоја, тј. у овом ‘центру’, добија нуминозну снагу, пресудну моћ, у
неку руку бива њоме ‘запоседнут’, опседнут. (...) Колико год пута је човек
уместо Бога у центар стављао неки други садржај (...) – и тај садржај та-
коречи претварао у ‘замену за Бога’ – био је без остатка изложен његовом
кварењу. (...) Тамо где је садржај ‘центра душе’ мањи од Божје слике, или
је тај центар окружен само зидовима конвенције (...), али је изнутра пот-
пуно празан тако да њиме управља само страх, ту је престао да постоји
однос према Божјој слици и преломљена је оса *Ја* – Сопство“. (Јакоби, Ј.,
Јунгов пут индивидуације, Јасен, Београд, 2011, стр. 85, 88–94).

твени профил, на место „профилне слике“ (што је екран у екрану), док се у „албуму“ (тј. низу екрана) већ налази одређени број селфија који те „репрезентује“. Што већи број људи реагује (директно и индиректно) на фотографију и читав профил („коментар“, „допадање“, „праћење“, „прослеђивање“), идентификација са сопственом фотографијом самог себе је већа.³⁰ Селфи је, у ствари, само једна од последица својеврсног „интерфејса“, који кроз прављење сопствених програма (могућност бирања када и шта да гледаш на кабловским каналима, могућност прављења сопствених радио програма на интернет радио-станицама, разне „плеј листе“, емитовање сопствених снимака и живих преноса (на *Youtube* на пример), све више постаје „приступ“ самом себи на екрану. Ова могућност константне повезаности са „мрежом“ путем мобилних телефона има контролну функцију: шта се дешава са нашим „аватаром“. У ствари, да ли је у питању „аватар“ и која је реалност стварна? То је проблем који се назирао још од појаве фотографије. Вирилио је запазио да се „професионални и други фотографи већином задовољавају митраљирањем уздајући се у брзину и велики број клишеа снимљених њиховим апаратима, злоупотребљавајући контактну дугме; они више воле да постану сведоци сопствених фотографија него било какве реалности“,³¹ што је нешто измењено Бењаминово запажање да би свако „могао да запази колико је лакше појмити неки приказ (...) на фотографији него у стварности“.³² У овом контексту поменимо и Маклуанов термин „сервомеханизма“, који он употребљава када говори о односу технике и човека. Наводи, тако, да „ми неизбежно усвајамо било које технолошко

³⁰ У пренесеном смислу, у односу Човек – Бог, ово би значило: сам сам стваралац/„творац“ слике/себе – „по свом лику“, која би требло (ухваћени тренутак/ја) да траје дуже (од реалног)/вечно, и да је, уз то, сви виде (да буде доступна/свеприсутна) и да се према њој односе.

³¹ Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Октоих, Нови Сад, Подгорица, 1993, стр. 26.

³² Бењамин, В., *О фотографији и уметности*, Културни центра Београд, Београд, 2006, стр. 25.

продужење нас самих када год га користимо или осетимо (...). Доследним прихватањем технологије ми неизбежно ступамо у однос са њима попут сервомеханизма. На тај начин, да бисмо могли да их користимо ми прво морамо да их услужимо као да су богови³³. Постајемо сервомеханизми богова, другим речима, стварајући уз помоћ екрана сопствени лик као божански лик, постајемо сервомеханизми нас као виртуелних и лажних богова.³⁴ Наравно, све ово је последица већ речене Андерсове тврдње о разбијању породичне кохезије екранима, престанком „живог“ разговора, стварне комуникације, стварне, а не виртуалне породице. Бењамин је закључио да: „Свакојака здања прате човечанство од праисторије. Многе уметничке форме су настајале и пролазиле. (...) Али, човекова потреба за склоништем је стална“.³⁵ Рохајм, такође, поново наглашавајући људску страх од „мрака“, читава цивилизацију дефинише као „низ институција које су створене зарад безбедности“³⁶ истичући да је „цивилизација је огромна мрежа више или мање успешних покушаја да се човечанство заштити од опасности губљења објекта, циновских покушаја што их чини одојче које се боји да остане само у мраку“.³⁷ Духовито и, истовремено иронично, Маклуан је то опи-

³³ Маклуан, М., *Електронски медији и крај културе писмености*, Карпос, Лозница, 2012, стр. 68.

³⁴ Нешто слично тврди и Вирило када говори о празнини коју су рационалност и наука створиле елиминацијом магије и религије, што је, на крају, довело до обновљене потребе за идејом Бога. Он наводи: „технологије озбиљно доводе у питање статус људског бића. Све технологије приближавају се истој тачки, све оне воде ка *Deusu ex Machina*, Богу – машини. На неки начин, технологије негирају трансцендентног Бога да би изумеле Бога – машину“ (Вилсон, Л., Вирилио, П, „Сајберрат, Бог и телевизија/Интервју са Полом Вирилиом“, *Култура*, бр. 97, Београд, 1998, стр. 62).

³⁵ Бењамин, В., *О фотографији и уметности*, Културни центра Београд, Београд, 2006, стр. 126.

³⁶ Рохајм, Г., *Настанак и функција културе*, Бигз, Београд, 1976, стр. 106.

³⁷ Исто, стр. 125.

сао реченицом: „Постаћу компјутер кад порастем“,³⁸ док Вирилио читава истраживање сајберпростора назвао „трагање(м) за Богом. Да се буде Бог. Да се буде овде и тамо“.³⁹ Овде већ долазимо, хтели то или не, директно на поље психоанализе. Најкраће речено, селфи фотографија је, тако, врста тзв. „селф-репрезентације“, као „трајнија представа о себи (...) (коју) ствара его од реалних и искривљених слика селфа“⁴⁰). Као такав, врло често, селфи је пре „слика“ лажног но правог „селфа“. Ако поново поменемо фотографске апарате са тајмером (и оно што им је претходило), који су омогућавали да лице које фотографише буде на фотографији, видећемо да су они такође производили селфи фотографије. Међутим, индивидуација/отуђење, или како Маклуан каже: „прелазно доба дубоког бола и трагичне портаге за идентитетом“,⁴¹ морали су да „успоставе“ физички контакт човека и његовог одраза (физички контакт са справом у тренутку стварања „одраза“). Савремени људски продужеци „омогућили“ су самодовољност појединца у високоинтегрисаном (неслободном) друштву, у коме, парадоксално, када говоримо о стварности, нема места за таквог појединца, већ једино за врсту.

Као што је, по Вирилиоу, „умножавајући ‘доказе’ стварности, фотографија (...) исцрпљивала (стварност)“,⁴² тако је, поисто-

³⁸ Маклуан, М., *Електронски медији и крај културе писмености*, Карпос, Лозница, 2012, стр. 69.

³⁹ „Рецимо кад кажемо: ‘Гледам у вас, могу да вас видим’, то значи: ‘Могу да вас видим зато што не могу да видим иза вас: гледам кроз рам који правим. Не могу да видим унутар вас’. Када бих могао да видим испод или иза, био бих Бог. (...) Технологије виртуалне стварности покушавају да нам омогуће да видимо испод, изнутра, иза, као да смо Бог. (...) сајберпростор (се) понаша као Бог и бави се идејом Бога који је све, који види и чује све“ (Вилсон, Ј., Вирилио, П., „Сајберрат, Бог и телевизија/Интервју са Полом Вирилиом“, *Култура*, бр. 97, стр. 59–60).

⁴⁰ Ерић, Љ., *Речник страха*, Арихпелаг, Београд, 2007, стр. 323.

⁴¹ Маклуан, М., *Електронски медији и крај културе писмености*, Карпос, Лозница, 2012, стр. 76.

⁴² Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Октоих, Нови Сад, Подгорица, 1993, стр. 38.

већујући субјекат и објекат процеса тог умножавања, тј. сам умножавајући „доказе“ споственог постојања, човек исцрпљивао сопствено постојање у стварности. Човек, који је човеку био бог, постао је (лажни) бог самом себи. Овај (подсвесни) процес пружио је заштиту и „утеху“ појединцу без идентитета у виртуелној заједници. Наиме, како је још Морен навео: „Безусловно потврђивање јединке представља једну од основних људских реалности. Али та реалност сукобљава се са (...) реалношћу (...) потврђивања друштвене групе на рачун јединке. (...) Ужасавање од смрти уско зависи до тога у којој се мери јединка осамосталила у односу на групу којој припада, а (...) неизбежно присуство групе потпуно одстрањује, потискује, кочи или успављује свест о смрти и ужасавања од ње. (...)“.⁴³ На жалост, ми у последње време све више, чак искључиво, говоримо о виртуалним заједницама, због чега се и „одсуствовање“ фотографа (оног ко фотографише) са фотографије изједначава са његовим непостојањем у стварности (баш као што се, како смо већ поменули, и „непотписивање“ слике (као што је био случај са византијским иконама) у каснијој „ери ауторства“ могло тумачити непостојањем аутора у стварности).

Уз то, колико је ова виртуелна заједница, у ствари, много важнија од стварне видимо по феномену *лажног селфија*, када особа жели да фотографија изгледа као да је селфи и пружа руку као да се сама фотографише, али због физичке неизводљивости фотографише је неко други, али „лични“ другим припаднициима виртуелне заједнице да је у питању селфи. Ако смо за селфи навели да је пре ближи лажном но правом селфу, лажни селфи би, тада, недвосмислено био лажни селф као „дисимулатор правог селфа, (...) (када особа) показује две посебне црте: субмисивност и имитацију других, као да живи лажни живот“.⁴⁴ Субмисивност се показује у односу на очекивања других, исто тако субмисивних, ко-

⁴³ Морен, Е., *Човек и смрт*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1981, стр. 40 и 45.

⁴⁴ Ерић, Љ., *Речник страха*, Арихпелаг, Београд, 2007, стр. 322.

рисника нових технологија, тачније у односу на саму технологију, тј. екран. Овај парадокс да прави идентитет није фотографија ако није селфи, а што је и изродило феномен лажног селфија, логичан је низ парадокса у којем је и виртуелна слика победила сам објекат стварности. Феномен *штана за селфи* парадигма је савремене жеље за „продужењем“ (тела, природе, живота), и у том је контексту истоветан свим врстама тајмера фотоапарата – који „продужавају“ време (живот), али и мотивима за сликање аутопортрета (или „уметањем“ сопственог лика на иконе), који „продужавају“ живот у вечности. Доказ је да жеља за „личним“ (чином, сликом) умирује свест о фиктивном, лажном, нестварном, и, што је најважније, о пролазном. „Логички парадокс је коначно парадокс слике у стварном времену, која доминира над представљеном ствари, (...) виртуелност која преовлађује над актуелношћу, реметећи и сам појам стварности“,⁴⁵ а како то каже Вирилио. Односно, како то на нешто другачији начин артикулише Морен говорећи да: „Тамо где је јединка раскинула све споне које су је спајале са друштвом, тамо где се она указује као усамљеничка и блистава индивидуалност, на њеном хоризонту помаља се смрт, исто толико самотна и блистава, као њено Сунце“.⁴⁶

Да ли смо изгубили идентит или га никада нисмо ни имали? Посредством селфија дошли смо до највишег ступња индивидуације, али и највишег ступња поништавања себе као личности која постоји у стварности. Након што је „убијен“ Бог, „убијен“ је и Човек. У константном страху од пролазности и потреби за смислом, у жељи за „обожавањем“ себе, као некада лица божанстава, тражећи заштиту, „обожавамо“ своје приватне екране са сопственим виртуелним лицем у виртуелном свету. Лице на екрану је нови „Бог“. Лице екрана је нови „Бог“. Или, како би то рекао Маклуан: „Од-

⁴⁵ Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Октоих, Нови Сад, Подгорица, 1993, стр. 97.

⁴⁶ Морен, Е., *Човек и смрт*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1981, стр. 55.

нос човека XX века са компјутером по природи се не разликује од односа праисторијског човека са својим чамцем или точком – уз значајну разлику да су све претходне технологије или човекова продужења била делимична и фрагментарна, док је електронско потпуно и интегрално“.⁴⁷

Колико смо, на крају свега, далеко или близу од „садашности“ како је она теоријски антиципирана у прошлости. Маклуан ју је очекивао као планету претворену у уметнички предмет, у којој ће нови човек „бити повезан са космичком хармонијом која превазилази време и простор, (...) (када ће) и сам човек (...) постати органски уметнички израз“.⁴⁸ Бењамин је, опет говорио о аматеру „који се враћа кући са гомилом својих уметничких оригиналних снимака (и који се) не радује (...) више од ловца који доноси толико дивљачи да би могао да отвори продавницу меса (...), (те) да је пред вратима дан кад ће бити више илустрованих ревија него продавница меса дивљих птица и животиња“.⁴⁹ А трећи, најстарији од њих, који се највише и борио са сопственим „неманима“, рекао је оно што је свако од нас, бар понеки пут, поновио у последње време, да ако дуго гледаш у амбис, тада и амбис почиње да гледа у тебе.

Литература

- Андерс, Г., *Свет као фантом и матрица*, Прометеј, Нови Сад, 1996.
Бењамин, В., *О фотографији и уметности*, Културни центар Београд, Београд, 2006.
Епштајн, М., *Вера и лик*, Матица српска, Нови Сад, 1998.
Ерић, Љ., *Речник страха*, Арихпелаг, Београд, 2007.

⁴⁷ Маклуан, М., *Електронски медији и крај културе писмености*, Карпос, Лозница, 2012, стр. 69.

⁴⁸ Исто, стр. 76.

⁴⁹ Бењамин, В., *О фотографији и уметности*, Културни центар Београд, Београд, 2006, стр. 25.

Предраг Јакшић

- Јакоби, Ј., *Јунгов пут индивидуације*, Јасен, Београд, 2011.
- Лакан, Ж., *Списи*, Просвета, Београд, 1983.
- Лазарев, В., *Историја византијског сликарства*, Бримос, Логос, Александрија, Београд, 2004.
- Маклуан, М., *Електронски медији и крај културе писмености*, Карпос, Лозница, 2012.
- Маклуан, М., *Гутенбергова галаксија*, Нолит, Београд, 1973.
- Миливојевић, Др З., „Безусловна љубав постоји само у вери“, <http://pravoslavije.spc.rs>
- Морен, Е., *Човек и смрт*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1981.
- Панић, В., *Речник психологије уметничког стваралаштва*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
- Проф. др Душан Стојановић – Бели олтар*, документарни филм, р. Обрадов, И., 2009.
- Роуз, С., „Огледи, поуке, записи“, у: *Светлост са Запада/Живот и учење оца Серавима Роуза*, пр. Димитријевић, В., Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, Београд, 2004.
- Рохајм, Г., *Настанак и функција културе*, Бигз, Београд, 1976.
- Тодић, М., *Историја српске фотографије*, Просвета, Музеј примењене уметности, Београд, 1993.
- Вилсон, Л., Вирилио, П., „Сајберрат, Бог и телевизија/Интервју са Полом Вирилиом“, *Култура*, бр. 97, Београд, 1998.
- Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Октоих, Нови Сад, Подгорица, 1993.

Predrag Jakšić

SCREEN AS A NEW PARADIGM OF FACE

(Summary)

This thesis will analyze the issue of face of individuals, subjects, the face that is reproduced on screens an individual is surrounded with, in order

to prove the hypothesis that the paradigm of preoccupation with the human face, which has been present since the beginnings of mankind, actually becomes the paradigm of preoccupation with the screen where is human face is reproduced (with human face on) as a reflection of human evanescence and of fear of death in this alienated world. There will be a short review of the most relevant moments in history that demonstrate, on one hand, continuity of human preoccupation with its own image and evanescence, and on the other, the discontinuity that led to alteration of this paradigm. Special emphasis will be put on the phenomenon of selfie photographs as well as of manifestations and „mutations“ of this phenomenon. The thesis will draw from views of theoreticians such as Paul Virilio, *Walter Benjamin*, Marshall McLuhan, Edgar Morin and others.

Key words: face, screen, death, *selfie*, god.

Дуња Рашић

ДУША ЛЕПОТЕ У ПОТЕЗУ МАСТИЛА: ДИЈАГРАМ БР. 20 ИБН АРАБИЈЕВИХ МЕКАНСКИХ ОТКРОВЕЊА

Апстракт: Трагом великана европске оријенталистике, Титуса Буркхарта и Мигела Паласиоса, ово истраживање разматраће Ибн Арабијев дијаграм бр. 20, као најранији познати приказ божанског Трона исламске културне баштине. Одупирући се традиционалној концепцији недостижне, трансцедентне лепоте Творца на Трону Господара светова, Ибн Араби слика Трон као есенцију лепоте појавног света. Ово истраживање промишља дијаграм бр. 20 у оквиру средњовековне перцепције уметничког дела као брака мудрости (*ḥikmah*) и виртуозне вештине длета и четкице у руци великог мајстора (*ṣināʿah*). Промишљајући божански Трон, научни рад који се налази пред вама настојаће да приближи читаоцима концепт Лепоте и унутрашњи смисао иза појавне форме исламске уметности.

Кључне речи: Ибн Араби, Лепота, Трон, 'Arsh

Увод

„Чврстина моје вере налик је јасној визији Престола мог Творца“¹

¹ Ibn 'Arabi. „Kitâb Al-Jalâl Wa-l Jamâl“, *Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society*, VIII, 1989, стр. 8.

Уздижући се над осам хиљада носећих стубова постављених на међусобној раздаљини од три милиона миља, *Ари*, божански Трон, издваја се као најузвишенији симбол Лепоте и Правде исламске цивилизације: недокучивих људском разуму попут природе Творца која их исијава. Кодификацијом садржаја куранског откровења, средином седмог века божански Трон овековечен је као блистава конструкција украшена пијадесталом *Курси*; што вечно лебди над тамним водама хаоса². Божанским рукама обликован, Трон Свемилосног искрсава час као велелепни царски престо у персијском стилу – а час као смарагд, црвени зумбул, бисер или светлост сама. С обзиром да средњовековна есхатологија традиционално одређује Трон као есенцију лепоте појавног света, тринаест векова дугу полемику исламских теолога о природи Трона могуће је свести на једно једино исконско питање: расправу о природи Лепоте саме. Суочени са комплексношћу проблематике оличене у природи Лепоте, највећи умови Исламске цивилизације сложиће се тек при одређењу Трона као несагледиво велике конструкције која се надноси над целокупним богатством створеног света: почев од разбокореног шаренила појавног универзума до пламена Џехене и уздасима задовољства испуњених рајских вртова. „Алах, нема Бога осим Њега, Живи је и Вечни! Не обузима га ни дремеж ни сан и све што је на земљи и небу Њему припада. Трон Његов обухвата небеса и земљу и заштита и очување њихово не замара га нимало – јер он је Свемилосни, Величанствени!“³. Тачне димензије божанског Трона познате су једино Господару Светова с обзиром да се „величина Трона божанског наспрам ма ког престола земаљског огледа као пространство неба наспрам обичног камичка“⁴. У освиту Судњег дана, праведници ће се приближити бисерима укра-

² Арш, божански Трон, на страницама Курана јавља се укупно 25 пута. Види: *Кур'ан*, 2:255, 7:54, 9:129, 10:3, 11:7, 13:2, 17:42, 20:5, 21:22, 23:86, 23:116, 25:59, 27:26, 32:4, 39:75, 40:15, 43:82, 57:4, 81:20 и 85:15.

³ *Кур'ан*, 2:255

⁴ Al-Tabataba'i, M. H., *Tafsir el Mizan I*, World Organization for Islamic Services, Tehran, 2013, стр. 940.

шеном пијадесталу Курси и угледати Трон као визију засењујуће лепоте. „И видећеш анђеле како круже над Троном славећи Алаха, Господара њихова. Тада ће свима по правди Бога суђено бити и биће речено, Хваљен нека је Алах, Господар светова!“⁵

Захваљујући монументалности опсега релевантних извора, на Западу до данас није извршена свеобухватна анализа Трона као квинтесенцијалног симбола Лепоте Исламске цивилизације. Западни читаоци стога су тек спорадично имали прилику да се сретну са концептом Трона кроз преводилачки рад Хелмута Гатјеа, Џејмса Робсона и Амине Адил. Премда канонска дела исламске теологије обилују експлицитним описима Трона у подједнакој мери колико и мистички списи суфија, света формула шехаде⁶ успротивиће се неспутаној слободи уметничке имагинације, чији би замах потенцијално могао да изједначи релативно са апсолутним и Творца са створеним светом. Уметнички прикази Трона као есенције лепоте појавног света представљају тек ретку и смелу појаву. Као израз поштовања према врховној тајни оличеној у природи божанског Битка који порађа појавни свет, исламска теологија успротивиће се уметничким приказима пророка (*anbiyā*), светаца (*awliyā*)... Али и људских бића уопште; створених по божијем **лицу** како би били намесници Творца на земљи. И премда *Кур'ан* слави Алахове очи⁷, моћну владарску десницу⁸ и лице које се узноси над небесима⁹ – интензивне полемике шиитских и сунитских теолога резултоваће начелним консензусом да очни вид не може сагледати трансцендентну лепоту Творца све до изласка душе на поприште Судњег дана. Полазећи од претпоставке да божја реч нужно мора бити истинита

⁵ *Кур'ан* 39:7

⁶ *Lā ilāha illā ‘Llāh*: Нема Бога до Бога [Алаха]. Као један од пет стубова ислама и исказ непоколебљивог пламена вере у срцима људи, једноставна верска формула *шехаде* извршиће свеобухватни утицај на формирање естетског израза културног круга исламске цивилизације.

⁷ *Кур'ан* 20:39, 23:27

⁸ *Кур'ан* 3:66, 57:1

⁹ *Кур'ан*, 28:88

било да је схватамо или не, у очима исламских теолога не може бити сумње да је „Свемилосни ваистину над Троном узвишен.“¹⁰ Исламска теологија тако прихвата кур’анску визију Творца који седи на Трону – уз апсолутну забрану даљих спекулација о природи ове визије; недостижне очном виду и сензорним опажајима физичког тела. Невидљив, несазнатљив, трансцедентан Бог јесте – и стога се визија божанског бића на Трону Господара Светова природно намеће као највиши благослов људском бићу у очима исламских мистика, теолога и јуриспрудената свих доба¹¹.

Трагом великана европске оријенталистике, Титуса Буркхарта и Мигела Асина Паласиоса, ово истраживање покушаће да приближи читаоцима концепт Лепоте и унутрашњи смисао иза појавне форме исламске уметности кроз анализу дијаграма бр. 20 из пера Ибн Арабија, великог андалузијског мистика XIII века. Састављен свега две године пре смрти великог учењака 1240. године, поменути дијаграм до данас остаје најранији познати уметнички приказ Трона исламске културне баштине. Као такав, Дијаграм бр. 20 овековечиће Трон у оквиру ширег графичког приказа стварања света. Кратки осврт на процес генезе и основне онтолошке концепције у оквиру мистичког опуса Ибн Арабија отуд се намеће као предслов сваком научно-истраживачком раду вођеном амбицијом да проникне у природу божанског Трона.

1.1. Творац седам небеса и Господар Трона

У почетку беше Реч.¹² Попут хришћанских предања која славе реч као зачетак појавног света, Ибн Араби сматрао је да процес стварања започиње са Пером. Курански мотив Пера (*al-qalam al-a’alâ*) Ибн Араби познаје као Први, универзални интелект (*al-aql al-awwal*): анђеоско биће обдарено спознајом божанског знања

¹⁰ Кур’ан 20:5

¹¹ Al-Ghazali., *Iḥyâ’ ulūm al-dīn*, Dar al-kutub al-ilmiyah, Beirut, 2008, стр. 280.

¹² Пост 8:30

(*tajallī 'ilmī*). Под божанским знањем Ибн Араби углавном подра-
 зумева спознају историје света од постанка до Судњег дана¹³. Моћ
 ове спознаје проузроковаће рађање самосвести Првог интелекта,
 који од тог тренутка постаје свестан постојања сопствене душе.
 Као основни извор креативне моћи у делима Ибн Арабија јавља се
 самосвест. Спознавши постојање сопствене душе, Први интелект
 је уводи у постојање као Душу света (*al-nafs al-kulliyya*). Као ди-
 ректна последица епифаније божанског знања, Душа света ступа
 у постојање као *al-lawh al-mahfūz*, куранска „плоча помно чува-
 на“¹⁴. Ибн Арабијев концепт Душе света одговара традиционалној
 теолошкој представи Мајке свих књига, коју је уочи стварања све-
 та исписало божанско Перо. У подножју божанског Трона, Мајка
 књига чува текст Курана и историју стварања света: „Оно што му
 по вољи није, Алах ништи; док оно што жели одржава – јер његова
 је Мајка књига.“¹⁵ Ибн Арабијева Душа света у основи се састоји
 од спознајног потенцијала (*quwwa 'ilmiyya*) и активне силе (*quwwa
 'amaliyya*), путем које Душа Света порађа своју прву еманацију.
 Хаос¹⁶, као *materua prima* и прва еманација Душе света, истовре-
 мено се јавља и као први елемент дијаграма бр. 20. Душа света
 потом порађа Универзално тело (*al-jism al-kull*), своју другу емана-
 цију¹⁷ отелотворену у виду четворице носача божанског Трона.

¹³ 'Ibn Arabi., *Al-futūḥāt al-makkiyya*, Al-Hay' a al-Misriyya al-'amma Li-lKitab, Ca-
 iro, 1997, стр. 423.

¹⁴ *Кур'ан* 85:22

¹⁵ *Кур'ан*, 13:38

¹⁶ Буквални превод термина *al-habā'* гласио би „прашина“. Како би избегао не-
 пожељне импликације, Ибн Араби користи овај термин искључиво као *al-habā'
 al-kull*; и то као далеки одјек куранске визије мрачних вода хаоса над којима леб-
 ди божански Трон.

¹⁷ Ибн Араби разликује Универзално тела (*al-jism al-kull*) и грубу физичку материју
 (*turâb*), као основне градивне честице материјалног света. Лишен светлости
 божанског присуства, отелотворени универзум (*mumkin al wujūd*) не би могао
 да опстане. Будући да не поседује сврху и независност постојања по себи, Ибн
 Араби не оклева да опише материјални свет уз помоћ речи *'adam* – „непостојање“.

„Божански Трон Алаху припада и анђели га носе на леђима“, забележиће Ибн Араби у оквиру трећег тома *Меканских откровења*¹⁸. Анализа дијаграма бр. 20 омогућава нам да уочимо како се Трон у основи састоји од столице (al-kursī) и ногара које је придржавају (al-qadamāni). Ибн Араби одређује Трон као краљевство у ком се преплићу тело, дух, узвишеност и окрепљење¹⁹. *Меканска откровења* познају божански Трон истовремено као царски престо и симбол владавине Творца над видљивим и невидљивим светом. „Познато је како нереди у царству чине да се заљуља трон владара. С обзиром да је симбол сваког царства његов трон, носачи тог трона представљају камен темељац мира у царству. Узмемо ли да сваки трон у основи представља столицу, као носачи трона јављају се четири ногаре на којима трон стоји – или ма која бића која те ногаре носе“²⁰. Носачи божанског Трона јављају се и као носиоци осам божанских атрибута самог Творца: живота, знања, воље, говора, слуха и савршенства укуса, мириса и додира²¹. Ослањајући се на ауторитет куранског откровења²², Ибн Араби познаје осам носача који ће током Судњег дана придржавати ногаре Трона. У уобичајним приликама, као носачи Трона јављају се четири анђеоска бића у лику човека, лава, орла и бика. У том погледу учење Ибн Арабија стоји у сагласности са канонским описима *’исре*, чувеног небеског узнесења посланика Мухамеда: „Прошавши кроз седам велова, појавио сам се у подножју божанског Трона. Алах, Свемилосни, Самилосни, сачинио га је од зелених смарагда са ногарама од рубина. Сваку од четири ногаре до освита Судњег дана придржавће четири анђела. Тог Дана, по два анђела придржаваће

Види: Рашић, Д., „Савршени човек у литерарном опусу Јована Лествичника и Ибн Арабија“, *Ком часопис за религијске науке*, VI, 2015, стр. 124–127.

¹⁸ Ibn Arabi., *Al-futūḥât al-makkiyya*, стр. 434.

¹⁹ Ibn Arabi., *The Meccan Revelations*, Pir Press, New York, 2002, стр. 226.

²⁰ Ibn ’Arabi, *Al-futūḥât al-makkiyya*, стр. 430.

²¹ „То је значење Осмице која сажима собом Краљевства Трона.“ Види: Ibn ’Arabi., *The Meccan Revelations*, стр. 226.

²² *Кур’ан*, 69:17

сваку ногару Трона: укупно њих осам. Висина осам анђела толика је да би човеку било потребно пет стотина година путовања како би прешао раздаљину између пете и чланка ових анђела – и још пет стотина како би се са врха њихове ушне шкољке спустио до врата њихова. Главе анђеоских носача Трона вечно су погнуте како не би били заслепљени сјајем божанског Трона. Један од њих у облику је човека и он се вечно моли за добробит људског рода, како би нам греси наши били опроштени. Други је створен у облику орла и молитве његове упућене су птицама небеским и земаљским. Трећи анђеоски својом појавом налик је на лава и утонуо у молитву како би звери земаљске пронашле свој плен. Четврти анђеоски је у облику вола – и молитве његове упућене су благостању стоке и животиња домаћих²³.

Упркос експлицитном позивању на ауторитет суре *Al-Haqqa*²⁴, Ибн Араби на концу пориче анђеоску природу осморице носача. Као носаче Трона у освиту Судњег дана Ибн Араби именује Адама, првог човека, посланике Мухамеда и Ибрахима – и анђеле Ризвана, Мелика, Цибрила, Михаила и Исрафила. Позивајући се на ауторитет Ибн Масаре ал-Џабалија, Ибн Араби посматра Адама и Исрафила као заштитнике појавних облика и физичких тела створеног света; Гаврила и Мухамеда као заштитнике духа – а Михаила и Ибрахима као доносиоце окрепљења (*arzâq*) и чуваре живота на земљи²⁵. Трећи том *Меканских откровења* овековечиће Ибн Арабијеву визију носача Трона у виду пламених стубова-темељаца у подножју божанског престола. „И видех Трон како се уздиже над безбројним стубовима горуће ватре. Дуга сенка Трона конкавног облика попут љуске јајета крила је светлост Творчевог бића, чинећи је подношљивом мојим очима; допуштајући ми да се утопим

²³ Adil, A., *Muhammad, the Messenger of Islam: His Life & Prophecy*, Islamic Supreme Council of America, Fenton, 2002.

²⁴ Ibn 'Arabi. *Al-futūḥât al-makkiyya*, стр. 433.

²⁵ Ibn 'Arabi, *'Uqlat al-mustawfîz*, Brill, Leiden, 1919, стр. 58.

у визији бескрајне мирноће²⁶. Непосредни доживљај мистичког узнесења навешће Ибн Арабија да се супротстави традиционалном гледишту које одређује природу Трона као несазнатљиву и необухватљиву ограниченим опсегом људског разума. Мистик своју истину не ствара, већ је доживљава – иначе не би био мистик. Логички суд и ерудиција великог учењака у корпусу *Меканских откровења* јављају се искључиво као стубови одбране сазнања рођењем посредством мистичког откровења.

Разматрајући природу Трона, Ибн Араби ће потражити подршку својим уверењима у оквиру суре *Ал-Кујама*: „Тога дана нека ће лица блистава бити, у Господара свога ће гледати; тога дана нека ће лица смркнута бити, тешку невољу ће очекивати.“²⁷ Упуштајући се у лингвистичку анализу наведених ајета²⁸, Ибн Араби износи своје неслагање са традиционалном перцепцијом несагледиве, транд-сцедентне природе квинтесенцијалног симбола божанске Лепоте: „Када је праћен предлогом *ilâ*, глагол *naẓara* може да означи једино директан поглед у буквалном смислу. У случају да је праћен честицом *fî*, овај глагол носи значење менталне и интелектуалне перцепције; а у случају да је праћен честицом *lî* такође означава заштиту и саосећање – док би уз друге честице глагол *naẓara* могао да носи и значење сусрета, напора или одлагања. Док се очи могу сматрати [физичким] атрибутима лица, интелект то ни у ком случају није. Стога закључујем како поменути ајет нужно подразумева визију ока“.²⁹ Позивајући се на ауторитет пророка Мухамеда, Ибн Араби закључује: „И видећеш [Трон] Господара свога онако као што видиш пун месец у мрачној ноћи или подневно сунце плаветног неба – и тим призором нећеш бити смрвљен. Алах, слављен да је, указује нам се у својој Лепоти како би очима нашим био сагледан“³⁰.

²⁶ Ibn ‘Arabi. *Al-futūḥât al-makkiyya*, стр. 374.

²⁷ *Кур’ан*: 22-23

²⁸ У оригиналу: ذِيْ مَوِيْ هُوَ حُوْجُوْةٌ رَّطَانِ اِهْبَرِيْلَ اَهْرَسَابْذِيْ مَوِيْ هُوْجُوْةٌ وَرَقَافَا هِبَلْ عَفْئِيْنُ اَنْ ظَنَّتْ رَضَانْ

²⁹ Ibn ‘Arabi. *Kitâb Al-Jalâl Wa-l Jamâl*, стр. 8.

³⁰ *Ibid.* 8.

Свеобухватна анализа Ибн Арабијеве визије божанског Трона сачувана је у оквиру трактата *Kitâb Al-Jalâl Wa-l Jamâl*. Ибн Арабијева анализа спознајне моћи људске перцепције пред Троном Господара Светова истовремено представља покушај великог учењака да измири ограничења класичне теологије са крајњим дометима мистичке спознаје. Загонетку трансцедентне и несагледиве природе божанске Лепоте, која се на концу ипак разоткрива пред продорним погледом мистика, Ибн Араби разрешава теоријом да је људско око у стању да посматра неки предмет а да га при том не обухвати. Према учењу Ибн Арабија, људска перцепција је нужно ограничена на површину појавних облика физичког света. Крајњи домет и природу људске перцепције Ибн Араби објашњава на примерима воде и огледала: „Ако би смо запитали наше око шта види, оно не би могло прозборити: ‚видех огледало‘. Огледало је несагледиво и ништа о природи и форми његовој не може бити речено – а ако би неко то ипак учинио, тај је незналица и не поседује право знање о природи људске перцепције. Али ако би неко одговорио речима ‚видео сам...‘, и заим описао одраз или одразе које је видео у огледалу, тада би истину зборио. Таква је природа визије ока твога, у наше речи чврсто се поуздај“³¹. За око које посматра углачану површину огледала и одраз у њему, перцепција одраза идентична је перцепцији огледала. Очи не могу сагледати ваздух будући да су у потпуности обухваћене њиме – баш као што ниједан човек не може сагледати предмет који држи у чврсто стиснутој шаци. „Око жели да спозна боју воде у посуди – али га њен садржај опија својом чистотом. Ту боју око видети не може – јер када би могло, ограничило би је, што је немогуће с обзиром да чиста прозирност воде [својом јасноћом] наликује јасноћи савршене перцепције. Заокупљене контемплацијом Лепоте Његове, очи посрћу под теретом слабости и комфузије и перцепција се мути. Наша неспособност да успоставимо перцепцију није ништа друго до сама перцепција“³².

³¹ Ibn 'Arabi., *Kitâb Al-Jalâl Wa-l Jamâl*, стр.7.

³² Ibid.7

Човека занемелог пред тајном Битка апсолутног Ибн Араби пореди са утопљеником у мору контемплације. Скривена иза наслага грубе материје физичког света (*turâb*) и светлуцавих велова суптилних сфера духа (*arwâh*), Алахова есенција, Битак апсолутни, налази се изван домета људске спознаје. Као једину истинску одредницу Битка апсолутног, недоступног интелектуалној контемплацији и духовној илуминацији великих мајстора, Ибн Араби наводи Вечност. Позивајући се на ауторитет посланика Мухамеда, Ибн Араби прибележиће и следеће: „Познато је како је Посланик, мир и благослови Божији нека су са њим, на питање: „Видео ли си Господара својега?“, одговорио: „Он је светлост сама – како бих Га могао видети? Застор од Моћи изаткан био је спуштен и ни у једном тренутку није се растворио преда мном. Господар светова исувише је узвишен да би био обухваћен људским оком“³³. Послаников „застор од Моћи изаткан“ *Меканска откровења* познају као „сенку Трона конкавног облика“ која је омогућила Ибн Арабију да назре обресе Трона обасјаног божанским светлошћу Творца Светова³⁴. Тик иза појавног облика Трона, божански Битак апсолутни остаје заувек закриљен велом сенке. Сенка Трона, која ће поштедети очи и разум великог учењака пред сјајем Битка апсолутног, и у исто време ће уклонити његова дела ван опсега теолошких полемика инспирисаних загонетком антропоморфне природе појавног облика Творца. Изван и изнад свих ограничења која бићима намећу отелотворене форме постојања, Битак апсолутни као есенција божанског бића руга се наивним покушајима ограничене перцепције људских бића да се огледа с њим: „Ваистину је узвишена природа Творца неба и Земље и Господара Трона над свим описима оних [тј. теолога и суфија] који теже да је спознају. Не заваравaj се тиме што Он описује тебе на исти начин као што описује самог себе: као Лепог, Знајућег, Вољеног. На крају крајева, и дивље звери понекад

³³ Ibid.7

³⁴ Ibn 'Arabi., *Al-futūḥāt al-makkiyya*, стр. 374.

бивају описане као бића која чују, виде и имају слободну вољу. Схвати то³⁵.

1.2. Трон као есенција Лепоте појавног света

Ибн Араби дефинише божанску светлост Творца, која изводи бића из непостојања у постојање, као главни извор естетског сензибилитета отелотворених бића појавног универзума. Жудња за Лепотом, која у исламу нужно има божански квалитет, у делима великог учењака јавља се као покретачка сила која на концу порађа целокупну уметничку и духовну бастину људског рода. Лепоту појавног света Ибн Араби дефинише као теофанију божанске природе. „Посланик, мир и благослови божији нека су над њим, говорио је да је Бог леп и да воли Лепоту. Свевишњи се пред својим бићима разоткрива путем Лепоте и она потом бивају испуњена љубављу према њему³⁶. У покушају да прецизно одреди природу Лепоте, Ибн Араби ће се приклонити традиционалном становишту исламске теологије да свака лепа ствар нужно мора бити привлачна људској души. Сваки извор Лепоте у делима Ибн Арабија истовремено је представљан и као извор Истине и Љубави с обзиром да „природа Лепоте по својој суштини нужно порађа и привлачи љубав. Лепота је добродошла отвореност Истине ка човеку³⁷. „Божанском милошћу, Истина се отелотворује у појавном свету и пружа човеку руку под маском Лепоте. Заогрнуте Лепотом која нас мами, божанске Истине распростиру се пред нашим очима; наводећи нас да у предметима појавног света, као објектима нашег посматрања и обожавања, наслутимо постојање дубље, божанске суштине која се у њима крије³⁸. Мистички опус Ибн Арабија познаје Лепоту као камен темељац саодноса човека и Бога – и самим

³⁵ Ibn ʿArabi., *Kitâb Al-Jalâl Wa-l Jamâl*, стр. 5.

³⁶ Ibn ʿArabi., *Al-futûḥât al-makkiyya*, стр. 112.

³⁷ Ibid. 326.

³⁸ Ibn ʿArabi., *Kitâb Al-Jalâl Wa-l Jamâl*, стр. 15.

тим и као медијум путем ког се човеку разоткривају божанских откровења, префињена стања духа и искре надахнућа као главни предуслов стваралачком раду и креативном мишљењу.

Природа Лепоте у оквиру средњовековне теологије традиционално је представљена као двострука: истовремено као чист божански епитет и одора обавијена око појавних облика лепих бића и предмета³⁹. Компаративна анализа трактата *Kitâb al-Jalâl wa al-Jamâl* и збирке мистичких ода *Tarjumân al-ashwâq* разоткрива нам начелну сагласност великог учењака са традиционалном куранском одредницом двоструке природе лепоте. Одору саткану од Лепоте појавног света Ибн Араби пореди са Јосифовим шареним огртачем из куранских и библијских предања – али и са кирхом, суфијском одором иницијације. Огрнути се кирхом, као симболом божанских квалитета манифестованих у посвећенику путем успешно спроведеног мистичког узнесења, за Ибн Арабија подразумева спознају тајне божанске Узвишености, Савршенства и Милости као „троструког лица божанске Лепоте“⁴⁰.

Разматрајући Лепоту као чист божански атрибут⁴¹, Ибн Араби инсистира на постојању Узвишеног и Релативног аспекта Лепоте. „Контемплације божанске Узвишености и Лепоте од памтивека су привлачиле пажњу мудраца и мистика. Многи од њих оставили су потомству записе о својим сазањима – колико је то њиховом уму и степену [духовног] развоја било доступно. И многи од њих су грешили, привучени божанском Лепотом и испуњени страхо-

³⁹ Види: Burkhart, T., *Art of Islam: Language and Meaning*, World Wisdom Inc., Bloomington, 2009, стр. 11 и Chittick, W., *Ibn 'Arabi Heir to the Prophets*, Oneworld Publications, Oxford, 2005, стр. 43.

⁴⁰ Ibn 'Arabi, *Tarjumân al-ashwâq: A Collection of Mystical Odes*, University of Cambridge Press, London, 1991, стр. 11.

⁴¹ Деведесет девет Најлепших имена Творца представља начин манифестовања Бог у појавном свету. Постајући отелотворења и манифестације божанских имена, бића ступају у раван постојања: бивају створена. Види детаљан преглед Ибн Арабијевог промишљања Најлепших имена као суштине и есенције појавног света код: Д. Рашић, *Савршени човек у литерарном опису Јована Лествичника и Ибн Арабија*, 124.

Душа лепооте у потезу мастила

поштовањем пред божанском Узвишеношћу⁴². Мислећи да говоре о Узвишености Творца, мистици и учењаци свих доба најчешће су несвесно говорили о Релативном аспекту Лепоте. При анализи двоструке природе Лепоте као медијума саодноса човека и Творца, Ибн Араби истиче да је у међусобном односу човека и Бога Узвишени аспект Лепоте повезан са осећањем љубави и блискости – док нижи, Релативни аспект Лепоте, у човеку нужно изазва страхопоштовање.

Божанскз Лепоту која у човеку буди осећања блискости и страхопоштовања Ибн Араби пореди са рукама Творца испруженим у процесу стварања света: „Знај како Бог има две природе [тј. два Битка] и две руке – и нека ти буде јасно да целокупни универзум почива на овом принципу. И знај како је Свевишњи описао Себе истовремено као спољашње манифестовановаг и изнутра скривеног. Он је породиио универзум у виду видљивог и невидљивог света како би смо путем ствари невидљивих познали скривене пределе космоса – и универзум отелотворени, како би смо спознали појави свет путем ствари видљивих. И породиио је [Творац] свет овај као место испуњено страхом и надом; како би смо се бојали гнева Његова и чезнули за наклоношћу Његовом. Потом је Он описао Себе кроз атрибуте Узвишености, Савршенства и Милости, на тај начин породивши свет овај испуњен страхопоштовањем и љубављу према Њему⁴³. Баштиник спознаје три лица божанске Лепоте у делима Ибн Арабија јавља се као познавалац тајне природе божанске Узвишености, Савршенства и Милости. Ибн Араби познаје Куран као кристално чисто огледало три лица божанске Лепоте. Куранске ајете супротне садржине, који у оквиру исте суре осликавају нераздвојиву природу три лица божанске Лепоте, Ибн Араби назива сестринским ајетима. „Ниједан ајет посвећен божанској Узвишености не може да постоји самостално, без присуства другог ајета, који би исказом о Лепоти и Милости Творца балансирао његов исказ.

⁴² Ibn 'Arabi., *Kitâb Al-Jalâl Wa-l Jamâl*, стр. 2.

⁴³ Ibn 'Arabi, *The Bezels of Wisdom*, SPCK, London, 1980, стр. 7.

Тако је онај који себе назива „Свемилосним, Самилосним“ такође и „Онај чија је казна страшна“. Исказ његов о „срећницима међу лотосима без бодљи“ замрачен је исказом о несрећницима у „ватри ужареној и води кључалој; у сенци дима чађавог“. „Блистава лица верника“ самим тим нужно стоје у равнотежи наспрам „смркнутих лица неверника“. Потражиш ли истину ову на страницама Курана, засигурно ћеш је и наћи⁴⁴.

Методолошки поступак анализе куранских сура у потрази за скривеним наговештајима који воде посвећеника дубљем разумевању божанских атрибута Ибн Араби назива *ishârât*. Трагајући за спознајом Трона као квинтесенцијалног симбола Лепоте Исламске цивилизације, између три лица Лепоте Ибн Араби издваја лице Милости с обзиром да „под овим именом Свемилосни [*Al-Rahmân*] заседа на Трон Господара Светова“⁴⁵. Посредством методе *ishârât*, пети ајет суре *Ta-Xa* разоткрива Ибн Арабију Милост као први импулс Творца који порађа створени свет. Као врховни симбол Милости, трећег лица божанске Лепоте и праузрока стварања света, Ибн Араби одређује Трон. Једном усмерена ка промишљању природе божанског Трона, оштра перцепција мистика Ибн Арабијевог ранга разоткрива духовни наук који курански ајети крију пред лутајућим мислима и животињским нагонима испуњеним умовима мањкавих посвећеника. Као први графички приказ Трона у историји Исламске цивилизације Ибн Арабијев дијаграм бр. 20 овековечиће Трон истовремено као зачетника и семе процеса генезе; као квинтесенцијални симбол Лепоте појавног света – и напослетку, као врховну тајну коју мистик може задобити путем божанског откровења.

⁴⁴ Ibn ‘Arabi. *Kitâb al-Jalâl wa al-Jamâl*, стр. 3.

⁴⁵ Ibid. 12

Приликом анализе исламске културне баштине, неопходно је имати у виду да концепт правоверног муслимана није имао исто значење у очима пророка Мухамеда почетком VII века, багдадског јуриспрудента крајем IX века – и Ибн Арабија, великог андалузијског мистика XIII века. Као најранији познати приказ Трона Господара светова у оквиру исламске културне баштине, Ибн Арабијев дијаграм бр. 20 нуди читаоцу разрешење једне од великих, загонетних опсесија људског рода: тајну порекла Лепоте и њене узвишене природе што лагано титра над површином отелотвореног света.

Главна потешкоћа приликом истраживања Ибн Арабијевог концепта божанског Трона искрсава при покушају одмеравања снага теоријског, скептичког приступа модерне науке – као јединог који је аутору био на располагању, са метафизичким системом Ибн Арабија, успостављеним ван оквира спекулативног карактера рационалне мисли. Обухватајући 989 дела, Ибн Арабијев стваралачки опус у целини је посвећен мистичком путу суфија, чију је теорију и праксу дисао и живео. Овековечена у оквиру дијаграма бр. 20, Ибн Арабијева промишљања Трона Господара светова у првом реду произилазе из егзегетске контемплације и непосредног искуства мистичког узнесења. Посматрати уметничку форму без познавања плодног тла из којег је изникла наликовало би међутим на кашику без јела. У свом изворном облику, средњовековна уметност искрсава пред очима посматрача као одраз духовних закона који леже у основи појавних облика материјалног света. Математичка абстракција и сведена форма дијаграма бр. 20 *Меканских откровења* јавља се као верни одраз средњовековне перцепције уметности као брака мудрости (*ḥikmah*) и виртуозне вештине (*ṣinā'ah*) длета и четкице у руци великог мајстора⁴⁶. Овај рад представља напор напор да се ово учење, онако како је оно сумаризовано у оквиру стваралачког опуса Ибн Арабија, пренесе у што је могуће модернијој термино-

⁴⁶ Burkhart, T., *Art of Islam: Language and Meaning*, стр. 221.

логији – како би нам минуциозност аналитичког осврта у највећој могућој мери приближила оно што нам је у њему прихватљиво.

Литература

- Adil, A., *Muhammad, the Messenger of Islam: His Life & Prophecy*, Islamic Supreme Council of America, Fenton, 2002.
- Al-Ash'ari, *Maqâlât al-islâmîyîn wa-'iḥtîlâf al-musòallîn I-II*, Maktabat al-naḥdòa al-misòriya, Cairo, 1954.
- Al-Daraqutni, *Kitâb al- al-asmâ we al-ṣifât*, Dar al-Liwâ, Riyadh, 1986.
- Al-Ghazali., *Ḥya' 'ulûm al-dîn*, Dar al-kutub al-ilmiyah, Beirut, 2008.
- Al Maqdisi, *Kitâb al-Bad' wa el-Târiḫ*, Leroux, Paris, 1899.
- Al-Tabataba'i, M. H. *Tafsir el Mizan I-II*, World Organization for Islamic Services, Teheran, 2013.
- Burkhardt, T., *Art of Islam: Language and Meaning*, World Wisdom Inc., Bloomington, 2009.
- Chittick, W., *Ibn 'Arabi Heir to the Prophets*, Oneworld Publications, Oxford, 2005.
- Corbin, H., *Alone With the Alone: Creative Imagination in the Sûfism of Ibn 'Arabi*, Princeton University Press, New Jersey, 1998.
- Gätje, H., *Die arabische Übersetzung der Schrift des Alexander von Aphrodisias über die Farbe*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1967.
- Ibn 'Arabi, *Al-futûḥât al-makkiyya I-XII*, Al-Hay'a al-Misriyya al-'Amma Li-lKitab, Cairo, 1997.
- Ibn 'Arabi, *The Bezels of Wisdom*, SPCK, London, 1980.
- Ibn 'Arabi, *The Meccan Revelations I-II*, Pir Press, New Yourk, 2002.
- Ibn 'Arabi, *Prayer of Spiritual Elevation and Protection: Al-Dawr Al-a' Lâ (Hizh Al-wiqâya)*, Anqa Publishing, London, 2007.
- Ibn 'Arabi. „Kitâb Al-Jalâl Wa-l Jamâl“, *Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society*, VIII, 1989, p. 5–32.
- Ibn 'Arabi, *Tarjumân al-ashwâq: A Collection of Mystical Odes*, University of Cambridge Press, London, 1991.
- Ibn 'Arabi, *'Uqlat al-mustawfiz*, Brill, Leiden, 1919.

Дуња Рашић

Robson, J., *Mishkat al-Masabih: English Translation with Explanatory Notes I–II*, Muhammad Ashraf, Lahore, 1196.

Рашић, Д., „Савршени човек у литерарном опусу Јована Лествичника и Ибн Арабија“, *Ком часопис за религијске науке*, VI, 2015, стр. 119–143.

Dunja Rašić

ETHERNAL BEAUTY IN THE STROKE OF INK: DIAGRAM NO. 20 OF IBN 'ARABI'S MECCAN REVELATIONS

(Summary)

Following in the footsteps of Titus Burkhart and Miguel Palacios, this paper is dedicated to the analysis of Ibn 'Arabi's diagram no. 20: as the earliest known graphical representation of 'Arsh, the divine Throne of the All-merciful. By refuting the traditional view of transcendental, incomprehensible beauty of Creator, Ibn 'Arabi portrays 'Arsh as the essence of Beauty of the manifested, created world. This paper intends to analyse diagram no. 20 in the wider context of the traditional perception of art as union of wisdom (*ḥikmah*) and craftsmanship (*ṣinā'ah*). Through the analysis of the divine Throne, this research aims towards providing thorough analyse of the concept of Beauty and symbolic meaning of Islamic sacred art behind its outward manifestations.

Key words: Ibn 'Arabi, Beauty, 'Arsh, Throne

Владимир Миленковић

ФУНКЦИЈА ФОРМЕ У ПОЕТИЦИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Апстракт: Рад настоји расветлити смисао повратка строгим формама версификације у неосимболистичкој поезији Бранка Миљковића, с обзиром на историјски контекст послератног српског песништва. Миљковићев повратак строгој организацији стиха не представља обнављање класицистичке естетике, већ, насупротив томе, истрајава на модернистичкој линији реализације Новог. Строгост форме се јавља као посредник у одвајању песничког дела од предметне стварности. Тежња за Новим у беспредметној поезији се осигурава традиционалним формама, које чувају њен уметнички карактер од западања у пуку произвољност. Међутим, сама традиционална форма у беспредметној поезији, није тек одлика према којој се препознаје њен уметнички карактер, већ место дијалектичког кретања отворености и затворености песничког дела. Форма, која својом организацијом затвара дело у кохерентну целину, кроз херметичност беспредметне поезије заправо трансформише реч у значењски отворен песнички симбол.

Кључне речи: Миљковић, форма, модернизам, Маларме.

„Пут ка интеграцији уметничких дјела,
која је једно са њиховом аутономијом,
јесте смрт момената у цјелини.“¹

¹ Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979., стр. 105.

Миљковићеви исказ према коме „Нема велике поезије без строге и одређене форме“², може на први поглед деловати као поетички конзервативизам, додуше задоцнео неколико деценија, након што је српска поезија већ у себе прихватила најпре експресионистичко залагање за слободан стих, а након тога и дадаистичке и надреалистичке напоре за деструкцијом форме. Међутим, у овом раду се жели испитати потпуно супротна теза – желе се извући модернистичке и авангардне консеквениције из ове Миљковићеве формалне ригидности. Наиме, Миљковићево инсистирање на формалној интегрисаности поетског израза, не може априори бити разумљено као реакционарни импулс, нити се оно може разумети као весништво постмодернистичких поступака игре са изумрлим формама прошлих епоха.

На само питање о модернизму Миљковићеве поезије не може бити одговорено уколико се сам модернизам узме као статички збир позитивних карактеристика које одређују неку епоху. Пратећи ставове Бориса Гројса можемо тврдити да модернистичка уметност не поседује позитивну специфичну карактеристику према којој бисмо јој недвомислено одредили родни појам. Како Гројс, у свом тексту „Савремена уметност као тоталитет“³, убедљиво показује – разноликост праваца, манифестација, уметничких пракси унутар онога што називамо модернистичком уметнишћу није тек плуралитет, мноштво идеја које међусобно индиферентно егзистирају у истом времену, већ оне настају и опстају у антагонистичком сплету, у напону негације у коме сваки правац себе фомира у свесној антитези са оним што сматра етаблираном уметношћу. Апстрактна тежња за новим, њена будућносна оријентација, рађа се тек из негације уметности дана. Стога испитивање традиционализма/модернизма Миљковићеве поетике не може почети без претходног осврта на друштвено-историјски и књижевно-историјски контекст у коме се она јавља. Овакав интерпретативни приступ није чисто методо-

² Миљковић, Б., *Сабрана дела*, Градина, Ниш, 1972., стр. 207.

³ Гројс, Б., *Политика Поетике*, Ад Маргинем Пресс, Москва, 2012., стр. 7

лошки избор, избор једног историјско-материјалистичког читања Миљковића, већ произлази из захтева самог предмета. Уколико је Миљковићева поезија модернистичка, она може бити разумљена само с обзиром на тај сплет разлика у који је уплетена. Утолико, није довољно напросто испитати њене одлике и разврстати их по њиховој категоријалној припадности, већ перципирати негативно-дијалектичко кретање унутар друштвеног контекста у који је она положена.

Сукоб Комунистичке партије Југославије са Информбироом 1948. доводи културну политику Југославије у специфичну ситуацију током педесетих година прошлога века. Настојање југословенске политичке елите да себе идолошки спецификује у блоковској подели, те да се огради у односу на реални социјализам совјетског типа, отвара могућност релативизације социјалистичког реализма као доминантног модела уметничке продукције. Управо је поље културе самоуправном моделу друштва у настајању послужило као најпогоднији полигон за произвођење слике о „социјализму са људским ликом“, о социјализму који је еманципован од диктата информбироа. На тај начин се почетком педесетих година се у Југолавији отвара простор за успостављене плурализма уметничке продукције, у коме долази до обнављања веза са модеренистичким тенденцијама међуратног периода, те отварања према савременим западним уметничким токовима.⁴ У књижевности таква тенденција се очитује у обнављању интертекстуалних веза са ауторима француског модернизма, пре свега праваца симболизма и надреализма који су имали одлучујући утицај на међуратну српску поезију. У таквом културно-политичком миљеу „социјалистичког модерниз-

⁴ Денегри, Ј., *Педесете: теме српске уметности*, Светови, Нови Сад, 1993., стр. 8–9.

ма⁵⁵ јавља се друга генерација српских послератних песника чији су најгласовијити представници Васко Попа, Миодраг Павловић и Бранко Миљковић.

Међутим, ово повезивање тројице песника са француском књижевношћу не може бити разумљено тек као пасивно прихватање поетичких начела француских узора. Специфичност модернизма друге генерације српских послератних песника састоји се у томе што се он јавља у једном социјалистичком друштву, у друштву у коме су песници суочени са социјалистичким реализмом као хегемоним културним обрасцем. Формација „социјалистичког модернизма“ тројице песника стога је условљена негацијом социјалистичког реализма као идеолошког апарата позитивне културе, и тек с обзиром на ту негацију она може бити разумљена у свом позитивном садржају. Негација која се има у виду јесте негација утилитета поезије, те негација поезије као линеарно структурисане политичко-идеолошке поруке која треба да има политичко-идеолошке учинке. Социјалистички реализам, као линеарна нарација чији идеологизовани садржај треба на експлицитан и активан начин бити инструменталан у изградњи социјалистичког друштва, одбацује се зарад поновног задобијања аутономије песничког језика. Утолико, социјалистички модернизам друге генерације српских песника карактерише заокрет од садржајно-центриране, утилитарне, ангазоване поезије, ка формално-центрираним поетским поступцима, те ка поетичкој рефлексiji форме. Та рефлексija форме треба да кроз формалне иновације издвоји језик поезије из идеолошког говора и говорног језика уопште, те да га учврсти у властитој аутономији.

Оно што у овом погледу издваја поезију Бранка Миљковића јесте радикалност његове поетике. Миљковићево повезивање са поетиком Малармеа, води га ка импулсима најрадикалније фор-

⁵⁵ Термин преузет од Дубравке Ђурић (Дубравка Ђурић, „Социјалистички модернизам као структура и конструкција мушкости“, у: *Песник Ватре – Бранко Миљковић*; Библиотека града Београда, Београд, 2011, стр. 145–160.)

малне апстракције, а тиме ка најрадикалнијој негацији утилитарне поезије социјалистичког реализма. Миљковићева поетика се може тумачити као разрачунавање са Малармеом, посредовање малармеовско-валеријевске поетике извесним надреалистичким моментима, али увек у контексту имплицитног сукоба са социјалистичким реализмом. Уколико је социјалистички реализам настојао комуницирати са публиком, Миљковић вођен Малармеом настоји укинути ту комуникативност зарад херметичности поетске истине. Међутим, пре даљег развијања овога става према Миљковићевом нео-симболизму, морамо се укратко осврнути на Малармеову поезију симболизма.

Маларме за своју поезију каже да је она „ћутљив узлет у апстрактно“.⁶ Међутим, то апстрактно, о коме је овде реч, није апстрактно филозофије, већ апстрактно поезије. Уколико је поетска традиција својом конкретносту славила лепо и узвишено присуства ствари у свету – било на начин субјективне рефлексije било објективне референције – онда апстрактно поезије, треба да учини њихово одсуство. Одсуство интендираног предмета оно поетско увија у само себе, чинећи ћутање властитим изразом. Међутим, песништво се дешава у језику. Реч је нешто обременењено комуникативном функцијом, функцијом преношења неког значења ради одређеног комуникативног циља. Уколико песништво хоће бити поетски акт, онда се реч мора ослободити своје функционалности, односно реч се мора трансформисати у симбол. У том смислу, симбол није тек неко скривено значење речи за чије откривање треба уложити више напора него иначе. Симбол постаје преобиле које је неисцрпиво и које се продуктивно понавља у својој неисцрпивости. Како Хуго Фридрих примећује, „песничку реч он (Маларме, прим.

⁶ Фридрих, Х., *Структура модерне лирике*, Стварност, Загреб, 1989., стр. 385.

В.М.) више не жели само као виши, свечанији ступањ разумљива језика, неко као дисонанцу неразрешиву у икојој нормалности“.⁷

Пролиферација и обезличавајућа стандардизација речи путем штампе која задобија масовни карактер у Малармеово време открива језик као распопућен својом комуникативном функцијом. Притиснут тим „расчаравањем језика“ у масовној комуникацији, Маларме смера да кроз радикалну аутономизацију песничког дела досегне његово изгубљено биће. Утолико се поезија препознаје као место концентрације језика у себе самог, јер се у поезији не збива ништа осим језика, те управо у њој треба трагати за местом истине језика као језика. Онтолошко држање Малармеове поетике спрам језика, стога, подразумева рад на потискивању његових семантичких аспеката, те истицању формалних аспеката графизма, фонемизма, препуштању мелодичности и ритмичности језичког израза. Кохеренција поетског исказа, не може бити упостављана ванјезичким моментима, већ њен основ мора бити положен у језику самом. Утолико, спојнице у језичким моментима морају бити такве да везе почивају у самим речима, а не у њиховој референцијалној функцији. Стога звучност језика, пре него његово значење, постиже ову аутономост поезије као чисто језичког догађања.

Пол Валери, на Малармеовом трагу, чисту поезију описује као догађај који прекида линеарну матрицу свакодневног циљно-усмереног искуства. Користећи алегорију игре, Валери поезију одређује као систем функционално бесмислених правила игре, који, међутим, свој смисао успостављају тек из укључености играње. Насупрот циљном, свакодневном кретању од тачке А до тачке Б, игра успоставља кружно кретање које своју целисходност прибירה из властите иманенције.⁸ Ово кретање игре, као и кретање поезије, је генерисано искључиво властитом формом, правилима која су успостављена унутар ње саме. Форма је утолико затворена, она

⁷ Исто, стр. 126.

⁸ Валери, П., *Медитеранска надахнућа*, Службени гласник, Београд, 2010. стр. 193.

одваја реч од предметног света, укида њену референцијалну функцију, али управо зато она је отворена за специфичну аутореферентну језичку игру. Аутореферентна игра чисте поезије удаљавајући означитеља од означеног, тежи да поништи саму разлику, те отвори простор искуства језика као језика.

Миљковић у есеју „Поезија и облик“ изриче сасвим малармеовски став када пише: „Она (поезија, прим В.М.) ономе што је дато одузима извесност и постепено га сугерира замењујући одређено неодређеним, постојеће могућним, непосредну ствар шифром, конкретно симболом. Зато је велика и фина поезија ослобођена терета садржаја. У њој ништа не сме да се догађа, одвија, развија“.⁹ Са Валеријевских позиција истицања синтетичког значаја форме за стваралаштво, Миљковић критикује надреалистички пројекат Бретона и његових следбеника. Надреалисти, према Миљковићу, успостављају једну „нихилистичку естетику“¹⁰ управо зато што у аутоматском писању, писању које треба да се отвори за изворну стваралачку снагу подсвести, нема синтетичког момента који би успоставио искуство дела као нечега што испада из матрице репродукције искуства свакодневице. Једино синтетички моменат иманентног кретања момената форме може изместити језик поезије из значења која су му наметнута свакодневним комуникативним праксама. Тек форма, продређујући себи сематничку грађу, производи извесни ефект зачућења, који негирајући комуникативне функције језика уводи у иманентно језичко догађање.

Међутим, Миљковићева критика надреалиста се развија и у имплицитну критику Малармеовске поетике. Док, „мисао о поезији као пустоловини речи, Малармеа усмерава ка ослобађању стила и језика од метричких стега“,¹¹ Миљковић у својој поетици истрајава на форми као примарној за песничко стваралаштво. У том погледу

⁹ Миљковић, Б., *Сабрана дела*, стр. 207.

¹⁰ Исто, стр. 206.

¹¹ Новаковић, Ј., *Интертекстуалност у новијој српској поезији*, Гутенбергова галксија, Београд, 2004, стр. 222.

кључан је следећи Миљковићев став: „не плашим се да тврдим да осећање облика претходи песми. Ту је ритам, искрсавају неке риме, ту је идеја, али речи још нема. Дакле, песма не почиње речима, као ни мисао, она се завршава речима“¹². Док је за Малармеа форма била вид помоћног средства, вид чувања семантички испражњене песме од дезинтеграције, Миљковић недвосмислено истиче примат форме над речју, напуштајући тиме малармеовску „онтологију језика“. Језик поезије јесте тек дериват овога „осећања облика“, а мисао певања није рекуперација бића језика, већ радикално дереализирање онога поетског, удаљавање поезије од предметног света у прегнућу „негативне онтологије“.

Дакле, за Миљковића бит поезије се не налази у речи као речи, већ у борби језичког материјала са наметнутим формалним ограничењима. Поезија свој уметнички карактер добија из овог антагонизма језичке грађе и формалне организације, она се у медију језика тек формом одваја од „неформалног говора“ као онога што је упућено на предметни свет. Тријумф форме над језичком материјом јесте уолико тријумф старалаштва над постојећим. „Поезија није именовање постојећих ствари које нас окружују, она је стварање... Она је по својој природи беспредметна. Па и онда кад полази од све створеног и видљивог, она то дематеријализира и чини невидљивим – стварност претвара у могућност“¹³. Дакле, Миљковићево инсистирање на форми не треба узети као поетички конзервативизам, већ оно може бити разумљено тек из његовог модернистичког импулса. Модернистичка тежња за Новим, за оним што испада из света стварног, оним што се негативно односи спреам постојећег, у Миљковићевој поетици је изједначена са радикализацијом разлике уметничког и не-уметничког кроз истицање форме као места ове демаркације.

Миљковићев формализам, дакле, није платонистички, он не почива на разумевању форми као позитивних вечних датости. Фор-

¹² Миљковић, Б., *Сабрана дела*, стр. 207–208.

¹³ Исто, стр. 225.

мом се ништа не актуализира у нешто постојеће, већ се производи отклон спрам предметног света, и у том отклону се наслућује оно могуће, оно што још није. Дијалектички карактер Миљковићеве поетике огледа се у томе што се модернистичка тежња за Новим остварује управо кроз рекулпацију традиционалних форми версификације. Наиме, управо на ауторитету седиментиране повести у традиционалним формама почива снага дереализације песничког језика. Њена сугестивност реч одваја од своје референцијалне функције, самим тим и од везаности за предметни свет. Уобичајени семантички слојеви се из речи потискују тек под притиском историјске тежине форме.¹⁴ Међутим, треба имати у виду, да „по правилу Миљковић је традиционалне облике модернизовао употребом слободног стиха и слободном интерпретацијом утврђених правила“¹⁵. Утолико, Миљковићев однос према традицији није наиван, већ наглашено рефлексиван. Њега прати свест да непосредан однос према форми није више могућ појавом слободног стиха и дискон-

¹⁴ Наиме, форме које Миљковић одабира у свом стваралаштву припадају различитим слојевима европске традиције. У свом тексту *Стални облици песме у поезији Бранка Миљковића* Никола Грдинић нуди минуциозну анализу Миљковићевих формалних поступака, коју ћемо укратко представити у наставку. Миљковићеве формалне поступке Грдинић је поделио у следеће категорије:

„а) Стални облици песме пореклом из старијих периода европске књижевности који раније нису употребљавани у српској књижевности, или није постојала традиција њихове употребе (баллада, балата, лауда, ронтел, стихотворне играчке).

2) Стални облици песме пореклом из старијих периода европске књижевности чија употреба има традицију у српској књижевности, а Миљковић их употребљава на начин као и песници модернисти (сонет).

3) Конвенционални поступци у грађењу песме преузети из традиције (катрени, квинте, употреба риме).

4) Грађење ауторских облика песме синтезом конвенционалних и модернистичких поступака (циклус утва златокрила).

5) Песме написане слободним стихом, без утврђене форме, коју су у општу употребу увели модернисти у провј половини 20. века.“ (Грдинић, Н., „Стални облици песме у поезији Бранка Миљковића“, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Гацин Хан, 1996., стр. 99–100.)

¹⁵ Грдинић, Н., „Стални облици песме у поезији Бранка Миљковића“, стр. 100.

тинуираних форми, те „ако се и негује класичан облик, то је само привид облика, успомена на облик, а не сам облик као такав“.¹⁶

Ова „успомена на облик“, у Миљковићевој поетици се контекстуализује у идеји „херметичке песме“, према којој „неразумљивост... не почива на произвољности, амбивалентности и недовољности језика, већ на његовој одређености“.¹⁷ Дакле, радикализација форме није у функцији смисаоне кохеренције, већ се налази у блиској вези са херметизмом. Синтетички моменат форме, идвајајући реч и за своје комуникативне функције, затвара је у неразрешиву неразумљивост. Управо у тој неразумљивости реч се отвара за себе саму, за властиту језичку стварност, у којој она „своју прошлост губи заувек“.¹⁸

Из ове везе херметичности и формалне дисциплине извире тема заборав, као кључна за разумевање Миљковићевог поетичког пројекта. У свом огледу „Херметичка песма“ он преображава Сипервјелово „заборављено памћење“ у своју формулу „заборављеног сећања“.¹⁹ Поетски херметизам, негирајући комуникативни садржај песничког дела, тежи заборављању ванпоетске стварности зарад чисто поетског догађаја. Ово „заборављење сећања“ јесте услов могућности херметичке песме као простора чисто језичке стварности. „Почетак поезије је почетак заборављања. Заборавити значи открити сличност у несличном, повезати неповезано и издвојено, ујединит“.²⁰ Синтетички моменат у херметичкој песми је интимно повезан са заборављањем, међутим, он своју снагу црпи из традиције. Наиме, може се закључити да ауторитет седиментираних повести која се налази у традиционалним формама треба

¹⁶ Миљковић, Б., *Сабрана дела*, стр. 225.

¹⁷ Исто, стр. 211.

¹⁸ Исто, стр. 210.

¹⁹ Новаковић, Ј., *Интертекстуалност у новијој српској поезији*, стр. 210.

²⁰ Миљковић, Б., *Сабрана дела*, стр. 91–92.

да ишчезне управо кроз радикализацију те форме. Авангардно држање Миљковићеве поетике очитује се у том дијалектичком самоукидању поетске традиције. „Почетак поезије је почетак заборављања“, међутим, „осећање облика претходи песми“. Заборавља се тек уколико се евоцирају традиционалне форме, јер тек уколико постоји тежина прошлости могуће је прошлост заборавити. Повесни ауторитет форме који притиска семантичку грађу језика, делује ослобађајуће на језичко догађање. Међутим, то језичко догађање, сасвим обеспредмећено, одвија се у празнини једне негативне онтологије. У томе се проналази суштина песничкога акта у коме – „она своју прошлост губи заувек, постаје заборав, али баш тиме присна и дубока“.²¹

Миљковићев ставови према којима „поезија постаје негативна онтологија“, „поезија је осет о томе да су ствари ишчезле“ јесу кулминација дијалектичког односа којег у његовој поетици успостављају форма и беспредметност кроз концепцију херметичке песме, те повест и заборав кроз формулу „заборављеног памћења“. Форма која својом синтетичком функцијом чини поетски простор тотално аутономним, у исти мах се у аутономији поетског акта и сама дезинтегрише. Миљковићева поетика у овом смислу јесте подобна следећим Адорновим увидима из *Естетичке теорије*: „Што су више умјетничка дјела интегрисана то се више у њима разлаже оно што их конституише. У тој мјери је сам њихов успјех разлагање, и оно им подарује карактер понора. То растакање у исто време ослобађа и иманентну антагонистичку снагу умјетности, снагу која је центрифугална“.²²

Карактер понора који Адорно овде истиче, односно материјална дезинтеграција дела која прати његову формалну интеграцију, добија свој израз у Миљковићевој поетској фигури смрти. Тематизација смрти у Миљковићевој поезији није тек један у низу сдржјинских мотива, већ смрт произилази из формалних односа

²¹ Исто, стр. 210.

²² Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979., стр. 105.

које смо претходно описали. Утолико, овде смрт не представља само анти-романтичко дистанцирање песничког субјекта од дела, то није само смрт песничког субјекта, песника, већ смрт постаје само догађање поезије. У том погледу Миљковић радикализује Валеријеву идеју „чисте поезије“. Док за Валерија дереализација песничког акта кроз грађење хармоничне језичке творевине треба да у коначници води до више спознаје и рестаураторског помирења са постојећим, Миљковић инсистира на константном удаљавању, на неповратности у свет чулно конкретног, на смрти као дефинитивној одлуци поезије.²³ Израз смрти јесте „празнина која пева“, потпуно ослобађање референције језика на чулно постојеће, те потрага за „чистом поезијом“ која се одвија на „највећој удаљености од живота“.

Смрт јесте дезинтеграција поетског дела кроз формалну интеграцију која хоће бити доведена до својих крајњих консеквенци. У том прегнућу сама чврстина форме постаје неодржива, те се отвара ка хаотичности „неуништивног језгра ноћи“ о којима из свога надреалистичкога искуства говори Бретон.²⁴ Утолико Миљковићево инситирање на форми резултира дисонантним изразима његове поезије, инконзистентностима у обликовању поетског материјала. Како Новица Петковић примећује, управо најуспелије песме показују ту крхкост у обликовању, те према његовом ставу, долазе у противречје са његовим поетичким начелима.²⁵ Међутим, иако је ово противречје несумњиво, оно не произилази из Миљковићеве песничке слабости или поетичке недоследности. Насупрот томе, оно произилази из дијалектичког карактера Миљковићеве поетике; из проблема форме који се развија до својих крајњих консеквенци. Форма која хоће искључиво себе саму, доводи језичку грађу до дисонатног израза, те себе показује у властитој крхкости.

²³ Новаковић, Ј., *Интертекстуалност у новијој српској поезији*, стр. 217.

²⁴ Исто, стр. 218.

²⁵ Петковић, Н., *О поезији Бранка Миљковића*, Израз, VII, 1973., стр. 245.

Литература

- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
- Валери, П., *Медитеранска надахнућа*, Службени гласник, Београд, 2010.
- Грдинић, Н., „Стални облици песме у поезији Бранка Миљковића“, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Гаџин Хан, 1996.
- Гройс, Б., *Политика Поэтики*, Ад Маргинем Пресс, Москва, 2012.
- Денегри, Ј., *Педесете: теме српске уметности*, Светови, Нови Сад, 1993.
- Ђурић, Д., „Социјалистички модернизам као стуктура и конструкција мушкости“, у: *Песник Ватре – Бранко Миљковић*; Библиотека града Београда, Београд, 2011.
- Миљковић, Б., *Сабрана дела*, Градина, Ниш, 1972.
- Новаковић, Ј., *Интертекстуалност у новијој српској поезији*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004.
- Петковић, Н., *О поезији Бранка Миљковића*, Израз, VII, 1973.
- Фридрих, Х., *Структура модерне лирике*, Стварност, Загреб, 1989.

Vladimir Milenković

THE FUNCTION OF FORM IN THE POETICS OF BRANKO MILJKOVIĆ

(Summary)

In this paper the author seeks to shed light on the meaning of the return to strict forms of versification in Branko Miljković's neosymbolistic poetics, in regards to the historical context of Serbian postwar poetry. Miljković's return to formal discipline does not in itself present a renewal of classicistic aesthetics, but, on the contrary, it persists on the modernist agenda of realization of the New. The severity of form occurs as a mediator in the separation of the poetic work from the objective reality. Pursuit of the New in the objectiveless poetry is assured through the traditional forms, which keep its artistic character from falling into mere fortuity. However, the form itself is not just a characteristic by which the artistic character is recognized, but it is a space of dialectical

Владимир Миленковић

movement in openness and confinement of the work of poetry. Form, which in its organization confines the content into a coherent whole, at the same time through hermeticism of objectiveless poetry transforms this content into a semantically open symbol.

Key words: Miljkovic, Form, Modernism, Mallarmé.

Милена Маринковић

МУЖ НА СВАДБИ СВОЈЕ ЖЕНЕ – СИЖЕ У СВЕТЛУ ПЕРИ-ЛОРДОВЕ ТЕОРИЈЕ ФОРМУЛЕ

Апстракт: Установљен систем појмова, формиран око кључног Пери-Лордовог термина *формула*, у раду се примењује на нашу народну епику, те се на нов начин интерпретирају везе народних епских песама са сижеом о мужу на свадби своје жене и Хомерове „Одисеје“. Доказује се да је форма наших народних епских песама значајно утицала и на њихов садржај, који се, посматран на тај начин, сагледава као истоветан оном у Хомеровом епу. Према Лордовом моделу, анализира се форма, односно структура сижеа, како би се компарација античке и наше народне епике показала у новом светлу, а на основу истраживања форме.

Кључне речи: усмена књижевност – настанак, формула, народна епика.

Пери-Лордова теорија *формуле*

Некадашњи термини *стални епитети*, *епски клише* и *стереотипна фраза* замењени су, као коначни резултат Перијевог, а потом Лордовог рада, термином *формула*, дефинисаном као група речи која се редовно употребљава под истим метричким условима да изрази дату основну идеју.¹ Певач мора, током извођења песме, да удовољи захтевима брзог састављања, што чини користећи се

¹ Лорд, А., *Певач прича (1). Теорија*, Idea, Београд, 1990, стр. 67.

фразама које у неколико ритмичких образаца изражавају најуобичајеније песничке идеје,² што су управо формуле као посебна форма песничког језика.

Формулу, стога, треба разумети као средство помоћу ког певач излаже своју повест у песми и стиху, обликујући ту повест на свој начин,³ и користећи формулу као што свака говорна заједница користи језичке фразе које знају и употребљавају сви њени чланови. Поред корпуса формула, односно начина изражавања, постоје и корпуси сижеа (повести) који занимају народног певача и које он опева, односно корпуси *поетских тема*, утврђених спојева идеја исказаних формулним стилем традиционалне песме, који се редовно понављају, баш као и формула, у усменом певању.⁴ Док упија ритам и обрасце формула, певач истовремено упија и структуру теме, која никад није репродукована потпуно истим речима, те он такав поступак ни не осећа као нешто неопходно.⁵ Тако се долази до два појма песме у народној поезији: један је општа идеја повести, која укључује сва певања песме, а други онај који се односи на посебно извођење или текст, јер су изражајне форме многоструке и свака од тих изражајних форми или казивања повести и сама је засебна песма.⁶

Треба имати на уму да је за овакве закључке Алберта Лорда било иницијално истраживање његовог учитеља Милмана Перија, који је Волфову теорију о немогућности памћења епа оспорио експериментом са Авдом Међедовићем, певачем који је за овог америчког научника испевао еп од 12 312 стихова („Женидба Смаилагић Мехе“). Паралелно са Перијевим, траје научно-истраживачки рад Алојза Шмауса, који у својим „Студијама о крајинској епици“ детаљно образлаже тврдњу да еволуција крајинске епике не води

² Исто, стр. 53.

³ Исто, стр. 127–129.

⁴ Исто, стр. 127–129.

⁵ Исто, стр. 129.

⁶ Исто, стр. 179.

од певане песме до епа за читање, већ од краће до опширне песме, која је и даље одређена за певање уз инструмент пред слушаоцима.⁷ Шмаус ће касније („Научни експеримент са епом“, 1956) изнети и приговоре Перијевог истраживању, указавши да Меједовић није испевао еп под условима који одговарају свакодневnoj пракси певача, нарочито у погледу расположивог времена за извођење, те компаративном анализом примера изнова доказати свој став да еп не карактерише само већи број испеваних стихова него специфични поетски поступци,⁸ што је пут који донекле следи и Алберт Лорд, истичући немачког научника као битног за питање структуре песме и уопште основних начела певачеве професије.⁹

Америчка линија проучавања народне епике и њеног настанка поставиће проблем форме усмених остварења у први план, указујући на постојање система разрађеног у традицији, чврсто утврђеног формулама и темама које су само вариране и модификоване у народним песмама, и које пре њих налазимо у Хомеровим делима. Међу многобројним сличностима мотива античких епова са мотивима наше народне епике, издваја се повест о повратку мужа (из рата/ заробљеништва) на дан женине свадбе, повест која је, како ће се видети на наредним странама, управо такав чврст систем тема и формула укоренењен у традицији. На овом примеру биће приказан начин примене Пери-Лордове теорије, помоћу проучавања и термина Алберта Лорда („Певач прича“, 1990), где ће сама повест бити представљена као *сиксе*, ког чини устаљен распоред група тема (дуготрајни рат или заробљеништво, прерушавање, лажно представљање, препознавање) у „Одисеји“ и песмама „Марко Краљевић и Мина од Костура“ и „Ропство Јанковић Стојана“. Ови распореди су дубоко усађени у традицију, а певач

⁷ Шмаус, А., *Студије о јужнословенској народној епизи*, Завод за уџбенике, Вукова задужбина/ Матица српска, Београд/ Нови Сад, 2011, стр. 169.

⁸ Клеут, М., *Алојз Шмаус и изучавање јужнословенског народног песничтва*, у: Шмаус, А., *Студије о јужнословенској народној епизи*, Завод за уџбенике, Вукова задужбина/ Матица српска, Београд/ Нови Сад, 2011, стр. 375–376.

⁹ Лорд, А., *Певач прича (1). Теорија*, Idea, Београд, 1990, стр. 270, 177.

их вероватно упија интуитивно у сасвим раној фази своје каријере, избегавајући да наруши групу тема изостављањем било које од њих и обликујући је на себи својствен начин, што никако не значи да он одступа од устаљеног распореда, јер се исти осећа чак и ако је „скривен“.¹⁰ Тематски след, првобитно успостављен у античким еповима, поштује се и у наведеним песмама наше народне епике, док разлике у обради тема треба приписати културним дистинкцијама и индивидуалним потребама радње, насталим управо из разлога да би се доследно спровео тематски систем, што је уједно и потврда Пери-Лордове теорије.

Примена: Муж на свадби своје жене

Интернационални сиже о мужевљевом повратку кући након дугог одсуства на дан свадбе своје жене основа је за целовиту радњу „Одисеје“, коју Лорд сматра усменим спојем више верзија песама о повратку Одисеја,¹¹ јунака Тројанског рата о коме су се у то време испредале приче. На репертоару епских певача налазиле су се и песме о повратку Агамемнона и Менелаја, и многе друге, које су окруживале „Одисеју“ и заједно са њом чиниле корпус сродне тематске грађе.¹² Како је само Хомеров еп остао забележен, једино на основу њега можемо пронаћи сличности обраде овог сижеа у нашој народној епици, из које се као посебно погодне за анализу ове теме издвајају песме „Марко Краљевић и Мина од Костура“¹³ и „Ропство Јанковић Стојана“.¹⁴ Сличности обраде повести повратка јунака на дан свадбе своје жене у Хомеровом епу и две поменуте песме из наше народне књижевности надаље ће доказати Лордову тезу о овом сижеу као традиционалном систему, ког чини утврђен распоред елемената, односно непроменљив редослед тема. Тако ће

¹⁰ Исто, стр. 174–176.

¹¹ Лорд, А., *Певач прича (2). Примена*, Idea, Београд, 1990, стр. 66.

¹² Исто, стр. 39.

¹³ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига II, Нолит, Београд, 1972, песма бр. 61.

¹⁴ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига III, Нолит, Београд, 1972, песма бр. 25.

се показати истоветност форме испевавања овог сижеа не само у двема књижевним врстама, већ и у различитим епским традицијама.

Пре повратка. *Тема рата/заробљеништва.* Већ на самом почетку повести, мора се приказати јунакова изузетна приврженост породици, његова патња за домаћим огњиштем у ратним или условима заробљеништва. Да би се додатно истакла његова жеља за повратком кући, јунак би требало да одбије многобројне погодности које му се нуде. Управо зато, Одисеј одбија све Калипсине предлоге и изнова започиње свој пут на Итаку, док Марко Краљевић не прихвата дворе, титулу аге и женидбу бољом љубом, које му турски цар обећава.

У песми „Ропство Јанковић Стојана“ не налазимо понуде које би јунака одвратиле од повратка дому, пре свега зато што своју одлуку о путовању Стојан и Илија не саопштавају турском цару. Извесно је, међутим, да Јанковић и Смиљанић имају на двору привилегије – они нису сужњи у тамници, већ поседују слободу кретања, што доказује њихов договор о крађи кључева од ризница и арова у време кад нема никог у близини.

Стављајући повратак породици изнад свега, можемо закључити да је прва тема из корпуса везаног за повест повратка мужа на дан свадбе своје жене, која би према Хомеровом епу подразумевала сликање патријархалног јунака који далеко од дома чезне да се врати огњишту, у нашим народним песмама доследно спроведена.

Пут назад. *Тема прерушавања.* Композиција „Одисеје“ је преплетана,¹⁵ те нам пустоловине које сачињавају јунаков дуг повратак Итаци нису дате у линеарном низу. Пошто га Калипса пусти по наређењу богова, Одисеј плови ка отаџбини, али Посејдон шаље буру, да би му се осветио што му је ослепео сина Киклопа. Уз помоћ богиње Леукотеје Одисеј се спасе и доспева на острво Схерију, где га Феачани љубазно дочекају. Тек на двору њиховог краља Алкиноја сазнајемо шта је све Одисеј доживео на свом дугом повратку из Тројанског рата, а онда га Феачани превозе на Ита-

¹⁵ Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955, стр. 48.

ку. Пошто тамо стигне, Атена га претвара у просјака, да га нико не би препознао док смишља освету осيونим просцима.

На свом путу ка Костуру, где се налази Мина који му је похарао дворе и одвео љубу, Марко Краљевић прво одлази на Свету Гору да се исповеди и причести „јер је многу крвцу учинио“¹⁶. Снажна религиозност патријархалне заједнице тако проговара кроз народног певача који, са друге стране, овим чином употпуњује Краљевићев беспрекорно моралан лик. За разлику од Одисеја, који нов изглед добија тек пошто стигне на Итаку, Марко се на Светој Гори преоблачи у калуђера. Овим нам је посредно саопштено да су му у прерушавању помогли монаси, пошто је од њих примио Божји благослов, баш као што античком јунаку помаже Атена уз Дивову дозволу. Преоблачење пре доласка у Костур је истовремено и мера предострожности, јер искључује могућност да га неко на путу препозна и јави Мини његов повратак. Оваква опрезност је управо оно што одликује и Одисеја.

У песми „Ропство Јанковић Стојана“, пут назад и тема прерушавања изостају. Могло би се претпоставити да први елемент недостаје због веће економичности израза, јер би радњу песме разводниле евентуалне Јанкове и Илијине пустоловине. Народни певач никад не кити оно што сматра небитним.¹⁷ Преоблачење изостаје пре свега зато што је непрепознавање већ мотивисано Јанковим дугим одсуством; сем тога, он је потурчен, што имплицира да се на њему налазе туђинске хаљине; али биће да се главни разлог крије у следећем: за разлику од Марка и Одисеја Стојан *не зна* шта се дешава у завичају док тамо не стигне и не добије обавештења од мајке, након чега се жури да спречи љубину свадбу. Он, дакле, *нема времена* за преоблачење, а како га мајка није препознала, нема ни разлога за опрезност – то је знак да га неће познати ни сватови. Певач, тако, сасвим оправдано изоставља тему прерушавања и са ста-

¹⁶ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига II, Нолит, Београд, 1972, стр. 233.

¹⁷ Лорд, А., *Певач прича (I). Теорија*, Idea, Београд, 1990, стр. 199.

новишта радње и да би, истовремено, теми лажног представљања дао предност (Стојан се мајци не открива).

Тема прерушавања је нужна у оквиру овог сижеа¹⁸ и укореење у епској традицији, али се потреба за њом читава и у самој радњи – њен циљ је препознавање јунака од просаца/младожење (и сватова), јер би му они могли наудити, што је уједно и формула коју народни певач поштује, чак и када је због њега приморан да тему прерушавања изостави, као што је случај са песмом „Ропство Јанковић Стојана“.

Повратак. *Тема лажног представљања.* Ова тема је у „Одисеји“ обрађена од XIII до XIX певања, у делу пева коме Ђурић даје назив *Одисеј смишља освету*.¹⁹ Изузетно опрезан, од Атене прерушен у просјака, јунак ће свој прави идентитет одати само сину. Просци га грде, бију и подсмевају му се, а Пенелопа разговара са њим јер се нада да ће сазнати нешто о мужу.

Марко Краљевић долази Мини од Костура преобучен у калуђера, а на Минино питање откуд му „шарени коњиц“ спремно одговара: „...тамо бјеше једна *будалина*,²⁰// по имену Краљевићу Марко,// и он тамо јесте погинуо:// и ја јесам њега саранио// по закону и по обичају,// дадоше ми коња од подушја“.²¹ Минина радост због противникове (наводне) смрти толика је да се не досећа да је речју *будалина* прекор управо њему упућен. Хумором је испуњена и сцена која следи: Марко венчава сопствену љубу са Мином и са њим пије вино, чиме се хиперболише Краљевићево лажно представљање, извесно непотребно јунаку као што је Марко, али неизоставно са становишта редоследа обавезних тема овог сижеа.

Већ је речено да у песми „Ропство Јанковић Стојана“ изостаје тема прерушавања, али је зато тема лажног представљања доследно спроведена. И мајка и сватови обрађају се Стојану истом

¹⁸ Исто, стр. 176.

¹⁹ Ђурић, М., *Историја хеленске књижевности*, Дерета, Београд, 2003, стр. 50.

²⁰ Подвлачење наше.

²¹ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига II, Нолит, Београд, 1972, стр. 233–234.

синтагмом: *делијо незнана*, што нам сугерише да Јанковића, поред храбрости и честитости, одликује и физичка снага, чиме је његов лик као великог јунака заокружен. Разлог за неоткривање мајци је првенствено жеља да извиди какве су прилике код куће, а онда и хитња да спречи љубину свадбу. Одисеј зна какве су прилике на Итаци и пре него што тамо стигне, Марку стиже књига која му јавља да је Мина похарао дворе и одвео љубу, једино је Стојан Јанковић неприпремљен за оно што се дешава. Из тог разлога се он не открива ни сватовима, већ седа да пије вино, готово као да тиме узима мало времена да промисли шта да чини даље. Зато је вероватно да се Стојан лажно представља не плански, већ спонтано, и из другачије врсте опрезности него Одисеј и Марко. Он мора прво да сагледа ситуацију да би решио како да дела. Тако је и у овој нашој народној песми певач тему лажног представљања уврстио у редослед тема које ову повест прате, искористивши је на својствен начин.

Тема препознавања. Просци/младожења/сватови. Као што у лажном просјаку просци имају таман толико времена да препознају Одисеја пре него што их поубија када узме свој лук у руке, тако се и Марко Краљевић открива кад му Јела донесе (као калуђеру, за подушје) његову стару, зарђалу сабљу, којом напослетку пресуди Мини од Костура. Препознавање по оружју, моћном само у рукама ових јунака, у песми „Ропство Јанковић Стојана“ замењено је много суптилнијим начином расплета читаве ситуације.

Чувеном алегоријом о ластавици и соколу, једном од најпознатијих у нашој народној књижевности, Стојан се открива најпре љуби, која обавештава своју заову, да би тек после тога уследило препознавање од сватова, који га онда питају шта ће за благо које су истрошили док су испросили љубу. Треба указати на то да сватови исказују Јанковићу велико поштовање, те да ником ни не пада на памет да се буни или да му науди. Одговор на то лежи у Стојановој снази, као и у чињеници да народни певач говори о дешавању у једној патријархалној заједници са чврстим моралним мерилима,

у којој ће први муж, који је притом и прослављени, велики јунак, свакако добити предност у односу на новог младожењу без икаквог конфликта. Сватови се једино плаше да ли ће им благо бити враћено, али се стиче утисак да би му они и благо опростили јер знају да немају права да се успротиве, што се види и по миру са којим прихватају његово обећање да ће „ласно за благо, ако јесу људи“²² и пуштају га да се натенане нагледа сестре. За тај свој поступак бивају награђени даровима, а младожења добија Стојанову сестру. Како је у нашој народној књижевности љубав брата и сестре од непроцењиве важности, на први поглед би нас овакав Јанковићев поступак могао зачудити, али он је оправдан – Стојан не даје сестру било коме, већ човеку који је доказао да поседује високе моралне вредности, које Стојан цени, самим тим што ни он ни његови сватови ни на који начин јунака нису угрозили. Можемо закључити и да младожења сигурно није макар ко, чим је за њега одлучила да пође жена највећег јунака равних Котара, а да он оберучке прихвати Стојанов предлог у песми је прећутно подразумевано (не само да га прихвата, већ му се и радује), јер Стојан ужива велики углед у свом родном крају. Тако се препознавање од младожење и сватова срећно завршава, сви су задовољни и све је мирно свршено, без проливања крви.

Певач, и антички и народни, тему препознавања од просаца/младожење/сватова гради додајући јунаку знакове (Одисеју и Марку оружје), који откривају његов прави идентитет, односно правећи околности које омогућују закључивање (љуба Стојанова се досети да јој је то муж кад чује песму). Оба начина спадају у врсте препознавања, с тим што Аристотел први начин оцењује као мање уметнички вредан²³, али су оба ту да послуже ствараоцу да тему препознавања не унесе у дело тако да јунака познају пошто им он обзнани ко је заправо, јер традиција налаже његово индиректно откривање.

²² *Сабрана дела Вука Караџића*, књига III, Нолит, Београд, 1972, стр. 117.

²³ Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955, стр. 32.

Љуба. После многих одлагања, Пенелопа ће напослетку препознати Одисеја тек пошто га искуша тајном о брачном одру, за коју само њих двоје знају. Када је нестала и последња сумња, која је произилазила из претеране опрезности, испољава се нежност, и сва осећања избијају у један мах.²⁴ Већ је речено да антички певач описује Пенелопу као верну љубу и пожртвовану мајку, али јој додаје и епитет *мудра*, који се у „Одисеји“ појављује четрдесет и седам пута.²⁵ Очекивано је да баш таква жена пристаје уз најдовитљивијег од свих Хомерових јунака. Изненађује, пак, што *мудра* Пенелопа мужа не познаје одмах пошто узме свој лук у руке и пресуди просцима. Препознавање се затим одлаже купањем, које је обредног карактера, али чак и најреалистичније гледано, оно би било потребно због прљавштине и крви након покоља.²⁶ Када се Одисеј врати у пуном сјају, до препознавања ће доћи одмах потом, у чему се огледа митско значење: коначни повратак умирућег бога у коме је моћ новог живота немогућ је у одећи са другог, деформисаног света.²⁷

Маркова љуба жалост за мужем и тихи пркос Мини исказује поклањањем Краљевићевог блага и сабље лажном калуђеру, што посредно доводи до препознавања јунака по оружју. И раније у песми певач Јелу назива „вјерном љубом“, али њену приврженост Марку суптилно истиче оваквим поступцима, притом не описујући њену реакцију на мужевљев повратак. Довољно је само да на крају понови:

„Марко узео своју вјерну љубу“,²⁸

²⁴ Ђурић, М., *На изворима уметничке лепоте*, Српска књижевна задруга, Београд, 1957, стр. 207.

²⁵ *Исто*, стр. 219.

²⁶ Лорд, А., *Певач прича (2). Примена*, Idea, Београд, 1990, стр. 71.

²⁷ *Исто*, стр. 73.

²⁸ *Сабрана дела Вука Караџића*, књига II, Нолит, Београд, 1972, стр. 235.

пошто је њено понашање у тренуцима у којима је веровала да јој је муж мртав показало све њене емоције и високе моралне вредности које поседује.

Јела Стојанова, иако је само седам дана провела у браку са Јанковићем, стрпљиво чека готово десет година да се он врати из заробљеништва. Њен карактер најбоље описују речи Стојанове мајке, која је зове „адамским коленом“²⁹ и за њом жали готово више него за сином. Као прави пример жене патријархалне заједнице, Јела и кад позна мужа не може од срамоте да га загрли, већ одмах остави ручног девера и одлази да јави заови Стојанов повратак.³⁰ Њена предузимљивост кључна је за препознавање јунака и расплет песме, мада треба имати на уму да алегорију сем Јеле нико и не би могао да разуме, баш као што само Пенелопа може познати Одисеја по тајни о њиховом брачном одру.

Љубе јунака модели су верности, узорни доброте и послушности и примери довитљивости, а како у низу препознавања у песмама повратка увек следи прво препознавање од љубе, па тек онда родитеља,³¹ можемо закључити да су наши народни певачи, после Хомера, доследно спровели и грађење лика верне жене и тему њеног препознавања јунака.

Родитељи. За Одисејем тугују и родитељи: Антиклија, мајка његова, умрла је, напослетку, од чежње за својим сином, а Лаерт, отац његов, живи на имању ван града, обрађује земљу и спава са слугама, у прљавој одећи, запуштен и ороноу. Очево препознавање Одисеја одиграва се у воћњаку и бива потврђено ожилком на нози и бројем и врстом поклоњених воћака, након чега Лаерт од радости пада у несвест, али се убрзо поврати. Затим се понавља сцена об-

²⁹ „У Вукову *Рјечнику* под речју адамско колено стоји ‘(Adams Stamm) nennt man das Muster einer Ehefrau, plus quam Penelope’“ (Ђурић, М., *На изворима уметничке лепоте*, Српска књижевна задруга, Београд, 1957, стр. 219). То би имало значити да се „адамским коленом“ назива образац супруге, који је и нешто више од Пенелопе.

³⁰ *Исто*, стр. 195.

³¹ Лорд, А., *Певач прича (2). Примена*, Idea, Београд, 1990, стр. 75.

редног купања, јер се и овај јунак на изванредан начин враћа из другог света, који би због Лаертовог понашања у патњи због одсутног сина био свет смрти.

Тема родитељског препознавања јунака у песми „Марко Краљевић и Мина од Костура“ изостаје, али како традиција налаже родитеља као јунака песме повратка њен лик оцртан је на самом почетку сижеа. Као верни Марков саветодавац у нашој народној епизи, она ће и овде посаветовати сина да оде у војску турском цару, док ће постављање њиховог разговора у овај део повести успоставити далеке везе са „Одисејом“, у којој Одисеј среће Антиклију у Хаду, а она му даје информације о стању у породичном дому и саветује га да пожури на светлост да би својој љуби приповедао како изгледају мртви. Савет и припадност мајке свету мртвих, уопште њено смештање у радњу пре повратка, сличности су ове наше народне песме са Хомеровим епом, иако мајчино присуство није забележено у оквиру теме родитељског препознавања.

После повратка, Стојан одлази прво винограду и ту затиче мајку, као Одисеј оца у воћњаку. И Лаерт и мајка Јанковићева борава на месту које их подсећа на одсутног сина и то им пружа некакву утеху у њиховом болу.³² Сам исход препознавања је, пак, другачији: неприпремљена за добре вести, мајка Стојанова ће, кад позна сина, због наглог прелаза из патње у радост пасти мртва на земљу.³³ Њен лик у песми „Ропство Јанковић Стојана“ добија функције које имају Антиклија и Лаерт у Хомеровом епу: обавештавање сина о приликама у породичној кући и место у теми препознавања.

У јужнословенским песмама, родитељско препознавање долази готово увек после жениног, и обично је у непосредној вези са смрћу мајке, која и и иначе игра много већу улогу у нашем народном песништву него отац.³⁴ Указано је да је Лаертово препознавање

³² Ђурић, М., *На изворима уметничке лепоте*, Српска књижевна задруга, Београд, 1957, стр. 221.

³³ *Исто*, стр. 196.

³⁴ Лорд, А., *Певач прича (2). Примена*, Idea, Београд, 1990, стр. 74.

Одисеја требало да дође раније у спеву, те да је редослед по коме јунака препознаје прво жена па родитељ одатле преузето, што се доказује и тиме да јунак у нашим варијантама готово увек прво сретне мајку, али јој се не открије, или је чак слаже да јој је син мртав.³⁵ Стојан се мајци не открива, док се у песми „Марко Краљевић и Мина од Костура“ таква лаж јавља у оквиру теме лажног представљања, иако не долази до сусрета са мајком. Затим, из неког разлога повратак јунака је увек везан за смрт једног од ликова из његове непосредне околине – у „Одисеји“ је пас Арг тај који умире препознавши господара.³⁶ Могуће је да смрт која прати повратак јунака показује колика је била патња укућана због његовог одсуства, и колико је трајала, кад се изненадна срећа не може поднети и мора завршити смрћу. Мајка Стојанова је донекле помирена са губитком сина и жали за снахом, већ је навикла на бол, те не може издржати неочекивани налет радости кад препозна сина. Мајку Марка Краљевића прегази коњима Мина од Костура, пре него што до препознавања уопште дође. Смрт мајке се, дакле, јавља у обе песме наше народне епике које обрађују повест о мужу на свадби своје жене, иако у „Марку Краљевићу и Мини од Костура“ није повезана са темом препознавања јунака од стране родитеља, што показује само да је певач формулу мајчине смрти другачије искористио, боље је прилагодивши радњи. Закључак би, стога, био да је ова формула оно што се јавља у обе наше варијанте, док се тема препознавања јунака са родитељем јавља само у једној.

Након повратка. *Митско порекло сижееа.* Време тече различито за јунака који се враћа са дугог пута и оне који га у дому чекају: његов изглед се мења, за разлику од изгледа укућана, што има оправдање у сижеејном току, јер на тај начин не долази до превременог препознавања; то је истовремено и траг митских представа, у којима јунак мења своју спољашњост у загробном свету (у остварењима народне епике у рату или заробљеништву), док његов

³⁵ Исто, стр. 76–77.

³⁶ Исто, стр. 74.

повратак означава живот симболизован женским принципом, а поновна свадба слављење плодности.³⁷ Тако се показује да сиже о повратку мужа на дан женине свадбе, поред књижевног, има корен и у давним митовима, везаним за смену годишњих доба и обреде који призивају богату жетву. Јунаков повратак и поновна свадба представљају долазак пролећа и наступајућу годину, која треба да буде плодна.

Митско порекло овог сижеа потврђује се и спомињањем поновног одласка јунака од куће, који би подразумевао свест о протицању године и повратку зимског периода. Наредни одлазак јунака остаје ван граница античког епа и песме „Марко Краљевић и Мина од Костура“, вероватно због атавистичког страха да се причањем о њему не осујети призивање плодности наредне године. Пошто побије просце и сврши препознавање са женом, Одисеј саопштава Пенелопи да му је пророк Тиресија у доњем свету рекао да мора поново отићи од куће да би принео жртве Посејдону. Грчка епска традиција сачувала је приче о даљим Одисејевим путовањима.³⁸ За Марка се каже да је, пошто је повратио своју љубу и осветио се Мини, отишао назад у Прилип. Наша епска традиција потврђује да је и након тога одлазио у битке. Поновни одлазак од куће, односно повратак у доњи свет/рат/заробљеништво, у песми „Ропство Јанковић Стојана“ замењен је повратком у виноград, где је јунак првобитно срео мајку.³⁹

Пошто је установљено постојање традиционалног корпуса тема и њиховог распореда у повести о повратку јунака у Хомеровом епу и две варијанте из наше народне књижевности, остаје да се закључи да сва три примера показују (наговештавају) јунаков поновни одлазак, који подразумева митску представу о понављању годишњих доба.

³⁷ Сувајџић, Б., *Епске песме о хајдуцима и ускоцима: антологија*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2003, стр. 387.

³⁸ Лорд, А., *Певач прича (2). Примена*, Idea, Београд, 1990, стр. 82.

³⁹ Исто, стр. 82.

**„Исто то, само мало друкчије“ – теорија формуле
као кључ за епске форме**

Сличности обраде сижеа о повратку мужа на дан свадбе своје жене у античком епу и две песме наше народне епике, образложене на претходним странама, сведоче о истоветности форме, односно утврђеног редоследа неопходних тема, у две различите епске врсте. Пери-Лордов утврђен систем теоријских појмова се на овим примерима показао као посебно погодан за компарацију два временски удаљена усмена стваралаштва, што је као резултат дало сагледавање интертекстуалних веза ових књижевних дела у новом светлу.

Ослањајући се пре свега на Лордово схватање да усмена књижевност поседује јединствену форму, односно стабилан тематски образац у зависности од повести (а не књижевне врсте), који је помагао певачима приликом сваког новог састављања (испевавања) песме, закључује се да су наши усмени ствараоци успешно испуњавали нимало лак задатак, од исте грађе правећи различито или „исто то, само мало друкчије“, од једне повести као традицијски установљеног редоследа тема градећи готово непрепознатљиве, нове повести. Њихово умеће крије се управо у том другачијем прилагођавању сваке од тема у утврђеном низу, чиме се потврђује неоспорно велики утицај форме на садржај сваког од остварења народне епске књижевности.

Такође, примена теорије формуле показала је да за анализу форме у усменом стваралаштву нису од пресудног значаја књижевне врсте, односно форма епа и епске песме, већ сама чврста структура одређене повести, која се у први мах не може сагледати, али која је у највећој мери одредила нашу народну књижевност. На овај начин, наше усмено стваралаштво показује се као неодвојиво од претходне индо-европске традиције, поготово грчких античких епова, са којима, посматрано у истом светлу, неоспорно поседује многобројне сличности.

Литература

- Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955.
- Ђурић, М., *На изворима уметничке лепоте*, Српска књижевна задруга, Београд, 1957.
- Ђурић, М., *Историја хеленске књижевности*, Дерета, Београд, 2003.
- Клеут, М., *Алојз Шмаус и изучавање јужнословенског народног песништва*, у: Шмаус, А., *Студије о јужнословенској народној епизи*, Завод за уџбенике, Вукова задужбина/ Матица српска, Београд/ Нови Сад, 2011.
- Лорд, А., *Певач прича (1). Теорија*, Idea, Београд, 1990.
- Лорд, А., *Певач прича (2). Примена*, Idea, Београд, 1990.
- Сабрана дела Вука Караџића*, књига II, Нолит, Београд, 1972.
- Сабрана дела Вука Караџића*, књига III, Нолит, Београд, 1972.
- Сувајџић, Б., *Епске песме о хајдуцима и ускоцима: антологија*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2003.
- Хомер, *Одисеја*, Дерета, Београд, 2009.
- Шмаус, А., *Студије о јужнословенској народној епизи*, Завод за уџбенике, Вукова задужбина/ Матица српска, Београд/ Нови Сад, 2011.

Milena Marinković

THE HUSBAND AT HIS WIFE'S WEDDING – SUMMARY IN THE LIGHT OF PARRY-LORD'S THEORY OF FORMULA

(Summary)

Established system of terms, formed around Parry-Lord's term *formula*, in the paper is applied to our folk epic poetry. This is the new way to interpret the connection of national epic songs with the summary of husband at his wife's wedding and Homer's „Odyssey“. It is argued that the form of our national epic songs have significant influence on their content, which has been seen as identical to the one of Homer's epic, viewed in this way. According to Lord's model, form (structure of the summary) is analyzed, in order to show

comparison of ancient and our folk epic in the new light, based on research of form.

Key words: oral literature – the formation, formula, national epics.

Јадранка Божић

СВЕСТ О ОБЛИКУ У ТЕОРИЈИ ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ КОСТЕ БОГДАНОВИЋА

Апстракт: Рад се бави препознавањем битних координата у осмишљавању свести о облику у оквиру теорије визуелне културе коју је у нашој средини разрадио теоретичар и ликовни стваралац Коста Богдановић (1930–2012). Поетика визуелног темељно проблематизује однос визуелног, дакле реално виђеног и визибилног, односно уобразиље. Те две области Богдановић покушава да смести у јединствено људско искуство. У визуелној култури облик је конкретни и уобразиљни просторно-материјални реалитет како у смислу поимања његовог настајања, тако и у његовом значењском статусу трајања. Коста Богдановић указује на елементарне чиниоце визуелне логике којом се облик освешћује и чини сврсисходним у било којој врсти његовог односа према човеку, живој и неживој природи.

Кључне речи: визуелна култура, облик, визуелно-визибилно, Коста Богдановић.

Увод

Одређења уметности у грубим цртама можемо поделити на есенцијалистичка, формалистичка и функционалистичка. Есенцијалистичка настоје да одреде карактеристично својство свега уметничког, формалистичка одређења уметност дефинишу преко појма форме, а функционалистичка с обзиром на неку релацију

или функцију. Стари одговор формалистичких теорија гласи да је лепо оно што је целовито и хармонично, да га обезбеђује складан однос међу деловима.

Као и многи други појмови који су у дугој филозофској употреби, појам форме је вишезначан и историјски променљив (овде није реч о свакодневној употреби израза, који се користи у више него једном смислу: контуре, облика, распореда итд.). Платонове идеје су вечне и универзалне форме као узор емперијске стварности. За Аристотела је све постојеће јединство материје и форме. Простор и време су по Канту априорне форме чулности. Посебно је становиште које креће од Аристотела било често заступано. По Хајдегеру је однос *грађе* (материје) и *форме* појмовна схема свих теорија уметности и естетика.

Приликом одређења и описивања уметничких дела уобичајено разликујемо *форму* и *садржину*, оно *како* и оно *шта* једног уметничког дела. На пример, на једној слици, портрету или пејзажу, можемо да издвојимо њихове тематско-мотивске садржинске елементе, насупрот формалним елементима као што су линија, боја и просторни распоред. Исто тако, у некој причи или роману разликујемо активирана значења (садржина) од структурних и лингвостилистичких чинилаца текста (форма).

Предност формалистичких теорија је у томе што лакше могу да у своја објашњења интегришу нерепрезентационе уметничке појаве као што су апстрактно сликарство и инструментална музика.¹

Свест о облику

У теорији визуелне културе Косте Богдановића,² „облик је појмовна, материјална и значењска одређеност нечега преме не-

¹ Види: Радојчић, С., „Увод у филозофију уметности“, 2014, стр. 46–48.

² Вајар, историчар уметности и теоретичар визуелне културе Коста Богдановић (1930–2012) своје вишедеценијско бављење историјом и теоријом уметности уоб-

чему што одговара на питање *како*. Овакво схватање форме проширује уобичајено објашњење да је форма уочавање нечега што се као виђено може издвојити из простора као нека целина. Наиме, форма није само оно што се издваја од остатка простора, већ је и начин мишљења о простору и обликовности у њему³. „У визуелној култури облик је конкретни и уобразиљни просторно-материјални реалитет како у смислу поимања његовог настајања, тако и у његовом значењском статусу трајања.“⁴

Облик је у визуелној спознаји подразумеван стањем спољне структуре, значењем, димензијама и положајем у простору. Општа примереност облика у визуелној култури исказује оно што је делатно и и саму делатност, било у области природних процеса или оно што је створено од стране живих бића, посебно човека. У већини случајева дејством природних сила одређени облици подударују се с начином рада и промишљања човекове делатне логике.

За Богдановића свест о облику је покушај да се уметност сгледа кроз узрочно-последични однос облика рада, понашања и мишљења који у човековој историји, посебно у стваралаштву налазе своју најдуховљенију димензију.

Визуелна култура

Од појаве првих урбаних култура долази до парцијализације учешћа човека у његовим делатним и мисаоним сферама. Доба ин-

лично је у нову мултикултуралну историјску дисциплину под називом Визуелна култура, коју је установио као јединствен и нов предмет на Академији уметности у Сарајеву 1982. године. Он је поставио и темеље предмета Теорија визуелне културе који је уведен на постдипломске студије Академије уметности у Новом Саду 1992. године, на Универзитету уметности у Београду 2003. године, као и на неколико приватних факултета у Србији и Црној Гори. У Музеју савремене уметности у Београду основао је центар за визуелну културу 1974. године. Коста Богдановић је објавио десетак студија.

³ Богдановић, К., Бурић, Б., „Теорија форме“, стр. 10.

⁴ Bogdanović, K., „Svest o obliku I“, стр. 9.

форматичке ере враћа нас схватању човека у његовом тоталитету. Визуелна култура као нова мултикултурална историјска дисциплина, чији је творац и утемељивач Коста Богдановић, тежи поновном обједињавању техничке и хуманистичке културе и враћању целовитости човека. Ова сфера првенствено се заснива на развијању и продубљавању креативног мишљења. Установљена као предмет на неколико уметничких академија на просторима *ex*-Југославије као мултидисциплинарна област, визуелна култура истражује, пореди и уопштава трагове креативног мишљења из свих домена човековог постојања, суштински обухватајући три основне сфере – природу, хуманистичку и техничку културу.

Неопходно је разграничити визуелну културу од сродних области ликовне уметности, историје уметности и теорије форме с којима је често поистовећена. Ликовна уметност, историја уметности и теорија форме само су сегменти у визуелним истраживањима, подједнако заступљени као и природа и природни процеси или многе друге тековине људског рада.

Оквир визуелне културе је визуелна спознаја и у том смислу се може рећи да се обухват визуелне културе креће од антропологије, преко филозофије, психологије, технике, биоархитектуре, бионике, религије, митологије до уметности. Управо су природни облици првобитни образац у стварању методолошке основе визуелне културе која се темељи на шест битних категорија: виђење-схватање-намена-делање-означавање-смисао.⁵

Појам и значење антрополошке константе, као окоснице без које не би могло да траје људско искуство у континуитету, без обзира на техничко-технолошке иновације, посебно је драгоцену у визуелној спознаји. Антрополошка константа је једна врста чувара историјског памћења.

Култивисање визуелне перцепције и креативно мишљење су императиви у истраживању визуелне културе. Њена специфичност

⁵ Види: Bošković, R., „Vizuelna kultura – pojam, značenje i smisao“, *Naše stvaranje*, 1–2, 2003, стр. 83–84.

је у томе што се подједнако бави проблемима реалног и уобразиљног виђења, односно визуелности и визибилности. Указивање на визибилитет у свету невизуелних форми (мит, поезија, музика) од изузетног је значаја у теорији визуелне културе. Такође је значајно Богдановићево проникнуће да је визибилитет суштински производ митског, религијског и поезијског виђења, а да су савремени визуелни и информатички посредници само савршено средство за визуелизацију *већ давно виђеног у људској уобразиљи*. Визибилно и визибилност су термини које је овај аутор усвојио као специфично обележје визуелне сугестивности до које се не долази увек непосредним визуелним опажањем.⁶

Један од темељних проблема визуелности, полазећи од најширег појма визуелно као живљено, делатно искуство и визуелно као могућност уметничке праксе, јавља се као однос конкретно-реалног виђења и уобразиљног виђења. У том смислу преплићу се и разликују детерминанте значења и означавања визуелног и визибилног света као видови *физиса* и *поезиса*, из чијих релација прозилазе проширена и продубљена исходишта визуелне спознаје и визибилних могућности сагледавања уобразиљом. За визуелну културу подједнако су важни и сви чиниоци уобразиљног виђења и сви они који су у свакодневици реално сагледиви. Без обзира на то колико су видљиви и схватљиви, простор, време и облици у њима суштинска су претпоставка за све друге врсте и могућности визибилне освешћености, схватимо ли да је свет уобразиљом сагледаваног простора, облика, појава, стања и догађаја устројен по људском визуелном схватању и веровању, значењима хијерархизованих зона за којима људско тело и душа чезну или од којих страхују због могућности западања у њихову оностраност. Зоне уобразиљом сагледаног простора нису ништа друго до друкчије лоциране просторне форме у којима другачијим поретком ствари трају и опстају.⁷

⁶ Исто, стр. 83–84.

⁷ Види: Bogdanović, Kosta, „Poetika vizuelnog“, стр. 16.

И поред тога што све познате форме нису сагледиве у околности-ма опажања у свакодневици, њихова датост одређеним материјалом и постојањем на разне је начине и умногоме обелодањена. С друге стране, постоји огроман број оних облика који као такви реално не постоје, а чија се својства сагледавају у уобразиљи. У сваком случају материја своје постојање манифестује обликом који је на било који начин самерљив и одређен класификацијама свог архетипа.

Архетипске форме

Истичући да су у вишемиленијумском постојању и искуству човека издвојена нека општа места као видови проверене праксе, обичаја и реда, Богдановић је у теорији визуелне културе установио четири групације основних архетипских форми у значењу општих начела по којима се могу уочавати и пратити одређени облици, појаве, стања и догађаји, како у свету природе, тако и у областима људског делатног, духовног и уметничког изражавања.

Архетипске форме су у визуелној култури схваћене као елементарна полазишта за препознавање узрока у настанку визуелних и визибилних форми у трима великим областима: реч је о природним формама, вештачки опредмећеним формама и пољу уметничке праксе. Природне форме би биле оне које су већ елементарно дате као такве, које су давно препознате у општем значењу форменаговор, што значи коришћење њихових већ постојећих својстава. Вештачки опредмећене ствари и објекти настали су по угледу на природно дате форме, законе и принципе, односно материјализовани сврсисходни облици чији је смисао да буду употребљиви, било у утилитарне или култно-ритуалне сврхе. Треће полазиште у препознавању архетипских форми је област и теорија уметности, која све више реинтерпретира типове постојећих форми које у уметничким представама добијају сасвим друга значења.⁸

⁸ Види: Bošković, R., „Arhetipske forme u vizuelnoj kulturi“, *Naše stvaranje*, 3, 2003, str. 110.

У теорији визуелне културе Косте Богдановића сегмент архетипских форми је од изузетног значаја. Ради се о темељном и продубљеном истраживању о могућим значењима форме као одговора на питање како нешто постоји, значи и означава се. Архетип и архетипске форме подразумевају један вид пронађене конвенције које се временом често трансформишу у друга значења и по свом обликовном статусу прелазе из једног материјала у други.

По сугестивности појавности архетипске форме су у визуелној култури Косте Богдановића груписане као *форма-наговор*, *форма-зов*, *форма-поглед* и *ехо-форма*. То су четири основна архетипска чиниоца који се у визуелној спознаји појављују у смислу форми-еманципатора своје непосредне околине. Ове архетипске форме Богдановић назива и палео-комуникацијским формама јер се заснивају на проширеним значењима повратне спреге у комуникацији, и то у виду тоталне комуникабилне проходности, у релацијама живога са живим, живога с неживим и неживог с неживим.

Ове четири врсте архетипских форми заснивају своја именовања и различита значења на основу своје појавности и деловања на непосредну околину. Форма-наговор првобитно проистиче из света форми живе и неживе природе, док форма-зов, форма-поглед и ехо-форма углавном припадају свету вештачки начињених предмета, објеката и простора. На основу уочавања и разликовања ових форми проширује се свест о могућим релацијама у дијалогу живо-неживо, што је значајно за култивисање визибилности у визуелној спознаји.⁹

Форма-наговор је врста интенције о схваћеном облику који својом материјалном податношћу утиче на логику њеног завршетка. Ова форма се препознаје по томе што се својствима појавности своје форме (визуелни индикатив) освешћеном бићу нуди као изазов за неку сврховитост.

Треба нагласити да је форма-наговор веома важан архетипски и општи чинилац у препознавању и стварању духовне димензије

⁹ Исто, стр. 111.

људског живљења. Она је можда најзначајнији фактор у стварању митске, религијске, поезијске, ликовне и музичке свести јер се као таква објављује као основни подстицај за сложеније облике мишљења и делања.

Форма-зов нас призива. Можемо је сагледати у две велике области – у свакодневици постојања и у сфери духовног живота човека. Форма-зов (често названа и „уприсутњена форма“) у визуелној култури носи атрибуте „давног постојања“; отуда је то форма којој се прилази, као израз поштовања. Форму-зов често налазимо у сакралним и ритуалним обредима; у хришћанској култури је то нпр. целивајућа икона.

Форма-поглед својим положајем у датом простору углавном припада свету сакралних форми с обзиром на то да се оне већином налазе у горњим зонама, изнад тла, а самим тим су у симболичкој зони небеског простора. Ова форма доминира околним простором. У том контексту она је стекла и своју практичну функцију тако да су у облику форме-поглед стражарске куле, усамљено дрвеће у пољу, црквени торњеви-звоници.

Појам и значење *ехо-форме* суштински се рефлектује из античког мита о нимфи Ехо, а то значи просторно-временску релацију у одређеном растојању, где се једна форма освешћује постојањем друге. Ова форма је у визуелним и визибилним значењима најшири појам значења рефлексије, огледалности односа једне форме према другој, која при томе стиче својства најближе значењу дијалог, којим се увек подразумева повратна спрега у комуникабилној релацији једног реалитета или појма према другом.¹⁰

Једно од заједничких начела ове четири основне архетипске форме у визуелној култури, названих још и палео-комуникацијским формама, јесте препознавање најшире искуствености, по којој се у препознавању ових архетипских форми суптилно демонстрирају могућности развијања креативног мишљења. Зато се термини, појмови и значења ових архетипских форми могу и препознати је-

¹⁰ Исто, стр. 112–117.

дино у веома ослобођеној и отвореној духовној радозналости, чији је основни повод и исходиште креативно мишљење и његово стално продубљивање на све новијим примерима тих значења у свету форми у реалности и у уобразиљи.

Указивањем на ова четири феномена форме „наговор-зов-поглед-ехо“ о могућностима схватања видљивог света, отвара се можда и посебна дисциплина у оквиру истраживања визуелне културе. Овим се обједињеје пут продубљивању и повезивању многих научних дисциплина, првенствено антропологије, етнологије, археологије, историје уметности, упоредне историје религија, историје технике и технологије и др.

Култура визибилног

Област визуелне спознаје, која је у људској култури доминантан извор искуства над осталим видовима чулног опажања природе и ствари у дуговековном човековом трајању, однеговала је две велике целине освешћеног односа према ономе шта се и како види. Прва целина као најопштији облик визуелне спознаје односи се на традицију дуговековног искуства – визуелног, које се таложило у откривањима свакодневног реалног опажања и памћења онога шта је и како виђено у животним променама људи, ствари и појава у природи. Под тим се подразумева освешћен однос према њима и потреба да та искуства буду сачувана у поколењима. Тај принцип у теорији визуелне културе Богдановић именује појмом *антрополошка константа*. То подразумева настојање да се очувају неке трајне вредности које је човек у својој врсти усвојио.

Друга целина визуелне спознаје је она која се такође векови-ма ствара и све више продубљује у разним видовима виђења у људској уобразиљи. Ту целину Богдановић означава појмом *визибилно*. „Визибилно као појам у визуелној култури јесте све оно што је у визуелном искуству виђено и схваћено изван непосредног виђења. Један облик искуства пренесеног из света реалности у свет уобра-

зиљног виђења. Све форме виђене у уобразиљи пореклом су из искуствености визуелног опажања и разумевања опаженог из неког индивидуалног или колективног искуства уочавања света природних или вештачких створених облика. Визибилно остаје упамћено у људској култури, религији, миту, легендама, бајкама и у осталим формама уобразиљног виђења јер је важан део спознаје и културе. Без визибилно схватљивог света и облика у њему не би постојало митско, религијско и поезијско виђење, као ни многи облици у свету уметности и културе. Визибилно значи и могућност виђења.¹¹

Битна разлика између конкретно и непосредно виђене форме у свету реалности и оне које сагледава уобразиља јесте у томе што уобразиљно виђење мора увек имати предложак из света реално сазнајног визуелног искуства. Оно се посредством форми уобразиљног виђења (у виду слободних интерпретација, комбиновања, уношења туђих искустава у властито – појединачно) преводи у ослобођене фантазме, које тада не дугују ништа и ничему што је збиљско.

Према Богдановићу, основне врсте уобразиљног виђења су: митско, религијско, поезијско, бајковито, аудизијско, радиофонијско, слепачко, слика виртуелне реалности (у савременом технолошком добу).

*

Визуелна култура покушава да интегрише разједињено људско искуство у оном што је запажање и учење од облика у природи. То је једно другачије гледање на логику форме у природним облицима и повезивање с техничком (опредмећени облици које је човек кроз историју правео) и хуманистичком културом, којој је на првом месту област уметности, где се људски рад, понашање и мишљење, као једно интегрално искуство, опредмећују.

¹¹ Bogdanović, K., „Poetika vizibilnog: vizibilno kao spoznaja i kultura“, стр. 7–8.

Предмет визуелна култура основали су још тридесетих година 20. века велики професори и уметници Баухауса. Будући да је ова школа угашена (наиме Хитлер ју је затворио дошавши на власт), та наука је временом јако формализована и сведена, што Богдановићу није било довољно. Почео је нашироко да истражује и тако је дошао до једног сјајног метода истраживања проблематике визуелне културе који је за живота углавном успео и да презентује и публикује.

Литература

- Arnhajm, R., „Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja“, Univerzitet umetnosti, Studentski kulturni centar, Beograd, 1998.
- Arnhajm, R., „Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma“, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti, Beograd, 1985.
- Bogdanović, K., „Poetika vizibilnog: vizibilno kao spoznaja i kultura“, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.
- Bogdanović, K., „Poetika vizuelnog“, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2005.
- Bogdanović, K., „Svest o obliku I“, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1988.
- Bogdanović, K., Burić, B., „Teorija forme“, Zavod za udžbenike, Beograd, 2013.
- Бошковић, Р., „Архетипске форме у визуелној култури“, *Наше стварање*, Лесковац, 3/2003.
- Бошковић, Р.,]Визуелна култура – појам, значење и смисао“, *Наше стварање*, Лесковац, 1-2/2003.
- Bošković, R. (ur.), „Uzvišeno u senci: Umetnost Koste Bogdanovića“, katalog, Kuća legata, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 2009.
- Radojević, S., *Uvod u filozofiju umetnosti*, Agora, Novi Sad, 2014.
- Stojanović, M., „Vuzuelna kultura kao svest o obliku“, *Narodne novine*, Niš, 4. maj 2005.

**CONSCIOUSNESS OF THE FORM IN KOSTA BOGDANOVIC'S
THEORY OF VISUAL CULTURE**

(Summary)

The paper deals with the identification of the essential coordinates in designing consciousness of the form in the theory of visual culture that has developed in our society theorist and art creator Kosta Bogdanovich. Poetics of visual basic problematizes with the relationship between the visual, so realistically seen and *visuabilly* (possible to see, capability to see), respectively imagination. These two areas Bogdanovich tried to accommodate into a unique human experience. He points to the elementary factors visual logic which forms becomes conscious and makes it useful in any kind of his relation toward man, living and inanimate nature.

Key words: visual culture, form, visually-visuabilly, Kosta Bogdanović.

Душан Миленковић

ЦЕЗ УПРКОС ИМПРОВИЗАЦИЈИ – ДА ЛИ ЈЕ ИМПРОВИЗАЦИЈА НУЖАН ФОРМАЛНИ ОБРАЗАЦ ЦЕЗА?

Апстракт: У овом раду доводи се у питање претпоставка савремене естетике цеза према којој се импровизација сматра нужним формалним обрасцем цеза. Да би се показало да ова претпоставка изазива извесне проблеме у разумевању цеза, у раду се примери цез музичирања промишљају из перспективе рецепције цеза, реферисањем на ставове Теда Џоије и Пола Ринцлера о методама импровизације, грешкама у импровизацији и интеракцији музичара у импровизацији. Рад се приближава закључку према коме на основу рецепције цеза није могуће тврдити да се једна композиција заснива на импровизацији, па се нека композиција с подједнаким правом може сматрати цез композицијом и уколико у њој нема импровизације.

Кључне речи: цез, импровизација, естетика музике, форма, рецепција.

Увод – цез музика, импровизација и слободно музичко обликовање

На самом почетку текста под називом „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, историчар и естетичар цеза Тед Џоија (*Ted Gioia*) наглашава да се једна музичка композиција не може назвати цез композицијом уколико у њој нема музичке импровизације као специфичног облика

спонтане музичке инвенције.¹ Аутор ову тезу образлаже на примеру чувеног дела „Рапсодија у плавом“ (*Rhapsody in Blue*) америчког композитора Џорџа Гершвина (*George Gershwin*): наиме, ово дело може само „звучати као џез“ (*sound 'jazzy'*),² али оно не може бити дело џез музике, јер је сваки аспект овог дела био осмишљен пре самог извођења, док се чин извођења засновао на интерпретацији адекватног нотног текста. У заступању овакве тезе Џоија одлази и корак даље, тврдећи да се и само вредновање музицирања једног џез музичара готово искључиво односи на његову способност креирања соло импровизације.³

Не узимајући посебно у обзир историјску чињеницу – можда у овом случају тек коинциденцију – да се управо премијерно Гершвиново извођење „Рапсодије у плавом“ у великој мери засновало на Гершвиновом сопственом импровизовању на клавиру,⁴ овде морамо нагласити да се у изложеној тези Теда Џоије имплицитно крију бројне проблематичне претпоставке о џезу као музичком жанру, као и о импровизацији као специфичном облику музицирања. Један део тих претпоставки тиче се самог односа џеза и импровизације: у основи Џоијине тезе могуће је уочити једноставну претпоставку према којој је џез неодвојив од импровизације, али и конкретније ставове према којима не постоје неимпровизоване џез композиције, односно да се нека композиција може назвати џез композицијом уколико у њој постоји адекватан и довољно интензиван удео импровизације као облика музицирања. Џоијино разумевање џеза може се довести у питање указивањем на то да је свако одређење џеза конвенционалне природе, па се у различитим епохама и у различитим друштвеним групама овај музички жанр на различите начине одређивао. Нема сумње да у Џоијиној концепцији има осврта на историјски развој џеза као жанра – Џоија у поменутом тексту показује да је импровизација различито третирана током историје џеза.⁵ Међутим, он и у таквом осврту не обраћа довољно пажње на читав конгломерат творевина и поджанрова џеза, већ једноставно тврди да је удео импровизације у данашњем џезу много већи

¹ Gioia, T., „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, у: *Hudson Review* (Winter 1987), Hudson Review Inc., New York, 1987, стр. 585.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Hyland, W., *George Gershwin : A New Biography*, Greenwood Publishing Group, Westport, 2003, стр. 57.

⁵ Gioia, T., „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, у: *Hudson Review*, стр. 592–593.

него што је то раније био случај. Надаље, у Џоијиној тези уочавамо и то да је само један образац музицирања узет као пресудан за одређивање неке музичке композиције као цез композиције. На том трагу, можемо се запитати зашто је управо импровизација добила повлашћени статус основног музичког обрасца цеза. Да ли је у једном тренутку развоја цеза и свинг (*swing*) ритам могао бити сматран оваквом пресудном карактеристиком цеза, да би се та теза накнадно напустила развојем цез поджанрова?⁶ Иако се свинг ритам може сматрати једном од најдоминантнијих карактеристика цез музике, он тиме ипак не постаје основна формална карактеристика цеза: он се евентуално може сматрати основном одликом истоименог свинга као цез поджанра.⁷

Џоијина теоријска концепција отвара још један велики проблем који се непосредно тиче односа цеза и импровизације. Да бисмо цез импровизацију сматрали нужним аспектом цез музицирања, потребно је да подразумевамо да је цез импровизација као таква дата рецепцији – речено језиком традиционалне естетике, потребан нам је специфичан естетски доживљај импровизације, сасвим другачији од доживљаја претходно компоноване музике. Ни сам Џоија, као ни други аутори које наводимо у овом раду, овом проблему не посвећују довољно пажње – у њиховим концепцијама импровизација се већ сматра својеврсном (историјском) датом самог цез музицирања. Због тога ћемо се у овом раду запитати на које начине и у којој мери слушалац цеза може доживети одређену музичку творевину као импровизацију, па ћемо тако из перспективе рецепције размотрити да ли се цез импровизација може с правом сматрати нужним формалним обрасцем цез музицирања.

Да ли је музицирање без импровизације – цез музицирање?

У контексту претходно изложене тезе о односу цеза и импровизације, Тед Џоија разматра два нетипична примера цез музицирања, позивајући се на искуство једног цез критичара.⁸ Слушајући концерт клавиристе Реја Брајанта (*Ray Bryant*), овај критичар је приметио да је Брајант

⁶ Уп. Schuller, G., *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*; Oxford University Press Inc., New York, 1986, стр. 29.

⁷ *Ibid.*

⁸ Gioia, T., „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, у: *Hudson Review*, стр. 587.

у једној композицији одсвирао исту солажу као и приликом снимања те композиције за један од својих албума. Према речима критичара, из тога се може закључити да је Брајант ову солажу осмислио или пре снимања самог албума, па је њу затим у идентичном облику одсвирао и на овом концерту, или да је накнадно „научио“ да свира сопствену солажу, насталу током снимања албума као производ импровизације. Како год ствари стајале, солажа на том концерту није била импровизована, већ тек изведена, и тиме третирана на начин ближи музичким праксама других врста музике. Поменути критичар запажа овакву музичку праксу у још једном аспекту Брајантовог музицирања током те концертне вечери. С обзиром на то да је исте концертне вечери Брајант имао два наступа један за другим, а да је критичар имао прилике да чује оба наступа, он је приметио да је последња песма на наступу, композиција одсвирана у духу госпела и блуза, у оба случаја звучала потпуно исто, а тиме без икаквог уплива цез импровизације.

Џоија се позива на сведочанство овог критичара како би указао на специфичну напетост између тежње ка креирању нових музичких фраза током импровизације и остајања у оквиру познатих музичких фраза.⁹ Овај пример накнадно цитира и Пол Ринцлер (*Paul Rinzler*) у књизи *The Contradictions of Jazz*, указујући на то да је приликом вредновања цез импровизације важно имати у виду шта је у конкретной импровизацији „ново“ у поређењу са претходним импровизацијама истог музичара, или у односу на музичке идеје других цез музичара.¹⁰ Међутим, ови аутори не увиђају пуну теоријску прегнантност овог нетипичног примера цез музицирања. Проблематичну музичку праксу Реја Брајанта најпре можемо упоредити са претходним Џоијиним примером: док се, према Џоији, „Рапсодија у плавом“ не може сматрати цез композицијом јер у њој нема импровизације, статус неимпровизованих композиција које је на поменутом концерту извео Брајант није доведен у питање – оне се доживљавају само као цез композиције проблематичне вредности.¹¹ Могло би се тврдити да Џоија другачије третира проблематично Брајантово извођење због тога што цез солиста није једини цез музичар који импровизује током

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Rinzler, P., *The Contradictions of Jazz*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, 2008, стр. 80.

¹¹ Gioia, T., „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, у: *Hudson Review*, стр. 586–587.

цез наступа – као што ће бити показано у наставку рада, то у одређеној мери чине готово сви цез музичари у једном цез саставу. Међутим, из сведочанства цез критичара не можемо закључити да ли је проблематична композиција коју је Брајант одсвирао у духу госпела и блуза изведена само на клавиру, или су у њеном извођењу учествовали и други музичари Брајантовог цез састава. Уколико претпоставимо да је та композиција одсвирана у аранжману за соло клавира, па да тако није било импровизације у музицирању других музичара овог састава, онда се њен статус не би могао разликовати од статуса „Рапсодије у плавом“: из перспективе почетне Џојине тезе, ни ова композиција не би се могла сматрати цез композицијом.

Наведено сведочанство цез критичара изазива још веће теоријске проблеме уколико се проблематични изостанак импровизације у наступу Реја Брајанта сагледа из перспективе рецепције тог цез наступа. Како у самој рецепцији разликовати импровизовану цез солажу од неимпровизоване, претходно осмишљене солаже? У првом примеру то разликовање успостављено је уз помоћ критичаревог бриљантног познавања опуса Реја Брајанта, а у другом, услед критичареве „музичке меморије“, у наведеном случају подједнако бриљантне. Међутим, док познавање музичког опуса једног музичара и музичка меморија могу у већој или мањој мери утицати на естетско вредновање одређене цез композиције, они се не смеју сматрати условима самог естетског доживљаја једне цез композиције; једноставније речено, естетског доживљаја једне композиције свакако би било и без наведених фактора који могу утицати на вредновање једне композиције. Са друге стране, уколико је импровизација неопходан формални образац цез музике, онда естетског доживљаја једне цез композиције нема без доживљаја импровизације: речено у духу феноменолошке естетике, естетски доживљај цеза тада се конституише у доживљају импровизације. Из Џојиних ставова произилази да уколико нема импровизације у једној композицији, та се композиција естетски доживљава и вреднује на начин који може бити близак доживљавању и вредновању других врста музике, али не и доживљавању и вредновању цеза. Да би се Џојина теза о импровизацији као нужном аспекту цеза одржала, потребно је у самој форми цез композиције потражити одређене аспекте који ће нам указати на то да у тој композицији има импровизације.

Да ли су методе цез импровизације дате у рецепцији цеза?

Као што је већ напоменуто, сâм Џоија не говори о томе на који начин је могуће у одређеним аспектима цез музицирања указати на импровизацију као аспект неспоредно повезан са естетским доживљајем цез композиције. Наводећи још један пример цез музицирања – солажу Чарлија Паркера (*Charlie Parker*) у његовој верзији Гершвинове композиције „Embraceable You“ – Џоија нас уверава да се Паркерово солирање несумњиво базира на импровизацији, будући да је снимак о коме се ради могуће непосредно упоредити са претходно снимљеном Паркеровом верзијом исте композиције, насталом пар минута пре снимка који Џоија анализира.¹² У овом случају, Џоија поступа слично као и цез критичар који говори о Реју Брајанту: тезу о постојању импровизације на снимку Паркеровог музицирања Џоија поткрепљује познавањем другог снимка. Међутим, контекст у коме се пример Паркеровог музицирања јавља сугерише нам да Џоија и на основу саме структуре Паркеровог импровизовања закључује да је овде реч о импровизацији. Аутор указује на то да је Паркер током импровизације у композицији „Embraceable You“ на више различитих начина варирао једну музичку фразу:¹³ овим примером Џоија поткрепљује свој став према коме се цез импровизација руководи такозваним „ретроспективним“ методом, с обзиром на то да се свака наредна музичка фраза током процеса импровизације обликује на основу претходно одсвираних фраза. Речено у духу естетичке терминологије, можемо сматрати да Џоија из перспективе рецепције једне композиције закључује да у њој постоји цез импровизација као форма (или, прецизније речено: као читав скуп форми). Међутим, из приказаног вида музицирања не мора се нужно закључити да је реч о цез импровизацији, будући да се сличан поступак може наћи и у другим облицима музичког изражавања – примера ради, у музичком облику варијације на тему. Са друге стране, чак и када бисмо Џоијино образложење такозваног „ретроспективног“ метода у цез импровизацији прихватили као указивање на формалне елементе једне композиције у којима се може пронаћи импровизација, тиме бисмо ипак саму комплексност цез импровизације и бројне разлике у приступу импровизацији

¹² *Ibid*, стр. 593–594.

¹³ *Ibid*, стр. 594.

редуковали тек на примену и резултате једне импровизаторске методе. Наиме, цез музичар се може руководити мноштвом најразличитих образаца у конципирању своје импровизације: он може комбиновати претходно осмишљене фразе са фразама насталим у самом чину импровизације, може креирати читав низ нових музичких фраза и томе слично. Насупрот указивању на могућу разноврсност у конципирању импровизације, Џоија не само да на посебан начин третира наведени ретроспективни метод, већ на другом месту у свом тексту парадоксално изјављује да је цез музичар нужно неметодичан.¹⁴ Насупрот Џоији, Пол Берлинер (*Paul Berliner*) указује на мноштво музичких поступака које цез импровизатор може применити у свом музицирању.¹⁵ Берлинер тада најчешће реферише на речи самих музичара, а не на сопствени доживљај методе импровизатора, будући да се ове методе не могу сматрати транспарентним у самој импровизацији; њихова употреба подједнако може зависити од начина на који један музичар разуме саму улогу импровизације у цезу,¹⁶ као и од појединачних фактора који могу утицати на избор импровизаторских метода у једном конкретном случају практиковања импровизације.¹⁷ Из изложених проблема у Џоијином свођењу импровизације на ретроспективни метод произилази да се сама импровизација не може извести из утисака слушалаца о томе каквом се методом један музичар служи у осмишљавању једног мелодијског тока, јер се у самој рецепцији не може јасно указати на одређену методу импровизације, а тиме ни на оне методе које не би одговарале природи цез музике.

Грешке у цез импровизацији и њихова улога у промишљању импровизације

У текстовима Теда Џоије и Пола Ринцлера, цез импровизација се упоређује са традиционалним методама компоновања у контексту промишљања могућих формалних ограничења самог продукта импровизације. Ови аутори тада разматрају тезу према којој се форма цез импрови-

¹⁴ *Ibid*, стр. 594.

¹⁵ Berliner, P. F., *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, стр. 267–291.

¹⁶ *Ibid*, стр. 290.

¹⁷ *Ibid*, стр. 291.

зације сматра инфериорнијом од форми класичне музике.¹⁸ Иако се та теза може довести у питање, она је поменуте ауторе упутила ка проблематизовању улоге грешака у цез импровизацији, будући да се већа могућност чињења грешака у цез импровизацији сматра једном од основних разлика између делатности импровизације и делатности традиционалног компоновања.¹⁹ Важност грешака у Џоијевом промишљању цеза огледа се у његовој тежњи ка осмишљавању посебне „естетике имперфекције“, како би се цез вредновао на другачији начин у односу на остале врсте музике,²⁰ док разматрање грешака у Ринцлеровој концепцији сеже чак и до повезивања природе цеза са основним мотивима филозофије егзистенцијализма.²¹ У теоријским концепцијама ових аутора грешке у цез импровизацији функционишу као својеврсне нуспојаве спонтане музичке креације цез музичара, али управо оне нуспојаве које откривају несавршени људски моменат уметничког стваралаштва.²² Међутим, будући да ови аутори, као што је већ речено, саму импровизацију претпостављају као датост цез музицирања, па тако грешке у импровизацији разумеју само као непожељне, али нужне последице импровизације, направили бисмо својеврсну грешку у закључивању ако бисмо овим ауторима приписали тезу према којој се управо у грешкама цез музичара сама импровизација пружа рецепцији. Ипак, у овом раду ћемо се прихватити оваквог мисаоног експеримента, у потрази за оним формалним аспектима цез музицирања у којима би се импровизација приказала „одала“ самом слушаоцу, и тиме му омогућила да импровизовано музицирање разликује од претходно компонованог музицирања.

Пол Ринцлер у књизи *The Contradictions of Jazz* показује да постоје две различите врсте грешака у цез импровизацији: грешке у конципирању цез импровизације (*mistakes of conception*) и грешке у реализацији одређене концепције (*mistakes of execution*).²³ Тако се грешке у конципирању соло импровизације јављају у случајевима када мелодијски ток

¹⁸ Gioia, T., „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, у: *Hudson Review*, стр. 588, 598; Rinzler, P., *The Contradictions of Jazz*, стр. 141–142.

¹⁹ *Ibid*, стр. 144–145; Gioia, T., „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, у: *Hudson Review*, стр. 588.

²⁰ *Ibid*.

²¹ Rinzler, P., *The Contradictions of Jazz*, стр. 177–180.

²² *Ibid*. Gioia, T., „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, у: *Hudson Review*, стр. 600.

²³ Rinzler, P., *The Contradictions of Jazz*, стр. 146.

соло импровизације не представља кохерентну целину.²⁴ Са друге стране, грешке у реализацији концепције једне цез импровизације тичу се самог извођења импровизације, и у том погледу се не разликују од грешака које могу настати током извођења композиције класичне музике: у оба случаја ради се о грешкама у самом свирању инструмента.²⁵ Грешке у конципирању и грешке у реализацији нису подједнако важне у промишљању цез импровизације. Према Ринцлеру, већа важност грешака у конципирању импровизације не произилази само из чињенице да су оне директно везане за специфичну праксу цез импровизације, већ и из тога што грешке у конципирању импровизације директно утичу на вредновање цез музицирања једног импровизатора.²⁶

Ринцлерову поделу грешака у цез импровизацији можемо сада сагледати из перспективе рецепције једног музичког дела цез музике, како бисмо размотрили да ли нам она може бити значајна за проналажење оних формалних аспеката цез импровизације уз помоћ којих је могуће успоставити разлику између импровизаторског и претходно компонованог музичког дела. Важност грешака у конципирању цез импровизације долази до изражаја и из перспективе рецепције: уколико у самој рецепцији једне цез солаже можемо уочити извесне проблеме у начину на који је музичар конципирао мелодијски ток солаже, имали бисмо извесне основе за претпоставку да се у случају тог музицирања ради о цез импровизацији – иако бисмо притом закључили и то да се не ради о импровизацији велике вредности. Претпоставка о импровизованој природи ове солаже била би у одређеној мери оправдана ако можемо да укажемо на моменте вођења мелодијског тока у којима су видљиви знаци креативног процеса импровизовања. Управо се на овом нивоу јављају проблеми који доводе у питање могућност указивања на импровизовану природу једне цез солаже из перспективе грешке у конципирању импровизације. Примера ради, на основу рецепције једне нетипичне концепције цез солаже ми можемо закључити да је та солажа (1) неуспешна, јер сматрамо да (2) музичар није имао јасну концепцију на који начин жели развијати сопствени соло мелодијски ток, али да се (3) свакако ради о спонтаној импровизацији, јер

²⁴ Уп. Ринцлерово цитирање канадског естетичара Френсиса Спершота (*Francis Sparshott*) у: *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, стр. 150.

смо, на основу грешке у концепцији, уочили да је ову концепцију музичар осмислио током самог музицирања. Међутим, овај закључак се може оповргнути указивањем на то да се из саме форме цез импровизације не може непосредно извести ниједан од наведена три става. Став вредновања под бројем (1), непосредно повезан са увиђањем грешке у концепирању солаже означеним под бројем (2), може се довести у питање већ и самим позивањем на Ринцлерово учење о грешкама у цез импровизацији. Две врсте грешака о којима смо претходно говорили Ринцлер сматра врстама „правих“ грешака (*true mistakes*)²⁷ насупрот такозваним „наводним“ (*apparent*) грешкама, које одређени слушаоци погрешно „проналазе“ у импровизацији коју музичар ствара на основу веће хармонске свести у односу на хармонску свест тих слушалаца.²⁸ Једноставније речено, „наводне“ грешке један слушалац може пронаћи у импровизацији коју он сâм не разуме. Увођењем разлике између „правих“ и „наводних“ грешака, Ринцлер не увиђа да се тиме отвара проблем адекватне класификације конкретних примера цез музицирања на основу тог критеријума. Нетипична солажа из нашег примера с подједнаким правом се може и позитивно вредновати, док би се указивање на грешку у концепцији те солаже могло одбацити, уз образложење да се то указивање заснива на проблематичном проналажењу „наводне“ грешке у овој импровизацији. С обзиром на то да сада имамо пример у коме је грешка у концепцији само „наводна“ грешка, извођење става (3), према коме се управо услед грешке у нетипичној солажи може указати на импровизацију у тој солажи, представља, парадоксално, још већи проблем. На основу грешке у једној солажи претпоставили смо спонтаност у њеном настанку, а без те грешке одређену спонтаност не можемо тако лако претпоставити. Штавише, не само да је не можемо претпоставити, већ нам је супротна претпоставка много ближа: беспрекорна солажа може нам бити „сумњива“ као претходно осмишљена солажа. Тако се у нашем примеру може оспорити и став под бројем (3) – са подједнаким правом може се закључити да је и ова солажа претходно осмишљена.

Ако образлагање ставова (1), (2) и (3) сада сумирамо, може се закључити да се иста цез солажа – нетипична солажа из нашег примера – с правом може реципирати и на потпуно другачији начин: као естетски

²⁷ *Ibid*, стр. 146.

²⁸ *Ibid*, стр. 145.

вредна, формално беспрекорна (дакле, без грешке у концепцији), али и претходно осмишљена. Следствено томе, Цоијини и Ринцлерови ставови о грешкама у цез импровизацији могу бити релевантни само за естетику цеза која импровизацију већ претпоставља; да цез музика приказује сам процес спонтане музичке креације,²⁹ а да је естетски доживљај цеза усмерен ка способностима саме ауторске индивидуе која слободно ствара³⁰ – ставови су који су просто дедуковани из почетне претпоставке о импровизованој природи цеза.

Интеракција музичара у цез импровизацији из перспективе рецепције цеза

Иако поменути аутори теоријских концепција о цез импровизацији највише пажње посвећују уделу импровизације у музицирању цез солисте, ови аутори показују јасну свест о томе да је феномен импровизације присутан у и музицирању цез пратње и ритам секције. Музичка пратња и ритам секција у цезу не само да успостављају одговарајући хармонско-ритмички контекст за мелодијски ток солаже, већ најчешће успостављају и одређени однос са самим кретањем и динамиком солаже, па одговарајућу музичку пратњу конципирају на основу солаже.³¹ Следствено томе, у креирању подлоге за кретање једне солаже музичари могу импровизовати у виду пружања адекватног „одговора“ на мелодијски ток солаже. Уколико бисмо могли да укажемо на извесну врсту интеракције између цез солисте и пратње током самог слушања једне цез композиције, можда би нам ова интеракција потврдила да се једно цез музицирање заснива на импровизацији, чиме бисмо коначно оправдали тезу о неодвојивости цеза и импровизације.

У контексту разматрања природе музичке интеракције у цезу, Пол Ринцлер нас подсећа да постоје одређене јасне разлике у цез музицирању једног цез квартета у односу на музицирање биг бенда.³² Као што и сама

²⁹ *Ibid*, стр. 152–153. Gioia, T., „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, у: *Hudson Review*, стр. 600.

³⁰ *Ibid*, стр. 598–599.

³¹ Berliner, P. F., *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, стр. 422–434; Rinzler, P., *The Contradictions of Jazz*, стр. 66, 69.

³² *Ibid*, стр. 32–33.

соло импровизација има много већу улогу у музицирању једног цез квартета, и интеракција музичког солирања и одговарајуће пратње јесте већа у цез квартету; наспрот овој пракси, у биг бенду се импровизација најчешће може пронаћи само у солажама музичара. Док се интерактивност музичара у једном цез квартету сматра спонтаним актом, неодвојивим од саме импровизације солисте и пратње, интерактивност у музицирању биг бенда унапред је успостављена самим аранжманом композиције за биг бенд.³³ Следствено томе, рецепција једне композиције аранжиране за биг бенд ништа нам не може рећи о томе да ли у овој композицији има цез импровизације.

У случају музицирања цез два, трија, квартета и сличног мањег цез састава, теза о интерактивности музичара као показатељу постојања импровизације у једној цез композицији још увек делује прихватљиво. Уколико уочимо да је саксофониста једног цез квартета свој мелодијски ток у извођењу солаже променио када је чуо један уметнути акорд у клавијеској пратњи, могли бисмо закључити да је на том цез наступу видљиво активно и спонтано музицирање ових музичара. Међутим, изгледа да је и у случају оваквог закључивања о импровизованој природи једног музицирања пресудна наша почетна претпоставка о импровизованој природи саме цез музике. С истим правом можемо претпоставити да су ови моменти интерактивности између музичара договорени пре самог наступа. Договор на основу кога би се овакви моменти интерактивности предвидели пре самог чина цез солирања могу бити еквивалентни договорима музичара о томе како завршити извођење једне цез нумере. Ринцлер нам управо указује на пример конципирања завршних делова једне цез композиције као на пример интерактивности која не мора бити спонтана, већ може бити унапред испланирана.³⁴ Док се тврдње о спонтаној интерактивности у музицирању биг бенда и мањег цез састава сада показују као проблематичне, овим закључивањем и даље није описана сва разноврсност цез музицирања. Да се интеракција између цез музичара одвија спонтано, теза је која се још увек може оправдати у специфичном случају цез сешна (*jam session*), током кога често долази до заједничког музицирања цез

³³ *Ibid.* Уп. і Berliner, P. F., *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, стр. 344.

³⁴ Rinzler, P., *The Contradictions of Jazz*, стр. 36.

музичара који се никада пре тога нису сусрели.³⁵ Ипак, из саме природе цем сешна не могу се изводити закључци који би се тицали читавог когломерата начина и облика цез изражавања. Следствено томе, из перспективе рецепције цеза претпоставка о претходно осмишљеној интерактивности у једном цез наступу може се сматрати подједнако убедљивом као и претпоставка о спонтаној интерактивности у том наступу, па се мора одустати од тезе према којој је у самој интерактивности могуће наћи трагове цез импровизације.

Закључак – цез упркос импровизацији

У анализи метода импровизације, грешака у цез музицирању и интеракције између цез музичара током цез музицирања, показали смо да се из саме рецепције цез музике не може закључити да се у конкретном случају цез музицирања ради о музици у којој је удео импровизације нужан. Реципирањем саме форме цеза не можемо досегнути до разлике између импровизоване и неимпровизоване музике: ову разлику можемо тек у извесној мери успоставити уколико поседујемо одређена знања о самој композицији која се изводи, о музичару који је изводи, као и о околностима под којима се једно музицирање одвија. Међутим, естетског доживљаја цеза може бити и без поседовања оваквих знања, па ће тог доживљаја бити и у случајевима када заправо не знамо да ли долазимо у додир са музиком која јесте или није импровизована. Провокативни наслов овога рада сада добија свој пуни смисао: естетског доживљаја цеза може бити и упркос импровизацији – упркос њеном „присуству“ или „одсуству“ у некој цез композицији. Веза између цеза и импровизације конвенционалног је карактера – она се може оправдавати позивањем на историјске услове настанка и развоја цеза, али се из постојања ове везе не може извести став према коме би изостанак импровизације у конкретној композицији нужно довео у питање жанровске карактеристике те композиције. Речено на примеру конкретног музицирања, претходно осмишљено музицирање Реја Брајанта може се с правом сматрати цезом чак и из перспективе свих оних слушалаца цеза који те вечери нису приметили да Брајант није импровизовао. Тако се импровизација може сматрати још једном од могућих карактеристика цез музицирања, па тиме добити статус који у

³⁵ Уп. *Ibid*, стр. 74.

текстовима о цезу већ имају већ поменути свинг ритам, блуз тонови (*blue notes*),³⁶ карактеристични хармонски обрасци цеза³⁷ и томе слично. Може се рећи да Пол Берлинер управо гаји овакво уверење, будући да случајеве осмишљених солажа у цезу не сматра проблематичним.³⁸ На основу оваквог статуса цез импровизације није више потребно примењивати проблематичну Цоијеву разлику између композиције која јесте цез композиција и оне композиције која само „звучи као цез“. Да ли ће се једна конкретна композиција, попут „Рапсодије у плавом“, сматрати цез композицијом или композицијом неког другог жанра зависи од конвенционалног разумевања цеза у једној епохи, као и од бројних формалних карактеристика те композиције. Као тек једна формална одлика неке композиције, импровизација се не може се сматрати пресудним фактором у одређивању жанровске природе те композиције.

Литература:

Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Gioia, Ted, „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, u: *Hudson Review* (Winter 1987), Hudson Review Inc, New York, 1987.

Hyland, William, *George Gershwin : A New Biography*, Greenwood Publishing Group, Westport, 2003.

Rinzler, Paul, *The Contradictions of Jazz*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, 2008.

Schuller, Gunther, *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*, Oxford University Press Inc., New York, 1986.

³⁶ Уп. Schuller, G., *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*, стр. 5–6.

³⁷ Уп. Berliner, P. F., *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, стр. 102–107.

³⁸ *Ibid*, стр. 289, 290–291.

Dušan Milenković

**JAZZ IN SPITE OF IMPROVISATION – IS THE IMPROVISATION
AN INEVITABLE ASPECT OF JAZZ ART FORM?**

(Summary)

In order to bring into question the assumption of modern aesthetics of jazz according to which improvisation is considered a necessary aspect of the art form of jazz, this paper examines some jazz compositions from the perspective of the aesthetic reception of jazz, referring to Ted Gioia's and Paul Rinzler's views on methods, mistakes and interaction in jazz improvisation. Viewed from the perspective of reception of jazz, the paper concludes that a jazz composition which is not necessarily based on improvisation could also be regarded as a example of a jazz piece.

Key words: jazz, improvisation, aesthetics of music, art form, aesthetic reception.

Вук Тасић

ДАДАИСТИЧКО УОБЛИЧАВАЊЕ НАУКЕ

Апстракт: Циљ овог рада је да покаже могућност коегзистенције науке и уметности. Овај суживот треба да се обелодани у форми дадаистичке помоћи ослобођењу науке од свеprisутне норме. Такође, да покуша да одговори на питање: Шта дадаистички наум као спонтани, разиграни и инвентивни поглед на свет може да допринесе модерној научној парадигми? Екстатична глорификација науке и технологије своју антитезу проналази у дадаистичком обликовању човековог (видљивог и невидљивог) универзума. Да би се то показало, Фајерабендова крилатица ‘Све је могуће!’ у овом раду служи као почетна референтна тачка и инспирација у даљем разумевању уметности као облика науке и *vice versa*. Савремене филозофске вредности науке биће поређене са уметничким вредностима какве налазимо у дадаизму. Са начелом Даде, које се у принципу може најбоље објаснити уз помоћ свођења на апсурд (*reductio ad absurdum*), желимо да покажемо у ком правцу и до којих граница је могуће напреднути Фајерабендову позицију епистемолошког анархо-дадаизма. Консеквенце дадаистичког уобличавања науке могу се сврстати у домен разобличавања усвојених конвенција које подразумевају како форма уметности тако и науке.

Кључне речи: дадаизам, уметност, наука, форма, савремена филозофија науке.

Дадаистичка наука не постоји, нити ће је икада бити. Међутим, у методолошком и формалном смислу научна пракса може учити од филозофије која се налази у идејама дадаизма и уметности уопште. Настојање на макар и минималној конвергенцији дадаизма и науке може довести до парадокса и заправо и доводи. Али то је управо оно што се дешава када је циљ плуралитет мишљења, истраживачких пракси, експерименталних путева и методолошких средстава. Разрешење овог парадокса може се очекивати у идеји усклађивања дадаистичке уметничке форме и форме науке, а ово је могуће, између осталог, због тога што основне методолошке концепције ових двају дискурса нису противречне већ само на први поглед несагласне.

Сходно томе што је у савременој филозофији науке дошло до преокрета у погледу схватања научне парадигме у односу на традиционалну филозофију науке на тај начин што је нормативистички приступ у једном смислу превазиђен у корист дескриптивног и релативистичког интерпретирања рационалности науке, постоји маневарски простор који дозвољава да на темељу извесних претпоставки о новој либералнијој рационалности науке исту интерпретира у једном ширем референцијалном оквиру. Када се говори о ослобођењу науке од свеprisутне норме пре свега се има у виду да у науци више не постоји догма научне истине која би била суверени епистемолошки норматив супериорнији од истина уметности, религије, филозофије, итд. Тачније, ми бисмо желели да наука нема тако високо мишљење о себи и својој рационалности и да тиме отвори могућност за коегзистенцију и коеволуцију плуралитета форми и мишљења у самој њеној методологији, а пре свега у контексту научног открића. Овај став произлази из данас очигледно доминантног стила мишљења који јесте научни, али уједно и јесте само стил. Наука постаје и фигуративно и буквално она уочљива тачка по којој се успех и статус осталих друштвених активности као и других облика стварности (уметност, религија, политика, економија, домаћинство, игра, слободно време, итд.) равна и конституише. На овај начин наука добија привилегован

статус у данашњем друштву у целини. Ова консеквенца је заправо изведена из самог циља науке како се он схвата по рационалистичкој концепцији науке и интернализму науке.

Циљ науке је истина – најрационалнији од свих циљева, који заправо не захтева никакво даље објашњење нити оправдање. Научна, објективна истина управља свакодневним животом људи, и професионалаца и лаика. Са друге стране, о различитости стилова и форми сведочи уметност кроз целокупну своју историју. Намера и циљ овог рада јесте покушај дадаистичке демистификације науке који своју прву артикулацију проналази у делима Пола Фајерабенда. Наиме, разбијање конформистичке методолошке праксе и њена пролиферација може успети увођењем и прилагођавањем неких од принципа дадаистичког поимања света, човека, креације, инвентивности, истраживања. У ситуацији конституисања и осмишљавања научних теорија, научнику није могуће да остане у једном појмовно-референцијалном оквиру, који год он био. Методолошки је неплаузибилно бити у позицији монистичке и тиме догматичне епистемолошке слике света науке, која је у бити производилачка, и која усмерава рад научника. Ауторитет традиције која резултате посредно фундира на строгим правилима, и тиме ограничава напредак науке а тиме и целокупног друштва, мора бити доведен у питање.

Ипак, уметност као децентрализовани, експресивистички активитет ослобођен монизма норме (што се јасно види са појавом модернизма и касније постмодернизма у сликарству и књижевности) и неометан формом логичке рационалности нема пуно тога да понуди логици оправдања у оквиру савремене научне праксе. С тим знањем да логика научног оправдања јесте простор строго рационалног фалсификовања односно верификовања одређене научне хипотезе на дедуктиван начин (то је један од могућих начина схватања поступка произвођења доказа) док уметнички тј. дадаистички наум у овом контексту постаје мање продуктиван. У том смислу, наука је у овом домену аутономна делатност. Правило дедуктивне затворености знања кондиционалног типа у логици

научног оправдања постоји као прећутна претпоставка заједно са правилом неконтрадикторности док у уметничкој форми надреалистичке или дадаистичке нарави сва правила бивају исмевана, несувисла те превазиђена, ипак коначно сама финална форма уметничког дела говори о постојању некакве креативне методолошке концепције. Са друге стране, у оквиру логике научног открића као и првенствено у формално-методолошкој сфери уметност и специфично дадаистичко разумевање и делатност могу допринети и помоћи поимању научне праксе на нови, ненормативистички начин.

Оно што је неопходно истаћи јесте да не постоји никаква универзално успешна научна метода чије спровођење гарантује научну истину или технолошку апликацију. Наиме, савремена концепција истраживачког експериментисања (у биологији, физици, хемији, итд.) јесте отворено трагање за новим, за новим феноменима, испољавањима особина феномена, одступањима и аномалијама у оквиру постојећих научних теорија/модела као и за новим доменима истраживања. Управо је овакав приступ научној пракси на трагу онога што се може називати, смело али не и неоправдано, дадаистичким обликовањем методолошко-епистемолошког дискурса науке. Неупитно је да наука демонстрира запањујуће резултате, док она није херметичан, самодовољан организам који се не обазире ни на шта друго, који није у перманентној симбиози са свим преосталим комплементарним теоријама, претпоставкама, знањима, из најразличитијих области и домена људског истраживачког и контемплативног активитета. Напротив, историја науке обилује примерима који нам показују да је наука у тесној сарадњи са другим учењима. Због тога је историјска реконструкција научних подухвата та која нам показује дискрепанцију између инсистирања на прескриптивистичком погледу на науку и величање њене методе и рационалитета и стварне историјске, локалне ситуације у којој сви облици ирационалитета суделују у изградњи онога што можемо назвати научним знањем. Стога, намеће се закључак да не постоји једна, ексклузивна научна методологија, затворена у себе,

која би била одговорна за издвајање и привилеговано позиционирање науке у односу на друге друштвене делатности.

Намера Пола Фајерабенда у оквиру филозофије науке се може укратко изразити као анархистичка/дадаистичка деконструкција савремене научне методологије помоћу ирационалистичких ‘принципа’ које непосредно супротставља ‘принципима’ рационалности у савременој филозофији науке. Екстерналистичка детерминација науке опонира и дискредитује доминацију једне, арбитарно изабране, методе, истине и уопште идеје научности. У историји уметности и интерпретацији прогреса уметности идеја Ђорђа Вазарија представља слику класичности (пре свега у уметности која се може применити и на науку) у коме човеково место у свету и његово настојање у ком он дефинише и осмишљава свет јесте заправо место јасног детерминизма и место јаке жеље која изражава прогрес стално узлазном путањом. Као пандан Вазаријевом схватању уметности издваја се критички рационализам (и уопште све форме нормативног разумевања природе и прогреса науке) у филозофији науке. Правило као производ у методолошком и епистемолошком надмудривању са свемиром увек је слика како људског когнитивног, врлог потенцијала и тиме нужно ограничено, тако и слика историјске епизоде у којој је правило настало и у складу са којом се имало уклопити у тадашњу атмосферу решавања проблема. Методолошке одлуке морају бити у складу са напретком науке. Оне морају бити пробитачне и не смеју ограничавати научно истраживање на једну парадигму, на једну у том тренутку убедљиву теорију, нити на један апсолутно обавезни принцип. Управо из овог разлога Фајерабенд предлаже дадаистичку крилатицу: Све је могуће. Она ће дозволити кршење свих правила уколико такво кршење доприноси развоју знања. Напредак науке и научно знања се процењује искључиво у односу на позицију на којој се стоји у смислу да сама перспектива диктира начин тумачења термина напредак. Јасно је да укоченост методе није плаузибилно и да једини принцип који се може прилагодити свим новим ситуацијама

у будућности (и који је имплицитно деловао кроз читаву историју науке, јер је увек било случајева непослуха традиционалним нормама, кршења чврстих правила и утицаја ирационалних фактора на логику открића) јесте принцип: Све је могуће (*Anything goes!*).

Сада, могућност избора постоји. Ми актуално бирамо између научне истине, религијске истине, уметничке истине, итд. И наравно, можемо изабрати све ове 'истине' заједно. Стилски мишљења су аналогни у том смислу што ни у једној од споменутих социјалних активности не постоји инхерентно мерило које ће нам рећи шта је заправо истина. Ми не досежемо никада, па ни науком ствар по себи. Дада је покрет, може се рећи уметничко-филозофски, који исмева преозбиљност и ускогрудост свих (у овом случају можемо смело рећи и уметничких, филозофских и научних) настојања и мотивација да се досегне ствар по себи. Те да се ова предметност *per se* попут једног а приори одређеног циља досеже и раскрива само једним методама, конформистички наметнутих традицијом, заправо је ограничавајуће. Уколико Дада јесте Анти-дада, а упркос (и захваљујући) овим свођењем на апсурд своје суштине и начина постојања она јесте успела да открије и представи нову феноменологију уметничке стварности.

У уметности основ за један релативизам био би у схватању развоја уметности Алојзија Ригла који Фајерабенд сублимира на следећи начин: „У уметности нема ни напредовања ни опадања. Постоје различите стилске форме. Свака од њих је у себи савршена и подређена сопственим законима. Уметност је производ стилских форми и историја уметности је историја њиховог редоследа.“¹ И даље на Ригловом трагу: „Резултат: Риглово схватање се не може допунити критеријумом истине и тиме отклонити. Ако извршимо допуну, онда ускоро схватамо да је она потчињена Ригловом схватању, тј. да немамо само уметничке форме, већ форме мишљења, форме истине, форме рационалности и, исто

¹ Фајерабенд, П., *Наука као Уметност*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Ср. Карловци, Нови Сад, 1994, стр. 29.

тако, форме стварности. Куда год се осврнемо, не наилазимо на Архимедову тачку, већ на друге стилове, традиције, организационе принципе.⁴² Плурализам и уважавање плурализма мишљења, стилова, истинâ, методâ јесте одлика зреле мисли и промишљања савремености. Плурализам је увек био на супрот монизму и његовој усмерености ка искључењу другог, трећег, итд. Плурализам већ у себи има карактеристику толеранције и суживота различитог на било ком пољу изражавања, од свакодневице до строго научне методологије. Плурализам захтева перспективизам, док овај са собом носи релативизам у том смислу да се одриче сваког Једног које настоји да умишљено влада одређеном облашћу.

Нама прихватљива дефиниција релативизма јесте: „Истина је оно што одређени стил мишљења каже да је истина.“⁴³ Истина и стварност заједно са језиком⁴ постају ствар преференције и локалитета. Овде се мора нагласити чињеница да ми (као истраживачи, научници, уметници, итд.) не поседујемо апсолутни критеријум истине; не постоји начин за утврђивање сигурног, поузданог критеријума за прогрес научног знања као ни рецепт за остваривање врхунског уметничког дела. Наука није попут религије у том смислу да већ унапред има на мапи света учртано одредиште. Наука је увек отворени подухват слободних и креативних индивидуа. Стога се саме епистемолошке и методолошке прескрипције као и теорије, хипотезе и модели могу упоређивати једино међусобно и њихова вредност се само на тај начин може одређивати.

Традиционални пар и разлика између теорије и опсервације разбијена је у корист великог мноштва алтернативних становишта, тиме смо добили пролиферацију као циљ на којем се тек може фундирати садашња и будућа методологија. Овај епистемолошки

² Ибидем, стр. 42.

³ Ибидем, стр. 75.

⁴ Видети изврсну студију Бенцамина Ли Ворфа *Језик, Мисао и Реалност* у којој истражује структуру језика и његов однос, утицај на свест и поимање стварности. Садржи један од водећих антрополошко-лингвистичких доказа у прилог релативизму.

дублет се показао само још једним митом у разрачунавању са основним концепцијама традиционалне филозофије науке. Ниједна теорија није компатибилна са свим чињеницама у свом обиму. Док свака чињеница, као и опсервација и експериментални налаз садрже теоријске претпоставке у себи. С тим, Фајерабенд дадаистички закључује да „*нам је потребан свет маште да откријемо чиниоце збиљског света.*“⁵ Свет маште може бити само плурализам измаштаних (апстрактних, контемплативних у том смислу), са искуством некомпатибилних теорија које заједно доприносе на једној страни разбијању традиционалног ауторитета конзервираног Ума и Истине, док нас на другој страни оспособљава да се кроз артикулацију различитих, неспојивих хипотеза приближимо откривању света још више. Ван-научне форме сазнања и њима својствени методолошки увиди и упути своје место проналазе у савременој науци на начин који није једностран и једноставан. Посебно се у теоријској физици може данас осетити и ухватити потреба за својеврсно филозофском идејом, инспирацијом и аргументацијом.

На крају крајева, и логика открића и логика оправдања нису изузете од утицаја ирационалних фактора. Са превазалижењем опсервационизма дошли смо до сазнања да су теорија и евиденција преплетене и неодвојиве, те је непосредан и логичан заључак да оправдање не зависи ислучиво од унутрашњих чинилаца научне рационалности. Различите епохе и различите ситуације имају својствене критеријуме рационалности а сходно претходном закључку ови критеријуми у себе укључују и пред-научне и изваннаучне форме сазнања. Стога се морају подврћи ревизији сви досадашњи закључци о непримерености и тривијалности уметности, мита, религије, чаробњаштва, алтернативне медицине, магије, астрологије, итд.

Овде постоји наум да се у принципу могу бранити и уврстити у истраживачку праксу и најнеумеренији ставови и претпостав-

⁵ Фајерабенд, П., *Против Методе*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1987, стр. 24.

ке. Овај релативизам извире из епистемолошког и методолошког анархизма односно дадаизма.

Идеја дадаизма се не противи науци. Наука и научна методологија мора бити мудра да инкорпорира либерализам и освешћеност Даде за укупну разноликост стварности – за коју не можемо рећи да је познајемо. Дадаистичка идеја јесте на одређени начин (у контексту науке) доза агностичког лека који има за циљ да унапреди све сазнајне напоре и деловања. Дада ће рећи да је уметност мртва, она то проглашава својим рађањем. Ако Дада каже наука је мртва, тиме говори о новом животу науке у новој форми.

Литература

- Фајерабенд, П., *Науке као уметност*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Ср. Карловци, Нови Сад, 1994
Фајерабенд, П., *Против методе*, Велесин Маслеша, Сарајево, 1

Vuk Tasić

DADAISTIC SHAPING OF SCIENCE

(Summary)

The goal of this paper is to show the possibility of coexistence between science and art. This coexistence should be revealed in the form of dadaistic liberation of science from the omnipresent norm. As well, to try to answer the question: What dadaistic concept like spontaneous, playful and inventive worldview can contribute to the contemporary scientific paradigm? Ecstatic glorification of science and technology it's antithesis finds in dadaistic shaping of a men's (observable and unobservable) universe. And to show this dadaistic

Вук Тасић

embodiment, Feyerabend's catchword 'Anything goes!' in this paper will be a benchmark and inspiration in further understanding of art as the form of science and vice versa. Contemporary values of philosophy of science will be compared with artistic values as we find them in dadaism. With the principle of Dada, which can be best explained as *reductio ad absurdum*, the goal is to show in which way and to what limit can be flexed Feyerabend's position of epistemic anarcho-dadaism. The implications of dadaistic shaping of science can be aligned into domain of unmasking the traditional conventions which are incorporated deeply into the form of art and form of science as well.

Key words: dadaism, art, science, form, contemporary philosophy of science

Влатко Илић

ПИТАЊЕ ФОРМЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Данашњи *свет уметности* одликује хибридизација како уметничких дисциплина тако и традиционално раздвојених домена људског рада. Склоност ка интер- и мулти-дисциплинарности, као и другим преступима, карактеристична за савремено стваралаштво умногоне отежава промишљање уметничког дела које би водило његовом бољем разумевању, а сходно томе и вредновању. Категорије органског, класичног, али и авангардног дела се само у одређеној мери показују као одговарајуће када су актуелне стваралачке поетике у питању, те ћемо овом приликом више пажње посветити питању форме у контексту савремене уметности, а посебно *извођачког дела*, и то у покушају артикулације његових кључних одлика.

Кључне речи: извођачка уметност, позориште, савремена уметност, форма, динамичко дело.

Једна од доминантних одлика савремене уметности јесте њена *хибридност*, која се огледа у разноврсним интер- или мулти-дисциплинарним поетичким захватима, као и у честим *преступима* из домена уметничког рада у друге области друштвеног деловања. Наиме, готово да је неодрживо савремено стваралаштво анализирати не узимајући притом у обзир ефекте који се остварују и изван *света уметности* (Данто /Danto/), што умногоне отежава промишљање *дела* и његових формалних карактеристика. Овакав сплет околности бисмо најпре могли довести у везу са измењеним

амбијентом у којем уметност настаје и у којем се опажа, те губитком њене саморазумљиве и предрефлексивне смештености у оквирима друштвеног живота,¹ али би у најмању руку било праведно рећи да су и уметнички радови ти који од нас захтевају нове интерпретативне приступе, различите од оних већ постојећих.

Заокрет који се одиграо унутар света уметности током друге половине прошлог века нарочито је упечатљив када је реч о позоришту, и његовом укрштању са уметношћу *перформанса*, као и другим формама које условно сводимо под одредницу *извођачких уметности*.² Панорама савременог позоришта постала је тако до те мере разноврсна да свака категоризација више искључује него што успева да обухвати, док се поетички ослонци неретко показују као међусобно неупоредиви, чак и у оквирима једног дела. Примери за то су многобројни. Таква је и представа „Кратка прича о антихристу“, рађена по мотивима *Три разговора* Владимира Соловјева /Соловьѣв/, коју почетком 2015. године у београдском Битеф театру режира Андраш Урбан.³ У питању је једночасовни позоришни догађај са шест глумица сачињен од низа призора (у драматуршком смислу слабо каузално повезаних) док се донекле прерађен и новонаписани текст пева уз пратњу гласне музике.

Након прве, неочекивано дуге сцене готово еротског *заноса*, током које се глумице ваљају по слами разбацаној по читавој позорници, „Кратку причу о антихристу“ чини низ сцена испуњених како хришћанским (слама, распеће, пројекције слика Богородице и Исуса) тако и милитантним мотивима (униформе, оружје, ски маске), и њима одговарајућим *гестовима* (обожавање распећа, заузимање војних формација, и слично). На први поглед, рекли бисмо да представа преиспитује комплексне међуодносе религије и вере,

¹ Уп. Grubor, N., „Kulturno-povesna uloga umetnosti“, *Umetnost u kulturi*, Vuksanović, D., Grubor, N., (прir.) Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2008.

² Уп. Ilić, V., „Performans, izvođačke umetnosti i pitanje izvođenja pozorišne umetnosti“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku 48*, Novi Sad, 2013.

³ Видети: <http://teatar.bitef.rs/2015/02/27/kratka-prica-o-antihristu/> 3.07.2015.

рата и сексуалности, традиције и друштва спектакла, антиципирајући некакву апокалиптичну будућност човечанства; ипак, било би неправедно овом делу приступити само као *политичкој* провокацији.

Наиме, довођење у везу различитих друштвених пракси, нпр. религије са оружаним сукобима, данас се неретко експлоатише унутар света уметности, нарочито у локалном контексту након ратова у бившој Југославији. Са друге стране, у случају „Кратке приче о антихристу“ могли бисмо рећи да њихово укрштање представља тек полазиште рада, док је од далеко већег значаја *вишак* који се њиме производи. При чему, то што обележава ово дело, што омогућава такав *вишак* искуства, јесте одређен степен *амбивалентности* спрема тога што се успоставља као контекст извођења представе. Другим речима, иако је на идејном плану очигледна Урбанова критичка интенција, током самог догађаја материјал осцилира – од еротског заноса, преко позива у бој, све до критике популарне културе, разоткривајући повремено суптилне везе између нпр. воајеризма и конституисања жеље. Сходно томе, то што идентификујемо као амбивалентност бисмо могли разумети и као недореченост, као одбијање да се ствари недвосмислено именују, иако је мало вероватно да је у питању немогућност артикулације у идеолошком смислу – тај *мук* представе пре настаје услед њој својствене догађајне презасићености.

Најбољи пример тога је сцена која отвара представу и о којој је било речи. Током овог, првог призора глумице израженим физичким радњама (које је тешко недвосмислено дешифровати) разбацују сено по позорници, и то најпре наликује *опонашању* стања запоседнутости (што закључујемо доводећи у везу приказано са насловом представе), а затим услед трајања које не приличи *представљачком* позоришту њихово понашање на публику делује као *реалан* верски занос са елементима еротског задовољства. Уколико бисмо овај призор покушали прецизније да одредимо, били бисмо зато приморани да прибегнемо готово супростављеним одредни-

цама, те да о њему говоримо као о *миметичком*, али и *перформативном*,⁴ као и *реалном* чину, а да притом ни у једном тренутку не будемо сигурни у адекватност само једног од ових предиката.

Први приказ „Кратке приче о антихристу“, као и читава представа, делује тако истовремено у више регистара и то не пружајући могућност њеног свођења на само један од њих. Због тога у овом случају и можемо говорити о преступу, пошто се *превазилажењем* не одбацује оно постојеће (као што прва сцена ни у једним тренутку у потпуности не престаје да буде *миметичка*) већ се продира у друге искуствене домене, и то када је реч о догађајима на сцени као и о њиховој рецепцији. Сходно томе, материјал доживљавамо као поетичку интерпретацију Соловјевих текстова, и/или као квази-ритуални чин, и/или као критику актуелног друштвеног поретка, и/или као све наведено уједно; при чему, таква немогућност сажимања оног изведеног на нешто што бисмо лако могли именовати постаје симптоматична за *савремену уметност*, уколико под савременом уметношћу не подразумевамо само актуелно тржиште уметнина организовано посредством институција, фондација, међународних фестивала и изложби, итд.

Претпоставимо зато да данас као *позоришне* можемо мислити просторно и временски одређене догађаје који окупљају оне за њих задужене, као и друге (публику). Притом, једне не бисмо окарактерисали као уметност, иако би на њих било могуће применити исте или сличне интерпретативне приступе, док други, које бисмо назвали *представама*, поседују одлике *дела*; при чему, не *органиског* (у класичном смислу), али не ни *неорганиског* дела у складу са авангардним тенденцијама,⁵ пошто се у потпуности не одбацује аутономија домена уметничког рада и поред тога што савремена уметност неретко настаје и делује управо на маргинама за уметност омеђеног простора. Пре бисмо рекли да се преступ одиграва

⁴ Уп. Milohnić, A., *Teorije savremenog teatra i performansa*, Orion art, Beograd, 2013.

⁵ Уп. Birger, P., *Teorija avangarde*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 1998.

у оквирима дела, чак и онда када до њега долази захваљујући или услед њему спољашњих прилика.

На овако постављен проблем можемо одговорити претпоставком да статус позоришног догађаја у највећој мери зависи од *места* (контекста) његовог приказивања; ипак, вероватније је да уметничко дело не ишчезава у потпуности (преузимањем нпр. карактеристика *робе*) већ да га данас одликују некакве другачије, измењене особености. Оно сведочи о променама друштвеног организовања и разумевања функције која се сходно њима приписује уметности – али свођење стваралаштва искључиво на друштвену улогу делује у најмању руку поједностављено. Са друге стране, изазов препознавању таквих особености представља међусобна несводивост мноштва радова на јединствене принципе стварања. Ипак, њима заједничка јесте одређена логика *одигравања*.

Савремено позоришно дело, како на то указују многобројне студије, није наративно уређено. Призори који се ређају ретко су узрочно-последично повезани, при чему ни рецепцији више није својствена реконструкција „приче“, чак и у случајевима када је она присутна у фрагментима. Леман /Lehmann/ (2004), на пример, пише о компоновању дела налик музичком, или о принципима *трансформације* сходно којим призори постепено прелазе из једног у други (када је реч о Вилсоновим /Wilson/ режијама), као и о лиотаровском *позоришту интензитета*. Могуће је тако уочити, издвојити и прецизирати различите моделе организације материјала, али обрт који се одиграо захвата пре свега догађајну димензију дела.

Сходно томе, могли бисмо рећи да је савремено позоришно дело *спирално* уређено. Њему својствен јесте *покрет*, усмерен ка *споља*, те инерција *ширења*, али не на начин који би подразумевао одбацивање сопствене аутономије те преласка у праксу свакодневице, већ се тај прелазак *тек* обећава услед континуираног превазилажења планова који га чине. У питању је *интенција* својствена његовом устројству, пре него извесност уписа у стварност, или ефеката који ће је изменити. Такође, сасвим је вероватно да

приликом настајања савремене уметности не долази до потпуног раскида са традицијом, те да је приликом њеног промишљања могуће уочити категорије авангардног дела (као у крајњем случају и класичног), али се оне саме показују као недовољне – сходно чему бисмо тешко на савремено уметничко дело применили појмове *органског* или *неорганског*. Иако њега у много већој мери одликује кохерентност у односу на дела са почетка прошлог века, оно није целовито дело у смислу дијалектичког односа између делова и целине. Пре бисмо рекли да је оно *динамичко*, а уместо о деловима који се могу разумети само кроз целину (као што се она може разумети само кроз њене делове), и који се када је реч о авангардном делу осамостаљују, пре можемо (како смо већ навели) говорити о *плановима* – при чему, планове који дело чине можемо идентификовати као различите *планове еманације уметничког*, не нужно супростављене али суштински различите (иако су њихове међусобне везе многоструке); и то не планове *значања* – јер то што се генерише није *мисао* већ првенствено *искуство*.

Уколико је савремено позоришно дело *динамичко*, и ако му је као таквом својствен *покрет*, и то покрет превазилажња планова који га чине, тада *трансгресија* постаје њему иманентан принцип одвијања – јер се чин преласка са плана на план одиграва готово насилно, узурпаторски, притом не нарушавајући постојаност читавог дела. Најјаснији пример тога јесте сцена која отвара „Кратку причу о антихристу“, али се исти интерпретативни приступ може применити на читаву представу. При чему, планове који га чине није лако идентификовати као раздвојене, јер су они и поред пробоја на сваки следећи, увек сви видљиви – услед чега и можемо говорити о *спиралном* поретку. И као што делује да би продуженим трајањем представа нужно захватила и стварност (наиме, у случају Урбанове режије продужено дејство представе замисливо је само кроз активно учешће публике, до чега ипак не долази), тако нам спирално одигравање догађаја онемогућава да недвосмислено лоцирамо иницијалну тачку покрета – то може бити редитељева намера, текст као предлогачак или чист сплет околности. Мисао ус-

мерена уназад (ка некаквом могућем „извору“) открива се тако као пројекција, поглед у бесконачно, док је свако њено заустављање подједнако легитимно. Савремене представе зато и најчешће делују као *одломци* (не фрагменти) нечега што се већ одвија, услед чега и стварају привид *друге* стварности.

Због тога, када је реч о савременој уметности, и питању ангажмана морамо другачије приступити. У зависности од нивоа комплексности дела, и његових тачака преступа, оно ће захватити и друштвену стварност; при чему се, како смо рекли, такав прелазак увек наговештава (као могућ, не изванредан) – што неретко доводи до укључивања публике (Фишер Лихте то препознаје као *feedback спрезу*), али не и нужно. У случају појединих Шлингензифових / Schlingensief/ поставки, или Боаловог /Boal/ *форум театра*, гледаоцима је омогућено да директно интервенишу и мењају ток и динамику представе, али у већини радова такво укрштање је замисливо тек као некакав могућ чин, иако до њега у практичном смислу не долази. Притом, док аванградни захтев за преласком уметности у животну праксу имплицира издвојеност уметности из ње (сходно чему, и поред напада на институцију аутономије уметности тог периода, она представља упориште авангардних покрета), већ од друге половине прошлог века уметничка пракса почиње да се мисли као *по себи* животна, односно, друштвена, те бисмо могли рећи да је сходно оваквом разумевању ангажмана, чак и када не претендује на њега, свако савремено дело *ангажовано* (или ниједно посебно), пошто су његову ефекти увек двоструки – и естетски али и политички.

Уметност позоришта се материјализује извођењем, док је *дело* ствар дискурса којим артикулишемо наше искуство, на начин који води некаквом разумевању – разумевању у догађај *уложеног* (како од стране уметника, извођача и других, тако и публике), *материјализованог*, као и *вишка* који се искушавањем производи. При чему, када кажемо да је *дело ствар дискурса*, тиме не подразумевамо да језиком уводимо или стварамо ред у некаквој расплинutoј реалности. Моћ дискурса да обликује начине на које доживљавамо

стварност свакако да није занемарљива; ипак, као што је тешко замислити да уметност настаје независно или изван сваког језика, тако је и мало вероватно да се она дискурсу у потпуности подређује. На делу је пре *понирање* језика у реалност, чиме је он условљава и одређује, иако не успева њоме да овлада. Могли бисмо тако рећи да је појам *дела* начин да *искажемо* искуство уметности, и да он сходно приликама бива редефинисан – при чему су те прилике како друштвене тако и уметничке – сходно чему нам у овом случају појам *динамичког дела* омогућава да доживљено именујемо (током или након догађаја искушавања), као и да у складу са тим и стварамо.

И док се у оквирима теорија *органског* (класичног, миметичког, итд.) дела *извођење* разуме као ствар *вештине*, јер од ње зависи успешно креирање *добро уређене микроцелине* сценског догађаја који препознајемо као *опонашање* стварности при чему је то што се производи *смисао*; у случају *неорганског* оно постаје питање *идеологије* – и то најчешће уметника који доводећу у везу разноврсне елементе циља на *политичке* ефекте; код савременог, *динамичког* дела *извођење* је план његовог *постајања*. С обзиром да уметности данас није својствена предреклексивна смештеност у друштвени живота, она као да се увек изнова догађа, *изводи*. И тек том приликом, приликом естетског искуства, ми је као уметност доживљавамо или не. А како дискурс прожима наше искуство, један од проблема са којим се суочавамо јесте непримењивост већ артикулисаних категорија, пошто је искушавању савременог дела својствена динамика која измиче претходно прецизираним одликама уметничког стваралаштва. На тај начин, вишак искуства који се производи јесте вишак и спрам обичајности света уметности али је такав и у односу на искуство свакодневице; сходно чему и на плану *извођења дела* долази до преступа, и то двоструког. Другим речима, уколико за савремену уметност кажемо да делује *преступнички*, она то чини спрам свог наслеђа, те организације света уметности, али и друштвене стварности. Притом, начин на који то чини јесте уједно начин на који се она и *одиграва као догађај*, и

то догађај спиралног кретања по конципираним и реализованим плановима еманације уметничког материјала.

Имајући то на уму, одредница *извођачких уметности* не мора одговарати искључиво савременом стваралаштву, нити је нужно у супротности са појмом позоришта, или тиме како смо га традиционално разумевали. Ипак, њоме указујемо на промене које се одигравају на плану настанка уметничког дела, при чему оне јесу и поетичке природе јер се директно тичу његове форме, али су у вези и са питањем статуса стваралачког рада у данашњем времену. Разумевање значаја *извођења* нам зато пружа бољи увид у проблематику савремене уметности, и конкретније савременог позоришта нудећи уједно модел његове теоретизације која би водила ка једном утемељеном вредновању оних дела која се опирају постојећим интерпретативним приступима.

Литература

- Birger, P., *Teorija avangarde*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 1998.
- Grubor, N., „Kulturno-povesna uloga umetnosti“, *Umetnost u kulturi*, Vuksanović, D., Grubor, N., (prir.) Estetičko društvo Srbije, Beograd, 2008.
- Danto, A., „The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, 1964.
- Пић, V., „Performans, izvodačke umetnosti i pitanje izvođenja pozorišne umetnosti“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 48, Novi Sad, 2013.
- Lehmann, H. T., *Postdramsko kazalište*, CDU / TKH, Zagreb / Beograd, 2004.
- Milohnić, A., *Teorije savremenog teatra i performansa*, Orion art, Beograd, 2013.

**THE QUESTION OF FORM WITHIN THE CONTEXT
OF CONTEMPORARY PERFORMING ARTS**

(Summary)

One of the characteristics of the *artworld* today is the hybridization of artistic disciplines as well as those traditionally divided domains of human action. The tendency towards inter- or multi-disciplinary approaches, and other transgressive acts, inherent in the current art scene, in many ways challenges our understanding and evaluation of artworks. Further on, when it comes to contemporary poetics, the categories of organic, i.e. classical, and avantgarde piece of art tend to be only partially suitable, due to which in this paper we will take a closer look at the question of form within the context of performing arts. In the attempt to articulate its key characteristics, we will show how the present theatre works could be analyzed, based on their eventness, as dynamic art pieces.

Key words: performing arts, theatre, contemporary arts, form, dynamic art piece

Василија Антонијевић

ЕВОЛУЦИЈА ИЛИ СМРТ ФИЛМА? ПРИЛАГОЂАВАЊЕ САВРЕМЕНОГ ФИЛМА ТЕХНОЛОШКИМ И МЕДИЈСКИМ ПРОМЕНАМА

Апстракт: Утицај модернизације и културолошких промена доводи до адаптације простора на филму у епохално егзактнији. Самим тим, догме филмске слике се трансформишу условљене дијагоном монитора и контекста савремених друштвених односа, доводећи у опасност саму функцију вербалног дијалога опонашајући реалност. Претпостављена нова форма филма у себи мора садржати виртуални живот филмског лика обухватајући визуалну адаптацију кадра, у зависности од технолошких средстава, у ограниченији филмски простор; звучну, метафоричну или реалистичну супституцију апликација и креативан начин инфилтрирања савременог комуницирања преко текстуалних порука или социјалних мрежа. Прекретница пред којом се налази филмска форма може довести до еволуције филма или довести до његове непрепознатљиве трансформације, *ерго* до уништења дефинисаног облика седме уметности.

Кључне речи: естетика филма, филмска форма, модернизација, технолошки развој, теорија филма.

Формалистичка традиција у оквиру теорије филма стала је у одбрану кинематографије пред променом која ју је удаљавала од основног облика. Звучни филм који је представљао модернизацију

медија, доводио је у питање будућност филма, како је неми филм постао препознатљив језик без обзира на границе или културну историју, говор би учинио супротно. Тадашња технолошка достигнућа утицала су на кинематографију и сам развој филма директним средствима која су се тицала снимања и самих продукцијских способности, али је и створио каузалну везу између друштвених промена подстакнутим технолошким развојем и пројектованих слика које су остајале веродостојне сведочењу о реалности.

Самим тим, савремени филм који опонаша стварност налази се пред неизбежним, али друштвено условљеним променама. Прелазни стадијум седме уметности доводи у питање исконско значење филма у дигиталном добу, стварајући проблеме са којима се сусрећу филмски ствараоци и угрожава опстанак кинематографије. Имајући на уму убрзан развој технолошких могућности, савремени филм који се бави савременим питањима и контемпоралним ликовима у себи мора садржати подражавање живота који је крајње не-филмичан. Карактеризација савременог јунака садржи конзумирање сирових информација о свету и људима око себе, коришћење социјалних мрежа, умрежених апликација и стварање виртуалне реалности лика. Таква филмска радња или само делање лика је дефинисано уређајем којим се користи за комуникацију са спољашњим светом. Ствара се јаз између филма као низа покретних слика и савременог филма који приказује кретање¹ по статичној слици. Кадар се прилагођава дијагонали монитора, а квалитет слике условљен је уређајима којима се користе филмски јунаци. Сам појам кадра као „формат слике, оквир слике, тачка гледања (...) кретање, трајање, ритам, однос према другим сликама“² бива постављен пред изазовом преживљавања будући да виртуална реалност није ограничена стандардним форматима. Поред филмског

¹ Кретање курсора, реакције екрана на притисак прста, затварање и отварање програмских „прозора“.

² Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М., Верне, М., „Појам кадра“, *Естетика филма*, Клио, Београд, 2006, стр. 33.

простора, простор драмске радње пролази кроз трансформацију будући да филм пројектује одређену слику о припаднику савременог друштва који покушава да позиционира своје тежње у доба технолошке револуције.

Будућност међуљудских односа који се такође развија под притиском модернизације, као драмска подлога налази се у филму *Она* (*Her*, 2013, Spike Jonze) у којој се главни јунак Теодор (Joaquin Phoenix) заљубљује у интелигентан компјутерски оперативни систем, самоназван „Саманта“ чија се вештачка интелигенција искуством развија. Технолошки напредак у футуристичком Лос Анђелесу доводи до преовладавања гласовних команди што ствара олакшицу у представљању наизглед досадних, али кључних делова филма: читање мејла, коментара, обавештења, *trending topics* (заступљених вести) итд. која у овом случају наглас изговара сензуалан глас компјутерског система. Аудио супституција приказивања статичних кадрова са информацијама представља једно од потенцијалних решења адаптације савремене кинематографије. Веродостојност овакве солуције има корене у реалности, сам филм јесте налик на претпоставку линије развоја компјутерског програма Епл компаније, који се понаша као интелигентни лични асистент и водич кроз информације, акроним женског пола – Сири, односно *Speech Interpretation and Recognition Interface*. Приказивање утицаја модернизације на савремене везе у историји филма почело умногоме раније, нпр. са филмом *Стигла вам је пошта* (*You've Got Mail*, 1998, Nora Ephron), и наставило је традицију звучних, тачније гласовних замена куцаних речи налик на стереотипе читања писма у филмовима где би глас би пратио монтажну секвенцу писања истог, путовања од пошилаоца до примаоца и реакцију примаоца на примљену пошиљку.

Сценаристичка подлога у споменутих случајевима, није директно пролазила кроз адаптацију на савремене односе који су се одржавали преко модернизације уређаја. Насупрот томе, свакодневница куцаних речи (ликова, не сценариста) одржава се у тиши-

ни, представљајући посебан третман према недостатку дијалога. О томе говоре 17 минута филма *Нoa* (*Noah*, 2013, Walter Woodman, Patrick Cederberg) чији је наратив постављен на екрану адолесцента и који проблему о међуљудским односима у време модернизације ставља двоструку импликацију – примарно постављајући питање о отуђивању сразмерно стварању нових начина комуникације, секундарно кинематографским приказом заплета и стварања саспенса. Технички проблем у приказивању експлицитно само екрана рачунара или паметног телефона јесте проблем дубине кадра, односно плана који се преноси на број отворених прозора и слике на позадини компјутера (*wallpaper*), кадар постаје условљен дијагоналном монитора и надовезује се на сценаристички проблем скретања, односно одржавања пажње. У низу порука, искуцаних речи, назива фолдера, насумичних имена сугерисаних пријатеља на социјалним мрежама преко којих се радња филма одиграва налази се вишак информација, тачније, неопходност да се сви ти елементи слажу са карактеризацијом лика, али да у истом тренутку буду игнорисани и не тако важни као само делање главног јунака. Губитак вербалне комуникације којом су ликови долазили до информација надомештен је доминантним модернизованим претраживањем, самим тим наглашавање битних тренутака или спознаје приказује се појачавањем (*highlighting*) пресудног сазнања или зумирањем на део који је кључан за даљи развој радње или појашњење за гледаоца, наравно у оквирима дефинисаним уређајем који се користи. Филм који је рефлексиван стварности, односно онај који „репродукује кретања и збивања исто онако прецизно као и облике ствари“³ у обавези је да укључи људску свакодневницу колико год да је она сама по себи не-филмична.

Прелазни стадијум савременог филма могуће је студирати на примерима из кинематографије посебно у оквиру хорор жанра. Манипулације представљеног и скривеног као односа субјек-

³ Арнхајм, Р., „Мисли које су оживеле слику“, *Филм као уметност*, Народна књига, Београд, 1962, стр. 143.

тивног кадра, *off* простора и према гледаоцима отворене фокализације који је карактеристичан за овај жанр одређују нове начине снимања, утичући тако на развој жанра али и технике филма генерално. Од пројекта *Вештица из Блера* (*The Blair Witch Project*, 1999, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) који је препознатљиво увео заштитни знак хорора контемплацијом покретне камере и контекста камере/видео записа у оквиру филма кроз *found footage*, може се пратити развојни пут од начина на који се слика преноси у кораку са технологијом, савремени хорор филм окреће у своју корист модерне уређаје и могућност бележења слике као што је урађено у филму *Јерусалим* (*Jerusalem*, 2015, браћа Паз) где је филм забележена слика помоћу паметних наочара (*smartglasses*). Савремени хорор бележи и даљи развој на примеру сајбер-природног филма *Unfriended* (2014, Levan Gabriadze) чија се филмска радња одигрива на мултиплицираним оквирима репродукције снимљеног материјала у зависности од медија којим се руководе зависи квалитет приказиване слике. Субјективни кадар ван жанровског одређења поистовећује филм са кретањем лика кроз видео игру у првом лицу, дефинишући још једну могућност развоја филма – не само кроз интерактивни контакт посматрача и филма тј. подређивање наративног тока сопственој вољи, већ и визуалном идентификацијом гледаоца са главним јунаком филма, на примеру филма *Жестокки Хенри* (*Hardcore Henry*, 2015, Иља Најшулер). Историја филма сведочи о коренима модерних трансформација филма у којима се може и пронаћи паралела одбојности према технолошким додацима заступљеној форми филма, након чега се увек изнова установила нова форма као стандардизована.

Le cinéma est mort, vive le cinéma!⁴

Будућност седме уметности огледа се у регресији, метаморфозном развоју или крају филма. Наметнуто је опредељивање за

⁴ *Филм је мртав, живео филм!* – Р. Б. (Roger Boussinot), 1976.

филмску радњу смештену у доба пре технолошке доминације, уколико се тежи задржавању заступљене филмске форме, или стварање новог правца, првенствено жанра филма савременог доба који би се временом осамосталио и развио или разбио препознатљиву филмску форму. Могућности савременог филма даље се отварају ка потпуној доминацији или потпуном ишчезавању вербалног говора (звучна алтернатива *hands free mode*-а у претпостављеној будућности у којој се свака команда, порука или чин делања остварује гласовном командом, или остајање верним ситуацијама које би филм вратиле немом филму без размењивања говорних знакова већ других видова комуницирања; анаграми, звук тастатуре, коришћење дирки на паметном уређају, препознатљиви звукови апликација...), еволуирању у интерактивни филм који би се удаљио од филма а приближио видео играма, укључујући димензију симулације виртуалне реалности и потпуног урушавања кадра или стварању независног новог облика филмске форме који би у себи садржао одвојене делове живота, тачније играно-анимирани облик, обухватајући реаланост филмског лика и његову виртуалну стварност односно комплементарну приповедачку линију аватара.

Литература

- Арнхајм, Р. *Филм као уметност*, Народна књига, Београд, 1962.
Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М., Верне, М., *Естетика филма*, Клио, Београд, 2006.
Потер, Џ., *Медијска писменост*, Клио, Београд, 2011.
Стојановић, Д., *Теорија филма*, Полит, Београд, 1978.
Stam, R., *Film theory – An Introduction*, Blackwell Publishing, 2000.
Шуран, Ф., „Базе података као облик културе. Утјецај нових медија на умјетничко стваралаштво: однос с кином“, *In Media Res*, Центар за филозофију медија и медијска истраживања, број 9, 2016.

Vasilija Antonijević

**EVOLUTION OR DEATH OF CINEMA? ADJUSTING
CONTEMPORARY FILM TO TECHNOLOGICAL AND CHANGES
OF MEDIA**

(Summary)

Impact of modernisation and cultural changes leads to adapting film expanse in epochal exact. Therefore, dogmas of film frames have transformed themselves by diagonal of monitors and context of contemporary social relations creating danger of losing verbal dialog while relying on reality. Assumed new form of film must contain virtual life of film character including visual adaptation of film frame, depending of technological assets, into limited film space; audio, metaphorical or realistic substitution of apps and creative way of infiltrating modern day communication via text messages or social network. Milestone brought upon film form may lead to evolution of cinema or it may create unrecognized transformation, *ergo* nullification of recognizable seventh art feature.

Key words: film aesthetics, film form, modernization, technological advances, film theory.

Сунчица Јерговић

ОПЕРА ИН ВИВО

Предлог за нову аудиовизуелну форму: ријалити високе културе

Апстракт: „Опера ин виво“ је пројекат Образовно научног програма Радио телевизије Србије, завршен 2015. године, а рађен у маниру ријалитија високе културе, прецизно пратећи настанак премијерне поставке, у класично традиционалном стилу, опере Ђузепе Вердија, „Аида“ (сценарио и режија Сунчица Јерговић). Настао је и постао нова аудиовизуелна форма, претпостављајући и користећи манир ријалити програма, као доказ да и садржаји високе културе могу бити „формат“, као и својеврсна „артифицијелна апорија“, научно популаран, а истовремено естетички конзистентан, приступачан и публици мас медија, не само као „нека“ апстрахована, и од уобичајене медијске стварности издвојена „елитна“ супстанца, каква је опера, доступна и разумљива углавном својим посвећеним иницијантима.

Кључне речи: аудиовизуелна форма, апорија, естетички, висока култура, опера ин виво, ријалити, синкретично.

„Пун живот, без стварног живота“, како каже Владимир Петрић о „хибридним“ уметностима, у предговору једном од значајнијих размишљања о естетичким вредностима филма,¹ постаје основно стремљење енергизованих покретних слика у овом серијалу, где се све врти и одвија пре самог извођења премијере „Аиде“, која

¹ Арнхајм, Р., *Филм као уметност*, Народна књига, Београд, 1962, стр. XXVII, предговор Владимира Петрића.

се још као новообличена, дата оперска премијера, није догодила. Дакле, одсутност присутности и присутност одсутности, јер спонтана реактивност извођача и филмске екипе доноси нов естетички механизам, сублимишући заједнички напор у креативни чин (у какве и спада видео слика, када је доследно промишљена естетичким чином прим. аутора).

Гноза и јасност имагинације: Може ли се ово сматрати научном синтагмом или оксимороном² мислећег ума, довољно отвореним за напор стварања кинестетичне стварности у којој је синестезија предуслов естетског доживљаја, у аудиовизуелним категоријама креативног, јер хибридне уметности³ какве су филм и телевизија, увек подразумевају свођење више осета у једну доминанту, која ствара основни градијент фактуре и парадигму лепог. У опери није само звук, односно вокал извођача или тон инструмента, већ и читава хибридна палета других присутних визуелних опажаја и осета, полазна синестетичка основа за уметничку експресију, како аутора који ствара дело, тако, потом, и конзумера, тј. гледаоца и слушаоца, који га прати и усваја, односно доживљава своју сопствену импресију, стварајући генину онтолошкоестетичку релацију, без које нема расправе о лепом.

Синкретичност оперске представе кохерентна је синкретичној природи покретних слика, те тако у стварању естетичке визије настанка ове оперске премијере, аудиовизуелни медиј телевизијске провенијенције, у овом серијалу, кохерентно спаја стилске одлике дигиталне слике са елементима ријалитија, који чини и започиње већ самим одвијањем проба и индивидуалних припрема извођача, које генеришу и постају главно ткиво настанка оперске представе, стварајући један потпуно нов, аутохтон естетички доживљај. Упркос синестезији и конгломерату своје мултидисциплинарне

² Посебан облик психолошког оксиморона назива се синестезија. <https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%9E%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD> 27.02.2016.

³ Арнајам, Р., *Филм као уметност*, стр. XXVII.

провенијенције, збир естетички потентних доминанти ствара нови облик и аудиовизуелну форму серију „Опера ин виво“, као својеврстан ријалити високе културе.

Опера ин виво и естетичка савест

Пројекат као естетичко остварење, са сопственим уметничким вредностима, надом, да бар за тренутак, у цунгли медијског простора и меркантилног мондијализма у којем сви обитавамо, можемо одморити у моменту одсјаја креативног напора једног тима, па био он и оперски ансамбл (или тв екипа) и обновити своју „естетичку савес“, као у Лалоово време, придодати стварности нову технику у освајању лепог. „Пре свега постоји естетичка савест која се може поредити са моралном савешћу. Обе намећу императиве и санкционишу их у име једног вишег ауторитета....“⁴ Естетичка савест се загубила у поништавању и развученим формама разних информатичких и виртуелних садржаја шароликог разводњеног каламбура којима смо у садашњем савременом свету изложени. На жалост, ни Кантова императивност морала се не преиспитује, није „иманенција“ свакодневице модерног глобалисте, а она свакако постоји и треба да се пореди и са моралном савешћу,⁵ како је то докучио још Лало, не тако давно.

Бодријаровска „фрактална шема“⁶ савремене културе би свакако нашла свој сублимни траг у колективном напору да се сачини креативни запис доживљаја и инспирација током стварања једне оперске представе. Фрагмент лепоте у шаренилу индустријских поништавања промишљених садржаја и аутентичне снаге, какву би свака уметничка форма у јавности изложена, требало да има.

⁴ Лало, Ш., *Основи естетике*, Култура, Београд, 1966, стр. 62.

⁵ Исто.

⁶ Бодријар, Ж., „Оглед о екстремним феноменима“, <https://filozofskitekstovi.wordpress.com/2015/12/03/jeanbaudriilarogledoeekstremnimfenomenima/>, 28.02.2016.

Само тако се можемо, можда најпродуктивније изборити са аветима баналног кича и бесмисла присутних у суманутом медијском окружењу нашем насушном. „Будући да свет води сумануто стању ствари, на нама је да се спрам њега сумануто опходимо“,⁷ промишља Бодријар, веома заразно мобилишући ум на креативни напор.

У чему се састоји наша „суманута“ методологија истраживачког напора у изналажењу модерног израза и аудиовизуелне форме, која може бити иновативна и конкуретна комерцијализованим садржајима високе допадљивости (а безначајне естетске вредности, или најчешће одсутности сваке); покушаћу да објасним, раветљујући методологију настанка овог аудиовизуелног пројекта.

Опера ин вивосемиотика и синкретичност

Свеприсуственост различитих елемената, односно изражајних средстава оперске представе, те форма покретне тв слике, дозволила је да синкретичност означеног, самог призора снимања, покрене вечиту игру и потрагу за стилским јединством, свођењем утисака на доминантну парадигму, ону једну, зрачећу, која води и еманира дух целокупног дела, баш по рецепту традиционалне естетичке економије мисли, коју парцијално остварујемо у овом приказу. „Овај закон економије који је највиша тежња мисли у научној области чињеница и у моралној области делања, исто тако је главни закон игре полифонијских комбиновања, која су душа естетичког живота“,⁸ приметио је још Лало.

Полифона, омнипотентна, изражајно разнородна, синкретична форма опере, под будним оком камере, редитеља, као и целокупне тв екипе, постаје представљачка база перформанса и сачињава, ново, широко „означавајуће“. Анонимни појединци постају енергизоване индивидуалности и протагонисти, нема пасивних пос-

⁷ Исто.

⁸ Лало, Ш., *Основи естетике*, стр. 44.

матрача, јер сви они и испред и иза камере, односно иза и испред завесе, покрећу игру идеја и формирају душу спиритус мовенс новог садржаја. Својим афективним реактивитетом успостављају нову рампу, и збивање добија садржину и свој аутентични смисао, те тако монтажним селекцијама и атракцијама и сопствену реалност и ентитет, у елиптично интегрисаном времену и простору .

Рекло би се, иницирана је сопствена ентелехија, иманентна процесу консолидујућих активности и реактивности које започињу игру слагања смислених компоненти и остварује се и генерише „инцидент“ рађања новог облика и специфичан естетски интегритет, својом постигнутом сврхом која управо следи из те реактивности и иреверзибилности поступка снимања и успостављених релација судионика.

Укидање рампе ствара нове микро⁹ фокусе пажње, индивидуе на сцени ступају и остварују смислене креативне контакте, представа целокупне поставке постаје нова аудиовизуелна парадигма, јер успоставља нове кодове и семиотске целине. Периферни судионик, члан хора, не много битан у некој масовној сцени опере, постаје главни протагониста у тренутку надахнућа пред камером, својим енергизованим „креативним испадом“, односно стварањем сопственог кода, реакције на новонастале понуђене услове и ситуацију. Оперска дива више није неприступачна, неразумљива компонента збивања у емисији, већ је то пријатна дама која одлично пева и док предано стиче кондицију у теретани!

Ствара се нови знак! Порука преноси емоцију, каналише афилмске чињенице структуришући пажњу на доживљај целог перформанса, који више није оперска представа „неких уметника који испуштају високе тонове“, већ су то особе са препознатљивим особинама и реакцијама, тако присним и знаним и самом гледаоцу. Тиче га се целокупан приказ свих изражајности, како костима и глуме певача, тако и присутног напора екипе, и само око камере постаје судионик којим управљамо ми, јер рампа је срушена. Сви

⁹ Стојановић, Д., *Теорија филма*, Нолит, Београд, 1978, стр. 460.

смо на истој страни, тендирамо свеопштој креативној и маштовитој комуникацији. Интегритет целине има свој природни континуум и смисао, сврха је достигнута.

Идеја уобличена, тема разоткривена. Ин виво. Ентропија постигнута. „Хладна светлост телевизије“¹⁰ угрејала је трагичарски свет вердијевског театарског ресантимана и обрнула тамнине наслеђених цивилизацијских стигми, бар на тренутак, у осветљен, сопствени реалитет новонасталог позитивно еманирајућег аудиовизуелног пастиша покретне слике. Нисмо били равнодушни, нисмо били „телевизија која делује у целокупном равнодушју спрам сопствених слика, које би се могле наставити низати чак и да човека нестане.....“¹¹

Не, бар тог тренутка, не! Избегли смо глобални удес модерне алијенације. Емоција је оживела мртвило успаваних вредности и досадних хладних слика у низу. Спонтани конотативни ниво догађаја прерастао је у регулисан филмски код, језик је успостављен, а смисао тражимо испод дубљег афективног доживљаја као последицу естетичког пресинга релевантних чинилаца које свакако поседује опера, као изражајна представљачка уметност, у овом случају, обучена у стилски референтан манир и оквир видео формата експресивно агилног ријалитија.

Интерактивност те „хладне светлости телевизије“ и перформанса настајуће оперске премијере, у додиру са свеприсутним оком камере, довела је до онтолошког климакса, генерисања неке нове визуелне форме у представљању нечег тако херметичног и самосвојног, каква је опера, по неким опште увреженим схватањима поп културе. Доиста, створен је један топао естетички ентитет, можда не епохалан у својој цивилизацијскоаудиовизуелној провенијенцији, али свакако запажен, време ће показати колико битан.

¹⁰ Бодријар, Жан, „Симулакруми и симулација“, <https://filozofskitekstovi.wordpress.com/2011/03/25/bodrijarzansimuklarumisituacijezapadamerikavotergejtobraapokallipsa/>, 28.02.2016.

¹¹ Исто.

Форме високо уметничке, каква је опера, традиционалним језиком речено, на овакав начин могу бити маркетинжане у естетички обликованом концепту и распрострањене у јавности; циљним групама публике, међу којима су и они најинвентивнији пратиоци културних збивања, као и млађе популације, којима треба мало контовскопозитивистичког подстрека ка едукацији и традиционалним културним вредностима. Можда манир ријалитија, као плашт мимикрије који је заогрула форма Оперe ин виво, може бити само код препознавања близак модерним конзумерима дигиталних садржаја, преко којег ће као преко имагинарног моста, везивног ткива, упловити у доживљајни интегритет и снагу експресије какву има само непоновљива Вердијева музика и Аида.

Можда се пронађе и неки инвентивнији и адекватнији термин за ову форму од синтагме „ријалити високе културе“, која онтолошки гледано, захтева прецизније дефиниције појмова које садржи, што у време контракултуре и релативизације историјских вредности цивилизованог света свакако није лак посао... Како примећује неизбежни Бодријар: „...доказивање уметности антиуметношћу, све се мења у свој обрнути термин, да би преживело у свом пречишћеном облику“.¹²

Но, док се не појави неки млади, нови Џејмсон и не унесе нови појам, и „постмодерна“ ће бити довољан полазни оквир за елементе дефиниције концепта овакве аудиовизуелне форме, и откривање и анализу њеног корпуса¹³ који успоставља различите семиозисе, односно значења, колико год је наше афективно Биће способно и отворено за „моћ доживљаја естетског“.

¹² Исто.

¹³ Барт, Р., *Елементи семиологије*, Библиотека XX век, Београд, 2015, стр. 102, 103.

Виртуелна и естетичка стварност

Опера ин виво¹⁴ наставља свој живот на друштвеним мрежама, у виртуелном свету, као својеврсна „арт апорија“, доказујући да је могуће победити и премостити амбис између кича и елитне, традиционалне културе, на начин високо естетизоване структуре која постаје креација, када се има као област промењиве тако потентна маса интернационалних уметничких стваралаца, присутних у овој студији случаја, како можемо посматрати, свакако, као пројекат снимања и стварања Оперe ин виво, поводом премијере Вердијеве *Аиде*, у изведби нашег Народног Позоришта, у години обележавања 1700. година хришћанства и два века од Вердијевог рођења.

Парадоксалност тренутка у којем живимо, старост цивилизације којој припадамо, мондијални колапс естетичких идеја, свакако није омео наш озбиљан артифицијелни покушај оживљавања лепог у области и простору који се одавно сматра изолованим, само за одређене љубитеље и иницијанте, какав је опера.

У актуелном тренутку цивилизације када се говори о смрти филозофије, естетике, религије, апокалиптичних симулакрума у којима живимо притиснути информатичком деперсонализацијом мишљења, остварен је један минуциозни, али позитивно емотивни помак ка доживљају истинске лепоте Вердијеве музике у гeнуиној, фрагментарној форми која кореспондира захтевима виртуелних модела садашњице, а превазилази и поништава баналности манира ријалитија и пречишћава га квалитетом и интелектуално креативним експозеом судионика, као и екстраваганцијом и атракцијом временских монтажних синапси, тако да се утисак лепог одвија ритмично, у интензивним сменама различитих фрагмената звука и слике, музике и нарације, чинећи експресиван, али прецизан контрапункт филмичних расположења .

¹⁴ Опера ин виво, <https://www.youtube.com/watch?v=LxKJkqV58LU>.

Свакако ће задовољити бар једну од девет¹⁵ естетичких категорија традиционалне естетике, у којој овог тренутка акценат стављамо на љупкост и дражесност, више но на драматику. Блугу инертност изненађења, него на трагику. Дражесност у радости сазнања о једној уметничкој форми коју сада боље разумевамо. Управо та радост сазнања о којој прича Аристотел,¹⁶ чини радост оправдања овог пројекта који својом иновативном, и на моменте ексцентричном формом директно краде пажњу и оних који оперу гледају тек први пут, у тренутку док се одвија ова серија, и могу је комплексније доживети управо визуелноаудитивним приказом, јер вид „ценимо изнад свега“ и „визуелна сазнања више од свих других“.

Исто тако, знање има моћ остваривања још већег знања.¹⁷ Зауставити инертност и пробудити мисао; зар томе има икаквог приговора и веће лепоте од аристотеловске мудролије...?

Литература

- Аристотел, *Метафизика*, Култура, Београд, 1971.
Арнхајм, Р., *Филм као уметност*, Народна књига, Београд, 1962
Ажел, А., *Естетика филма*, БИГЗ, 1978.
Барт, Р., *Елементи семиологије*, Библиотека XX век, Београд, 2015.
Бењамин, В., *Естетички огледи*, ШК Загреб, 1986.
Вајда, А., *Филм звани жеља*, Народна књига, Београд, 1988.
Делез, Ж., *Хладно и окрутно*, Федон, Београд, 2015.
Де Унамуно, *О трагичном осећању живота*, Дерета, 1991.
Жоли, М., *Слика и њено тумачење*, Клио, 2009.
Лало, Ш., *Основи естетике*, Култура, Београд, 1966.
Стојановић, Д., *Теорија филма*, Нолит, Београд, 1978.

¹⁵ Лало, Ш., *Основи естетике*, стр. 34.

¹⁶ Аристотел, *Метафизика*, Култура, Београд, 1971, стр. 3.

¹⁷ Исто, стр. 111.

Сунчица Јерговић

Бодријар, Ж., „Оглед о екстремним феноменима“, <https://filozofskitekstovi.wordpress.com/2015/12/03/jeanbaudriilarogledo-ekstremni-mfenomenima/>, 28.02.2016

Бодријар, Ж., „Симулакруми и симулација“, <https://filozofskitekstovi.wordpress.com/2011/03/25/bodrijarzansimuklarumisituacijezapadameri-kavotergejtrobapokallipsa/>, 28.02.2016

Sunčica Jergović

OPERA IN VIVO

(Summary)

“Opera in vivo“ is a documentary feature project of an Educational & Scientific program of Serbian broadcast company (Radio Television of SerbiaRts), that was taking a part from 2013 till 2015th, produced and finished in a manner of an reality high culture show, following very precisely all rehearsals and events which took a place in National theater of Serbia in making of new version of Verdi’s Aida (developed & directed by Suncica Blue Jergovic). This show became a completely new aesthetics issu and audiovisual digital form, concerning and using reality approach in a way of video presentation of high culture stuff as one opera is, as well, traditionally speaking. Opera in vivo appears as a sort of an „artificially aporia“, our specific aesthetic proof that high culture could be treated and available for wide audience and mass media too. It could exist for everyone, not only, hermetically abstracted from usual media surroundings and closed, trapped in his own prison, as an elite culture substance, understandable only for few selected and dedicated fans.

Key words: Aesthetic, aporia, syncretic experience, reality, audiovisual form, opera in vivo.

Исидора Пејовић

ИНТЕРАКТИВНА ЕСТЕТИКА ВИДЕО ИГРЕ КАО ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ

Апстракт: У XXI веку, у ком су дигиталне технологије постале интегрални део свакодневнице, одговор на питање „Шта је уметност?“ треба преиспитати и редефинисати. Индустрија видео игара је индустрија која се најбрже шири и развија и има снажан утицај на естетски сензибилитет и идентитет садашњице. Циљ овог текста је да постави питање да ли су видео игре прва интерактивна форма уметности и да истражи како да се бавимо њиховом естетиком, а да не разматрамо само чулни аспект истих.

Кључне речи: видео игре, естетски доживљај, интерактивна уметност.

Шта је уметност? То је питање које се поставља изнова и изнова кроз историју. Чест разлог за постављање управо тог питања јесте не би ли смо одређено дело, аутора или стваралачки смер означили као уметност или као не – уметност. Постоји много теорија о уметности и дефиниција уметности које можемо користити као полазишну тачку за даље размишљање али, такође, можемо и поставити другачија питања: „Шта може бити уметност?“ или „Шта уметност може бити?“

У чланку који је написао за *Њузвик (Newsweek)*, Џек Крол (Jack Kroll) изјављује да, према његовом мишљењу, аутори видео игара себе проглашавају за уметнике да би уновчили синергичан

однос који човечанство има са уметношћу. Још каже како „видео игре могу бити забавне и да нас могу задовољити на многе начине али да не могу пренети емотивну комплексност која је у корену уметности“.¹ Резигнирани одговори индустрије видео игара и њихових писаца су били очекивани, али контраверзија се није задржала само међу њима. Хенри Џенкинс (Henry Jenkins), који се бави истраживањем и проучавањем филма и дигиталних медија, је у чланку написаном за *Технологија Ривју* (*MIT's Technology Review*) критиковао Крола рекавши да је драматично потценио потенцијал који носе видео игре. Додаје да сматра да је „време да озбиљно схватимо видео игре и увидимо да су нова, важна форма популарне уметности која ће у многоме обликовати естетички сензибилитет XXI века“.²

У позиву на конференцију 2007. године DiGRA (*Digital Games Research Association*) дефинише видео игре као „изузетно комплексан естетски, социолошки и технолошки феномен“.³ Оваква дефиниција звучи као подвлачење и наглашавање нечега што је опште познато, али чак и површно упуштање у изучавање теорије видео игара нам показује да је један од три аспекта незаслужено скрајнут. Естетски аспект видео игара је далеко најмање истражен и проучаван, често има маргиналну улогу у сагледавању видео игре као комплетног дела. Када се не поистовећује са графиком и дизајном видео игре, углавном скреће у дебату звану „Да ли су видео игре уметност?“ Аутор текста *О чему причамо када причамо о естетици видео игара*,⁴ Сајмон Нидентал (Simon Niedenthal), лоцира три општа правца мишљења када је естетика видео игара у питању.

¹ Kroll, J., „‘Emotion Engine’? I Don’t Think So.“, <https://www.highbeam.com/doc/1G1-59651753.html>, 06.03.2000.

² Jenkins, H., „Art Form for the Digital Age“, <https://www.technologyreview.com/s/400805/art-form-for-the-digital-age/>, 01.09.2000.

³ Digital Games Research Association, „DiGRA 2007 Conference“, http://www.gam-eology.org/cfps/digra_2007_conference, 29.09.2006.

⁴ Niedenthal, S., „What We Talk About When We Talk About Game Aesthetics“, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.17350.pdf>, септембар 2009.

1. Естетика видео игара изучавана као чулни доживљај. Овај теоријски приступ изучава естетику видео игара са искључиво чулног аспекта. Бави се изгледом и звуком видео игре и изучава начин на који се игра презентује реципијенту – играчу – и како комуницира са њим. Главни фокус је усмерен на чула и перцепцију и, захваљујући томе, овакав приступ поздравља сваку технолошку иновацију која омогућава бољу визуелну комуникацију са играчем. Овај приступ је најближи ономе на шта прво помислимо када покренемо ову тему.

2. Естетика видео игара изучавана кроз друге уметничке форме. Како је то често случај са новим уметностима и медијима, видео игре деле одређене циљеве, форме, садржаје, теме и приступе у изради са многим другим медијским и уметничким формама, што отвара могућност компарације и генерализације. Многи аутори користе овај приступ у покушају да одговоре на питање да ли су видео игре уметност или не, упоређујући их са другим уметничким формама. Један од примера тога је Дејвид Хејвард (David Hayward), који критикује савремени приступ естетици видео игара и тежњу ка фотореализму као главном изражајном средству. Повлачећи паралелу са историјом уметности, он поставља питање да ли би изучавање савремених вајарских приступа утицало на развијање новог естетског вокабулара у видео играма.⁵ То питање може ићи у оба смера и можемо се и запитати како ће естетика видео игара да утиче на развој савремене уметности.

3. Естетика видео игара изучавана кроз комплетно искуство играња игре, добијеног задовољства, емоције, итд. За разлику од претходна два приступа, овај заступа слободнију теорију која приступа видео играма као артефактима који имају потенцијал да изазову естетско искуство. Грејем Кирпатрик (Graeme Kirpatrick), аутор књиге *Естетичке теорије и видео игре (Aesthetic Theory and Video Games)*, позива се на Канта у тексту написаном за зборник

⁵ Hayward, D., „Videogame Aesthetics: The Future!“, http://www.gamasutra.com/view/feature/2430/videogame_a, 14.10.2005.

Теза Једанаест (Thesis Eleven) и идентификује естетско искуство које нам пружају видео игре као „слободну игру маште и воље, тј. имагинативног и когнитивног“.⁶

Нидентал каже како видео игре испуњавају све основне услове естетског искуства, као што су пажња усмерена на визуелне компоненте, смањена свест о окружењу, интензивне емоције, кохерентност и коришћење имагинације. „Очигледно, ове категорије нису ексклузивне; бројни истраживачи су се позвали на естетику, користећи је за изучавање квалитета играчког искуства, користећи чула, уметност и медије и задовољство естетског искуства као рефернце. Можемо извући неколико закључака из овог кратког прегледа најактуаленијих приступа и ставова. Пре свега, популарно разумевање естетике видео игара је груб одраз општег развијања естетичког дискурса; групације мишљења у савременој литератури вуку корене из различитих концепата унутар естетике и њеног примењивања и изучавања кроз историју. Упркос томе, не постоји опште прихваћено значење естетике видео игара“.⁷

Када се филм појавио као нова форма изражавања, аутори, теоретичари и критичари су потврђивали његову уметничку вредност истичући упоришта која има у позоришту, књижевности и фотографији. Познато нам је да се филм убрзо афирмисао и добио статус засебне уметничке и изражајне форме, превазишавши своје изворне медије. Видео игре се налазе у истој ситуацији, најчешће потврђујући своју уметничку вредност кроз призму филма, стрипа и анимације. Као и филм, видео игре су израсле изван оквира својих изворних медија и постале засебна форма изражавања. Више не постоји потреба за објашњавањем форме видео игара. Оне претпостављају и ослањају се на наше богато наративно и естетско искуство и надограђују га интерактивном компонентом,

⁶ Kirkpatrick, G., „Between Art and Gameness: Critical Theory and Computer Game Aesthetics“, у: *Thesis Eleven*, no. 89, SAGE Publications, Лондон, 2007, стр. 74.

⁷ Niedenthal, S., „What We Talk About When We Talk About Game Aesthetics“, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.17350.pdf>, септембар 2009.

дајући му потпуно нов контекст и дајући нама потпуно нов приступ већ познатом.

Добра илустрација овога је често коришћење флера, тј. материјализације светла у видео играма, на коју можемо наићи готово сваки пут када наиђемо на неки светлосни извор у свету видео игре. Иако је флер нешто што региструје објектив камере, а никада људско око, играч ни у једном моменту није у ситуацији да не верује видео игри, већ, захваљујући нашем обимном искуству са гледањем филмова, употреба једног оваквог елемента обогађује наш доживљај и олакшава нам поистовећивање, тј. идентификацију са светом видео игре. Игрице у којима наратив игра доминантну улогу често укључују пасаже у форми кратких анимираних филмова, чија је функција да нам закључе један део приче – један чин – или да започну нови и уведу нас у даљу радњу. Упркос томе што коришћење оваквих сегмената пресеца интерактивност и на кратко нас ставља у позицију посматрача, а не учесника, ови пасаже су у савршеној симбиози са интерактивним садржајем игре и додатно хране нашу идентификацију са радњом.

Упркос развоју технологије, притиску индустрије и новим могућностима, фоторелизам није увек оно за чиме аутори видео игара посегну и често можемо наићи на, више или мање, стилизоване видео игре. Чак и у случајевима где је та стилизација екстремна, она ни најмање не одузима од осећаја реалности онога што ликови у игри, па самим тим и играчи, проживљавају. То је захваљујући искуству које имамо са читањем стрипова и гледањем анимираних филмова које нас је научило да стилизован приказ света читамо као другу стварност, а не аномалију.

Који год визуелни стил да бирају, пажња коју аутори видео игара улажу у стварање света видео игре се може поредити са пажњом коју сценограф посвећује оживљавању филмског сета или са пажњом коју сликар посвећује изради своје слике и грађењу њеног света, била то фотореалистична слика и потпуна апстракција. На суштинском нивоу, они користе иста изражајна средства, а оно што

ауторе видео игара разликује од свих осталих медија јесте управо интерактивност. Док смо код филмова, књига, стрипова, слика, фотографија, скулптура, позоришта, музике и осталих уметничких и изражајних форми у улози посматрача, видео игре нам пружају могућност да први пут ступимо у улогу активног учесника, а наша акција има директан утицај на развој видео игре. Више не посматрамо причу како се развија мимо нас, већ учествујемо у њој, а често имамо прилику и да утичемо на њен финални исход. То ауторима видео игара даје могућност да нас ставе у коју год улогу желе и да нам омогуће да кројимо карактер лика ког играмо и са којим се поистовећујемо, а рецепијентима омогућује да много потпуније и интимније искусе видео игру.

Упркос чињеници да нас видео игре најчешће стављају у улоге хероја и у мало вероватна или потпуно фантастична сценарија, дајући нам опцију да спасемо галаксију, принцезу, краљевство, победимо у рату или нешто слично, неке видео игре бирају да нам причају свакодневне приче обичних људи које се могу десити сваком од нас. Једна од таквих игара је *That Dragon, Cancer*⁸ која нас ставља у улогу оца чији је једногодишњи син добио прогнозу од шест месеци живот након што му је дијагностификован рак. Ова видео игра рађена је по истинитој причи, по искуству Рајана и Ејми Грин (Ryan and Amy Green), који су направили ову видео игру да би документовали и поделили своје искуство. Упркос прогнози од шест месеци живота, њихов син Џоел (Joel) је дочекао пети рођендан пре него што је подлегао болести. Кроз њихову видео игру, ми имамо прилику да проживимо много онога што су они проживели, да чујемо снимке Џоеловог гласа, Рајанова размишљања и Ејмине страхове, све то праћено једноставним, веома геометријским и јарко осветљеним, веома топлим светом који нам видео игра приказује. У интервјуу са Ендијем Робертсоном (Andy Robertson) Рајан каже како је изабрао видео игру као медиј за бележење овог периода њиховог живота зато што му „даје опцију да створи свет и

⁸ Numinous Games, 12.01.2016.

да позове играче да живе у њему и воле оно што је створио⁹.⁹ Ова изјава, као и само искуство играња ове видео игре, стају у одбрану видео игара као уметничке изражајне форме зато што се ова видео игра бави врло дубоким људским, егзистенцијалним питањима на начин на који ни једна друга уметничка форма не би могла.

Срж проблема који је недостатак изучавања видео игара није то да се тиме нико не бави. Лудологија је наука која се бави изучавањем игара, а њена три основна приступа су социолошки, хуманистички, индустријски и инжењерски.¹⁰ Социолошки приступ, који се превасходно ослања на анкете и статистике за извођење закључака, бави се питањем „Шта видео игре раде људима?“ Поставља питање које су негативне, а које позитивне последице играња видео игара; да ли играње агресивних видео игара изазива агесију код играча или има супротан, умирујућ ефекат? Да ли се видео игре могу користити у едукативне сврхе и колико ефикасно? Хуманистички приступ се пита какво значење видео игре носе и каква је њихова улога у људским животима, када људи бирају да играју видео игре и како и када допуштају и оправдавају себи „варање“ у видео играма. Индустријски приступ, као што то име и имплицира, се бави реакцијама људи на видео игре и поставља питање „Шта видео игру чини добром?“ као и „Како да видео игру учинимо бољом?“, углавном са циљем повећавања продаје и профита, док се инжењерски приступ превасходно бави технолошким напретком унутар поља видео игара, као и питањем како да се тај напредак примени у свакодневном животу. Дobar пример тога је да свака видео игра у којој ваш аватар (лик у игрици кога ви контролишете и са којим се поистовећујете) има сапутнике или саборце, подразумева неку вештачку интелигенцију која усмерава ваше сапутнике. Инжењерски приступ тражи начине да ту вештачку инта-

⁹ Robertson, A., „That Dragon, Cancer: the video game helping a father face his son’s disease“, <http://www.telegraph.co.uk/technology/video-games/10170337/That-Dragon-Cancer-the-video-game-helping-a-father-face-his-sons-disease.html>, 12.07.2013.

¹⁰ Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Game_studies

лигенцију инкорпорира у наш свакодневни живот и електронику коју користимо. У поглављу „Лудологија, простор и време“ своје књиге, Грејем Кирпатрик узима основне принципе лудологије који потпуно заобилазе естетику и ставља их у контекст традиционалне теорије естетике. Комбинујући структуралистички приступ лудологије са традиционалном теоријом естетике и користећи елементе које је лудологија одбацила, да би објаснио колико је лудологија неадекватна и неопремљена за изучавање видео игара.¹¹ Иако ово поглавље отвара више питања него што даје одговора, оно врло прецизно лоцира основне проблеме лудологије као такве.

Циљ лудологије је да продре у срж тога шта су видео игре, а не може да приђе суштини пошто, као што је Кирпатрик приметио, избегава бављење једним од кључних аспеката – естетиком видео игара. Сајмон Нидентал закључује у свом тексту да је „Основно, формално значење видео игре, водећи се према многим савременим приступима, долази из процедуралне природе игара, њихових правила и механике, кроз звук, графику и контроле; суштина доживљаја значења видео игре долази из нашег ума и когнитивне свести о чулима. Естетика видео игара омогућава нам да се у потпуности посветимо ономе што сматрамо да је периферно“.¹² Грејем Кирпатрик сматра да су видео игре историјски специфичан момент естетске форме¹³ и да, за једну индустрију попут индустрије видео игара која се тако рапидно мења и развија, естетско искуство које нам пружа игра и начин на који комуницира са нама могу деловати као периферни аспекти видео игре, али нас они упућују на срж онога што је једна видео игра, пошто без тог естетског доживљаја видео игра није изражајна форма, већ само сет одредница и правила.

¹¹ Kirpatrick, G., *Aesthetic Theory and the Video Game*, Manchester University Press, Манчестер, август 2011., поглавље 2.

¹² Niedenthal, S., „What We Talk About When We Talk About Game Aesthetics“, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.17350.pdf>, септембар 2009.

¹³ Kirpatrick, G., *Aesthetic Theory and the Video Game*, Manchester University Press, Манчестер, август 2011., стр. 2.

Литература

- Digital Games Research Association, „DiGRA 2007 Conference“, http://www.gameology.org/cfps/digra_2007_conference, 29.09.2006.
- Jenkins, H., „Art Form for the Digital Age“, <https://www.technologyreview.com/s/400805/art-form-for-the-digital-age/>, 01.09.2000.
- Kirkpatrick, G., „Between Art and Gameness: Critical Theory and Computer Game Aesthetics“, у: *Thesis Eleven*, no. 89, SAGE Publications, Лондон, 2007.
- Kirkpatrick, G., *Aesthetic Theory and the Video Game*, Manchester University Press, Манчестер, август 2011.
- Kroll, J., „‘Emotion Engine’? I Don’t Think So.“, <https://www.highbeam.com/doc/1G1-59651753.html>, 06.03.2000.
- Niedenthal, S., „What We Talk About When We Talk About Game Aesthetics“, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.17350.pdf>, септембар 2009.
- Robertson, A., „That Dragon, Cancer: the video game helping a father face his son’s disease“, <http://www.telegraph.co.uk/technology/video-games/10170337/That-Dragon-Cancer-the-video-game-helping-a-father-face-his-sons-disease.html>, 12.07.2013.
- Hazard, D., „Videogame Aesthetics: The Future!“, http://www.gamasutra.com/view/feature/2430/videogame_a, 14.10.2005.
- Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Game_studies

Isidora Pejović

INTERACTIVE AESTHETICS. VIDEO GAMES AS AN AESTHETIC EXPERIENCE

(Summary)

In the 21st century, in which digital technology has become an integral part of our everyday life, the answer to the question „What is art?“ needs to be reexamined and redefined. The video game industry is the fastest growing and

Исидора Пејовић

evolving industry and it has a powerful influence on the aesthetic sensibility and identity of today. The goal of this text is to question whether video games are the first interactive art form and to explore ways in which we can study video game aesthetics without relying solely on our senses.

Key words: video games, aesthetic experience, interactive art.

Јован Марковић

СУБВЕРЗИЈА ФОРМОМ (Експериментисање уметничким изразом као отпор догматском мишљењу)

Апстракт: У раду је анализиран однос уметничке форме наспрам политичке идеологије, пре свега у оквиру тоталитарног система. Поставља се питање да ли форма уметничког дела може деловати субверзивно према одређеном систему мишљења. Рад се базира на периоду авангарде, користећи се примерима совјетских филмских редитеља, како би објаснио спој пропагандне намере и експерименталног редитељског поступка. Користи се достигнућима марксистичке теорије уметности, пре свих расправама поводом авангарде и реализма. Субверзивни потенцијали уметничке форме анализирају се са два аспекта. Као потреба за игром и као деконструкција званичног језика.

Кључне речи: форма, субверзија, тоталитаризам, авангарда, реализам.

Уводна разматрања

Овај рад има за циљ да размотри питање форме уметничког дела у контексту друштвеног ангажмана. Прво, да бисмо уопште могли да приступимо овој теми, требало би на почетку успоставити нека терминолошка разграничења. Пошто је однос форме и садржаја у уметничком делу питање које постоји од када постоји и сама уметност, унапред се ограђујемо од намере да о том односу говоримо са позиције која нуди неки дубљи увид у проблем тог од-

носа. Чак и ако занемаримо сопствену сумњу и оставимо по страни питање – да ли о форми и садржају уопште вреди размишљати као о двама категоријама – овај рад и услед ограничености свог обима не може проблем решавати на општем нивоу.

Иако је стриктно раздвајање форме од садржаја у великој мери превазиђена концепција у теорији уметности, ипак ћемо се, услед недостатка прецизнијих одређења, служити овим терминима како бисмо представили нашу тему. Питање форме у овом раду посматраћемо пре свега као одређене *поступке*, као стил и стилска средства, те као својеврстан језик уметности. Јасно је да смо на овај начин појам форме сузили на оно што је *уочљивије* и да смо му у некој мери одузели његову апстрактност. Овакав приступ је, међутим, неопходан за ово истраживање, пре свега јер ћемо се бавити уметничким делима у којима је њихов формални аспект *видљив* и изразито наглашен. Питање друштвеног ангажмана и, сходно томе, одређених субверзивних потенцијала уметности посматраћемо у поређењу са уметничким експериментима на пољу форме.

Што се тиче конкретних теорија на које се овај рад ослања и са којима полемише, нарочито ће нам бити подстицајан период прве половине двадесетог века, пре свега дебате поводом авангарде и реализма (у контексту марксистичког поимања уметности), у којима су фигурирали теоретичари попут Ђерђа Лукача, Теодора Адорна, Бертолда Брехта, Валтера Бењамина, Херберта Маркузеа, као и теорије руских формалиста.

Форма и субверзија

Тврдња да неке формалне карактеристике уметничког дела могу бити субверзивне према одређеном политичком систему или одређеном систему мишљења – на први поглед може деловати неосновано. Обично се сматра да су садржај, значење или идеја они чиниоци дела који се непосредно обраћају публици и који, дакле, могу утицати, могу изражавати одређени став. Донекле то и јесте тако. Формални облици, одређена *техничка* решења којима се

аутор служи, не поседују сами по себи значења. Додуше, они се користе како би пренели став, како би нагласили значење. У том смислу, одређени начин кадрирања у филму, употреба ракурса или осветљења, јесу елементи који сугеришу одређени начин посматрања и доживљаја и, сходно томе, они сугеришу и значење. Међутим, ми се нећемо бавити питањем како се конкретни поступци користе у креирању идеје дела. Нас не интересују толико случајеви у којима постоји складан однос између ових поступака и значења које дело носи, већ управо супротно. У фокусу нашег истраживања је појава када формалне карактеристике наткриљују идеју и када поступци постају доминантни у односу на њу. Прецизније речено, интересује нас несклад између ова два аспекта, када не постоји јасно образложење због чега је одређени поступак употребљен.

Ово питање до изражаја долази са појавом авангарде, која у себи садржи обе карактеристике о којима говоримо, и експериментисање на плану форме и тежњу за друштвеним деловањем кроз уметност. Такође, после Првог светског рата, Октобарске револуције, а услед страха пред надолazeћим фашизмом, марксистичка идеологија се успоставља као доминантна струја и у области теорије уметности. Са позиција марксистичких мислилаца пред уметност се поставља одговорност за учествовање у друштвено-политичким питањима. Такозвани сукоб на књижевној левици осликава управо ову двоструку природу авангарде. Док једно левичарско крило у авангардним делима види одраз радикално новог погледа побуњеног човека, који неумитно за собом повлачи и другачији уметнички израз, друго крило авангарду посматра као испразни ларпурлартизам и ескапизам, као последње упориште декадентног буржоаског друштва.

Ова заоштреност се нарочито види на примеру филмских редитеља совјетске авангарде, као што су Ејзенштајн, Пудовкин, Вертов, Довженко. Иако су сви ови редитељи били идеолошки на истој страни као и тадашња совјетска власт, у исто време, неки од њих су се често пред одређеним инстанцама те власти мора-

ли оправдавати због свог *експерименталног* приступа филму.¹ Да парадокс буде још већи, сви филмови совјетских редитеља били су пропагандно усмерени на ширење комунистичке идеологије. Дакле, њима се са тог аспекта није могла приписати чак ни неутралност. Ова остварења су, стога, најбољи пример за нашу тезу о субверзивном потенцијалу форме или израза. Ако посегнемо за оном упрошћеном поделом на садржај и форму (а сматрамо да је то у овом случају допуштено без опасности да дође до терминолошке грешке), можемо рећи да је у случају совјетских филмова тог периода садржај био политички подобан, док је реметилачки фактор био њихов облик, дакле њихова форма.

Поставља се питање због чега је експериментална, авангардна, природа ових филмова наилазила на осуду режима. Према нашем мишљењу разлог за то се може сагледати са два аспекта која ћемо образложити у наставку раду.

Самодовољност форме. Потреба за игром

Јасно је да, у сваком случају, субверзивни учинак форме не може бити оцењен на онај уобичајен начин којим се говори о друштвеној ангажованости. Као прво, јер се у њему не препознаје ауторска интенција. Тачније, она се препознаје али искључиво као естетска категорија, непреводива на језик критичке свести која се служи аргументима. Још прецизније речено, публика не зна како да протумачи такав израз и стога је он, са аспекта, друштвено-политичких питања неупотребљив. Међутим, сматрамо да се управо у тој његовој *бескорисности* крије субверзивни учинак.

Пре свега, треба нагласити да ова тврдња свој пун смисао можда једино има у делима где се сустичу пропагандни садржај

¹ Парадигматичан је пример Сергеја Ејзенштајна, који је био изразито хваљен, али такође и критикован, са истог идеолошког аспекта, чак и у оквиру интелектуалних кругова. За детаљније упознавање са овом тематиком погледати издање *Филмске свеске: Теорија левице*, свеска 14, број 1–2, Институт за филм, Београд, 1982.

и наглашена форма, као што је то случај са поменутиим филмовима. То се дешава јер се са аспекта пропаганде наглашена форма показује као непотребна, сувишна. Самим тим, она је онда и нешто што смета, јер не допушта основној идеји да се покаже у свом транспарентном облику. На тај начин, она умањује учинак пропагандне идеје.

Такође, таква форма својом самодовољношћу упућује на постојање *нечега* што измиче концепцији коју је створила одређена идеологија. То *нешто* је необјашњива и ирационална категорија, јер не поседује конкретну употребну вредност у оквиру те идеологије. Са позиција идеологије она је необјашњива. Нарочито ако имамо посла са идеологијом коју је (зло)употребио тоталитарни систем, та бескорисност форме долази до изражаја. Тоталитарни систем по својој природи претендује на свеукупно објашњење и осмишљавање живота. Такав систем себе одржава као критеријум свега постојећег у једном друштву, све се према њему управља и свака људска делатност има смисла једино у поређењу са њим.

Субверзија се, дакле, у овом случају дешава јер се поигравање формом не може објаснити, не може се превести на језик идеологије. Нарочито у делима у којима формални аспект доминира, у којима се може осетити та *бескорисност* форме, условно речено – уметност ради уметности. Не можемо а да се за тренутак не замислимо над овим парадоксалним обртом, да управо ларпурлартизам, који је најчешће карактерисан као ескапизам и „забијање главе у песак“, може добити једну врсту ангажованости. Наравно, томе доприноси сам друштвени контекст. Све агресивнији захтеви за ангажованом уметношћу сами стварају терен да бег у незаинтересовану уметност има субверзивно дејство.

Када постоји императив да се говори о једном корпусу тема и на један исти начин, онда се свако експериментисање, свако поигравање неминовно третира као политички усмерен чин. На тај начин схваћено, пренаглашена форма, стилизација, артизам, јесу изрази слободног људског духа који одбија да се изражава у границама које је омеђила званична идеологија.

Став сличан нашем препознајемо у тексту Херберта Маркузеа *Марксизам, књижевност, идеологија*. Супротстављајући се окошталом марксистичком поимању ангажоване уметности, Маркузе као њен главни потенцијал подвлачи управо *естетско*.

„Али за разлику од ортодоксије, политички потенцијал уметности видим у њој самој, као квалитет естетске форме, која је наспрам друштвених односа у великој мери аутономна. Уметност протестује против тих односа на тај начин што их трансцендује. У тој трансценденцији она раскида са владајућом свешћу, револуционише искуство.“²

Аутономна позиција уметности у односу на друштво је према Маркузеу већ довољна ангажованост. Уметност је, дакле, увек *наспротно* друштву и политици, па, на крају крајева, наспротно самој животној пракси. Међутим, њена супротстављеност не огледа се експлицитно у ономе што она говори, није у ономе што бисмо назвали њеним садржајем, већ се одражава у њеном облику, њеној форми која јој омогућава аутономију.

Сходно томе, њен револуционарни потенцијал изражава се кроз „радикалну промену у стилу и техници.“³

У оваквом схватању ангажоване уметности, такође проналазимо парадокс сличан ономе који смо поменули у случају ларпурлартизма, с тим што Маркузе осветљава други пол тог проблема. Као што се незаинтересована уметност може показати као субверзивна, тако, према Маркузеу, пропагандна уметност заправо губи свој субверзивни потенцијал тиме што жели да каже *нешто*, жели да делује.

„Уколико једно дело тежи да постане политички непосредније, директније, експлицитније, утолико ће мање бити ре-

² Маркузе, Х., „Марксизам, књижевност, идеологија“, у: *Марксизам и књижевност*, Просвета, Београд, 1983, стр. 99.

³ Исто, стр. 99.

волуционарно, субверзивно: прекорачило је границу између уметности и пропаганде.⁴

Из ове тврдње имплицитно се може ишчитати не само критика социјалног реализма, већ и критика авангардних тежњи да уметност пређе у животну праксу. Тај преображај се још јасније читава у времену које ће уследити после ових расправа на левици. Према веома значајној студији Петера Биргера *Теорија авангарде*, најзначајнија авангардна тенденција се односи на промену самог поимања уметничког дела, промену коју осликава као сукоб између *органског* и *неорганског* уметничког дела. Овај други тип уметничког дела као своју главну одлику има тежњу за превазилажењем оквира и измештањем у животну праксу. Такав подухват неминовно за собом повлачи и разградњу самог појма *дела* које, према класичном схватању, поседује своју аутономију у односу на стварност. У том смислу, уметничко дело заиста и не постоји као категорија, већ се пре може говорити о једној врсти естетизације стварности или естетизације живота. Како Биргер исправно примећује, ова кључна авангардна тежња се не остварује у потпуности у време авангарде као једног историјски омеђеног правца (између два светска рата, период који Биргер назива *историјском авангардом*), већ се тада поставља као захтев. Заиста, авангардна тенденција за неорганским уметничким делом развија се тек са неовангардом, са концептуалном уметношћу, перформансима итд.⁵

Иако Маркузе није говорио о овој врсти уметности, ми се можемо надовезати на његов став и поставити питање – да ли се заправо прави утицај уметности на друштво умањује када уметност изгуби своју аутономну форму? На ово питање не можемо дати конкретан одговор, јер не постоји још увек потребна временска дистанца са које бисмо трезвено могли судити о овој врсти уметности која је још увек нова. Циљ је био да поставимо

⁴ Исто, стр. 100.

⁵ Биргер, П., *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998.

питање које нам се само намеће, као логичан наставак анализе проблема форме.

За крај овог дела, треба нагласити и одређене разлике у односу између наше тврдње о самодовољности форме и Маркузеовог становишта о аутономији уметности. Маркузе нуди један општији поглед, по коме је уметничко дело само по себи већ субверзивно у односу према стварности. Иако се слажемо са овом тврдњом, треба истаћи да је предмет нашег рада био сукоб између форме и пропаганде у једном конкретном делу као што су то филмови совјетских редитеља. Такав појам форме није у потпуности исти као код Маркузеа. Он говори о форми као о категорији коју поседује свако дело, оној категорији која га и чини уметничким делом и која му даје аутономију, ограђује га од стварности. Са друге стране, ми смо се фокусирали на одређене одлике форме, на изражене поступке који „боду очи“, који имају за циљ да упуте једино на саме себе као квалитет и на тај начин долазе у сукоб са садржајем који преносе. Таква њихова природа приближава их појмовима као што су експеримент или, можда још боље, *игра*. Са аспекта игре на најбољи начин, непосредно, можемо доживети поменуту потребу људског духа да се изрази ван граница официјелног система мишљења. Упућена на саму себе, нарцисоидна игра детета пркоси озбиљној причи одраслих.

Деформација језика

Други аспект субверзивних потенцијала уметничке форме треба сагледати кроз призму језика или комуникације. У овом случају одређени стилски поступци не доживљавају се субверзивно једино због њихове бескорисности у контексту пропаганде, већ као деформација официјелног дискурса.

Прве назнаке оваквог поимања уметности проналазимо у радovima руских формалиста. Поступак *онеобичавања* који Виктор Шкловски дефинише као најбитнији чинилац уметничког дела, у суштини је побуна против аутоматизма језика и, сходно томе, чита-

лачке перцепције. Захтеви за деаутоматизацијом перцепције били су чести и у одређеним авангардним манифестима. Заједничко полазиште ових теорија јесте да је људска свест *успавана* свакодневном комуникацијом и да се таквим општењем заправо губи садржај. Такав језик није више носилац значења, већ завеса навучена преко ствари која само одржава илузију разумевања. Шкловски ће рећи да је циљ уметности у томе „да се осећање ствари да преко виђења, а не препознавања.“⁶ *Виђење* би у овом случају требало схватити као откривање, док је *препознавање* само понављање већ познатог. Из овога јасно следи да је сврха уметности упознавање са *новим*. То би требало да представља разлику уметничког језика наспрам обичног. Такође, то се не односи само на ту једну дистинкцију, већ у том кључу можемо посматрати и смењивање уметничких епоха и стилова. Када се један одређен стил упостави као доминантан, тада већ почиње фаза његове дезинтеграције, јер он тако постаје официјелан и на тај начин губи способност *откривања* ствари. У том смислу и Јуриј Тињанов посматра смену епоха, инсистирајући на динамизму уметничке форме која је непрестани изазов „истрајности статичких навика свести“.⁷

Бертолд Брехт и Теодор Адорно у полемици са Лукачем експериментисање уметничким изразом оправдавају и одређују као неминовно и нужно, управо са аспекта револуције. Брехт у великој мери успева да демистификује теорију по којој је (социјални) реализам једини облик који полаже право на верно представљање стварности, док су сви остали оптужени за формализам, артизам, декаденцију, апстракцију, итд. Он изокреће ту теорију на наличје и такав реализам дефинише као такође једну форму и на тај начин

⁶ Шкловски, В., „Уметност као поступак“, у: *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1970, стр. 86

⁷ Тињанов, Ј., „Проблем језика стиха“, у: *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1970, стр. 197.

Лукача представља заправо као формалисту који се залаже за доминацију једног јединог стила.⁸

Јасно је да и идеологију, нарочито ону која је озваничена одређеним политичким режимом, можемо посматрати као одређену конструисану причу, која има своје сталне теме и мотиве и, што је за нас најбитније, свој одређни стил. Ова стилска или формална уоквиреност званичне приче одржава њену доминацију. То се можда и најбоље види на примеру када доминантна одређена идеолошка конструкција у себе прими и тако донекле пацификује и обесмисли одређена значења која су јој раније била супротстављена. Такве појаве нас уверавају да се заправо права борба никада не може одиграти у границама које је успоставио један систем мишљења. Прецизније речено, свако супротстављање је осуђено на пораз уколико се одиграва „на терену“ доминантне идеолошке приче, то јест – на њеном језику.

Субверзија коју ми покушавамо да представимо, не дешава се јер је аутор одлучио да каже *нешто* другачије од званичног мишљења, већ зато што говори на другачији начин. Чак и ако се његово виђење слаже са званичним (или можда управо због тога што се слаже), његов другачији језик ствара утисак *непознатог*.

Захтев совјетских власти за успостављањем доминације социјалистичког реализма није случајан или естетски условљен избор, већ политички промишљен чин. Као што је то Брехт показао, социјалистички реализам само је једна форма, један стил који има

⁸ Брехт, Б., „Формализам и реализам“, у: *Марксистам и књижевност*, Просвета, Београд, 1983. Оставићемо по страни одређена Брехтова уверења са којима се не слажемо у потпуности, у којима проналазимо тежњу аутора да по сваку цену помири своје идеолошке захтеве са новим формалним поступцима. У тој идеалној визији нови изрази су једини могући одговор на захтеве које реалност поставља пред аутора. Тако Брехт свој поступак у суштини тумачи као реалистичан, у оној мери у којој је он једино могуће уобличавање дате стварности. Иако сматрамо да форма, колико год била изражена, експериментална, суштински увек јесте одговор на стварност, чини нам се да ипак постоји одређени вишак естетског квалитета одређених поступака чија се сврха никада не може до краја објаснити као захтев коју стварност поставља пред аутора.

своје конвенције. Када га режим означава као најподобнији стил за одражавање стварности, то заправо значи да је то стил који ће у недоглед мултиплицирати конструисану и већ познату причу. Сваки режим власти неминовно тежи што већој статисти друштвене свести и стога је за њега најбоља она уметност која одржава постојеће стање.

Кетрин Белси, у свом кратком прегледу теорије постструктурализма, истиче нетрпељивост и нацизма и стаљинизма према авангарди, јер су оба режима веровала „да поседују истину и да би уметност требало да је потврђује репродукујући стварност коју су власти прогласиле прихватљивом.“⁹ Ми бисмо на ову тврдњу додали, да се нетрпељивост према авангарди исказивала чак и када су одређени аутори покушавали да репродукују званичну истину, али својим језиком. Очигледно је да се пропаганда може остварити само у оквиру једног стила који је озваничен као подесан и да се сваки други покушај пропаганде неминовно изокреће у своју супротност (субверзију), јер форма деформише идеју коју треба пренети. Начин на који Јуриј Тињанов дефинише књижевно дело може бити илустративан за ову нашу тврдњу, с тим што се, као и у случају Маркузеа, он односи на књижевно дело уопште, док га ми користимо у контексту сукоба са пропагандном тежњом:

„Примена конструктивног фактора на материјалу, на „обликовању“ (тј. у суштини – деформацији) материјала – то је оно што карактерише књижевно дело. Свако дело је ексцентрично, јер се у њему конструктивни фактор не раствара у материјалу, не „прилагођава“ му се, већ се с њим повезује, ексцентрично избија преко њега.“¹⁰

Може се, наравно, дискутовати о томе зашто је баш *реализам* био подесан стил за пропаганду. Међутим, треба се унапред огра-

⁹ Белси, К., *Постструктурализам*, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 105.

¹⁰ Тињанов, Ј., „Књижевна чињеница“, у: *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1970, стр. 275.

дити од тврдње да су стилови као што су авангарда или реализам унапред подесни за одређене намере. Мишљења смо да у овом случају пре свега треба имати у виду историјски контекст у коме се појаве одигравају. На почетку двадесетог века, авангардни поступци су били још увек нови и непознати, док реализам почива на одређеној традицији која му је омогућила висок степен разумевања. То не значи да се временом и авангарда не би могла успоставити као доминантан стил, чиме би се њени субверзивни потенцијали изгубили. Да подсетимо, сваки стил може постати доминантан и доћи у стање аутоматизма и тако неминовно створити потребу за новим стиллом.

Што се тиче реализма треба рећи и то да у великој мери његов изражајни потенцијал почива на конвенцијама које креирају илузију целовите стварности. Сходно томе, он поспешује емоционално саживљавање са ликовима и догађајима, док умањује могућност просуђивања. Због тога можемо претпоставити да стил совјетских редитеља уништава пропагандне намере онолико колико разбија реалистичку илузију непосредног одигравања и разграђује целовитост света који приказује. Дејвид Бордвел у својој књизи *Нарација у играном филму* износи низ тврдњи како нарација совјетског филма заправо деконструира свет фабуле, укидајући илузију јединственог простора и времена на којој почива холивудски класични филм.¹¹

За крај упућујемо и на занимљиво запажање Виктора Шкловског, по коме поступак онеобичавања, уколико се примени на идеје и уверења која се и самом аутору могу чинити као чврста и непоколебљива, може изазвати деформацију садржаја. Тако он код Толстоја примећује извесно пољуљано осећање религиозности када је на сопствена верска убеђења применио поступак онеобичавања који је до тада користио при обради другачијег садржаја. „А то је у ствари био онај исти начин којим је Толстој опажао и приповедао

¹¹ Бордвел, Д., *Нарација у играном филму*, Филмски центар Србије, Београд, 2013.

оно што га окружава. Толстојево опажање пољуљало је веру Толстојева када се дотакао ствари којих се дуго није хтео дотицати.¹²

Резиме

У овом раду покушали смо да укажемо на два аспекта или два разлога зашто уметничка форма може деловати субверзивно. Први разлог пронашли смо у особини уметничке форме коју смо назвали *незаинтересованост* или *самодовољност* наспрам одређеног садржаја. Субверзивни потенцијал у овом случају треба схватити као непристајање да се учествује у било каквој полемици. Таква форма упућује једино на себе саму и тако онемогућава инструментализацију у било које сврхе, сем естетских. Описали смо је и као дечију игру, која поседује искључиво своје поље деловање, осмишљава се једино у складу са собом. Њена субверзија се огледа и у тој њеној бескорисности, неупотребљивости у друштвеном деловању.

Други разлог субверзивности пронашли смо у могућности да уметност ствара другачији језик од оног који је свима разумљив и око кога постоји договорени прећутни консензус, а који заправо има за циљ да успава и аутоматизује људску свест. Разлика у односу на први аспект о коме смо говорили, јесте донекле у активнијој позицији форме у односу на садржај. Ако смо у првом случају говорили о позицији која је *изван*, у овом случају говоримо о сукобу са садржајем који се може окарактерисати као деформација или деконструкција. Чак и уколико та форма не долази у сукоб са пропагандним садржајем, она ипак делује субверзивно, јер упућује на постојање другачијег језика. Она се супротставља својим динамизмом, престаном разградњом утврђених образаца изражавања.

Субверзивност уметничке форме, на крају крајева, не мора се само посматрати у контексту одређених тоталитарних режима или друштвених конвенција, већ и у односу са појединцем и његовим

¹² Шкловски, В., „Уметност као поступак“, у: *Поетика руског формализма*, Пролетарска култура, Београд, 1970, стр. 91.

Јован Марковић

утврђеним системом мишљења, али та анализа већ превазилази тему овог рада.

Литература

- Белси, К., *Постструктурализам*, Службени гласник, Београд, 2010.
Биргер, П., *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998.
Бордвел, Д., *Нарација у играном филму*, Филмски центар Србије, Београд, 2013.
Брехт, Б., „Формализам и реализам“, у: *Марксизам и књижевност*, Просвета, Београд, 1983.
Марукзе, Х., „Марксизам, књижевност, идеологија“, у: *Марксизам и књижевност*, Просвета, Београд, 1983.
Тињанов, Ј., „Књижевна чињеница“, у: *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1970.
Тињанов, Ј., „Проблем језика стиха“, у: *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1970.
Филмске свеске: Теорија левице, свеска 14, број 1–2, Институт за филм, Београд, 1982.
Шкловски, В., „Уметност као поступак“, у: *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1970.

Jovan Marković

SUBVERSION BY ART FORM (Experimenting with artistic language as ressiistence to dogmatic way of thinking)

(Summary)

This piece of writing analyses the relation of artistic form opposed to political ideology, especially in the frame of totalitarian system. A question

which arises is whether a form of an art piece can act in a subversive manner towards a certain system of thinking. This writing is based on avant-garde period, using the examples of Soviet movie directors in order to explain the junction between propagandistic intentions and director's experimental methods. It uses the achievements of the Marxist theory of art, predominantly discussions on Avant-garde and Realism. Subversive potentials of an art form are being analyzed in two aspects: as a necessity for *child's* play and as deconstruction of official language.

Key words: form, subversion, totalitarianism, avant-garde, realism.

Александра Бракус

ФОРМИРАЊЕ УКУСА ПУТЕМ МЕДИЈА

Апстракт: Медији имају велики утицај на наше понашање, формирање мишљена, ставова, веровања, укуса, итд. Утицај медија је све већи јер са годинама се повећава број и врста медија. Циљ овог рада је да покаже колики је утицај медија на формирање укуса и промовисања лепоте као неопходне категорије савременог друштва. У медијима се промовише потрошачка култура и њени стандарди лепоте и укуса, који су засновани на материјалним вредностима. Платон под идејом лепоте подразумева нешто нетелесно и ванчулно. Лепота се схвата као интелектуална и духовна, за разлику од схватања лепоте коју намећу медији. Култура није нешто са чиме се човек рађа. Култура се учи. Медији имају одговорност да промовишу културне и духовне вредности.

Кључне речи: медији, укус, лепота, култура.

„Љепше ствари нема на свијету
него лице пуно веселости“
Његош, *Горски вијенац*

Култура представља начин живота. Оно што са сигурношћу можемо рећи јесте да култура није нешто са чиме се човек рађа, већ се она учи. Под културом се подразумева скуп традиционалних веровања и ставова који карактеришу један народ. Култура обухва-

та начин живота, мишљења и понашања који се преносе са генерације на генерацију. Свака група људи или друштва има одређену културу. Култура није теорија коју треба освојити и поседовати, већ начин понашања.¹

Утицај медија, масовних и индивидуалних комуникација је веома велики на савремене животне стилове. Медији су данас најмоћније средство које конструише вредности, ставове, мишљење, укус, наде и жеље.

Експанзијом медија и нових комуникација утицај рекламних индустрија је још јачи и допире до сваког појединца. Медији заједно са модном индустријом креирају и промовишу нереалне стандарде лепоте. То све оставља последице на људе, а највише на младе који желе да достигну идеалне стандарде лепоте, који су наметнути као нормални и пожељни.

Беспрекорна лепота коју медији промовишу је далеко од стварности. „Не постоји ништа на кугли земаљској што човек толико цени као лепоту до које му је стало, а да не може дати разлог за ту своју жудњу, нити положити рачун за ту необичну вредност која му се неодољиво намеће. У том погледу, лепе ствари и појаве не само да су међусобно неупоредиве у својој непоновљивости, већ се не могу ни са чим другим упоредити. Оне, попут будућег огња, показују своју лепоту од чијег бљеска очи затрепере, па човек није у стању да објасни шта га привлачи и шта му се заиста дешава кад је у додиру са лепим предметима и појавама. Отуда огромне потешкоће, усталом инхерентне свакој естетичкој теорији, која разматра проблем лепог са гледишта посматрача“²

Појам лепог је увек био интересантан и помало неухватљив. Увек постоји опасност да тој речи придамо мање или више произволна значења која су подложна оспоравању. Можемо слободно

¹ Коковић, Д., *Пукотине културе*, Прометеј, Нови Сад, 2005., стр. 17.

² Зуровац, М., „Три лица лепоте“, у: *Положај лепог у естетици*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Мали Немо, Београд, 2005., стр. 7.

рећи да ова реч превазилази и домен естетике. Филозофи су кроз историју имали тенденцију да мешају „лепо“ и „добро“.

Појам „лепо“ има више значења, чак и у филозофском дијалогу користи се исти појам а мисли се на различите ствари. Онима који су у стара времена говорили о лепом, било им је битно да лепо буде и добро. Духовно добро је само по себи лепо а материјално добро не мора бити и лепо. Ова констатација се може одржати и у данашње време када се кроз потрошачку културу вреднују материјалне вредности и где није битно „бити“ већ „имати“. Рекламне агенције путем медија постижу своје интересе и промовишу пожељне вредности, критеријуме укуса и лепог. Али нека стара размишљања на тему лепог имају добро виђење да оно има особину да привлачи и покреће.

Кроз историју се покушавало дефинисати појам лепог. Аристотел је тврдио да лепо, пошто је добро, јесте и пријатно.³ Ово је један од неуспелих покушаја да се лепо повеже са добрим. Полазећи од Платона, Никола Кузански је уочио да добро зове себи и привлачи као и лепо.⁴ Платон сматра да је привлачност ка лепом љубав. Ту се уводи и појам ероса, страсне привлачности. Љубав према виђеној лепоти просеца у души крила и побуђује је да лети.⁵ Ова Платонова констатација одређује душевно стање оног ко воли. Лепо је нешто духовно и нечулно, оно је пре свега интелектуално.

Лепо у новије време има значење које је супротно од ружног. Ако тако посматрамо овај појам, он обухвата и природне и уметничке форме. Лепота може бити физичка и психичка. Али, „очигледно је да је у садејству са праксом савременог грађанског индивидуализма, нарцизма и конзумеризма, питање укуса повезано с феноменом модне индустрије, дизајна, естетске хирургије, марке-

3 Татаркјевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980., стр. 117–118.

⁴ Исто.

⁵ Исто.

тиншких комуникација и свеопштег посредовања, те да битно утиче на тзв. животних стилова грађана – потрошача“.⁶

Медији продају више од производа. Они продају вредности, имиџ, концепт живота. Потрошачка култура ставља на прво место материјалне вредности и предмете који постају брендови које треба имати и користи. Модне индустрије намећу моду, стил живота и облачења. Медији продају концепте љубави, сексуалности, а оно што је још битније и моћније то је концепт успеха. Они нам говоре ко је успешан, на који начин да се постане успешан и прихватљив за потрошачко друштво, како треба говорити и како се одевати да би био по стандарду потрошачке културе. Модни стилови се смењују веома брзо, можемо рећи да се свде на једну сезону. Модне промене су у корелацији са економским законима. Центри модне индустрије су у сталној комуникацији са потрошачима. Рекламне индустрије промовишу модне трендове и укусе.

Потрошачи се обасипају рекламама у часописима, билбордима, телевизијским садржајима који промовишу пожељне модне трендове. Ту су и модне иконе које промовишу одређени стил и модна правила. У свему овоме задовољавају се многи интереси тржишне економије, модне индустрије, рекламне индустрије, козметичке индустрије и многе друге. Маркетиншке агенције говоре женама и мушкарцима, како теба да изгледају, постављају им стандарде укуса и лепоте.

Оно што оне веома вешто раде јесте промовисање „идеалне лепоте“. Жене и мушкарци уче у раним годинама да би требало да проводе много времена, енергије и, изнад свега, новца стремећи да достигну овај изглед, осећајући срамоту и кривицу ако не успеју. Неуспех је неизбежан јер је идеал лепоте нереалан и заснован на немогућим стандардима. Медији годинама заједно са модном индустријом пласирају и промовишу нереалне стандарде лепоте.

⁶ Вуксановић, Д., „Нацрт критике укуса у ери доминације ‘медијске културе’: три кључне предрасуде о естетици и укусу у сфери јавности“, у: *Проблем укуса*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, 2013., стр. 109.

Савршена лепота нема никаквих недостатака, поседује перфектну линију и није реална.

Оно што је суштина ове привидне лепоте је немогућност њеног достизања, јер нико не може да изгледа као модел са рекламе у приватном животу. Чак и модел који се рекламира не изгледа тако у стварном животу. Нико нема тако савршену лепоту која је постављена као стандард од стране маркетиншких агенција. Сви ми живимо у култури коју нам сервирају маркетиншке агенције, у култури где је тело представљено као ствар или објекат. Лепота постаје производ, који се формира под утицајем медијске и тржишне матрице савременог света. Стандарди лепоте постају предмет тржишне и медијске конструкције, на основу принципа развоја и напретка нове технологије. Посматра се као врста телесних квалитета, те отуда добија робни карактер, док је комерцијализација лепог само последица оваквих схватања естетских идеала.

Колико је физички изглед данас често битнији од интелектуалног капацитета говори и чињеница да су огласи за посао, као по правилу зачињени реченицом „тражи се особа пријатне спољашњости“. А тај изглед многи везују за фигуру на којој неће бити ни трунке масног ткива. Због жеље да се приклоне свету идеала људи неретко доводе здравље у опасност, а све чешће се сусрећемо са примерима да је неке вежбање и брига о изгледу опсесија. Такав став, када је најбитније надоместити физичке неправилности, људима често наноси више штете него користи⁷. Опседнутост физичким изгледом је наглашена, јер је култ лепоте део нарцистичке културе у којој живимо.

„Митови везани за феномен лепоте од античког Нарциса, преко Снежане, главне јунакиње познате бајке браће Грим, све до контроверзног филма ‘Америчка лепота’ тематизују лепоту као наратив и огледалну рефлексију нашег властитог света вредности. Тако према мишљењу неких савремених социолога, попут Пјера Бурдијеа, на пример, телевизија постаје огледало наше стварнос-

⁷ *Блиц* магазин, „Када изглед постане опсесија“, 10.01.2016. бр. 6792.

ти, које је пре самог акта огледања, односно интелекта, доброте и лепоте као такве. Барклијевски бог који опажа, налик објективу камере, конституише релацију лепоте при самом акту опажања који потврђује егзистенцију⁸.

Телевизијски екран је постао Нарцисово огледало, а сама телевизија инструмент за промовисање овог концепта. Можемо слободно рећи да је питање укуса и економско питање. „Људи желе оно благостање које се мери нивоом потрошње, а не знају да такво благостање не значи и добар живот, који је незамислив без духовних вредности. Новчане бароне увек интересује пре свега профит. Пошто се више може зарадити подржавањем рђавог укуса, убрзавањем промена моде, добар укус мора да буде запостављен. Све што може да се прода промовише се не само као технички најсавршенија, најсавременија, најприкладнија творевина, већ као уметничко дело. Измишљање новог вида глупости често се промовише као уметничка новина. Духовна празнина некад достиже високу цену. Заборавља се да је духовна беда најгора врста беде“⁹.

Оно што се јавља као неопходно је критичко посматрање ствари и освешћивање шта нам рекламна индустрија заједно са медијима намеће као стандард живота, мишљења, ставова и укуса. Потребно је да се млади људи информишу и пробуде свест и схвате да је укус, стил и начин живота ствар избора а нешто што се намеће као пожељно. Медији су постали веома распрострањени и ми улазимо у стање „слепила за медије“, када не успевамо да препознамо утицај медија који имају на наша веровања, ставове и мишљење.

„Расправа о мерилима укуса, која се директно тиче теме ‘проблема укуса’ у медијима се покреће најчешће са здраворазумског

⁸ Вуксановић, Д., „Лепота у медијским амбијентима: Регрес И потенцијали утопијског ума“, у *Положај лепог у естетици*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2005., стр. 146–147.

⁹ Телебаковић, Б., „Проблем рђавог укуса“, у: *Проблем укуса*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Чигоја, Београд, 2013, стр. 80.

становишта, које прећутно предпоставља демократизацију како укуса, тако и самих питања шта проблематизује укус, између чега се наравно, не може ставити знак једнакости. Ова битна разлика, дакле дистинкција између расправа о индивидуалном укусу (што су, у најбољем случају сензуалистичке природе) односно критичке рефлексije оног темеља на коме се (вредносно) заснива укус као такав, и надаље чини могућим диференцирање између тзв. 'кулинарства' (медијске дебате о укусу које се углавном редукују на констатацију естетског 'допадања или недопадања') и естетичке критике укуса. Било да је реч о моди, кулинарству, баштованству, дизајну или уметничким делима, свака дискусија о укусу, без рефлектовања претходних претпоставки, нужно завршава у естетском релативизму тј. у 'демократском' и 'кулинарском' 'утемељењу' естетике, што је карактеристично за савремено доба¹⁰.

У данашње време човек се информише преко медија. Утиске и ставове такође стиче путем медија, а не путем својих личних искустава. Улогу коју су медији имали, да буду посредници у комуникацији, заменили су улогом средства које убеђује, манипулише и остварује циљеве рекламних агенција које желе да допру до своје циљне групе којој ће наметнути потребу за задовољењем потреба које ће пробудити код њих. Они су преузели забавну и информативну улогу, поред те улоге утичу на формирање ставова и веровања, али оно што је битна улога било масовних или индивидуалних медија јесте едукација и образовање. Медија је све више, али квалитетних програма све мање. Потребно је створити критички став према медијским садржајима и њиховој штетности, и то нарочито на младе, који немају медијско а ни животно искуство, и који су пожељна циљна група за манипулисање и убеђивање у одређене вредности и веровања. Ту се сврстава и формирање укуса и појма лепоте, који се младима намећу и које би требало да следе.

¹⁰ Вуксановић, Д., „Нацрт критике укуса у ери доминације 'Медијске културе': три кључне предасуде о естетици и укусу у сфери јавности“, у: *Проблем укуса*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2013., стр. 113.

Улога медија је веома велика, било масовних или индивидуалних. Они су присутни у друштву и утичу на то какву ћемо слику имати о себи, како ће нас други видети. Да ли ћемо се уклапати у стандарде лепоте и успеха које је наметнуло потрошачко друштво. А оно што је најбитније, медији самим тим утичу и на то да ли ћемо бити срећни.

Да ли је срећа која се сервира путем медија и рекламних агенција, заиста права срећа? Она је представљена у материјалном смислу и у појму имати, поседовати. Нове технологије су промениле начин комуникације, а медији су променили стил живота, поставили нове узоре и укусе.

Медијска писменост се јавља као нужност савременог живота. Медији су носиоци симбола и знакова и уз њихову помоћ човек формира свој свет стварности или фикција. „Млади све више постају робовима масовних комуникација, овисници о интернету (блоговима, видео – играма...), а социјална потиштеност и изолација појединца је свеprisутна“.¹¹ Јавља се потреба за увођењем медијске писмености у школе, као што је то у већини земаља у Европи.

У том смислу је неопходно имати едуковане и стручне медијске педагоге који би могли да на професионалан начин едукују становништво, а нарочито младе, о медијима и медијском описмењавају. „Јавност у целини, и креатори политике третирају децу као посебну врсту медијске мете. За то постоје ваљани разлози, пре свега мишљење да су деца изложена већем ризику негативних последица утицаја медијских порука јер су на нижем нивоу развоја – у сазнајном, емоционалном и моралном погледу – и немају довољно искуства у стварном животу за одговарајућу обраду медијских порука“.¹²

¹¹ Милиша З., Злоковић Ј., *Одгој и манипулирање у обитељи медијима*, Марком, Загреб, 2008. стр. 45.

¹² Потер Цејмс, *Медијска писменост*, Клио, 2011.

Медији утичу на наше ставове, веровања и мишљења. Они промовишу формирање укуса и стандарда лепоте. Зарад профита фомирају се стандарди лепоте и укуса који су нереални и који се не могу достићи. Зато је медијска писменост веома важна. Она показује шта је у медијским саджајима корисно а шта је манипулативно.

Литература

- Блиц магазин, „Када изглед постане опсесија“, 10.01.2016. бр. 6792.
- Вуксановић Д., „Лепота у медијским амбијентима: Регрес и потенцијали утопијског ума“, у: *Положај лепог у естетици*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 2005, стр. 146–147.
- Вуксановић Д., „Нацрт критике укуса у ери доминације ‘медијске културе’: три кључне предрасуде о естетици и укусу у сфери јавности“, у: *Проблем укуса*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, 2013.
- Дела Волпе Г., *Историја укуса*, Београдски издавачко – графички завод, Београд, 1971.
- Зуровац М., „Три лица лепоте“, у: *Положај лепог у естетици*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Мали Немо, Београд, 2005.
- Кант, *О лепом и узвишеном*, Култура, Београд, 1955.
- Коковић Д., *Пукотине културе*, Нови Сад: Прометеј, 2005.
- Милиша З., Злоковић Ј., *Одгој и манипулирање у обитељи и медијима*, Марком, Загреб, 2008.
- Popper Karl, *La television: un danger pour la democratie*, Paris, kolekcija 10/18, 1994
- Потер Ц., *Медијска писменост*, Клио, 2011.
- Татаркјевич В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980.
- Телебаковић Б., „Проблем рђавог укуса“, у: *Проблем укуса*, зборник радова, Естетичко друштво Србије, Чигоја, Београд, 2013.
- Цајс Д., *Психологија медија*, Клио, Београд, 2010.

CREATION OF THE TASTE THROUGH THE MEDIA

(Summary)

The media has a great influence on our behavior, the formation of opinions, attitudes, beliefs, tastes, etc. The media influence because every year the number and the types of media are growing. The aim of this paper is to show how the media influences on the creation of taste and promotion of beauty as necessary category of modern society. The media promotes the culture of the consumer and its standards of beauty and taste, which are based on material values. Platon under the idea of beauty means something non physical and non sensuality. Beauty is understood as intellectual and spiritual, as distinguished from the concept of beauty imposed by the media. Culture is not something that man is born with. The culture is learned. The media has a responsibility to promote the cultural and spiritual values.

Key words: media, taste, beauty, culture.

Санда Ристић-Стојановић

СПАСАВАЊЕ ПОЈМА ЛЕПО

Апстракт: У првом делу текста полази се од Платонових разматрања о мноштвеној лепоти и идеји лепоте. Наглашава се да лепо као појава и појам (идеја) лепог фигурирају вековима у самој уметности, историји уметности, естетици. Готово сваки уметник имао је неки промишљен или интуитивни став према лепом и лепоти. Разматра се и Зимелова анализа Рембранта, који је неретко сликао ружне ликове. У другом делу рада, кроз низ питања које поставља модерно време, почев од тезе да се морална димензија може уплести у тумачење уметничког дела, – приказују се, сликају примери страшне људске патње (Герника – Пикасо); затим питања побуне уметника против медиокритетства, преиспитивања судбине човека као индивидуалца у модерном времену. Закључује се да велика уметност и не зависи од теме, у складу са Хартмановим тумачењем: лепо је, дакле, оно успело и вредно као уметничко дело, па макар говорило и о најружнијим и најстрашнијим стварима.

Кључне речи: лепо, идеја лепоте, ружно, слика, форма.

Још од Платона ми имамо неке кључне појмове и речи за тумачење и сагледавање сликарства и поезије, уметности. Лепо, идеја лепоте, чуло вида, слика, форма итд. – идеја лепоте се код Платона доводи у везу са гледањем, уочавањем, виђењем. Од свих форми најљупкија је лепота. Форму лепоте најјасније видимо. Идеја лепоте ипак није чулна, натчулна је као и идеја мудрости.

Мноштвену лепоту сагледавамо нашим чулом вида. На равни посматрања лепог као предмета наших чула (чула вида), ми то лепо итекако – по Платону – јасно видимо. Али ипак више замишљамо него што заиста сагледавамо лепоту у појавном свету. Из ових Платонових ставова покриће могу извући за своје песме и слике многи уметници. Дакле, постоји мноштвена лепота и идеја лепоте. Мноштвена лепота настане, постоји и прође. Идеја лепоте је стална. Прича о мноштвеној лепоти и идеји лепоте је код Платона прича о супротности између непромењивог једног и промењивих многих.

Идемо од песника који имагинацијом својом готово стварају објекте лепоте, до сликара који су јасно рекли за примедбе – да ли је неки портрет баш истоветан са реалном особом која је сликана – да то није ни важно, јер реална особа ишчезне, а сличност портрета са оригиналом није више ни битна. Дакле, битно је уметничко дело које нипошто не може и не сме бити пука копија стварности, неке особе, итд.

Лепо као појава и појам (идеја) лепог прате нас даље у историји филозофије и уметности. Готово сваки уметник (песник, сликар) имао је неки промишљени или интуитивни став према лепом и лепоти. Неки су били опседнути физичком лепотом (жене, мушкарца), а други (Рембрант) су више сликали оно што би се могло назвати карактеристично (ружно). Ипак, појам лепог је очуван у уметности и филозофији управо кроз потенцирање супротности лепо-ружно (карактеристично). Георг Зимел пише о Рембранту и закључује да се „лепота реализује и у неживоме“.¹ Зимел управо наглашава повезаност идеала форме са појмом лепоте. Димензију лепоте Зимел код Рембранта не налази у Рембрантовим насликаним ликовима људи колико у детаљима које је сликао: оружје, накит, тканине. Закључак је да су Рембрантови ликови које је сликао (на сликама) ружни, али лепо и ружно су дијалектички пар и не могу се дефинисати нити објаснити једно без другог.

¹ Зимел, Г., *Рембрант*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1992, стр. 131.

Зимел је лепо у уметности довео у везу са појмом и проблемом савршенства. Веома домишљато закључује да истина која је лишена могућности заблуде не спада у подручје (сферу) људског. Сетимо се Бранка Миљковића: „Најлепше певају заблуде“.²

Дакле, човек није биће предодређено за какво савршенство. Оно људско у једном уметничком делу је нека погрешка, омашка. Истина подразумева заблуде, а моралност – могућност грешке (греха). Онда можемо говорити о дубини доживљаја и потресености људског бића моралношћу, уметношћу, истином. Савршенство би, по Зимелу, постојало кад бисмо живот и животност потиснули и истиснули из саме уметности.

Тако, коначно значење лепог поима у себи лепо и ружно; коначно значење живота поима у себи живот и смрт. „Коначно значење савршенства, можда поима у себи савршенство и несавршенство“.³ Занимљива је та раван, лепо-савршено-уметност, у којој Зимел сагледава Рембрантову уметност и уметност уопште. Општи закључак је да живот и не може да истрпи нешто што би своје постојање имало у савршеној форми. Рембрант у својој уметности нема ту интенцију ка димензији лепих људских ликова. Али како се појам лепог очува код таквих уметника и уопште у уметности? Они који не познају филозофију и естетику цинично би могли говорити о пропасти појма лепо (лепоте) и, уопште, о пропасти лепоте у историји модерне уметности. Али појам лепо је опстао.

Лепо се данас може, дакле, објаснити као нешто што је наспрам ружног, супротно ружном (уже значење лепог).

² Миљковић, Б., *Изабране песме*, Српска књижевна задруга, Београд, 2005, стр. 163.

³ Зимел, Г., *Рембрант*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1992, стр. 131.

II

У XX веку, у поезији, па и у сликарству, имамо велику дозу експресивности. Гледајући слике Пикаса, Кирхнера, Далија могли бисмо доћи до идеје да је отпочео тријумф ружног. Али о свему томе можемо дати неколико теза и аргумената:

– Морална димензија се може уплести у тумачење уметничког дела. Приказују се, сликају примери страшне људске патње (Герника-Пикасо). – Уметник мора да осуди језиву стварност кроз своја дела (Герника). – Мора се говорити и сликати инспирисан страшним стварима, тамним стварима.

Пикасо жели не само да осуди злочин учињен бомбардовањем града Гернике, већ да том злочину одреди право место у свести цивилизованог друштва, очекујући да се друштво осети одговорним за њега, да реагује на њега. На слици се приказује насилна смрт невиних људи у чијој се насилној смрти открива насиље агресора. Убијањем становника Гернике немачки бомбардери су хладнокрвно убили живот као природу и као историју. Дакле, порука би била: не може се истовремено хтети цивилизација и нацизам, као што се истовремено не може хтети живот и смрт.

Неки ће тумачити таква дела: мора се приказивати стварност таква каква је. – Зар експресионистичка дела Кирхнера, Ото Дикса, Георга Гроса и многих других уметника тога доба нису најбољи одраз ужасне стварности прве половине XX века. О томе импресивно говори Ото Бихалџи Мерин у својој књизи „Савремена Немачка уметност“ (цитирамо издање из 1955. године):

„Прозлазећи у духу кроз фантастичне дворане изложбе 'изопачене уметности', отворене у јулу 1937, читамо комплетну историју немачке уметности овог столећа. Зидови постају документи, измучена бића уметности узимају реч, јер време, потчињавајући се сили, остаје немо. Заиста, то је друштво аветињско: експресивне и кубне творевине; покретне и у покрету ухваћене формуле футуризма; ужас и протест, израсли из обилне смрти рата: дада. Апстрактни облици, конструктивни облици и надреални свет снова оних

што су покушали да забележе несвест и подсвест свог доба. Уколико ова дела говоре истину, екстаза, грч, гроза и тежња за редом су егзактни одраз једне аветињске стварности⁴.

Јављају се и покрећу још нека питања и идеје и преиспитивања у самој модерној уметности, филозофији, естетици:

Преиспитивање судбине човека као индивидуалца у модерном времену – Довођење у питање самих темеља људске цивилизације и друштва

Са историјске тачке гледишта, модерна епоха достиже свој врхунац у XIX и XX веку. Основно обележје модерне епохе је поверење у научни, економски, културни, политички и сваки други напредак друштва на темељу рационалног тумачења света. Артикулисање појмова *постмодерна епоха* и *постиндустријско доба* изникло је управо из потребе да се говори о крају модерне епохе. Разлози за то су многобројни – I и II светски рат, појава фашизма, криза западних демократија, комунистички тоталитаризам, употреба атомских бомби, еколошка криза, развој и контроверзе информатике, глобализација, тероризам, трговина људима ... итд.

Све поменуте појаве су у супротности са очекивањима да ће човечанство моћи рационално да оствари контролисани историјски напредак. Одатле и сумња у идеје да је ум поуздано и незамењиво животно начело. Ипак, један велики број савремених филозофа верује да се идеја рационалности мора очувати, прилагођена савременим условима живота.

Преиспитивање велике теме грчких филозофа, веза човек-природа – Нова премошћавања односа наука-природа-уметност

Већ у XIX веку дошло је до великог развојка природно-научних сазнања и техничких новина. Иако је изгледало да је човек завладао природом, резултат тог процеса у XX и XXI веку је еволуција грађанске личности, али и њено угрожавање и разлагање њене егзистенције. Ајнштајнова теорија релативитета, Планкова

⁴ Бихаљи-Мерин, О., *Савремена немачка уметност*, Нолит, Београд, 1955, стр. 45.

квантна теорија, Де Брољијева теорија светлости омогућили су ново, аперспективно запажање простора и времена. Теорија релативитета је разбила осећање простора и времена класичне физике. X-зраци показују распадање и поновно образовање елемената. Уз појаву психоанализе, све то утиче и на нове начине приказивања стварности, старих тема. Све веће коришћење фотографије навело је многе сликаре на идеју о све већој разлици између фотографије и сликарства. Сликар који га је питао да ли након фотографије, филма итд. могу и даље да се сликају портрети, Пикасо је одговорио: „Напротив, управо их је тек сад могуће сликати. Сада бар знамо шта није сликарство“. А сетимо се и слика Салвадора Далија – Галатеја од сфера, Атомска леда, Нуклеарни крст и Далијеве изјаве „Могу да продрем у тајне стварности у тренутку, много боље него циклотрони и рачунари ...“. Уз три Еуклидове димензије простора равноправно је ступила и димензија времена. Старо начело *природа не прави скок*, од Аристотела још сматрано за необориво, побито је теоријом кванта која је доказала да се природа материје, енергије и светлости неконтинуирано манифестује у квантима дејства и фреквенцама треперења.

Побуна уметника против медиокритетства

Тенденција праве уметности је иновативност, оригиналност, јер у уметности је битан начин на који је тема обрађена. Дакле, форма надилази садржај. Уметник може рачунати на своје место у уметности и историји уметности ако донесе нешто ново у односу на своје претходнике. Дакле, могу се мењати начини обраде и приказивања многобројних тема које су исте за уметнике већ хиљадама година: рат, љубав, природа. У основи праве стваралачке личности је одбацивање устаљених и медиокритетских погледа на уметност и живот. Конзервативизму, медиокритетству, устаљеном су углавном склони људи који се секундарно баве уметношћу – критичари, аналитичари, институционализовани, дакле они који веома често добро и веома угодно живе за разлику од великог броја уметника.

Оптужба и изјашњавање уметника да теме не бирају они сами него свет пун ужаса и зла

У првом делу текста навели смо пример немачких експресиониста чије су слике одраз сурове стварности. Наведимо још један упечатљив пример, како бисмо поткрепили наведену тезу.

Швајцарски уметник Алберто Такомети цртао је и вајао стојеће фигуре жена и мушкараца, налик скелетима. Његове крхке, усамљене фигуре представљају израз несигурности и страха у годинама после рата. Мршавост његових фигура подсећа на патње жртва концентрационих логора, од којих су многе изгладњиване до смрти. Ипак, филозофија из свега овога надмоћно извучи једну битну тезу: да велика уметност и не зависи од теме. Битан је начин на који је дело приказано. Па се веома лепо и успешно може писати и о ужасним стварима. Појам лепо биће за уметност очуван и спасен кроз његово шире значење.

Ако посматрамо неку слику, читамо песму, можда у песми доминира иронија, можда је на слици нека ружна особа, ужасан догађај... Али ако је дело успело и вредно као уметничко дело, онда је то дело лепо. Лепо је, дакле, оно успело и вредно дело, па макар говорило и о најружнијим и најужаснијим стварима (Хартманово тумачење). Није случајно што је велики револуционар у уметности Пикасо сликао просјаке, проститутке и акробате. Сликао је, у друштвеном смислу, праве маргиналце, свестан да су кроз историју сликарства дефиловали богати, племићи, угледни људи, краљеви, итд. Али његова дела су успела и револуционарна, и вредна су дела, и стога су лепа.

Веза лепо-форма-слика-идеја лепог-савршено-несавршено-живот-вредности-морал опстаје данас у филозофском и естетичком сагледавању уметности и у уметности самој.

Литература

- Бихали-Мерин, О., *Савремена немачка уметност*, Нолит, Београд, 1955.
Хартман, Н., *Естетика*, Дерета, Београд, 2004.
Зимел, Г., *Рембрант*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1992.
Миљковић, Б., *Изабране песме*, Српска књижевна задруга, Београд, 2005.

Сада Ристич-Стојановић

СПАСАЈА ПОНЈАТИЕ ПРЕКРАСНОГО

(Резюме)

В првој части рабotty автор исхoдит из рaссуждений Платoна o мнoжественнoй красoте и идeе красoты. Акцентирoуется факт o тoм, чтo прeкраснoе кaк фeнoмен и пoнятиe (идeя) красoты присутствуют нa прoтяжeнии вeкoв в сaмoм искуствe, истoрии искуствa, эстетикe. Почти у кaждoгo художникa имeет мeстo нeкoe прoдумaннoе или интуитивнoе oтнoшeниe к прeкраснoму и красoтe. Рaссмaтривается тaк жe зиммeлeвский aнaлиз твoрчeствa Рембрандтa, кoтoрый нeрeдкo изoбразжaл некрасивых индивидoв. Во втoрoй части рaбotty зaтрaгиваются вoпрoсы, диктуемьe сoврeмeннoй эпoхoй, в частнoсти – тезис o тoм, чтo мoрaльнoу сoстaвляющую мoжнo включить в трaктoвку художественнoгo прoизвeдениa (изoбразжeниe, запечатлeниe примерoв горестнoгo стрaдaния чeлoвeкa – кaртинa *Гeнрикa П. Пикассo*); рaссмaтриваются вoпрoсы бунтa художникoв прoтив бездaрнoсти, a тaкжe перeсмoтрa судьбьe чeлoвeкa кaк индивидуумa в сoврeмeннoм мирe. Делается вьвoд o тoм, чтo великoe искуствo вooбщe и нe oбуслoвливается тeмoй, ибo, слeдуя трaктoвке Н. Гaртмaнa, в кoнeчнoм итoгe прeкраснoе – этo все художественнo удачнoе и ценнoе кaк прoизвeдениe искуствa дaжe тoгдa, кoгдa в нeм изoбразжaются сaмьe урoдливыe и ужaсныe вeщи.

Ключевые слова: прeкраснoе, идeя красoты, безoбразнoе, кaтинa, фoрмa.

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.

Драган Жунџ (1952.) је редовни професор на Факултету уметности Универзитета у Нишу, где предаје социологију културе и уметности, филозофију уметности и естетику. Основне, магистарске и докторске (1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промовисан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Ћирило и Методије“ (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра.

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.

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.

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.

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.), магистрала (1994.) и докторирала (1999.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду.

Дивна Вуксановић (1965.) је редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: естетика, теорија културе, интерактивне комуникације, филозофија медија, комуникологија. Дипломирала на Факултету драмских уметности и на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Магистрирала театрологију на Факултету драмских уметности 1993. године, а докторирала 1998. године на Филозофском факултету у домену савремене филозофије и естетике. До сада објавила преко сто научних и стручних радова у домаћој и иностраној периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

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.

Александар Чучковић (1968.) ванредни је професор Економског факултета у Суботици. Студирао је филозофију на Филозофском факултету у Београду, где је магистрирао и докторирао у области Естетике. Од 2001. године ангажован је на Факултету примењених уметности у Београду, где предаје предмете из области Историје и теорије дизајна.

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.

Проблем форме

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.

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 алетолошко тумачење уметности*. Објавио је више научних радова из области естетике и филозофије културе.

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.

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 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.

Дуња Рашић (1991.) је српски исламолог, филолог-оријенталиста и докторант на Слободном универзитету у Берлину. Дипломирала је на Катедри за оријенталистику Филолошког факултета у Београду, а 2014. године брани мастер рад „Пут обожења: Савршени човек исламског и хришћанског мистицизма“. Почасни је студент Саитама универзитета у Јапану и говори арапски, јапански, енглески и немачки језик. Уз социолингвистику и компаративне студије мистичке филозофије, предмет ужег интересовања ауторке представља филозофска баштина Андалузије XII века. Од 2015. запослена је на Слободном универзитету у Берлину.

Владимир Миленковић (1989.) завршио је основне студије новинарства на Одсеку за медијске студије и основне студије филозофије на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду. Тренутно је студент мастер студија филозофије на истом факултету. Као посебна поља интересовања могу се истаћи филозофија уметности, естетика, критичка теорија друштва.

Милена Маринковић (1985.) завршила је основне студије српске књижевности и језика са општом књижевношћу 2011. и мастер студије српске књижевности 2013. године на Филолошком факултету у Београду, на ком тренутно похађа и докторске студије на модулу Култура. Посебна поља научног интересовања: античка књижевност, народна епика, народна култура, савремена култура.

Проблем форме

Јадранка Божић (1959.) дипломирала је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности, а магистрирала на Интердисциплинарном смеру из антропологије (област митологије и религије). Докторанд је на Факултету политичких наука (Катедра за комуникологију). Ради у Одељењу за научноистраживачки рад Народне библиотеке Србије. Сарадник је Завода за проучавање културног развитка, Института за књижевност и уметност, Вукове задужбине. Члан је Естетичког друштва Србије, Етнолошко-антрополошког друштва Србије и Библиотекарског друштва Србије.

Душан Миленковић (1991.) завршио је основне студије филозофије на Департману за филозофију Филозофског факултета у Нишу 2014. године, где је и запослен у звању асистента. Мастер студије завршио је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду 2016. године. У жижи његовог интересовања пре свега јесу естетика и филозофија музике. Један од оснивача Књижевног кулба „Прејака реч“ и дугогодишњи сарадник *Nišville jazz* фестивала.

Влатко Илић (1981.) је доцент на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: теорија културе, естетика, савремена естетика, филозофија медија. Дипломирао позоришну и радио режију на Факултету драмских уметности 2006, а докторирао на интердисциплинарним последипломским студијама теорије уметности и медија на Универзитету уметности у Београду 2010. године. Добитник Специјалне Стеријине награде за режију (2007.) и гостујући предавач на Факултету уметности Универзитета Доња Горица у Подгорици.

Василија Антонијевић (1992.) је апсолвент на Факултету драмских уметности. Драматург и теоретичар филма, аутор биографске

драме „Миланковић“ у позоришту Мадленијанум 2013. године и драме „Ивејре и кладе“ у Београдском драмском позоришту 2015. године. Учесник неколико међународних научних конференција, филмски критичар и награђиван писац кратких прича.

Сунчица Јерговић (1960.) је дипломирани филмски и тв редитељ. Активно учествује и ради на РТС, ствара пројекте едукативне провенијенције, пише поезију и проучава естетику и семиологију са посебним акцентом на емпатијском значењу аудио визуелне слике.

Јован Марковић (1989.) студент је мастер студија Теорије драмских уметности и медија, на Факултету драмских уметности у Београду. Претходно дипломирао на Филолошком факултету у Београду, на смеру Српска књижевност и језик, где је завршио и мастер студије, на смеру Српска књижевност. Бави се писањем есеја и научних радова из области књижевности и филма, пише филмску и књижевну критику, прозу, поезију и сценарија за филмове.

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 позоришта на тржишту културних услуга*.

Санда Ристић-Стојановић је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Објавила неколико књига поезије: *Ноћ је праштање своје*

Проблем форме

(2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.).

УПУТСТВО АУТОРИМА

У зборницима Естетичког друштва Србије објављују се радови који су презентовани на редовним годишњим скуповима Друштва, и везани за теме тих скупова, које представљају и тематске оквире сваког од зборника. У зборницима се објављују искључиво необјављени текстови.

Аутори уредништву дају право првог објављивања текста у штампаном и електронском облику. Радове који су објављени у зборницима ЕДС-а аутори могу објавити и у другим публикацијама, уз напомену да су први пут објављени у зборницима Друштва.

Опрема и слагање рукописа:

- рукопис не би требало да прелази обим од 40 000 карактера, укључујући ту и размаке – празна словна места и фусноте
- рукопис треба доставити у електронској форми, ћиричним писмом, у фонту TIMES NEW ROMAN, величина слова 12, поред 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

Проблем форме

- списак литературе се наводи на крају текста, по азбучном реду, а начин навођења је исти као и код фуснота
- препоручени начин навођења референци у фуснотама:

1) за књиге: презиме аутора, иницијали имена аутора, назив дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980., стр. 34

2) за текст из књиге или чланак из зборника: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, у, наслов дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007., стр. 34

3) за чланак у часопису: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, наслов часописа у курзиву (ITALIC), број часописа, место издања, година издања, број странице
пример: Јауковић, С., „Херменеутика фактицитета као Хајдегерово полазиште“, *Архе*, V, 2009., стр. 34

4) за литературу у електронском облику: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, пун УРЛ и датум
пример: Kraut, R., „Plato“, <http://plato.stanford.edu/entries/plato>, 30.01.2011.

У другом и наредним навођењима истог дела изостављају се издавач, место и година објављивања (пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, стр. 35), а при узастопном цитирању истог дела у фусноти треба да стоји ознака *исто* или *ibid.* и број стране. Фусноте би требало да буду наведене у дну текста, не на крају (FOOTER). Референце се наводе у изворном облику, не преводе се на српски језик.

ПУБЛИКАЦИЈЕ ЕСТЕТИЧКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

- Акта IX Међународног конгреса за естетику*, I–III том, Дубровник, 1980.
- Естетика и свакодневни живот*, ур. М. Зуровац, Рад, Београд, 1982.
- Стваралаштво и људски свет*, ур. М. Дамјановић, ЕДС, Београд, 1983.
- The Problem of Creativity*, ed. J. Aler and M. Damjanović, EDS, Beograd, 1983.
- Уметничко дело данас*, ур. Мирко Зуровац, Рад, Београд, 1983.
- Стварност у уметничком делу*, ур. Мирко Зуровац, ЕДС, Београд, 1984.
- Уметност и наука*, ур. М. Зуровац и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1985.
- Уметност и мит*, ур. З. Глушчевић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1987.
- Уметност и прогрес*, ур. М. Дамњановић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1988.
- Естетско и свето*, ур. М. Дамњановић, Б. Милијић и Д. Жунић, Градина, Ниш, 1994.
- Ниче и модерна естетика*, ур. Бранислава Милијић, ЕДС, Београд, 1995.
- Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамјановићу*, ур. Б. Милијић, Универзитет уметности у Београду и ЕДС, Београд, 1996.
- Уметност, природа, техника*, ур. М. Зуровац и М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1996.
- Естетско задовољство и модерна уметност*, ур. М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Чему уметност?*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Српска естетика у XX веку*, ур. М. Зуровац, ЕДС, Београд, 2000.
- Естетика, уметност, морал*, ур. Б. Милијић, ЕДС, Београд, 2002.
- Естетско искуство*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 2003.
- Естетика и уметничка критика*, ур. Д. Вуксановић, ЕДС, Београд, 2004.
- Положај лепог у естетици*, ур. М. Зуровац и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2005.
- Шта је естетика?*, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2006.

Теорија уметничког стваралаштва, ур. Н. Грубор и С. Јауковић, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2007.

Уметност у култури, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2008.

Уметност и истина, ур. Н. Грубор и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2009.

Утицај естетике на уметност, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2010.

Естетика и образовање, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2011.

Проблем креативности, ур. И. Драшкић Вићановић, М. Новаковић, У. Поповић, ЕДС, Београд, 2012.

Проблем укуса, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2013.

Криза уметности и нове уметничке праксе, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2014.

Актуелност и будућност естетике, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2015.

САДРЖАЈ

Реч уредника 7

Проблем форме

Сретен Петровић
„ОТВОРЕНА“ И „ЗАТВОРЕНА“ ФОРМА –
ЕСТЕТИЧКО ПИТАЊЕ? 13

Драган Жунић
ЗАШТО САМ ЕСТЕТИЧКИ ФОРМАЛИСТ?..... 31

Бошко Телебаковић
ЗАГОНЕТКА ОБЛИКА..... 53

Богомир Ђукић
АСПЕКТИ ФОРМЕ И УМЈЕТНОСТ..... 69

Душан Пајин
ФОРМА У ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ –
КАКО ЈЕ НАСТАЛА АПСТРАКТНАУМЕТНОСТ? 83

Ива Драшкић Вићановић
НЕДОВРШЕНА (НОН ФИНИТО) ФОРМА 101

Проблем форме

- Дивна Вуксановић
ФОРМА ЧОВЕКА/ЖЕНЕ У САВРЕМЕНОМ ДОБУ 113
- Уна Поповић
ПРОБЛЕМ ФОРМЕ И ИСКУСТВО ЛЕПОТЕ:
ЕСТЕТИКА КАО ЛОГИКА 125
- Александар Чучковић
ПРОБЛЕМ ФУНКЦИОНАЛНЕ ФОРМЕ 143
- Марко Новаковић
О ПОЈМУ ЕСТЕТСКЕ ФОРМЕ 161

Проблем форме: отворена питања

- Александар Петровић
ПРОБЛЕМ ФОРМЕ И ПРИВИД ПОСТОЈАЊА
У СВЕТОВАЊУ СВЕТА 185
- Саша Радовановић
ПРОБЛЕМ ФОРМЕ У *ИЗВОРУ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА* 205
- Милош Миладинов
ПРЕВЛАДАВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ ПОЈМА ФОРМЕ
УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА У ХАЈДЕГЕРОВОМ
ПРЕВЛАДАВАЊУ ЕСТЕТИКЕ 217
- Предраг Јакшић
ЕКРАН КАО НОВА ПАРАДИГМАЛИЦА 235

Дуња Рашић	
ДУША ЛЕПОТЕ У ПОТЕЗУ МАСТИЛА: ДИЈАГРАМ БР. 20 ИБН АРАБИЈЕВИХ МЕКАНСКИХ ОТКРОВЕЊА.....	253
Владимир Миленковић	
ФУНКЦИЈА ФОРМЕ У ПОЕТИЦИ БРАНКА МИЉКОВИЋА	271
Милена Маринковић	
МУЖ НА СВАДБИ СВОЈЕ ЖЕНЕ – СИЖЕ У СВЕТЛУ ПЕРИ-ЛОРДОВЕ ТЕОРИЈЕ <i>ФОРМУЛЕ</i>	285
Јадранка Божић	
СВЕСТ О ОБЛИКУ У ТЕОРИЈИ ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ КОСТЕ БОГДАНОВИЋА.....	303
Душан Миленковић	
ЦЕЗ УПРКОС ИМПРОВИЗАЦИЈИ – ДА ЛИ ЈЕ ИМПРОВИЗАЦИЈА НУЖАН ФОРМАЛНИ ОБРАЗАЦ ЦЕЗА?.....	315
Вук Тасић	
ДАДАИСТИЧКО УОБЛИЧАВАЊЕ НАУКЕ.....	331
Влатко Илић	
ПИТАЊЕ ФОРМЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ.....	341

Проблем форме

Василија Антонијевић	
ЕВОЛУЦИЈА ИЛИ СМРТ ФИЛМА?	
ПРИЛАГОЂАВАЊЕ САВРЕМЕНОГ ФИЛМА	
ТЕХНОЛОШКИМ И МЕДИЈСКИМ ПРОМЕНАМА	351
Сунчица Јерговић	
<i>ОПЕРА ИН ВИВО</i>	
ПРЕДЛОГ ЗА НОВУ АУДИОВИЗУЕЛНУ ФОРМУ:	
РИЈАЛИТИ ВИСОКЕ КУЛТУРЕ	359
Исидора Пејовић	
ИНТЕРАКТИВНА ЕСТЕТИКА	
ВИДЕО ИГРЕ КАО ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ	369
Јован Марковић	
СУБВЕРЗИЈА ФОРМОМ.....	379
Александра Бракус	
ФОРМИРАЊЕ УКУСА ПУТЕМ МЕДИЈА	395
Санда Ристић-Стојановић	
СПАСАВАЊЕ ПОЈМА ЛЕПО	405
ПОДАЦИ О АУТОРИМА	413
УПУТСТВО АУТОРИМА.....	421

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)

7.01(082)

82.0(082)

ПРОБЛЕМ форме : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... и др.]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2016 (Београд : Чигоја штампа). – 426 стр. ; 20 см. – (Библиотека Филозофска истраживања / Естетичко друштво Србије, Београд)

“Зборник ... представља радове који су настали као резултат излагања и дискусија на XXXV редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп одржан је 10. и 11. децембра 2015. године у Београду, у просторијама Завода за проучавање културног развитка” --> Реч уредника. – Тираж 250. – Реч уредника: стр. 7–9. – Подаци о ауторима: стр. 413–420. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз већину радова. – Summaries ; Резюме.

ISBN 978-86-920749-0-5

а) Форма – Естетика – Зборници б) Теорија уметности
– Зборници с) Уметност – 20в-21в – Зборници

COBISS.SR-ID 228372236