

**ПРОБЛЕМ УКУСА**  
зборник радова

*Библиотека*  
**ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА**

**ПРОБЛЕМ УКУСА**  
зборник радова

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

*За издавача*  
др Мирко Зуровац

*Уредници*  
Ива Драшкић Вићановић  
Уна Поповић  
Марко Новаковић  
Небојша Грубор

*Штампа*  
  
Ш Т А М П А

Тираж  
250 примерака

ISBN 978-86-

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

# **ПРОБЛЕМ УКУСА**

**зборник радова**

**Естетичко друштво Србије**  
Београд, 2013.



## РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Проблем укуса* представља скуп радова који су настали као резултат излагања и дискусија на истоименом XXXII редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп одржан је 28. и 29. новембра 2012. године у Београду, у просторијама Завода за проучавање културног развитка.

Тематизација проблема укуса један је од пројеката Естетичког друштва Србије којим се унапређује разумевање и позиционирање централних проблема и појмова естетике као филозофске дисциплине. Као и у досадашњем раду, проблем укуса анализиран је најпре полазећи од комплексног контекста развоја овог појма у историјско-филозофским и историјско-естетичким оквирима, а потом и у контексту поређења његовог са филозофским и ван-филозофским категоријама. Будући да је појам укуса (*gusto*) модерни појам који се појавио у 17. веку и будући да се он најпре појавио унутар литерарних расправа, из којих се убрзо преселио у филозофске, историјски аспект анализа махом захвата период модерне филозофије и естетике. У том оквиру посебно наглашене теме су човекове субјективне способности и доживљаји који омогућавају препознавање естетских квалитета, у оквиру којих се ситуира и укус. Ова нарочита субјективна способност – укус – виђена је тако као везана за рецепцију, али и вредновање творевина лепе уметности. Укус је у том смислу представљао један темељни естетички појам, јер се ни о лепом ни о уметности, који су традиционално ва-

## Проблем укуса

жили за главна проблемска тежишта естетике, није могло говорити независно од претходног артикулисања одговарајућег схватања укуса и његових принципа.

Напоредо са тим, проблем укуса визиран је и из перспектива савремене естетике, у оквиру чега је његова анализа углавном обременењена повезивањима са темама и проблемима који нису непосредно везани за традицију естетике. Реч је, са једне стране, о преиспитивању могућности да се ова значајна естетичка категорија задржи и унутар савремених естетичких разматрања, а са друге стране да се она проблематизује наспрам, рецимо, проблема медија, популарне културе и слично.

У том смислу, неке од централних тема у вези са пробелом укуса, које су издвојене на скупу и у зборнику, обухватају следећа питања: *естетички и неестетички смисао појма укуса, нормативну природу укуса, когнитивну и етичку димензију укуса, проблем релативности судова укуса (de gustibus non est disputandum), теорије укуса у XVIII веку, антрополошки значај укуса (укус као „друштвено чуло“), улогу укуса у просуђивању и критици уметности, укус и естетски доживљај, однос укуса према лепим уметностима, образовање културе укуса, актуелност и значај укуса у доба масовне културе*. Неке од ових тема наглашено су везане за контекст настанка категорије укуса као естетичке и филозофске категорије – за њен развој из литерарног у филозофски регистар, за начин на који се ова категорија разумевала и одређивала током XVIII века, када је била и централна таква категорија, за идеју „друштвеног чула“, те везе које су преко појма укуса водиле од естетичких према етичким разматрањима и слично. Поред оваквих тема, посебно су наглашене и оне које се тичу више проблемско-појмовног аспекта естетике, те је тако било речи о могућој нормативној природи укуса, односно његовој релативности, о укусу као аспекту естетске рецепције и критике уметности, о могућностима култивисања укуса. Посебну групу тема представљају оне које проблем укуса визирају полазећи од

савремених оквира, одоносно с обзиром на савремену масовну и популарну културу и медије.

Зборник *Проблем укуса* је подељен на два дела, *Укус као естетички проблем* и *Перспективе проблема укуса*. Први део обухвата радове који тематизују одређење и смисао укуса као естетичке категорије, како у проблемском, тако и у историјско-естетичком смислу. Ови радови махом су обележени проблематизацијом категорије укуса као важеће и за савремену естетику. Други део зборника обухвата низ радова који проблем укуса преиспитују с обзиром на поједине филозофске позиције и перспективе, од античких до савремених филозофа.

Поред радова који представљају научне доприносе анализи проблема укуса, зборник садржи и прилог посвећен двадесетогодишњици одржавања естетичке трибине *Дијалог*. Ова трибина одржава се у Суботици, у организацији нашег колеге Драгана Крстића, и представља изванредан и редак пример деловања наших естетичара усмереног више на ширу публику, него на академску заједницу.

Зборник *Проблем укуса* започиње радом Сретена Петровића „*Укус и критика као метаестетички проблем*“, који представља разраду уводног предавања истоименог скупа. Овај рад анализу проблема укуса поставља полазећи од његовог централног значаја за било какву расправу о естетском и о естетици, будући да аутор тврди да се без укуса не може остварити естетски доживљај. Укус је, тако, у овом раду представљен као услов могућности естетског као вредности и категорије, а самим тим и као кључни естетички појам.

Други рад у зборнику, рад Драгана Жунића под насловом „*Дали нам је још увек потребан појам укуса?*“, проблем укуса једнако тематизује као централну естетичку категорију, али то чини на такав начин да се овај традиционални појам проблематизује с обзиром на оквире савремене естетике. Аутор сматра да ова категорија, упркос променама које је естетика доживела у XX веку, и

даље има значајно место у естетици; његова анализа обogaћена је варирањима позиција Канта, Фихтеа и Шилера.

Прилог Богомира Ђукића, под насловом „*Дух декаденције као ситуација времена и савремени укус*“, такође проблему укуса приступа полазећи од савремених оквира. Међутим, Ђукићева анализа непосредније се дотиче начина на који се укус и недостатак укуса очитују унутар ширих друштвено-културних оквира. Аутор одређење категорије укуса везује за овакво његово манифестовање, те даје интересантну анализу начина на који се укус у савременом друштву и његов општи дух међусовно условљавају и прожимају.

Рад Бошка Телебаковића „*Проблем рђавог укуса*“ проблему укуса приступа полазећи од сличних претпоставки: аутор анализира карактер и место укуса у савременом друштву, указујући на многе примере његовог растакања. Посебан нагласак стављен је на однос укуса и уметности, односно на питање да ли је, у ситуацији губљења јасно утврђеног места укуса, могуће одржати како појам уметности, тако и естетику, као теорију уметности.

Прилог Марице Рајковић, под насловом „*De gustibus est disputandum*“, нуди анализу неких од уобичајених представа о укусу, односно испитује њихово порекло у оквирима оформљених естетичких теорија. Ради се о тезама да се „о укусима не расправља“ и да „свако има властити укус“, односно да „лепота долази изнутра“ и да је „лепота у оку посматрача“. Овај рад тако представља необичан захват у истраживање односа естетике и опште прихваћених друштвено-културних ставова о питањима од значаја за естетику.

Оглед Дивне Вуксановић, „*Нацрт критике укуса у ери доминације 'медијске културе': три кључне предрасуде о естетици и укусу у сфери јавности*“, проблематизује начин на који се у савременим медијима поставља и интерпретира питање укуса. Ауторка сматра да је појам укуса у медијској сфери у потпуности искривљен, те да се суштински показује као сопствена супротност: медијска интерпретација укуса подржава „културу“ потрошње, те кич и шунд.



Прилог Драгана Ђаловића „*Укус у доба дигиталних медија*” проблем укуса у вези са савременим медијима представља полазећи од пракси уметника нових медија, који се супротстављају естетизацији стварности унутар *медијске културе*. Рад ових уметника усмерен је на дестабилизацију укуса, какав је створен од стране медијске индустрије и прихваћен од стране њених корисника. Као такав, он постаје посебно интересантан за савремену естетику, будући да нуди пример могућег даљег развоја категорије укуса.

Прилог Александра М. Петровића, „*Укус и конкретизовање естетичких идеја у уметности*“, поставља проблем укуса у везу са естетичким идејама, те утолико и са уметношћу. На тај начин аутор проблем укуса не везује само за рецепцију, већ и за продукцију уметности, постављајући га у шири и комплексни хоризонт друштва, културе, као и образовања, психологије и социологије.

Напокон, последњи рад овог дела зборника, рад Санде Ристић-Стојановић „*Уметничка публика и проблем укуса*“, однос укуса и културе тематизује полазећи од позиција Теодора В. Адорна. Анализа се даље развија с обзиром на проблеме урођености и универзалности укуса, а ауторка посебно наглашава позицију уметничке публике, те начин на који је она изграђена и на који сама изграђује појам укуса.

Други део зборника, *Перспективе проблема укуса*, обухвата различите конкретне приступе естетичком појму укуса. Овај део зборника уређен је хронолошки, и започиње радом Душана Пајина под насловом „*Укус и естетски доживљај у зену*“. Овај рад представља укус и естетске вредности зена, које се пре свега одликују вредновањем малог и безначајног, у чему се открива величина и лепота. Аутор посебно анализира укус и естетику скромности (*ваби*), укус за самоћу (*саби*), те укус и естетику пролазности и дубине времена (*аваре*).

Ива Драшкић Вићановић у раду под називом „*Епистемолошко заснивање суда укуса и проблем релативизма*“ анализира оквире у којима је проблем укуса и настао као естетичка кате-

горија. Ауторка истражује епистемолошке узроке за фокусирање укуса као душевне моћи, односно за ситуирање оног естетског у субјективно. Даља анализа посвећена је проблемима који су настали оваквим постављањем категорије укуса, од којих је најзначајнији проблем емпиријске разноврсности судова укуса.

У огледу под називом „*Категорија укуса код Шафтсберија: проблем естетског искуства*“ Уна Поповић анализира исти овај период полазећи од Шафтсберијевог одређења појма укуса, односно од оквира британске естетике XVIII века. Ауторка анализира начин на који се код Шафтсберија категорија укуса развијала између регистра естетике и етике, односно између субјективистичке и објективистичке естетике.

Разматрање модерног схватања укуса наставља се и са радом Небојше Грубора „*Укус као осећај задовољства разумом. Кључно питање Кантове критике укуса*“. У овом раду аутор проблематизује једно од најзанимљивијих места Кантове естетике и разматрања проблема укуса у традицији естетике уопште, наиме девети параграф *Критике моћи суђења*. Варирајући мотиве слободне игре разума и уобразиље, односно опште саопштивости, аутор своје тумачење поставља наспрам тумачења неких од најзначајнијих интерпретатора Кантове филозофије.

Оглед под називом „*Хајдегерово тумачење искуства уметничког дела*“ Саше Радовановића посвећен је ситуирању укуса као естетичке категорије унутар Хајдегерових анализа уметности. Појам укуса аутор повезује са Хајдегеровим појмом чувања (*Bewahrung*), те показује на који начин је овакво преобликовање изменило начин разумевања укуса. Хајдегерово одређење искуства уметничког дела као чувања аутор представља као појам који има повесно-епохалну и повесно-универзалну оперативну функцију у Хајдегеровом тумачењу уметности.

Рад Милоша Ћипранића „*Гојина глувоћа*“, проблем укуса поставља наспрам неокласицистичког поимања слике, односно

у контекст одбацивања разумевања укуса које оно претпоставља. Аутор своју анализу везује за тумачење Гојиног сликарства, те на том примеру показује преобликовање категорије укуса.

Последњи рад овог дела зборника, рад Александра Чучковића, „*Дизајн и мене укуса*“, из савременог естетичког хоризонта издваја тему дизајна, те проблем укуса разматра с обзиром на њу. Дизајн се овде посматра као један од аспеката развоја технике, човековог овладавања природом, који је непосредно утицао и на развој појма укуса, чији се домен са њим проширује на целокупно поље аритифицијелног.

Уредници

*др Ива Драшкић Вићановић*

*др Небојша Грубор*

*Марко Новаковић*

*Уна Поповић*



**УКУС КАО ЕСТЕТИЧКИ  
ПРОБЛЕМ**



Сретен Петровић

## УКУС И КРИТИКА КАО МЕТАЕСТЕТИЧКИ ПРОБЛЕМ

**Апстракт:** У разматрању теоријског проблема „укуса“ унутар *естетике рецепције* полазим од резултата савремене феноменолошке и експерименталне естетике, укључујући и домете филозофске антропологије. Овде ћу образложити полазну теоријску позицију, без „укуса“ појединац није кадар да успешно доживи „естетску вредност“ као год што је немогућно да се само са „укусом“ досегне *вредност са обележјем „естетског“*. Према томе, „укус“ се посматра искључиво као услов могућности „естетског доживљаја“, свеједно што „укус“ не представља разлог онтичкога постојања самог „естетског“; једном, речи, без „укуса“ „прилаз“ *естетском*, принципијелно, није могућ.

**Кључне речи:** укус, атеоријско у мишњењу, лично априори, рационализација.

Укус игра важну улогу у рецепцији, али и у теорији, у разумевању процеса који се одиграва на релацији: *стваралац – дело – прималац*. „Укус“ је антрополошка чињеница, настала из свагдашње потребе човека да *личним априори* маркира свој сусрет са предметним светом. Њиме се боји не само перцепција предочених нам феномена, већ је он уграђен и стварима које сам човек ствара, да би их потом отпустио у свет. Међу овима творевине уметности чине својеврсно првенство. Из угла естетике као филозофије уметности, „укус“ се предочава као вишезначан. Како се у њему

укрштају еманације различитог нивоа субјективности, „укус“ је истовремено предмет социолошке, културно-повесне аналитике и стилистике, али и психологије уметности. Не једном „укусу“ је у естетици и науци о уметности приписиван онтолошко-естетички смисао, својство естетског, као уметничког у уметности. У феноменолошки усмереној естетици укус је предмет аналитике рецептивног „естетског акта“, неодвојив од *доживљавања* уметничког дела и процеса *интелектуалног* заузимања става реципијента кога је делу примарно покренуо *доживљај*. Несумњиво је, „укус“ постаје значајан моменат и „естетског стварања“, настанка „дела“, па је, унеколико, укус незаобилазан и у аналитици „онтологије дела“.

Поједностављено, „рецепција“ или „пријем“ одигравају се, осим у *акту доживљавања уметничког дела*, и у *чину суђења*, као начина *интелектуалног држања* субјекта према делу, док само доживљавање претпоставља *непосредно, присно* заједништво дела и субјекта-доживљаваоца. Просуђивање дела говори о *посредном, накнадном* интелектуалном ставу субјекта према естетском предмету, и управо из те равни комуникације имамо и такозване „судове укуса“ и „судове критике“, којима је сам доживљај временски претходио.

Методички апстрактно, овде је сада потребно одлучити се, да ли је сам „доживљај“ који је дело произвело у посматрачу или слушаоцу, нужно потекло од *естетскога* квалитета творевина, или се доживљај закичио за неки други, ванестетски сегмент. Али, ако и постоји онтичка компатибилност у равни односа: доживљаја реципијента и естетскога у самоме делу, питање је да ли то исто важи и када је реч о сагласности позитивне оцене коју изричу „суд укуса“ и „суд критике“, и естетски одговарајућих слојева уметничког дела? Овде не треба превидети често понављани методолошки „кратак спој“ у естетичким закључивањима. Наиме, није свако општење, свака комуникација са уметничким делом, према томе, ни сваки доживљај нужно већ „естетског“ карактера. Укус и ставови које имамо о делу – а то ми се чини прихватљивим – најчешће су условљени ванестетским разлозима.



Најзад, овде је и питање због чега оцене критичара о неком уметничком делу ретко погађају саму „ствар“. Ако претпоставимо да је пред нама успело уметничко дело, да ли ће оно само, управо нужним разлогом властитог квалитета безусловно већ произвести и *естетску* реакцију, чак и када му се обрати посве сензибилни реципијент? Искуство рецепције показује како сама реакција, одзив на дело „још не достиже естетски ниво“, уколико у реципијенту, осим његовога сензибилитета као расположивсти за *естетско*, нису центрирани и други психолошки неопходни услови који процес комуникације од доживљаја гурају ка предворју естетског. И најсензибилнији прималац, у свакој прилици, није расположив на естетски изгледну комуникацију са делом. Није сувишно подсети-ти овде како естетско држање личности не само да није једино, а ни егзистенцијално примарно, којим се антрополошки покрива свеколики однос „субјекта и објекта“.

Са овде полазног прилаза делу, пратећи еволуцију од *непосредног* доживљаја, преко укуса до *уметничке критике* – при чему критика представља *посредни* одговор, реакцију на дело – одвија се процес трансформације или преобликовања „непосредног доживљаја“ који ће завршити у равни „посредно-рефлексивног“ држања. Са процесом овога теоријско-сазнајнога преображавања: од *непосредног* ка *посредном* типу „сагледавања бити“ естетског, одвија се и чин *ремећења* овога логичког тока. Наиме, у сам чин се пенетрира читав низ *атеоријских* или *нетеоријских* мотивација и одлука, од егзистенцијалних и културно-историјских до филозофских. Но, а то је овде посебно битно: на крајњи чин одлуке да се догоди овај процес комуникације, незаобилазна је улога *личног а priori* реципијента. Сви ти моменти у знатној мери кондиционирају одлуку о коначном ставу који доживљавалац, поврх тога, са критичком амбицијом, изриче у формату „дело је лепо“, добро или заносно, поетично или узвишено, или пак у димензији негативне реакције: „дело је неуспело“, не допада ми се, ружно је.

Под претпоставком да су структуре уметничког дела, као предмета рецепције и личности, субјекта који га прима, интен-

ционално *одговарајуће*, може се закључити да постоји сагласност структура између *аутентичног доживљаја* и *критичног суђења* у форми: „дело је успело“. Док се аутентичан доживљај збива у равни *интуитивног* понирања реципијента у дело, дотле је критички суд, као накнадни одговор на пријем, у основи *рефлексиван*, као израз закоченог и од доживљаја охлађеног, дистанцираног односа субјекта према делу. Подсетићу на мишљење Лава Виготског, како је свако „свесно и разложно тумачење“ које реципијенти, али и сам уметник, „дају о овом или оном делу треба, при томе, посматрати као каснију рационализацију, то јест као извесну самообману, као неко оправдање пред сопственим разумом, као објашњење измишљено *post factum*“.<sup>1</sup>

И још једном. Обе реакције, она два већ поменута „говора“, доживљај и суд укуса као накнадна реакција, желе изразити исти емоционални став присности примаоца и дела, свакако, на два моделски диспаратна начина. Први указује да је субјект рецепције сав у *непосредном доживљају*, други посредством суда говори о истом и на исти начин, само, охлађене главе, при чему тада реципијент спрам дела заузима критичко-рефлексивно, *посредно држање*.

Најзад, ако би се у складу са феноменолошким становиштем „појам *укуса*“ разумео као основа на кога се „ослања непосредан и значајан критички суд о уметничком делу“,<sup>2</sup> онда би такав став нужно претпостављао да се и *естетичко* разматрање уметности може разумети на исти начин, тј. да и сама естетичка рефлексивна наставља трагом теоријског рационализовања естетског феномена, сада на знатно вишем теоријском нивоу; но, чије је полазиште исти онај *укус*, који је покренуо и критичко суђење. Испало би тако, да естетика полази од тачке на којој је застало критичко суђење као сингуларизујућа инстанција рефлексивне о *једном уникатном делу*, док би естетика да се сада вине до вишег типа општости, и тако допре до истине, до појма саме уметности. Сматрам, међутим, да

<sup>1</sup> Виготски, Л., *Психологија уметности*, стр. 90.

<sup>2</sup> Dorfles, G., *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Zagreb, 1963, стр. 29.

би задатак филозофске естетике морао бити другојачији. Она би имала обавезу да се позабави битним епистемолошким питањима: *како је уопште могућно доносити судове о делу, судове укуса али и критичке судове*. Исто тако, *како ми „знамо“ да је естетски „успело“, „лепо“ баш то што „интуитивно у доживљају ‘сагледавамо‘, или „осећамо“?* Али се као незаобилазно овде појављује и оно темељно теоријско питање: у каквом су односу *доживљај дела и рефлексија* о њему? Да ли је рефлексија чистији израз претходно доживљеног, најзад, да ли је сваки доживљај по дефиницији већ естетскога квалитета?

Дакле, естетичка интерпретација конкретног уметничког дела представља, у својој бити, облик самообмане, потребу да се догматизује и на апстрактне појмове сведе живо, флуидно естетско биће. А управо ту и такву естетску бит, као и самога човека и уметника ствараоца, усталом, немогућно је домаћити на том и таквом, рационалном, појмовном путу.

Независно од наше претпостављене онтички јединствене, узлазне линије, чији је епицентар *естетска творевина*, питање је: да ли се, када је о ономе напредовању од укуса, преко *критике до естетике*, реч, истовремено овде мисли као о процесу на јединственој епистемолошкој линији, тако да су и *укус и критика*, али и *естетика*, три легитимна типа *сазнајнога обухвата* „дела“? Уколико се таква теза претпостави, онда долазимо до тога да је естетичка рефлексија највиши домет теоријскога приступа естетском предмету. А онда се чини умесним да је сам естетски предмет, уметничко дело, најпре изазвало аутентичан, естетски доживљај, да би на крају уследио, томе делу, сасвим одговарајући естетички став? Поновићу: естетичар који негује највиши тип теоријске реакције поводом *естетског*, показује како је његово *посредно* држање према делу типолошки и сазнајно, доиста, блиско критичаревом захвату. Али, питање је: да ли је сам естетичар, као год и критичар, морао најпре „аутентично, на естетски респективан начин проживети“ уметничке творевине? Или, томе насупрот, можемо ли уопште сматрати легитимном позицију естетичара који чак уопште није

кадар да *непосредно* „доживљајно“ комуницира са уметношћу, што због оскудности сензибилитета за уметност уопште, а нешто због мањкавости чула за поједине токове текуће продукције. И такође, може ли такав естетичар, упркос наведеним инсуфицијенцијама, као и онај са изврсним чулом за уметност, својим филозофским судом о „уметности“ утицати на егзистенцију и судбину естетског, на уметничке процесе који се збивају у његовом времену? Најзад, може ли суд естетичара остати фактички индиферентан, беспоследичан по реално стање ствари – по уметничке процесе дате епохе? Питање је како се ове две различите позиције естетичара и критичара, једних са сензибилитетом, и других без тога, тарнсферишу у погледу практичнога домаћаја њихових теорија?

Једну од позиција, онога нарасве сензибилног естетичара, са нервом уређења послова у уметничкој ствари, репрезентује Теодор Адорно, а другу, без таквога нерва, Имануел Кант. У самом исходу теоријског моделовања естетичких принципа ове двојице филозофа, запажамо квалитетативно различиту позицију. Две су различите процедуре у равни естетског акта. Док се Адорно, исконски, *естетски страсно*, до краја *непосредно баца* на дело; Кант од почетка задржава *посредан однос*, *рефлексивно* обигравање око дела. А тиме се већ отвара и ново теоријско питање: Како је уопште могућан критички став о конкретном делу? Колико је, и да ли је уопште смислено повезивати критички суд са судбином самога дела? У којој је мери легитимно отворати критичку радионицу за поправку, односно произвођење нове, а пожељне уметности?

Добро знамо какво нам је и колико наслеђе подарила филозофска естетика. Против онога првог захвата управо сам навео Канта који је, мада без продубљенога *сензибилитета* за само *естетско*, на, по мом суду, чудесан, метафизички начин, остварио изузетну естетичку грађевину. А против индиферентизма ради делотворности теоријске свести на естетско твораштво, имам на уму надареног естетичара, чак са вишком сензибилитета, са крајње изоштреним чулом за одређену стилистику, за један ток уметности времена у којем је филозоф живео. Али, истовремено, и са реском

огорченошћу естетичара, а према свему што пада ван интереса његовога диференцираног чула. Такав активизам, произвео је потрес на сцени где се очекивала слободна размена стилова и укуса, промет свих стваралачких алтернатива. Реч је о томе што данас нико, осим Адорна, не сматра Стравинског шизофреним ствараоцем, а још мање би се његова музика могла прогласити резултатом „понашања душевног болесника“. На питање: откуда толико страсти у оспоравају естетскога, а у човеку за кога се не једном приметило да је у стварима музике незаобилазан? Или, можда, управо зато, што се његово лично, или естетски *лично а приори*, дакле, његов укус нашао на истом таласу са Шенбергом? Најзад, и то је битно, овде је на делу пример који говори о ономе предоминантном разлогу естетичара, који примарно легитимира укус сваког реципијента, а то је: право на крајње индивидуално постављање према уметности.

И тако долазимо и до незаобилазног питања нужде рационализације у естетици, управо тога личног *а приори*. Шта бива, дакле, када се један такав, свагда искључиви индивидуални став рационализује, па се онда протегне преко естетике до културне политике? Пројектно гледано овде смо код питања: шта би се догодило, и каква би се културна политика могла замислити када би се врхунски естетичар, поврх тога и Платоновога политичког сензибилитета, са полугама власти у рукама, постарао да среди послове у атару уметништва? И ту смо код битнога проблема.

Није ли пред нама одвећ страстан естетички пројект саздан на ванестетској мотивацији, на интересу особеног укуса као *личног а приори* естетичара? Зар није читав естетички а и филозофски пројект ништа друго, да будем сасвим отворен, до рационализација првобитног естетског сензибилитета, личног укуса мислиоца? Овде је, према томе, одлучујуће, да се управо анализом укуса као незаобилазног фактора у заснивању сваког теоријског пројекта, а поглавито естетичког, може показати како је свака теорија у основи рационализација личног *априори*.

Дакле, у мотивацијском склопу не самога теоријског, естетичког концепта, већ и у претходним, по снази општости, ни-

жим формама, какво је критичко-уметничко казивање, тј. суђења о уметности, налази се, иако вешто препокривено, да не кажем фалсифицирано, пре свега *лично априори*. Естетика, према томе и критика, засновани су, примарно, на укусу који за дату личност, има статус *личног априори*, и који онда сенчи сваки чин рефлексације. Тако је, дакле, и у „критичком суду“. У њему је рафинирано, форматизацијом језика елегантно, и тако уздигнута до општег, скривено дата намера критичара да његово узношење презентног му уметничког делу није ништа друго, до задовољења, да га тако назовем, сопственога нарцизма. Наиме, да се властитим говором о „метафизичкој“ вредности дела које је теоретичару грејало имагинацију, уздигне до узора, и онтолошки преобрази оно тренутно, а и своје лично, у трансцендентно и трајно. Није, свакако, за осуду ни критичарева, а и воља филозофа, још мање естетичара за бесмртношћу, настојање да свој избор одређенога дела, према томе и модел, једне врсте продукције произнесе до нивоа „унуверзалног важења“. Несумњиво је, и *критички суд* и *естетичка рефлексација* настоје да властитим говорима о уметности покрију целовитост естетског феномена. Једино, при томе, заборављају да нису ни естетичари ни мислиоци, већ управо уметност и уметници, Гетеовски речено, кадри да тренутку подате трајност. Рефлексација, и у томе, естетика као наука, до краја су у мрежама повесне форматизације са ограниченим важењем. Коначно, теоријско-сазнајн домети теоријске рефлексације увек су израз епохалнога омеђења и важења, а то значи да је свака мисао, осим што носи у себи усуд те социокултурне мотивације, неизбежно држи и терет ауторовог склопа, са свим његовим предасудама као *личног априори*.

Управо због знатних слојева рационализација у домену критичког суда, учинило ми се, да се о темељним проблемима теоријске могућности заснивања естетике много проходније можемо кретати уколико се фокусирамо на анализу „укуса“. Типолошки, свакако, механизам суђења је унеколико истоветан. Утолико су и овде неки резултати херменеутичких испитивања „теоријских система“ драгоцени, као и доприноси критичке теорије, али и пре

свега, критике идеологије, реторичких истраживања из угла херменеутике.

Несумњиво је: естетичка позиција филозофа условљена је природом датога система мишљења као мишљења целине, али је она омеђена и културно-историчним условностима, идеолошким предрасудама времена. С друге стране, сам се „укус“ профилира на основама нижег типа условности, форматујући се под упливом не само фактора друштвено-културног реда, већ и пре свега, а то је овде одлучујуће: *индивидуално-психолошким a priori*, то јест околносима и разлозима који детерминирају рецепцијско-опажајни склоп баш те, одређене личности. Ако се хоће, и сам је филозофски систем, сагласно Фихтеу, у крајњем, израз својеврсног личног *априори* самога мислиоца. Таква позиција, речено је, бива каткада крајње рационализована, а конституционални мотиви тога типа мисли, потиснути са предњопланских нивоа теорије, прекривајући тако извор који мотивише темељну одлуку, опредељење и укус. Речи Фридриха Шелинга се не могу вишесмислено узети: да би се некоме филозофу „указало поштовање“ треба га „сагледати сходно његовој основној мисли“. Ствар је у томе што је „*истинска* мисао некога филозофа управо његова *темељна* мисао, она од које полази“.<sup>3</sup> Мисао и темељна одлука филозофа, најзад, естетичара, ствар најдубље личне одлуке. Отуда „укус“ који, наоко, произлази из теоријских претпоставки, суштински је ношен психолошко-историјским разлогом, који се у кохерентној теорији естетичара, а и критичара уметности, јавља као облик културно-историјске и психолошке условности естетичког пројекта, критичарског опредељења.

У савременој антропологији, од Дилтаја па даље, озбиљно се проблематизује улога доживљаја, расположења, емоција у искуству човека. За Фридриха Болнова *расположења* су та која *a priori*

<sup>3</sup> Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung. oder Begründung der positiven Philosophie*, Schellings Werke. Sechster Ergänzungsband. Philosophie der Offenbarung. Erstes und zweites Buch. 1858. München, 1954, 60.

прате сваки чин, свако сазнање, комуникацију човека са светом и другим бићима. Расположења боје „целокупно људско тубиће“, она су као незаобилазна присутна у свему у чему је „*ja* само себи на одређен начин непосредно унутрашње“.<sup>4</sup> У расположењима и кроз њих човек се појављује као целина и у **неразликваном јединству** свих димензија које творе његову бит, личност његову као отворено, незакључано и ексцентрично биће.

Према томе, гледиште по коме „укус“ који сенчи наш поглед на свет у целини, и примарно утемељује нашу личност, заједно са социо-психолошким условностима, данас је неупитно. То ће рећи, „укус“ обележава сва наша искуства, суделује и у конституисању *Weltanschauung* и односа према култури и уметности, у најинтимнијој је повезаности са индивидуалним *a priori*.

Овде се не може пренебрегнути становиште Карла Ота Апела, да је за савремену теорију сазнања незаобилазно прихватити као принцип постојање „личног трансценденталног *a priori*“. Наиме, у стваралачком акту, осим мотива са опште важећим постигнућем, незаобилазно је објективирао склоп личног *a priori*. Према томе напуштена је рационалистичка теза о постојању тзв. „чистог“ или објективног знања, оријентисаног безинтересно. Једном речи, осим у феноменолошкој методологији уздржавања а у духу методске апстракције, данас више није на снази максима према којој личност у процедури сазнавања, уколико се више уздржава и у заграде ставља свој „лични интерес“, све више и тако дубље, максимално објективно приближава основама своје самобитности.

Према Ериху Ротхакеру, нема чистог, теоријског сазнања у коме не суделује интерес за предмет, који потиче из слоја мотивације субјекта који сазнаје и који је предмету окренут. Према томе, свако човеково сазнање, његов чин, обликовање предметног света на нужни начин носи печат егзистенцијалног темела. „Без знања – нема сазнања, али ни знања нема без било каквог интимног учешћа човека, које започиње биолошким датостима, а завршава егзистен-

<sup>4</sup> Bolnow, O. F., *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt-M., 8. Aufl., 1995, s. 35.



цијалним које у игру убацују уобразиљу. Велика је заблуда мислити да нам знање пада с неба... Без унутарњег усмеравања пажње – нема запажања... Већ у чулима и у осећају, а не тек у облицима спознаје и мишљења, имамо онај трансцендентални услов свог и сваког сазнања о стварности“<sup>5</sup>

Каква је разлика антропологије сазнања коју има у виду Кант, и оне коју претпоставља Ротхакер? Док Кантово трансцендентално сазнање на старту већ претпоставља методски апстрактне форме сазнања, дакле, простор и време као *a priori* испражњене категорије од примеса *личног a priori*, Ротхакер инсистира на уважавању фактичке, конкретне ситуације сазнања. То онда имплицира да су у реалној процедури незаобилазни моменти *личног a priori*. За сврху наше анализе механизма естетске рецепције, то би даље претпостављало две важне ствари. Наиме, под свим повољним условима за остварење естетски успешне рецепције, процес доживљавања дела претпоставља да у том доживљају, у модусу неразликваног јединства, суделују сви духовни, односно ментални чиниоци јединке, њена расположења и осећања, али и предрасуде, као и примесе које надолaze из уже и шире духовности субјекта.

Тако су овде сви нивои личности, од нагонских и органских, до психичких и духовних, центрирани у својеврсном аперцептивном Ја индивидуе чија је улога „да осветли и сабере мене у мени”, то ће рећи, у њој су све инстанције психичке и духовне природе, од разума и воље, преко свесног и несвесног, до доживљаја, осећања и расположења. Према томе, такво аперцептивно Ја, а сагласно Вунтовој сазнајној теорији, пружа конкретној личности незаобилазну, уједно и трајну подлогу њенога идентитета, личносне једначине. Она утемељује, конституише, и тако прати свако човеково понашање, поглед на свет, његов стваралачки процес.

Колико год јединка рођењем донела на свет осећај за уметност као неки општи „природни дар”, крајњем оспољењу и обликовању рецептивног талента једнако доприносе и сви остали, лич-

<sup>5</sup> Rothacker, E., *Filozofska antropologija*, „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1985, str. 96.

ни или индивидуални чиниоци баш те јединке, као и животним контекстом стечене особине. Све то, додатно боји, форматује тип рецепције, и суштински одлучују о оквирима, назовимо их, рамовима, у којима и кроз које се дата, пред-метнута уметничка форма, слојевито пенетрира пробуђујући осећање реципијента. А ту је већ на делу, сам укус, као особени, индивидуални и социо-психолошки услов могућности било које рецепције, оне пожељне која поентира у чисто „естетском доживљају“, али и неуспешне и неуспеле, можда и мање успеле, конкретизације доживљаја.

Једном речи, целокупност *личног a priori* има пресудну улогу у формирању тзв. животног стила јединке, који се, потом, на одређени начин протеже и до културног стила заједнице, каткада и до стила епохе. Но, и то је пресудно. Будући да у животном стилу сваке индивидуе, како Ротхакер каже, долази до речи „цело биће човека“<sup>6</sup>, његово „лично *a priori*“, ми можемо у феноменолошком поступку, а сходно методичкој апстракцији, осим појма „животног стила“, диференцирати још и категорију „укуса“. А то су већ две помоћне, у тумачењу и конституисању естетске вредности незаобилазне алатке, важне не само приликом разумевања стваралачког процеса уметника, већ и онога што сваки реципијент носи у себи као, само њему припадни, индивидуални, односно животни укус, као типично „лично *a priori*“. Тек је тим „укусом“ он кадар да у конкретизацији перцепције једнога дела, „конституише естетску вредност“. Свакако, под нужним условом да је та вредност интенционално сагласна исто таквом типу субјективне могућности реципијента, тачније спремности реципијента да на одговарајући, сагласан начин реагује на изазове дела субјекта ствараоца чија је персонална структура сродна са реципијентовом.

Лично сам уверен у важност методске конструкције, према којој су „стил“ и „укус“, осим неспорно општег културнога значаја, ипак, примарно ствар појединца, својство индивидуалне личности. Теоријско-методолошки, стваралац помоћу свога личнога „стила“,

<sup>6</sup> Rothacker, E., *Probleme der Kulturanthropologie*, Stuttgart – Berlin, 1942, s. 70.

односно „укуса“, а из основа свога целовитог „Ја“, доспева у поље трансценденције. На исти начин, а у другом случају, субјект у улози рецепијента, успева својим сопственим наочарима, тј. прозорима или својим „укусом“, успева да избије на хоризонт оностраности, полазећи од перципиранога дела. Оба субјекта, мада свако понаособ, улазе у властито поље „естетског“. Стваралачки чин уметника, као и респективна естетска рецепција, представљају чинове трансценденције. Како се једном Јасперс изразио, овде није ни о чему другоме реч већ о „скоку из свега оног што се као временско може сазнати“, а у „само биће, које је стварно и вечно“.<sup>7</sup>

На крају, које место имају *укус* и *задовољство* у уметничкој рецепцији? Најпре, теоријски и методолошки акцептиран *укус* битно је субјективан, он је психолошки чинилац *рецепције*. Према томе, када се апстрактно теоријски промисли, укус никако не тангира саму „бит естетског“, и само је с те стране он истовремено случајан и сасвим споредни моменат. Међутим, он је *конститутиван* у процедури рецепције, у „акту конкретизације“ доживљаја као естетски примарне вредности. Сматрам, наиме, да сам „укус“, мада учествује у конституисању својеврсног „перцептивног“ поља као услова могућности за истинску „естетску“ рецепцију, и тиме јој отвара пролаз до постигнућа *естетског*, па ипак, самом том чињеницом, постојања укуса, као кључа, помаљање одистински „естетског“ није већ тиме и загарантовано.

Речено је: овај став је посебно продуктиван у савременој теорији рецепције која се развила на теоријском искуству феноменологије. Експериментални естетичар Молнар указао је како „без перцепције нема ни рецепције, ни оптицаја уметничког дела“<sup>8</sup>. А Карл фон Рат томе додаје, како реципијент уметности који „за уметничко дело нема никакве *симпатије*, дакле, ко није у стању

<sup>7</sup> Јасперс, К., *Филозофија egzистенције. Увод у филозофију*, Превод: Миодраг Цекић и Иван Ивањи, друго издање, Просвета, Београд, 1973, стр. 55.

<sup>8</sup> Molnar, U., *Psychologie de l'art et de l'esthétique*. Ed. Robert Francès, Presses universitaires de France, Paris, 1979, s. 49.

Сретен Петровић

да успостави било какав контакт са делом, неће ни бити комуникације. *Симпатија* (и, природно, *антипатија*) према неком уметничком делу сасвим се егзактно може схватити описним појмом: од љубави на први поглед, одушевљења на „први удар“, полази скала и завршава код гнушања, гађења и потребе да се разори уметничко дело (нагон за деструкцијом)<sup>9</sup>.

## Литература:

- Bolnow, O. F., *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt-M., 8. Aufl., 1995
- Dorfles, G., *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Zagreb, 1963.
- Јасперс, К., *Филозофија egzистенције. Увод у филозофију*, друго издање, Просвета, Београд, 1973.
- Molnar, *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, Ed. Robert Francès, Presses universitaires de France, Paris, 1979.
- Rath, K. von, „Informationsästhetik – Einige Anmerkungen zum Thema“, у: *Exakte Aesthetik*, Hrsg. William E. Simmat, Frankfurt am Main, 1966.
- Rothacker, E., *Probleme der Kulturanthropologie*, Stuttgart - Berlin, 1942.
- Rothacker, E., *Filozofska antropologija*, Logos, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1985.
- Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung. oder Begründung der positiven Philosophie*, Schellings Werke. Sechster Ergänzungsband. Philosophie der Offenbarung, Erstes und zweites Buch, 1858. / München, 1954.
- Vigotski, L., *Psihologija umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.

---

<sup>9</sup> Rath, Karl von, „Informationsästhetik - Einige Anmerkungen zum Thema“, u: *Exakte Aesthetik*, Hrsg. William E. Simmat, Frankfurt am Main, 1966, 3-4, s. 6.

Sreten Petrović

## **GESCHMACK UND KRITIK ALS „META-ÄSTHETISCHES“ PROBLEM**

(Zusammenfassung)

Der Autor begründet in seiner Arbeit die theoretische Ausgangsposition daß „ohne Geschmack der Einzelne nicht in der Lage ist erfolgreich die ästhetischen Werte wahrzunehmen; so wie es unmöglich ist nur mit Geschmack die als ästhetisch gekennzeichneten Werte zu erreichen. Demnach wird der Geschmack ausschliesslich als Bedingung für die Möglichkeit des ästhetischen Erlebnisses betrachtet; weil der Geschmack kein ontischer Grund für das Bestehen des Ästhetischen ist. Zusammengefasst, ohne Geschmack ist der Zugang zum ästhetischen prinzipiell unmöglich.

**Schlüsselwörter:** Geschmack, ästhetischen Werte, Erlebnisses



Драган Жунић

## ДА ЛИ НАМ ЈЕ ЈОШ УВЕК ПОТРЕБАН ПОЈАМ УКУСА?

**Апстракт:** Аутор брани тезу да појам укуса још увек важи: људи и даље доносе естетске судове о естетским феноменима и уметничким делима; укус је најважнија антрополошка инстанца култивисања чулности људскога бића; укус претпоставља трансценденталну једнакост и друштвену равноправност и достојанство свих људи; сингуларност суда укуса не поништава његову комуникабилност и начелну општост важења; укус доиста не захвата „истину“, али, посредством „форме сврховитости“, омогућава интуитивне увиде у оно начулно, и наговештава смисао, односно бесмисао; укус јесте моћ разликовања вреднога и невреднога, и тиме основ просветне и културне политике, али није примарно одговоран за друштвене диференције, дистинкције и дистанце.

**Кључне речи:** укус, уметност, естетика, истина, смисао.

0. На годишњим научним скуповима Естетичкога друштва Србије до сада сам, између осталог, бранио тезу да нам је појам *уметности* још увек потребан (уз омеђавање појма уметности у односу на претензије „нових уметничких пракси“), као и тезу да нам је потребан и појам *стваралаштва*.<sup>1</sup> Сада ћу, у овоме раду,

---

<sup>1</sup> Жунић, Д., „Да ли нам је још увек потребан појам уметности?“, *Наше стварање* 1–2/2009, стр. 9–13.

бранити тезу да појам укуса још увек „важи“ и да нам је још увек потребан. Стога, најпре, операционално, одређујем појам укуса, сасвим кантовски (објашњење лепога које следи из првога момента суда укуса у аналитици лепога *Критике моћи суђења*): укус је моћ просуђивања предмета или представа на основу допадања или недопадања.<sup>2</sup>

1. Имајући у виду разне варијанте критике појма укуса, због његове неухватљиве природе, непостојаности, субјективности и необразложивости суда укуса, али и због традиционалистичке укоренености и анахроности, које би се примедбе могле слити у неко униsono истицање његовога „утварног“ карактера, али, пре свега због његове вреднујуће природе, ја ћу говорити о *важењу* појма укуса. Но, верујем, још увек се може показати да је овај појам ипак – упркос критикама – и даље реално референтан, то јест да се односи на један доиста флуентан али стварни и дејствени феномен: на суђење о естетским појавама и уметничким делима. Ако је укус способност просуђивања, онда тај појам „важи“, јер људи доиста просуђују вредност разних предмета, представа и аката. Наиме, сви стално или повремено суде о моралним појавама, углавном без образлагања, премда се каткада позивају на нека друштвена правила и нормe; познато је да је на почетку своје манифестне и освешћене историје појам укуса покривао и подручје моралнога суђења, штавише, да је, до Канта, изворно пре био етички него естетички

---

Жунић, Д., „Може ли теорија бити – уметност?“, у: *Утицај естетике на уметност*, уредници: Марко Новаковић, Уна Поповић, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010, стр. 35–51.

Жунић, Д., 2012. „‘Ово није уметност’: стваралаштво и истраживање у уметности и новим уметничким праксама“, у: *Проблем креативности*, уредници: Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић, Естетичко друштво Србије, Београд 2012, стр. 89–109.

<sup>2</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011, § 5, S. 971. Будући да је у питању једно генерално одређење, кључна одредба овога првог момента аналитике, наиме, да је у питању допадање „без икаквога интереса“, може на овоме месту бити стављена у заграде.



појам.<sup>3</sup> Људи, такође, стално доносе и изричу и естетске судове, који јесу субјективни, рефлексивни (аутореферентни), засновани на допадању, али и недопадању, па се доиста не могу образлагати, нити се њихово важење може подупирати позивањем на правила и поопштавати логичком аргументацијом.

Упракос томе, остаје чињеница да се ови сингуларни судови стално доносе и изричу са претензијама на опште важење, и да се ми – упркос необразложивости, субјективности и неизвесности у погледу исхода препирања о изнетим судовима – можемо осведочити да укус, добар и лош укус, тј. неукус, тихо или бучно „раде“ у свакодневљу масовне и „празничности“ елитне културе. Релевантним, изграђеним, узорним, и важећим (актуалним, а не анахроним) у обавезујућем вредносном смислу, а не само у смислу пукога постојања у форми изрицања, начелно се, по свему судећи, сматра суд одрасле, зреле (у погледу естетске димензије развоја личности) и у одређеном културном кругу и у одређеној традицији образоване особе – суд „компетентнога просудитеља“ (лепо је, како би рекао Фихте /Fichte/, само оно што се допада „образованоме делу човечанства“). Јасно је, дакле, да у свакоме суочавању са искуством укуса можемо препознати његову индивидуалну, персоналну димензију, али свакако и ону културно-историјску, унутар које је белодано да укус јесте одређен културно-историјским околностима, но да их и сам саодређује. То нам увек даје право да као теоријску парадигму постулирамо један трансценденални појам укуса, ради испитивања онога што укус *треба да* представља, а што никада емпиријски неће представљати.

2.1. Да је укус, као субјективна моћ суђења, истовремено и „друштвена“ моћ, јер претпоставља једно заједничко чуло и заједничко осећање,<sup>4</sup> експлиците је наглашено код Канта (Kant), у напомени да „само у друштву бива *интересанто* (*interessant*) да се

<sup>3</sup> Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr / Paul Siebeck, Tübingen, 1990, S. 40.

<sup>4</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, §§ 20–22.

има укус“,<sup>5</sup> као и у истицању момента полагања права једнога суда укуса на (субјективну) општост (у другоме моменту аналитике лепога), трансцендентално схваћену комуникабилност, чиме појединац превазилази своју персоналну ограниченост и приватност.<sup>6</sup>

2.2. Но, не само да је појам укуса „важећи“ утолико што се постојање феномена вредносних естетских судова може евиден-

<sup>5</sup> Ibid., § 2, S. 964 (у фусноти).

<sup>6</sup> О друштвеној димензији појма укуса писао сам у својој *Социологији уметности* (Žunić, D., *Sociologija umetnosti*, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Niš, 1995). Нажалост, тамо није могла бити обрађена Бурдијеова (Bourdieu) критика Кантовога истицања момента безинтересности (Pierre Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, 1979), као својеврснога класно условљенога луксуза нормирања реално непостојећега чистог суда укуса. У овоме раду, који није посвећен социолошкој проблематици феномена укуса, могло би се само напоменути да тај део бурдијеовске критике трансцендентално постулираног момента безинтересности чистог суда укуса представља куцање на отворена врата. Јер, Кант је врло добро знао да људи у стварности просуђују из различитих латентних или манифестних интереса. Отуда је, баш с тога разлога, и овде поставио трансценденталну парадигму. Другим речима, психолошка чињеница сингуларности судова укуса и социолошка чињеница културно-историјске сродности одређенога квантума тих сингуларних судова не дезавуишу трансценденталну конструкцију „чистог суда укуса“. При томе, не оспорава се очевидна чињеница да су различити укуси културно-историјски условљени, као што се не превиђа ни социолошко-сазнајни топос да је само формулисање идеје о безинтересности чистог суда укуса плод одређенога друштвеног развоја, па вероватно и друштвенога статуса (о томе нешто шире, у: Жунић, Д., *Омућу*. Задужбина Николај Тимченко / КИЗ Алтера, Лесковац / Београд, 2012).

Вилхелм Дилтај (Dilthey) као четврто велико достигнуће немачке естетике истиче „кантовску“ претензију на опште, трансисторијско, важење суда укуса, с једне, и „хердеровско“ релативирање, историјско-национално важење укуса, песничтва, културе, с друге стране (Dilthey, V., *Pesnička imaginacija: elementi za jednu poetiku*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, стр. 24–26).

И Гадамер (Gadamer) подсећа да је изворно „укус“ упућивао на идеал образованости, културе, изградње „образованог друштва“ (*Bildungsgesellschaft*), као друштва култивисаних индивдуа које превазилазе границе својих интереса и приватности, и повезују се мимо својих сталешких позивција легитимисаних рођењем и рангом, те је стога укус „друштвени феномен првога ранга“ (Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode*, S. 41).

тирати, већ и утолико што су резултати образовања укуса, те просуђивачке способности, заправо резултати култивисања чулности и нагонскости човека, тј. његовога подруштвљавања, све до његовога оспособљавања за живот у формама: у формама очулотворења духовности, односно, када је о уметности реч, очулотворења естетских идеја, у формама високе индивидуације и аутономности, али и комуникабилности, интерперсоналности, солидарности, толеранције... Ови моменти упућују на битне одлике демократскога уређивања друштвеног опстанка, што је већ уочено и истакнуто у налазу не само о паралелноме већ и о међусобно условљеноме настајању појма и праксе (образовања) укуса и појма и праксе модерне демократије.<sup>7</sup>

3. Данас се против савремене валидности појма укуса истичу различити аргументи. Овде наводим и анализирам само неке од њих.

3.1. Дубока субјективност, персоналност, сингуларност суда укуса. Та се одлика, наравно, не може превидети. Али, чињеница извесне сагласности образовно, културно и социјално-историјски сличних компетентних просудитеља говори нам о епохалним или регионалним обрасцима укуса. Осим тога, чињеница субјективности не поништава, као што је већ речено, истовремену претензију суда укуса на интересубјективност и комуникабилност, које се такође могу евидентирати чак и емпиријски.

3.2. Тврди се да појам укуса важи за свеколику „естетску“ уметност, или бар за уметност 18. века (у којем овај појам ступа на историјску и теоријску сцену), и за уметност која се ствара на тим основама („до средине XX стољећа, када је постојао естетич-

---

<sup>7</sup> Види: Feri, L., *Homo aestheticus: otkriće ukusa u demokratsko doba*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1994. Уосталом, није ли већ Фихте, надовезујући се на Кантову мисао да укус свакако унапређује нашу моралност, написао да се слобода и развој естетскога чула узајамно одређују, те да су доба и земље ропства „истовремено и она без укуса“ (Fichte, J. G., *Über Geist und Buchstab in der Philosophie*, Sämtliche Werke, Achter Band, Herausgegeben von J. H. Fichte, Verlag von Veit und Comp., Berlin, 1846, S. 286).

ки идентитет између умјетничког и осјетилно лијепог<sup>8</sup>).<sup>8</sup> Али, историја укуса показује да се способност просуђивања на основу допадања и недопадања – препокривена магијским, митолошким, религијским, модним, идеолошким итд. мотивима – може разазнавати и у другим епохама, без обзира на касно теоријско „откриће“, односно именовање и тематизовање укуса. Сваки преглед историје различитих уметности директно ће нам представити владајуће обрасце укуса и њихове промене; али и летимични преглед историје естетичких идеја и теорија индиректно ће нам – било кроз афирмисање било кроз критику – указати на постојање и развиће свести о различитим обрасцима рецепције уметничких дела и естетских појава. Друга је ствар да ли је нека стилска формација и оријентација била фаворизована или сузбијана из разлога укуса или из религијских, идеолошких, васпитно-морализаторских, философских итд. разлога. Најзад, ако су „естетичари“ често и проговарали и зидали своје теоријске грађевине на атеоријским претпоставкама, чинило се, донедавно, да у естетици и философији уметности више не би требало или једва да би требало посебно наглашавати како заснивање естетичке теорије на властитим естетским и уметничким преференцијама аутора спада у ред некритичких подухвата. Нажалост, као да се тај теоријски захтев не може довољно нагласити.

Са становишта горњег ограничавања важења појма укуса, преостаје, дакле, да уметност за коју појам укуса наводно не би требало да важи јесте уметност друге половине 20. века, све до данашње уметности. Показаће се, коначно, да се то схватање о одрицању важења појма укуса заправо у великој мери односи на „концептуалну уметност“, која је – како сам у својим ранијим текстовима показивао – само демонстрација појмова разума, а не представљање естетских идеја (дакле, једна делатност демонстрабилнога извођења извесних продуката разума), па се без великога

<sup>8</sup> Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky / Vlees & Beton, Zagreb / Ghent, 2005, str. 643, **Ukus**).

скандала, а и без оспоравања извесне занимљивости, може оставити изван појма уметности. Укус, доиста, нема шта да тражи у појмовним грађевинама, где надлежност не припада моћи просуђивања, већ другим душевним моћима, тј. разуму самоме.

3.3. Потом, сматра се да је „питање о укусу проблем естетике, а да се теорија уметности бави питањима статуса уметничког“, те да уметничко може бити и израз, али и деструкција или превазилажење владајућег укуса.<sup>9</sup> Овде, заправо, и нема одбацивања појма укуса, поготову када се има у виду да се и естетика, а не само теорија и философија уметности, бави уметношћу. Аргументација би била заострена када би се рекло да се укус односи на естетске феномене изван уметности, а не и на уметност, или бар не на уметности друге половине 20. века, као и на савремену уметност. Но, уметност овога доба у најмању руку није исто што и „концептуална уметност“ (па ни „нове уметничке праксе“), за чију теорију појам укуса доиста не важи. Укратко, то што појам укуса не припада предметноме подручју историје уметности и теорије уметности не значи да је превазиђен и непотребан, јер он још увек добро стоји у психологији уметности и социологији уметности, а има веома значајно место и у естетици схваћеној као естетичка антропологија, као теорија естетске културе и, наравно, као критика укуса.

3.4. Против важења, или бар против доминације појма укуса огласио се одавно и Ханс-Георг Гадамер, који је, како смо видели, веома добро истакао цивилизаторску, култивишућу димензију укуса, сматрао га такође једним „начином сазнања“ (*Erkenntnisweise*),<sup>10</sup> прихватао широко значење како лепога, тако и укуса, све до подручја моралности, тако да је укус, ако не основа, а оно свакако „највише савршенство моралног суда“.<sup>11</sup> Али, Гадамер сматра да је кобни грех Кантове *Критике моћи суђења* унутар повести духовних наука управо трансценденталистички мотивисано „очишћење“

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Gadamer, H.-G.. *Wahrheit und Methode*, S. 41.

<sup>11</sup> Ibid., S. 45.

појма укуса, његово сужавање на лепо у природи и уметности, и, са друге стране, сужавање појма сазнања на теоријску (и практичку) употребу ума.<sup>12</sup> Тако је, по њему, трансценденталним субјективирањем и уклањањем сазнајнога и моралног момента из суда укуса, затворен пролаз духовним наукама ка истини предања, као њиховоме темељу, изгубљена легитимација духовних наука, а појам истине одузет уметности и ограничен на појмовно сазнање. Надаље, он ће показивати да је укус постао ствар пукога доживљаја, у којем се превиђа оно до чега је у уметности заправо стало, а то је – *истина*.

3.4.1. Указујући на ограничености „апстракције естетске свести“ и уметности доживљаја, што су заправо, како мени изгледа, „границе“ реторичкога фабулирања и излагања, Гадамер је пристао уз хегелијански (и хајдегеровски) појам *истине* (*Wahrheit*) у уметности, а не уз појам *смисла* и појам *форме*, који су – будући да обухватају и атеоријске моменте – ближи и бићу уметности, чији се смисао, смисао уметничких дела и делања, може наслутити у доживљају, естетскоме доживљају, у акту изграђенога просуђивања, тј. рада укуса; а ближи су (појмови смисла и форме) и људскоме бићу, ближи од појма вазда строге и од животнога сока испражњене и просушене „истине“. Различите форме уметности не могу се интерпретирати само помоћу разумевајуће и хегемоне снаге појма, већ се мора послушати, а пре свега у случају појединачних уметничких дела, и уметнички доживљај, заједно са његовом језичком фигурацијом у суду укуса. Одбацивањем појма доживљаја, које је доследно и одбацивање појма укуса, превиђа се да доживљај – бар онај који је релевантан, доживљај компетентнога просуђивача – доиста обухвата читаву традицију валиднога доживљавања и деловања дела, кондензовану у тзв. „доброме укусу“. Најзад, без валиднога доживљаја рафиниранога, изграђеног укуса, тј. развијене и традицијски „верификоване“ моћи суђења и општега саопштавања њених судова, нема критеријума каквог-таквог

---

<sup>12</sup> Ibid., S. 46.

разврставања уметничких и неуметничких творевина, без чега није могуће градити ни културну ни просветну политику.

Најкраће, у једноме нескривеном интелектуализовању искуства уметности, Гадамер напушта естетско, симбол, непосредност, презентацију, доживљај, естетски квалитет, одбацује Кантову критику укуса; а рехабилитује: алегорију, дакле, језичко-реторичку и „истиносну“ фигуру, и то зато што се она „не супротставља разумскоме схватању путем појма“,<sup>13</sup> афирмише појам, мимесис, репрезентацију, садржинско мерило, и рехабилитује Хегелову „дивљења достојну естетику“.<sup>14</sup>

3.4.2. Са моје тачке гледишта, када се одбаци примат форме у уметности, када јој се одузме естетска бит (а не само појава), када се комплексни појам доживљаја сведе на већ рационалистички редукковано и потцењено задовољство (а превиди просуђивачки конститутивно не-задовољство), и такође склони из битнога искуства уметности, када се, укратко, одбаци значај појма укуса за искуство уметности, а тиме и значај укуса за образовање друштвености, остаје нам само садржај, „садржај истине“, који је далеко од тога да у себи поуздано носи „истину“, за разлику од епохално укоревених и епохално, али и актуално, сигнификантних форми наговештавања „смисла“. Када је стало само до овако интелектуализоване истине, истине оне једне садржине која само добија разна и необавезујућа уобличења, онда се уметност сведе на „натпис“ (*Inscripti*),<sup>15</sup> а таква нам заправо више и није потребна. Ту празнину попуниле би, ваљда, духовне науке и философија, што се, на срећу, не догађа, осим у ексцесним случајевима инсуфицијентне „концептуалистичке“ супституције уметности.

3.5. У тим кључним појмовима, појму сазнања и појму истине, које Гадамер, за разлику од Канта, не жели да одузме уметности, крије се, парадоксално, могућност рехабилитације појма укуса,

---

<sup>13</sup> Ibid., S. 85.

<sup>14</sup> Ibid., S. 103.

<sup>15</sup> Ibid., S. 154.

али не на појму сазнања истине, него на појму сврховитости као наговештавања смисла.

3.5.1. Следећи неке моменте из Фрегеовога (Frege) разликовања смисла и значења,<sup>16</sup> определио сам се за појма *смисла*, а не значења и истине у уметности, јер је појам смисла доиста ближи појму уметности од појма значења, па, дакле, и од појма истине, стога што он подразумева и начине изражавања, не-референцијалност, композиционост..., што су све одлике уметничких дела, укључујући, наравно, и важну могућност преиспитивања и деконструкције на овај или онај начин, идеолошки или маркетиншки октроисаних смислова. Али, појам смисла не бежи, попут истине, од доживљаја у просуђивању, дакле, претпоставља изграђени укус, у чијем се суду збива осећај *сврховитости*, најважнији интуитивни увид, наговештај натчулнога. Због тога сам се и вратио Канту, и понудио могућност обновљене интерпретације мотива сврховитости, и још неких кантовских мотива.

3.5.2.1 Најпре подсећам на неке моменте кантовске перспективе:

- Моћ суђења не суди само на основу уживања, „позитивнога задовољства“, већ и на основу „негативнога задовољства“ (*positive Lust, negative Lust*)<sup>17</sup>, као, на пример, у суду о узвишеноме, а што би могло важити и за однос према већем делу продукције модерне и савремене уметности.
- Доживљај на коме се суд укуса заснива није пуко естетизијски, као у случају осећаја пријатности, већ се ради о задовољству формом предмета, и то у „јединству уобразиље са разумом“,<sup>18</sup> тј. о душевноме стању „слободне игре уобразиље и разума“.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Frege, G., „Über Sinn und Bedeutung“, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, 1892, S. 25–50. [https://www.tuchemnitz.de/phil/english/chairs/linguist/independent/kursmaterialien/logling/frege\\_sinnundbedeut.pdf](https://www.tuchemnitz.de/phil/english/chairs/linguist/independent/kursmaterialien/logling/frege_sinnundbedeut.pdf), 01. 03. 2913.

<sup>17</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, § 23.

<sup>18</sup> Ibid., Einleitung, VII.

<sup>19</sup> Ibid., § 9.



- Моћ суђења је и способност разликовања, разлучивања у суду укуса, али истовремено и основ разликовања, но не и сукоба, оних који имају чисти, односно примењени суд укуса, тј. суде на основу субјективнога доживљаја чулне представе, односно знања о самоме предмету садржаног у мислима.<sup>20</sup>
- Моћ суђења, принципом сврховитости, чини могућим умско одређивање натчулнога супстрата, тј. суд укуса заснива се на претпостављеној идеји (а не сазнању) натчулнога супстрата субјективне сврховитости просуђиваних форми;<sup>21</sup> моћ суђења даје нам у појму сврховитости посреднички појам између појмова природе и појма слободе.<sup>22</sup>
- Суд укуса нам својим трансценденталним принципом полагања права на општост важења приближава претпоставку о једнакости свих људи, најпре у погледу могућности допадања и саопштавања суда, у погледу комуникабилности (други моменат суда укуса). Лепо је симбол морално доброга (*das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten*), јер његово допадање, суд о лепоме, очекује одобравање свакога другог човека, при чему се слично интелигибилно оплемењивање душевности цени као вредност код свакога другог човека.<sup>23</sup>
- У „свакој лепој уметности оно суштинско постоји у форми (*Form*), која је за посматрање и просуђивање сврховита, где је задовољство истовремено култура (*die Lust zugleich Kultur ist*) и дух усклађује са идејама (*den Geist zu Ideen*)

<sup>20</sup> Ibid., § 1, § 16.

<sup>21</sup> Ibid., § 57.

<sup>22</sup> Ibid., Einleitung IX.

<sup>23</sup> Ibid., § 59. Кант је, штавише, на другоме месту написао: „Укус је способност естетске моћи суђења да бира општеважеће (*allgemeingültig zu wählen*)” (Kant, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2000, S. 155). На томе трагу, даље се говори и о тенденцији укуса да унапређује моралност (*Moralität*).

*stimmt*)<sup>24</sup>, или, како стоји у српскоме преводу, „дух приволева за идеје“.<sup>24</sup>

3.5.2.2. Потом бих подсетио и на неке кантовско-фихтеовске моменте:

- Слобода и развој естетскога чула узајамно се одређују, а доба и земље ропства истовремено су у доба и земље без укуса.<sup>25</sup>
- Лепа уметност чини трансцендентално гледиште општим.<sup>26</sup>
- Лепа уметност, лепи дух, свакако чине човека људскијим, уздижу га према највишој, умској сврси. При том, „естетско чуло“ (*ästhetischer Sinn*) није сама врлина, али јесте „припрема за врлину“ (*Vorbereitung zur Tugend*), јер припрема тле тако да када моралност наступи – пола посла је већ обављено, а то је заправо „ослобођење од окова чулности“.<sup>27</sup>

3.5.2.3. Најзад, не бих да пропустим ни неке битне кантовско-шилеровске мотиве:

- Лепота је „инструмент културе“;<sup>28</sup> култура лепотом чини сировога човека естетским и подвргава га форми, односно култивише – то је учинак „естетске културе“;<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Ibid., § 52.

<sup>25</sup> Види фусноту бр. 6.

<sup>26</sup> Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, Christian Ernst Gabler, Jena und Leipzig, 1798, S. 458.

[http://books.google.rs/books?id=g2UNAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=Vorbereitung&f=false](http://books.google.rs/books?id=g2UNAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Vorbereitung&f=false), 24. 06. 2013.

<sup>27</sup> Ibid., S. 460.

<sup>28</sup> Schiller, Fr., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2009, 15. Brief.

<sup>29</sup> Ibid., 23. Brief.

- У естетскоме посматрању започиње први прави људски однос према свету, први либерални однос човека према свету.<sup>30</sup>
- Само „естетска држава“ може остварити друштво, а само лепота може човеку давати „друштвени карактер“, једино укус уноси хармонију у индивидуу и, тиме, и у друштво, а све то под основним законом: „давати слободу слободом“.<sup>31</sup>
- Тамо где укус влада нема повластица и самовлашћа, а то демократизујуће деловање укуса огледа се и у сазнању, јер укус води сазнање из „мистерија науке“ под „отворено небо заједничкога чула“ (*des Gemeinsinns*), и свете тајне школа претвара у опште добро читавога људског друштва.<sup>32</sup>
- Коначно, само у царству естетскога привида остварује се идеал једнакости о којем сањамо и који прижељкујемо у стварности.<sup>33</sup>

Навођење ових кантовских, фихтеовских и шилеровских мотива, за које се може показати да нису изгубили актуалност ни после више од двеста година важења, учињено је с намером поткрепљивања схватања о живућој валидности појма укуса и у нашој савремености.

3.6. Ако ћемо сводити теоријске рачуне, испоставља се да укус, као моћ просуђивања естетских феномена и уметничких дела, није пуко чулно уживање, да се не „допада“ само „лепо“, већ и „узвишено“, а и све оно што је данас означено другим естетичким категоријама, да естетски суд није само естезијски, као суд о пријатноме, већ да укључује уобразиљу и разум, те да је то задовољство (у игри сазнајних моћи) истовремено и култура и да нас одваја од анималности и приближава идејама, тј. умским идеја-

<sup>30</sup> Ibid., 25. Brief.

<sup>31</sup> Ibid., 27. Brief.

<sup>32</sup> Ibid., 27. Brief.

<sup>33</sup> Ibid., 27. Brief.

ма, слободe, моралности; да нас, коначно, приближава и великим важним увидима, култури, идеалу једнакости људи, без обзира на њихове статусе, и самој друштвености.

3.6.1. Доиста, укус води разликовању, разлучивању у само-ме чину суђења, али и међу онима који суде чисто или не-чисто. То разлучивање може добити и облике социјалне дистинкције, диференцијације и дистанце. Али, прво, сам укус није одговоран за диференцијације економске природе (премда бољи друштвени статуси и повољнији финансијски потенцијали могу поспешивати и омогућавати образовање укуса, док га сиромаштво може учинити недосежним и чак нежељеним луксузом); друго, не може се уопште замислити неко пожељније разликовање у друштву трансцендентално једнаких и друштвено равноправних, јер је то разликовање – остварено напорима самоизграђивања – могуће у значајној мери превладати, као и свако друго разликовање по образовању и културноме капиталу (уз поновљену опаску о класно-сталешкој контаминираности укуса), много лакше него разликовање по наслеђеноме друштвеном положају и моћи, те разликовање по „памети“, по интелектуалним способностима.

3.6.2. Но, супротно од Гадамера, који је Кантово учење о чистој и припојеној лепоти сматрао кобним кораком у погледу суспендовања сазнања, сам Кант је толерантан, па сматра да моћ просуђивања и разликовања на основу осећања задовољства доиста не доприноси сазнању,<sup>34</sup> али да су суђење на основу чула и суђење на основу мисли (о предмету) различита али равноправна суђења укуса, те да се чак могу изгладити неке несугласице међу носиоцима тих судова, простим указивањем да један суди о чистој, а други о припојеној лепоти, тј. да један има чисти, а други примењени суд укуса.<sup>35</sup>

Утолико ни разликовање двеју страна у нашој природи не би требало да буде основ фаворизовања једне од њих на рачун друге.

<sup>34</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, § 1.

<sup>35</sup> Ibid., § 16.

Шилер је сматрао да философски сукоби поводом појма лепоте настају због недовољнога разликовања материје и форме, осећања и мишљења, без чега није могуће ни њихово потпуно уједињење,<sup>36</sup> односно да, ако човеково достојанство почива на разликовању онога најнижег (природе) и највишег (слобода) у њему, онда његово блаженство почива на прикладноме укидању, тј. превладавању ове разлике,<sup>37</sup> без уништавања њених релата.

Такође супротно од Гадамера, који сматра да је укусу одузета свака моћ сазнања, Шилер држи да управо укус свима чини доступним оно што се иначе сматра методолошком ексклузивношћу посвећеника у „мистерије науке“.

4. Размотримо, на крају, само неке од закључака који се из горњих излагања могу извући.

4.1. Укус, чије се важење свагда демонстрира у искуству естетскога и уметности, неизмерно је значајна моћ не само просуђивања, већ конституисања разних форми друштвености, које се пре граде на различитим нивоима комуникативне сагласности овога или онога обрасца укуса, а све без угрожавања аутономије и слободе индивидуалнога суђења (ако се не мисли да је и само образовање укуса у једној култури нека врста принуде на допадање овога или онога), и такође без елиминисања људске чулности и осећајности. Ако је тачно да структури личности детета пре одговара естетска структура, а да потоњим логичко-разумским развојем само удаљавамо то људско биће од његове изворне пуноће, тако би се могло показати и да се друштвеност гради на укусу, а не на изванредно важној, образложивој и посној истини, и на њеној уметничкој транскрипцији у форми „садржаја истине“. У таквој друштвености (*Geselligkeit*), коју је Георг Зимел (Simmel) разумевао и објашњавао уз помоћ појмова игре и уметности (не користећи и тако бли-

<sup>36</sup> Schiller, Fr., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 18. Brief.

<sup>37</sup> Ibid., 24. Brief.

зак појам укуса),<sup>38</sup> образовање (и васпитање) има једну од кључних улога; а без укуса, који доиста јесте диференциран и генерацијски и регионално и културно и конфесионално, ипак није могуће различивање вреднога и невреднога, високога и нискога, успелога и неуспелога – без чега није могуће конципирати образовање, просветну и културну политику, опстанак и развој.

4.2. Чини се да је важно још једном скренути пажњу и на проблем сазнања у феномену укуса. Наиме, настојања да се естетика философски утемељи учинила су да се у уметности, као њеноме предмету, потражи сазнање, да се потражи истина, чулно представљена, естетски посредована истина, чиме је појам укуса, заснован на осећају, доживљају, задовољству и допадању, изгубио дотадашњи, кантовски поткрепљени, примат. Надолази епоха хегеловске, потом хајдегеровске, па гадамеровске естетике „без укуса“. Да ли је то оправдано? Сматрам да укус није сасвим изгубио своју изворну „сазнајну“ димензију, али да се она не може тражити у категоријама појмовнога сазнања, појмовне истине, већ у категоријама интуитивнога увида, тј. наговештавања смисла, уз истовремено отворену могућност преиспитивања и деконструисања свих датих, задатих, идеолошки октроисаних или маркетиншки-манипулативно промовисаних, лажних и фалсификованих видова смисла. Та могућност дата је управо тамо где је укусу изричито „одузета“ свака могућност сазнања – дакле у Кантовој *Критици моћи суђења* (као што ни склањање моралнога интереса из чистога суда укуса Канту није сметало да лепоту види као симбол и подупирач моралности). Јер, не треба сметнути с ума да кључни појам сврховитости указује управо на онај натчулни супстрат, оно интелигибилно, оно што нас држи као људе, и што нам, на крају крајева, указује на смисао и тамо где сазнање нужно застаје. Управо је укус она моћ која свима нама, без разлике, отвара могућност закорачивања у људскост, у

<sup>38</sup> Zimel, G., „Sociologija društvenosti“, у: *Georg Zimel 1858–2008*, priredio Dušan Marinković, Vojvodanska sociološka asocijacija / Mediterran Publishing, Novi Sad, 2008.

филогенетскоме смислу, тј. могућност наслућивања смисла наших малих егзистенција, у онтогенетскоме смислу. Утолико бисмо, са ове тачке гледишта, „истину“ могли третирати као логичко-гносеолошку, а не и естетичку категорију (па ни категорију философије уметности). С друге стране, „смисао“, као категорија философије живота – с обзиром на то да представља проналажење места појединачнога у некоме ширем склопу (у некој целини, у некој форми), односно проналажење општега за оно појединачно, а што је изворни посао естетске рефлексивне моћи суђења – могао би бити естетичка категорија *par excellence*.

5. Са свега овога, могло би се рећи да основни проблем укуса, као проблем сингуларности суда који претендује на општост и то без могућности образложења, није довољан разлог за уклањање овога појма из савремен естетике, философије уметности, уметничке критике..., јер он управо упућује на трансценденталне основе друштвености, као могуће и пожељне комуникабилности и једнакости, које су у емпиријској повести озбиљно нарушене.

У естетичкој антропологији и теорији естетске културе појам укуса игра кључну улогу у разумевању процеса одвајања човека од анималнога и процеса његове самоизградње као људскога слободног и аутономног бића културе.

У свакодневној пракси естетскога суђења, као и у комуникацији са уметничким делима традиционалне и највећег дела савремене уметности, укус је још увек делатна моћ и живо „унутрашње чуло“.

Стога се може закључити да укус, као жив и дејствени феномен, и даље изазива пажњу, и важи, као склоп вредносних држања, бар колико и друге вредности у људскоме свету, па се мора проучавати, и психологијски, и социологијски, и естетички; а да ли и доктринарно-естетички или „само“ критичко-естетички – о томе се може још расправљати.

## Литература:

- Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr / Paul Siebeck, Tübingen, 1990.
- Diltaj, V., *Pesnička imaginacija: elementi za jednu poetiku*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.
- Žunić, D., *Sociologija umetnosti*, Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet, Niš, 1995.
- Жунић, Д., „Да ли нам је још увек потребан појам уметности?“, *Наше стварање* 1–2/2009, стр. 9–13.
- Жунић, Д., „Може ли теорија бити – уметност?“, у: *Утицај естетике на уметност*, уредници: Марко Новаковић, Уна Поповић, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010, стр. 35–51.
- Жунић, Д., „’Ово није уметност’: стваралаштво и истраживање у уметности и новим уметничким праксама“, у: *Проблем креативности*, уредници: Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић, Естетичко друштво Србије, Београд 2012, стр. 89–109.
- Жунић, Д., *Омићу*, Задужбина Николај Тимченко / КИЗ Алтера, Лесковац / Београд 2012.
- Zimel, G., „Sociologija društvenosti“, у: *Georg Zimel 1858–2008*, priredio Dušan Marinković, Vojvođanska sociološka asocijacija / Mediterran Publishing, Novi Sad, 2008.
- Kant, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2000.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011.
- Feri, L., *Homo aestheticus: otkriće ukusa u demokratsko doba*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci / Novi Sad, 1994.
- Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, Christian Ernst Gabler, Jena und Leipzig, 1798.
- [http://books.google.rs/books?id=g2UNAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=Vorbereitung&f=false](http://books.google.rs/books?id=g2UNAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Vorbereitung&f=false), 24. 06. 2013.
- Fichte, J. G., *Über Geist und Buchstab in der Philosophie*, Sämtliche Werke, Achter Band, Herausgegeben von J. H. Fichte, Verlag von Veit und Comp., Berlin, 1846



*Да ли нам је још увек потребан појам укуса?*

Frege, G., „Über Sinn und Bedeutung”, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, 1892, S. 25–50.

[https://www.tuchemnitz.de/phil/english/chairs/linguist/independent/kursmaterialien/logling/frege\\_sinnundbedeut.pdf](https://www.tuchemnitz.de/phil/english/chairs/linguist/independent/kursmaterialien/logling/frege_sinnundbedeut.pdf), 01. 03. 2913.

Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky/Vlees & Beton, Zagreb/Ghent, 2005.

Dragan Žunić

## DO WE STILL NEED THE CONCEPT OF TASTE?

(Summary)

The author defends the thesis that the concept of taste is still valid: people still make aesthetic judgments about aesthetic phenomena and works of art; taste is the most important anthropological instance in the process of cultivation of human sensuousness; taste presupposes transcendental equality and social parity and dignity of all the people; singularity of a judgment of taste does not preclude its communicability and universal validity in principle; taste really does not reach the “truth”, but, through the “form of the purposiveness”, provides intuitive insights into the supersensory, and hints at a meaning or lack thereof; taste is the faculty of discriminating between the valuable and the non-valuable, and thus the basis of educational and cultural policy, but it is not primarily responsible for social differences, distinctions and distances.

**Key words:** taste, art, aesthetics, truth, meaning.



Богомир Ђукић

## ДУХ ДЕКАДЕНЦИЈЕ КАО СИТУАЦИЈА ВРЕМЕНА И САВРЕМЕНИ УКУС

**Апстракт:** У овом се прилогу разматрају одлике савременог укуса у контексту општег стања времена у којем превагу има дух декаденције и рапидног падања вриједности, све до тријумфа неукуса и опште дегутантности. Паралелно се описују укус и опште стање, те и како симптоми једног указују на знаке другог, да би се показала нужност происхођења дегутантности из ситуације декадентности, као и њихово међусобно прожимање и заједничка унутрашња логика.

**Кључне ријечи:** укус, декаденција, стање времена, естетско.

Опстајемо и претрајавамо у вријеме свеобимног опадања културе и вриједности, у доба изгона духа и ума, демократизације и помасовљења, доба поплићаности укуса. Чини се да је у минулом историјском времену феномен укуса, као чула естетског и културног вредновања, имао своје одређено достојанство и свој неупоредиво виши ранг, будући да је упорно и досљедно држао један ниво вриједности и мјеру способности да критички просуђује о питањима лијепог и естетског феномена у цјелини. Сада су се, међутим, дух и с њим у вези осјећаји сасвим истањили у свијести имагинације и чулног искуства, па је и сам укус доживио радикалну промјену у својој инфлацији, да, на примјер, ни оне граничне линије између естетски лијепог и ружног, с једне, и умјетности и не-умјетности, с друге стране, нису јасне ни одређене, што имп-

лицира њихова недопуштена мијешања и разне дегутантне комбинације. Зато је питање укуса у нашем времену постало проблем и посебно важно философско питање.

Феномен укуса као естетског чула и осјећаја, који послје доживљаја из њега естетски процјењује и вреднује, уско је везан за појам лијепог, естетског и умјетничког, али такође и за појмове доживљаја, емоције, маште, интелекта и духа у цјелини, будући да су сви они у игри таквог процјењивања. Он је човјеково одређено исконско осјећање, нагон и импулс, интуиција и ум, али не мање и јасно знање о самом том феномену, те и наведеним појмовима с њим у вези, као једном од најсложенијих бића сушто повезаним у извјесно јединство, и представља снагу којом се човјек уникатно доказује на путу прогресирања. Везан за специфичан и виши облик уживања и задовољства којим се испуњава и опредмеђује човјеково биће, и будући у њему и друге пориве, посебно онај креативни, он постоји као већа или мања његова моћ и способност испољена у свим историјским временима, да би у нашем био нападнут сам његов истински опстанак, који се убрзано трансформише у нешто посве друго, скоро изједначено са пуком животињском потребом и нижим начином бивствовања.

Особеност укуса, као специфичног и самосталног подручја из којег се врши процјена феномена лијепог, умјетности и чулности у најширем смислу, у томе је што је он истовремено повезан не само духом и умом, него и искуством и имагинацијом, па с тим у вези, логично и изазива одређене антиномије и контроверзе, зависно од тога на шта се примарно ставља акценат, на осјећање или на разум, односно од тенденције и карактера времена, која у том карактеру има надмоћ и тако му даје обиљежје. У том смислу, дакако, можемо разликовати вријеме духа и ума, као вријеме разума, дигнитета и умности, затим вријеме сентименталности и доминанте осјећајности над рационалним, те и вријеме чулности и надмоћи тривијалне естетске стварности у оном њеном најнижем облику, какав преовлађује данас, у доба духа декаденције савремене технолошке цивилизације.

Управо та цивилизација, у чијој основи лежи техника и криза свијета живота, створила је један патолошки и деструктивни дух, дух голог рационалитета и декадениције, безмјерног ширења субјективности и убрзавајућег падања, вријеме без духа и умјетности. То вријеме је у свом карактеру једно доба без ишта и ичег великог, па се у њему све срзало надоле и претворило у одређену духовну тромост и непокретност, у којој је главни садржај празнина, мучнина и декадентна патологија, и гдје све иде ка истом, посивјелом и анемичном. Сам феномен укуса, као чиста природа естетског стварања, суђења и мјерења лијепог, доживио је досад невиђени изгон, страшну релативизацију и падање-поплићавање, те патолошку замјену одређених естетских вриједности за друге, не-естетске и псеудоестетске, замјену лијепог и ружног, дирљивог и гротескног, трагичног и комичног, чедног и иронично-циничног, светог и профаног и сл.

Укус је постао естрада, привид, пролазна мода и гламур, ријеч је о масовном и демократском укусу као одређеном патолошком и декадентном стању духа времена. Прогнана је идентичност генија и укуса, и сада су комуникација и суд немогући, у ствари, изричу се судови о нечем што је туђе, а оно што је створено једном способношћу суди се и просуђује једном битно различитом моћи. Покидане су међе естетског и не-естетског и избрисана је линија што дијели умјетност и не-умјетност. Нестало је генијалних умјетника, а међу људима од укуса нема ни малих генија о којима је Кроче говорио. У умјетности је сада одбачено и оно „врховно савршенство“ природне моћи стварања и естетског суђења, па се не воли тек једно лијепо, већ и оно нелијепо, недостојно изоштреног и култивисаног укуса, што се у своме дјеловању спушта и заглибљује, те тако постаје кваран. Стање ствари је одредило његову криву суштину и пад. Његов битак прекрила је тешка и тамна сјенка савремене технолошке цивилизације као легла декадентности, коруптивности и ретардације. Он више није извјесна способност ума и општег расуђивања, пошто се претворио у пуко осјећање и индивидуално уживање. Савремена стратегија укуса допустила је

да кич и неукус замијене естетско и профињено, да се дух из њега повуче и раздвоји, те да се формира једна банализована и медиокритетска, поплићана и нездрава осјећајност, са пресахлом и тривијалном имагинацијом и спарушеним чулним искуством.

Данашња духовна ситуација времена, у којој се чини да је *варљиво, испразно и краткорочно* све оно што човјек може да чини и учини, изгледа нам налик оној прије и почетком тридесетих година 20. вијека, о којој је тако раскошно и философски инспиративно писао Карл Јасперс.<sup>1</sup> Јасно је да нема идентичних историјских стања и ситуација, али несумњиво има оних које су привидно подударне, или су пак блиске и по неким битним карактеристикама налик оним пређашњим и минулим. Дакако, да је сасвим блиско становиште које је прокламовао већ Хераклит, а то је да ријека никад двапут не протиче својим коритом, и да у том смислу нема враћања истог, али и да, ипак, постоје сродна времена и сличне, чак привидно и подударне ситуације. Изгледа нам да садашњи тренутак савременог доба духовно умногоме подсећа на поменуте тридесете године, на испразност постојања и ужас патологије ума, онако како их је представио Јасперс.

Данас је много шта релативизовано и више нема ничег поузданог, као што је то некад било. Вријеме сумње је напросто прецртало божанско постојање, природне су науке радикално рационализовале и математизовале свијет живота, који се сада претворио, захваљујући потпуним овладавањем природом и безмјерним развојем научног и техничког свијета, у свеобимни институт за искориштавање његових материја и енергија. Замијенивши божанство, данашњи човјек сам своме постојању поставља темеље управо из тог противрјечног и високо рационализованог научно-техничког свијета кроз западну цивилизацију преко читаве планете сломивши природу и њену моћ и по свему се чини као да му је дошао крај. Јер, као консеквенца тих радикалних промјена, актуелно се осјећа

<sup>1</sup> Види: Јасперс, К., *Духовна ситуација времена*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.

невиђена духовна пустош постојања и, дубоко ужаснут, он као да стоји пред властитом празнином коју је сам створио.

Иако постоје битне разлике декаденције, Јасперс нас је подјетио како је ондашња садашњост упоређивана са временом антике на заласку, са стањем хеленистичких држава у које је утонуло хеленство, или са трећим стољећем послје Христа у коме се потпуно срушила античка култура у својој основи и темељу. Разлика је свакако очита и битна, но она је тек у различитим величинама свјетова овог компаративног увида, у њиховим ликовима и изгледима, те и посебно у пријетњи што је некад долазила споља, а данас изнутра и као таква пријети цјелини, те у некадашњој техничкој стагнацији, док је данашњи свијет технике у своме темпу такорећи незадржив и неоспорно највећа опасност по опстанак човјештва. Принципом технизовања савремени свијет живота је створио ситуацију у исто вријеме највећих могућности и опасности, али и одређено историјски најбједније човјеково духовно и културно доба, у којем је сам дух времена постао редуковани и ретардирани, западни рационалистички ум.

Данас, у савременом укусу свеобимне поремећености и контрардикторности, живимо у надмоћи естетског уживања и задовољства. Ограничени банаузи, одбацивши виши смисао, препуштају се слијепим уживањима у поплићаној чулности и ужасно осиромашеним дјелима умјетности. Таквом укусу одговара одређена фетишистичка представа над свим чулним и естетским у извјесној психолошкој економији. Сада стање ствари одбија одуховљење чулности дајући предност естетском феномену конзумације, одвраћајући, шта више, и саму умјетност од њене спиритуализације. Душевна биједи се спаја са јефтним чулним задовољством робног карактера естетских и умјетничких предмета и садржаја. Философија је, међутим, одувјек подржавала тек праву естетску појавност и рецептивну осјећајност супротстављајући се њеној субјективној и некритичкој варијанти. Адорно је с разлогом говорио о алергији спрам тзв. простачке чулности, која отуђује вријеме и епохе у којима су задовољство и облик имали и подстицали непосредну

комуникацију, а тој појави високог интензитета и динамике припада и наше вријеме разбијеног и пропалог укуса у изрођеној и ретроградној помасовљености.

С тим у вези, може се констатовати да срећа знања и естетски хедонизам не иду, нити могу ићи руку под руку. Позивајући се изнова на Адорна, треба подсјетити да је он позивао на укидање и самог појма „умјетничко уживање“ као конститутивног елемента философије умјетности и естетике. Данас су неупоредиво здравији и раскошнији естетски феномени не они што у својој сентименталности и лажном чулном богатству разоткривају властити привид и празнину, већ они који нам посредују одређене осјећаје отпора и извјесног тежег и комплекснијег сналажења у њима.

Данашњи говор о укусу и његовом појму са разних аспеката је говор из одређеног суморног тренутка времена, декадентног духовног стања свијета живота и велике запалости у депресију. Философска мисао је у стању да пронађе и стави се на пут којем је одувјек давала своје мисаоне приносе, на пут ка свјетлости и истинитом раскривању бивствовања. Та мисао сада критички дјелује у условима драстичне пригушености духа и первертираности најширег контекста естетске вриједности, у којем је умјетност постала сасвим маргинална, тако рећи, готово непотребна и сувишна. Тај контекст подразумијева реалност умјетности, која је не само дефинитивно изгубила своју естетску и умјетничку моћ, него је и уопште на суштински начин престала да егзистира као умјетност. Она је сада тек у категорији одређене потрошне робе и, великим дијелом, у мисији заштите одређених идеологија сасвим спремна да свој крај уприличи са крајем идеологије. Као таква постала је сурогат себи и своме појму, у темељној одсутности духа, и тиме произвела деструкцију и даље падање укуса, чула што у естетском дигнитету има приоритетан значај. Тиме је она уједно моћно подстакла његово помасовљење и полићавање у лажној његовој демократизацији.

У историјском времену се јавља одређени вид понављања, тако да данас, као у нека времена, па и она сасвим далека, има-



мо једну врло раширену, обogaћену и на други начин постављену форму поквареног укуса, који је некад био именован као *gustus corruptus*. У ствари, под корупцијом се данас подразумејева извјесно стање понајвише везано за кварне односе у материјалној сфери свијета живота и раширеној појави мита и другим нелегалним и неморалним радњама и поступцима, но значење тог феномена иде много шире и засијеца у саму естетско-менталну структуру, нову осјећајност и сам укус савремене духовне ситуације времена, у којој има и оног коруптивног у материјално-комерцијалном погледу, али је неупоредиво дубља и деструктивнија коруптивност овдје у естетском и духовном простору, и она се темељно манифестује кроз опадање естетских вриједности и укуса, замјеном невриједног за вриједно, неумјетничког за умјетничко и неестетског за естетско. Кварно стање духа и културног стварања у цјелини уско је повезано и са лажним, неистинитим и морално проблематичним стањем свијета живота на планети у цјелини. Сами процеси минулих историјских промјена недвосмислено потврђују то неукусно и проблематично стање духа кроз опхођење и понашање западних и европских, свјетских друштава, њихових представника и овдашњих експонената. Одатле они се шире и у све самосталније духовне и културне сфере, у умјетност, науку и философију, све до самих метафизичких форми свијести.

У таквој ситуацији времена у свијету живота статус и позиција савременог укуса су се радикално измијенили, и он сада више није у стању да врши додијељену му улогу просуђивања умјетности, те естетског и чулног вредновања у цјелини. Не само да он то не може као функционално, индивидуално и колективно, осјећајно-умно чуло и инструмент, већ је и сам са својом аналогном структуром и елементарним механизмом попустио и атрофирао, тако да је у поменутој кварној духовној ситуацији постало све допуштено и да све, било као вриједност или невриједност, естетски ради у сијенци његовог лажног дјеловања. Као и све друго у савременом добу, и укус се одрекао своје критичке позиције, дигнитета вриједности, истинитости и одговорности, те ухватио у заједничко

коло савремених стратегија потирања изворних и истинских духовних вриједности, препустивши се игри обесмишљавања и постмодерног заглупљивања.

На примјер, данас се често одређени естетски феномени и садржаји означавају пријатним, гламурозним и релаксирајућим, при том желећи да се представе и прикажу као лијепо и у естетском смислу вриједни. Ови банални термини сада су употријебљени за битна естетска одређења, па се пријатно, дакле оно што припада осјећају уживања и задовољства, замјењује за оно што одраније означава лијепо као темељну естетску категорију и вриједност. Наиме, већ је Кант с разлогом „пријатно“ ставио изван естетски релевантног, којем припадају тек лијепо и узвишено, дакле као предступањ који стоји испод и претходи овима, те као такав припада тек дражи и ганутости, доминантној чулној и материјалној страни бића, што се налази на нивоу тривијалне кич-вриједности у духовном погледу битно осиромашена, и како је вјеровао, важи и за безумне животиње.

Међутим, пријатно је у савременој духовној ситуацији времена прворазредна категорија укуса нашег доба, у сутону грађанске цивилизације и пропасти западне рационалистичке културе. Као такво, оно је своју густину празнине испружило у ширини преко читаве потрошње савремених друштава и, искључујући из себе умно и духовно, те и уз систематску подршку електронских медија и информатичких технологија, савремено људство спушта на инстинкте и биологију задовољства чулним, на одређени субјективни хедонизам познатог *de gustibus-a non est disputandum*-а. Постоји и радикално супротна тенденција, што своје поријекло има у Кантовом узвишеном, и која као таква иде на укидање објекта и предметности, чулног и материје, да би скончала у идеји и осјећају бола, на путу ка губитку умјетности и естетског бића, према укусу дезавуисане и одстрањене чулности.

Управо човјек масовног укуса лишен је естетског задовољства, па одлучно мјесто представља Спенсерово естетски лијепо у максимуму задовољства уз минимум снаге, дакле, укус јефтине забаве

и конформизма. Кретање према чисто нагонском слоју и задовољству чулно пријатног, супротно је обрнутом екстрему, устремљености ка чисто духовном које је, међутим, у нашем времену из укуса протјерано и одстрањено. Сурогати чулног и умјетности данас екстензивно помасовљују савремени укус особито преко властитих структура без умног посредовања, но које дају максимум јефтиног задовољства. Такав масовни укус и уопште помасовљена савремена духовна ситуација времена нуде, особито кроз медије, загушујуће богатство еротских садржаја, забаве и комике, те ступидног хорора и уопште доминантног чулног задовољства савременом, слуђеном и распамећеном свијету, који је већ изгубио компас и свијетлу перспективу, не само онај доброг укуса и *gustus-a delicates-a*. Уживање је данас тако постало не само начин овладавања свијетом, него и облик његовог завођења, битно занемарујући вриједност естетског доживљаја, па је као пријатно чулног тријумфовало над естетским и духовним. Оно се не збива тек у садржајима и на објектима на којима се по логици ствари ужива, него и на онима који не имплицирају уживања и узбуђења, већ су чак опортунa њима, попут ружног, шокантног, језивог и гротескног, што у свијету живота и медијима заузимају све више простора.

О густини декадентне присутности укуса у савременој духовној ситуацији времена, довољно говори познати примјер да су у вријеме бомбардовања Србије западњачки малишани на интернету напосто „уживали“ у погађањима мета. То су за њих биле тек игрице за забаву и пријатна осјећања. Остали свијет је био потпуно равнодушан на све то и сасвим се угодно осјећао, док су српски цивили трпили грозоморне муке и гинули. И уопште, не само да је етички недопустиво и неодговорно шта све себи допуштају и данас раде моћни над малима и немоћнима, већ је и естетски дегутантно на који се начин све то доживљава, па у том смислу можемо говорити и о једном типу отуђеног укуса, те и осјећаја тоталне индиферентности и извјесног угођаја и салонског осјећања спрам интервencionистичких или терористичких погрома, без икакве одговорности и људскости. Исто тако, најчешће се данас држе и ње-

гују „љубимци“ (разне животиње), но не ради стварне љубави према њима као бићима и животињама, као према живом природном свијету, него у првом реду ради себе и своје празнине, интереса и commoditeta, свoga осјећаја пријатности и егзистенцијалне угоде.

У савременом укусу, посебно када је ријеч о његовом актуелном феноменалном манифестовању, код западног човјека дошао је до израза и испољио се до нивоа спектакла један облик гламура својствен духу времена и његовој ретроградној осјећајности. То нам у свим својим програмима, не само оним специјално посвећеним, садржајно и још више по начину представљања, приказују разни електронски, посебно тв медији. На бројним каналима, којих данас има претјерано много и многи од њих за већину популације не значе ништа до њиховог формалног постојања (и ово је показатељ сличне савремене тенденције), у том смислу нуди се одређена неодољива, најчешће привидна, варљива и лажна, раскош и привлачност заводљивог, а кварног сјаја гламура. Нису то само бројне модне ревије и спектакли оног гадамеровског „промјенљивог како“ и разне карпет-серије, него и серије разних националних, шпанских, латиноамеричких, турских и сличних тзв. сапуница, које играјући на карту пуке еротике и сентименталности уједно нам нуде и свој данајски, идеолошки дар отуђивања од естетског, аутентичног укуса, али и од властите изворне традиције и завичајног. Гламурозност је данас за већи дио европске и западне популације постала начином живота, чији се смисао тражи и налази у том духовном плићаку гротескног и фарсичног обиља, привлачној раскоши празнине и лажној бљештавости предмета, костима и специфичне етикеције такве декадентне, егзистенцијалне духовне тромости, без ичег људски изворног, дубинског и стваралачког.

У радикалном заокрету и корјенитој промјени духовног стања епохе, у подивљалом атрофисаном западном рационалитету, субјективности и метафизичности његове сфинге техницитета савремена осјећајност и укус су изгубили своју не само изворну естетику, него и етичку и истиносну димензију, битно се устремљујући на раскош и сјај привида, чиме су показали сву дубину властитог

плићака и духовну огољелост привлачне декадентне празнине. У њима све је подређено отклањању успостављања дубине и напора стварања, примања и доживљаја, те да се кроз духовне форме и феномене преносе друге, претежно идеолошке поруке и ставови, као и да се разбија аутономија и логика естетског и умјетничког. Тако је духовно стање савременог свијета живота постало доба хљеба и игара у једном другом смислу. Одиста, данашњи *panem et circenses* би значео одређени некадашњи тип популацијског захтјева духовне тромости, захтјева да се тек стомак и тијело задовоље и да се забавља, без бриге о ствари општег интереса и вишег смисла постојања, прави битак затоми и отвори за испразне и јефтине игре у спектаклу свјетског вашара таштине. Власт има укус и страст подмитљивости, коруптивности и конформизма, слично као пред пропаст Рима.<sup>2</sup>

Када говоримо о савременом укусу из духовне ситуације времена, па и човјековом укусу уопште, дакако не заборављамо да је ријеч о специфичном бивствујућем, чија природа има горње и доње лимите и ограничења, то јест да се у човјеку распростире и да из њега проиходи и оно високо подигнуто, духовно и божанско, као и оно што га одвлачи у падање, до ниског и најнижег, тјелесног, инстинктивног и анималног. У том смислу говоримо и о високом и ниском укусу, укусу духовних вриједности и зреле профињености, с једне, и кварном и коруптивном укусу инстиката, пуког уживања и задовољства, помућених страсти и лажне сентименталности. У нашем времену декадениције као легла цивилизације надмоћ има његовом духу инхерентан укус, а то је укус као осјећање пријатног уживања и ниског задовољства без естетских и етичких вриједнос-

---

<sup>2</sup> Римски историчар из првог вијека прије нове ере, Салустије (Sallustius, Gaius Crispus), свједочи и сам, повукавши се из политичких борби и јавног живота у писање историје, да је нумидски краљ Југурта изрекао познату пророчанску изреку *O urbem venalem et mature periturem, si solum emptorem invenerit* (О подмитљива ли града, који ће убрзо пропасти, само ако се нађе купац) одлазећи из Рима, гдје је подмитио бројне утицајне и угледне грађане; погледати: *Латински цитати, изреке и пословице*, ИП Ушће, Београд, 1999, стр. 98

ти, укус без своје дубинске и висинске структурне димензије. Тако и на почетку двадесет и првог вијека, као и код на примјер старих Грка, укус као естетско чуло не прикрива везу човјека са животињским свијетом, па та веза не показује само оно што је ружно које у умјетности не остаје ружно, већ се јавља као моменат лијепог, него и оно ниско ружно које, као неумјетничко и неестетско, не постаје моменат лијепог већ у најбољем случају пријатно и нагонски животињско, дакле одређени неразвијени укус и у стању пуких безвриједних побуда и једне врсте неплемените сентименталности и коруптивности.

Савремени укус је доживљај естетског карактера реалности савременог доба, па је као такав у својој основи битно особен и својеврстан. Његов данашњи образац је по својим карактеристикама аналоган духу савремене збиљности и њеним у првом реду духовним координатама и аспектима. Појам савременог и актуелног естетског осјећаја имплицира у првом реду естетску вриједност и тзв. безинтересно естетско доживљавање и свиђање. Као такав, он и његов суд би морали бити ослобођени сваког практичног интереса и службе у кантовском смислу, субјективног и виталног начина постојања, свакодневних веза и потреба козумеризма, те и крајње објективан. У њему је превладан дубоки јаз између виталног начина живота и духовног посматрања ствари, па нас, као објективан и независан од ма које наклоности субјекта и утемељен тек у нечем што се може тицати сваког другог и да универзално важи, може увести и уводи у особени и раскошни свијет духовних вриједности, дакако, под претпоставком да као такве још постоје.

Дакле, опстајемо у времену без илузија да се ништа у његовој духовној ситуацији није радикално промијенило. Напротив, свједоци смо фундаменталног рушења система вриједности хиљадама година грађеног у форми западне рационалне парадигме и европског људства посебно, и сада, усред још недовољно разабраних рушевина, као да стојимо пред гробљанском празнином настојећи да се у тој изненадној а дуго припреманој декадентној позицији приберемо у потрази за новим смислом. Све што се данас на ду-

ховном и естетском плану ствара, готово да није ни налик ономе из ранијих времена без нових медија, помасовљења укуса и власти нових дигиталних технологија. Умјетност у том времену се одликовала примарно својом не естетском, него онтолошком страном, постојањем, а не дјеловањем, те и радикално другачијим начином рецепције и схватања укуса, као и процјене њене умјетничке и естетске вриједности. Са промјеном технолошке цивилизације и слике свијета, она је, ушавши у доживљајну оптику, постала изразом саме човјекове егзистенције, па је онтолошку димензију потиснула она естетска и њено је дјеловање замијенило њено постојање, а у питањима укуса све више се окреће привлачности, осјећају пријатности и чулном задовољству, умјесто вриједности чистог естетског бића.

Но, већ смо рекли да укус подразумијева чисту естетску вриједност и кантовско безинтересно свиђање. Он се дистанцира од пуког чулног задовољства, што нам даје осјећаје пријатног и што је повезано интересом његовог предмета у субјекту. Везан искључиво за човјека, који у њему надилази своју животињску природу и субјективну наклоност постојања бескрајног мноштва властитих укуса, он је, дакле, не укус чула, него укус ума и рефлексije о одређеној духовној упослености и, с тим у вези, одређеног задовољства независног од кварних осјећаја привлачности и пријатности. Међутим, исто тако, његов суд је не онај спознајни или логички, већ естетски, па представу лијепог не даје сама спознаја предмета, него осјећај угоде субјекта помоћу уобразиље и разума. „Естетско не настаје у релацији представа-објект“ – с разлогом пише Мирко Зуровац – „већ у релацији представа-субјект. Лијепо је појава свиђања у субјекту, а суд укуса рефлексija о тој појави. Зато наш појам о објекту ни најмање не обогаћујемо ако га естетски доживљавамо“.<sup>3</sup> Дакако, да се не би остало тек на субјективној димензији естетског доживљаја и суда укуса, што представља

<sup>3</sup> Зуровац, М., „Особеност естетског задовољства“, у: *Естетско задовољство и модерна уметност*, ЕДС, Београд, 1997, стр. 11.

Кантову једностраност, треба у њега укључити и специфичне квалитете естетског предмета на којима се такође заснива естетски доживљај и његова анализа, јер оно што се свиђа није само хармонична игра душевних моћи, већ и сама хармоничност предмета, која може да изазове доживљај особеног карактера. Дакле, разлог и повод свиђања уграђени су у сам предмет допадања, у којем његов основ могу бити разни квалитети, па међу њима и естетски.

То што естетски доживљај објашњава сав естетски феномен заснован на свиђању и субјективном априорном ставу, можда уједно објашњава и помјерени начин свиђања у савременој духовној ситуацији времена. У тој ситуацији вриједности су радикално оспорене, дух потиснут, естетско и осјећаји поплићани, а медијска доминација и близина надмоћ је дала задовољству чулног, пријатног и привлачног, до њиховог самог биолошко-органошког нивоа, стварајући нову испразну реалност без збиљности, умјетности, етике и укуса. На промјену и драстично срозавање савременог укуса нарочито су, дакле, утицали и савремени масовни медији као електронске и информационе технологије, што су иначе револуционисале и радикално промијениле свијет живота и саму модерну/постмодерну слику свијета, која је све до прије неког времена одређивала карактер читавог духовног подручја и свих општих, посебних и специјалних регија свијести и доживљаја. Они су као такви утицали и на радикалну промјену савременог укуса, те и свих људских дјелатности и самог човјека.

„Савремени масовни медији, који диктирају укус и владајуће вредности“ – пише с тим у вези Милан Узелац – „прождиру све што им се нађе на дохват и аморфна каша коју из себе избацују као продукт несавршеног убрзаног варења свима је блиска и по укусу препознатљива јер су само то способни да препознају као своју нужну потребу; на тај начин ствара се нова, јединствена стварност, стварност без уметности и етике у којој се ова доскора темељила. Ту није реч о некој виртуелној реалности, већ о реалности која у себи носи све атрибуте новог света у коме је уметност излишна, а човек једина преостала грешка... У таквој реалности, коју неки



виде виртуалном, у односу на доскорашњу, може се наћи и понеко заостало уметничко дело, може се срести и понеки уметник којег систем нежно негује ради сопственог оправдања, јер сматра корисним и подршку с те стране, будући да је пожељна што сложенија и непрозирнија структура разнородних симулакрума<sup>4</sup>.

Данас је свиђање углавном евидентно наметнуто споља. Радикално помијерање укуса у смјеру његовог корјенитог искривљавања, односно кварења, своје поријекло има у неколико фундаменталних разлога и узрока. Један од најбитнијих разлога лежи у промјени система вриједности грађеног хиљадама година, а коју је покренула и извела савремена технолошка цивилизација, као легло декаденције, пада достојанства вриједности и коруптивности. Разлог лежи и у непознавању или слабом познавању самог естетског феномена и правог, истинског укуса, па се онда мијеша све са свиме, укус и примитивно (не-укус), вриједно са псеудо-вриједним и невриједним, естетско са пријатним и привлачним, умјетност и не-умјетност. Питање краја умјетности и саме умјетничке праксе, као и трансформација у вези с њом, које трају ево већ преко два стољећа, откако је Хегел покренуо то питање, а Хајдегер утврдио да о њему још није одлучено, такође је на свој начин допринијело антиномијама и осцилацијама укуса, као и самог естетског феномена у цјелини.

Ако је некад добар укус, естетску вриједност умјетности те и уопште људске стварности, гарантовала једна лијепа форма, онда се с њеним савременим кварењем, квари и само његово осјећање и моћ, па тим губитком форме, естетског и укуса, акценат и преусмјерена осјећајност прелазе на уживање и задовољство оним предметним неестетским, па основ свиђања постају они ванумјетнички и ванестетски моменти умјетности и умјетничке стварности уопште. Данас не само да се мијешају разни, виши или нижи нивои уживања и задовољства, на примјер пријатно, практично, физио-

<sup>4</sup> Узелац, М., *Филозофија последње уметности*, [www.uzelac.eu/Knjige/17-Milan-Uzelac-Filozofija-poslednje-umetnosti.pdf](http://www.uzelac.eu/Knjige/17-Milan-Uzelac-Filozofija-poslednje-umetnosti.pdf), 2010, стр. 89.

лошко или естетско, него се они све више центрирају у сфери пуког чулног и пријатног, те практичне и физиолошке угоде, и врши се њихова убрзана и поплићана психологизација, субјективизација и релативизација, а све на уштрб естетског свиђања које се тањи и троши и на естетском предмету и на естетском осјећају. Јер, не свиђа се само и тек оно лијепо, него и много шта другог на предметима, но добар укус имплицира постојање естетског на које су ослоњени субјект, естетско опажање, естетски доживљај и естетско уживање и задовољство, па најзад и естетски суд и укус. Управо је разводњеност и поплићаност естетског, као и недостатак укуса битна карактеристика нашег времена. Према минулим временима доброг укуса, као и оним будућим која ће, надамо се, држати до његове цијене и достојанства, наше вријеме изгледа као одређена гротескна, неуспјела карикатура вриједности и укуса. Одлучни моменат његовог кварења и падања у савременом добу неоспорно је имао сам дух декаденције происхођен из савремене технолошке цивилизације, која напредовање показује тек у наратку и декадентности. Савремено западно људство склоно је свеобимној потрошњи, уживању, забави и пријатности, но то је хедонизам нижег реда, и за разлику од вишег, естетског, показује патос интереса за свој предмет, који се уживањем троши и као такав стапа са субјектом који ужива.

Чулно уживање пријатног и укуса нижег ранга је не само неестетска вриједност и задовољство, него и директно окренуто насупрот, антиестетско. Оно се уско везује за чулно и физиолошко уживање и ради под геслом спајања корисног и лијепог. Њега одликују оне виталне, свакодневне везе и чисто субјективан однос са предметом уживања. Исто тако и они практични интереси што радикално разарају све дубоко и духовно, сваку истинску вриједност која не подлијеже утилитарном. Карактерише га конзумација и уживање као трошење, те одређено корисно ружно, страст посједовања, еротичко и физиолошко.

Оно што се највише гледа у програмима електронских медија су садржаји и темати сумњивог укуса и баналних вриједности.

Не ријетко, умјесто естетског доживљаја са кантовском трансценденталном димензијом, оно у себи носи тек елементе психолошке особености и вулгаризације укуса. У тој сведености медијских садржаја и помасовљеног ока које их посматра, данас се духовна ситуација времена суочава са трагично ниским прагом естетске вриједносне осјећајности, какав још није упамћен. Из њих су сада не само прогнани раскошни дух и изборена истина умјетности, него и сама умјетност, и умјесто ње, нуде се њени актуелни сурогати и псеудо облици у виду тзв. „последње умјетности“ у њеном постмодерном нестајању. Отишло се и корак даље, па се медијски пакују и тзв. „ријалити“ програми са интенцијом естетског и умјетничког важења, у којима се тотално бришу и последњи лимити приватности, промовише насиље и неукус забаве, попут некадашњег и садашњег новокомпонованог турбофолка. Они не само да су савремена парадигма естетског неукуса и перформативне невриједности, него су и драстични примјери манипулације и менталне бруталности, програми и емисије морално проблематичне, али и са негативним едукативним утицајем и разорним дејством на савремени вриједносни систем у друштву. Често је у њима, под утицајем комерцијалне утилитарности, истина изложена продаји, лијепо поражено чулном угодом и пријатним, а сфера интима и личне жртве и несреће, потпуно инструментализована и изложена менталном насиљу, лажном спектаклу и неукусу способном да освари заруду на комерцијални и конзумеристички начин. Зато је савремени естетски феномен тако потамнио и далеко од некадашњег сјаја, у суштини, постао неестетски и задовољство нижег реда и друге врсте, жртва и несрећа, те продаја и нарушено људско достојанство, као и аргумент да у савременој духовној ситуацији времена све има своју цијену, но више ништа, па ни укус, нема адекватну вриједност.

Богомир Ђукић

## Литература:

- Zurovac, M., „Osobenost estetskog zadovoljstva“, u: *Estetsko zadovoljstvo i moderna umetnost*, EDS, Beograd, 1997.
- Јасперс, К., *Духовна ситуација времена*, К. З. Новог Сада, 1987.
- Kant, I., *Kritika moći suđenja*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1991.
- Hell, V., *Goût/Taste. Etymologie, etude semantique, commentaire*, [http://www.fish.unilim.fr/ditl/Fakey/GOTTaste\\_n.html](http://www.fish.unilim.fr/ditl/Fakey/GOTTaste_n.html), 11.8.2012
- Solar, M., *Kritika relativizma ukusa*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011.
- Узелац, М., *Филозофија последње уметности*, [www.uzelac.eu/Knjige/17-MilanUzelac-Filozofija-poslednje-umetnosti.pdf](http://www.uzelac.eu/Knjige/17-MilanUzelac-Filozofija-poslednje-umetnosti.pdf), 2010.

Bogomir Đukić

### L'ESPRIT DE LA DÉCADENCE COMME LA SITUATION DU TEMPS ET LE GOÛT CONTEMPORAINE

(Résumé)

Cet écrit et rapport examine les caractéristiques du goût contemporaine dans le contexte de l'état global de l'esprit du temps avec une prépondérance de l'esprit de la décadence et de la valeur baisse rapidement jusqu'à le triomphe du mauvais goût et générale du dégoût. Parallèlement à décrire le goût et la situation générale, et comment les symptômes d'un point témoignent à d'autres signes et seconde, pour démontrer la nécessité de la descente dégoût de la situation décadence, ainsi que la pénétration leurs interrelations et leur logique interne non partagée et commune.

**Mots-clés:** le goût, la décadence, la situation du temps, esthétique.

Бошко Телебаковић

## ПРОБЛЕМ РЉАВОГ УКУСА<sup>1</sup>

**Апстракт:** Проблем укуса осветљава питање смисла уметности и питање опстанка теорије у којој се претпоставља да тај смисао постоји. Општи потоп рђавог укуса доводи у питање традиционално схваћену уметност али и могућност доброг свакодневног живота. Политика уме да искористи рђав укус. Ако сви имају право на њега и уколико више нису потребна уметничка дела већ творевине за које је најважније да имају своје место на тржишту, који задатак преостаје естетици? Сме ли она да изгуби сваку везу са стварношћу? Оно што није може да буде боље и лепше од оног што јест, али естетика као практичка филозофска дисциплина не може, ако хоће да опстане, да се потпуно склања од постојеће праксе. До суштине уметности се не може стићи мимо света.

**Кључне речи:** рђав укус, добар укус, геније, политика, право на лош укус, уметник, уметничко дело, публика

Можда је проблем укуса много старији од естетичке употребе термина укус? Зар античка расправа вођена око сократског питања „како живети добро“ нема у позадини и размишљање да ли онај удаљен од идеје лепоте може да живи добро? Зар по Августину онај способан за слободно просуђивање и разликовање добра и зла

---

<sup>1</sup> Текст је у оквиру пројекта 179006 који подржава Министарство науке Србије.

не губи ту способност када не поступа добро?<sup>2</sup> Изгледа да је још у антици било јасно да се око вредносног опредељења ваља трудити, али да оно не може коначно да се потврди или оспори аргументима.

Име укуса је дуго употребљавано само за једно од чула. То основно значење је одржано до данас. Балтазар Грацијан је у 17. веку покушавао да изрази ново схватање живота, његов нови "укус" (*gusto*). Употребео је термин укус и за уздизање изнад непосредних чулних утисака, односно за унутрашње, духовно чуло које омогућава назирање и достизање пуноће савршеног живота. Грацијан је сматрао да човек на свом месту (*hombre en su punto*), односно човек од укуса може у свим подручјима живота успешно да процењује и бира и тиме покаже своју припадност добром друштву. Укус као срж субјективности је омогућио повезивање субјективног и објективног.

Значење је даље проширено и укус искоришћен и у приступу уметничким делима. За Александра Баумгартена је естетика била наука о савршенству чулне спознаје, а фини укус је замишљен као способност да се уочи све што доприноси овој савршености и све што је нарушава. Када су естетичари покушали да утврде критеријуме доброг укуса суочили су се с тешкоћама. Иако у темељу естетског укуса није општа друштвена прихватљивост као код моде, успелост одређеног дела није могла да буде поуздано разјашњена помоћу укуса. Укус је био погодан за процењивање које је увек провизорно, али не и за превазилажење тешкоћа при разјашњавању. Они који нису желели да чекају разрешавање теоријских тешкоћа и „суд времена“ морали су сами да се усуде, односно да суде о уметничким делима.

Дејвид Хјум је у расправи „О мерилу укуса“ (једној од четири „Дисертације“) размишљао мора ли процењивање уметничког дела да буде субјективно као што је субјективно вредновање укуса неког вина или се може допрети до мерила укуса. Сматрао је да

---

<sup>2</sup> Augustin, A., *O slobodnom prosuđivanju* (De libero arbitrio), Demetra, Zagreb, 1998, 3. 19. 53

лепота није у предмету већ у оку посматрача. Едмунд Берк, који није био заинтересован само за политику већ и за лепоту, навео је опаску из средине 18. века да сироту реч укус углавном користе људи којима она очигледно ништа не значи.

Имануел Кант је у „Критици моћи просуђивања“ говорио о способности рефлексивног просуђивања која омогућава назирање смисла живота, о суду укуса као изразу моћи вредновања, о суђењу без појмова и општих правила, односно без провере истинитости или усклађености с нормама. Некадашње обухватно опште чуло (*sensus communis*) је код Канта сведено на укус. Он је сматрао да нешто може да нам буде мање или више занимљиво, али да при естетском процењивању морамо да одржимо незаинтересованост. Код уметничког дела се вреднује његово својство да изазове естетско задовољство (и то не појединачно, јер „укусом надилазимо егоизам“). Како одредити ово својство (*Beschaffenheit*), а да то не буде силовање (*Beschlafenheit*)? Кант је упозоравао да су људи од укуса често беспослени, својеглави и одани штетним страстима и да лепота одвојена од морала води тупости духа. Сматрао је да се без моралних осећаја не може ваљано утемељити укус као „чулно просуђивање савршенства“.<sup>3</sup> Да ли је у питању зачарани круг у коме лепота води до моралности, а моралност утемељује укус којим се просуђује да ли је нешто лепо? Фридрих Шилер је спомињао и везу лепоте и слободе. Указао је (у десетом писму о естетском васпитању) на опасност да укус, који обраћа пажњу на облик а не и на садржај, жртвује истину и морал ради спољњег изгледа.

Како бити сигуран да ли је неки став естетски, односно да ли је развијен укус за проницање естетске ситуације? Шта се при естетском вредновању доиста процењује? Шта значи Кантова тврдња да се при естетском суђењу говори о лепоти **као да** представља особину ствари? На шта упућује ово „као да“? Да ли је лепота доиста нешто друго од особина ствари? Да ли се може одговорити шта је то друго? Ако се друго не може обезбедити чулним утис-

<sup>3</sup> Кант је забрањивао тетовирање из моралних а не из естетских разлога.

цима, можемо ли да схватимо како га можемо назрети и како да будемо сигурни да напредујемо ка њему?

За Канта је лепо оно што се без интереса свима нужно свиђа без појма својим сврховитим обликом. Да ли је можда оно „свима“ у овој тврдњи вишак? Зар се сви заиста могу усагласити око лепоте? Кант додаје да човек не треба друге да пита за савет када естетски суди, већ треба да се ослони на људскост у себи. Појединац с развијеним укусом је грађанин света. Ако људскост у себи упућује на морал, светско грађанство увлачи у простор политике.<sup>4</sup> Како је онда доиста утемељење укуса? Могу ли се сјединити субјективна процена лепог и нужно допадање? Кантово поновно заснивање естетике, ослоњено на суд укуса, имало је уграђене непремостиве тешкоће. Кант је селио теоријске тешкоће из једне „Критике“ у другу, али није успео да их превазиђе.<sup>5</sup>

Хегел је сматрао да се помоћу укуса не може продирати до дубине ствари. Како може? Цела његова филозофија је гигантски, али узалудан покушај одговора. Шелинг је тврдио да се уметност пробија до суштине нефилозофским средствима. По Киркгору, до естетског искуства заиста допире само онај који живи естетски, који одустаје од стварног живота да би могао да буде у естетском простору у коме нема услова за живот. Ниче је избрисао тешко успостављену границу уметности и живота. Поручивао је да имамо уметност да не бисмо пропали због истине (а „истина је жена“). Уметност је вредна само док подржава живот. Најважније уметничко дело је човек.

Естетском укусу је било намењено повлашћено место унутар естетског искуства. Укус, међутим, није могао без проблема да буде коришћен као спона која повезује утиске, део стварности, с

<sup>4</sup> Првобитно планиран наслов за трећу Критику био је „Критика моралног укуса“. Кант је изгледа сматрао да трећа Критика треба да отвори врата према филозофији политике. После објављивања овог дела Кант је углавном и писао о питањима политике. Моћ просуђивања је ипак остајала далеко од простора стварне политике.

<sup>5</sup> Сантајана је касније покушао, на трагу Канта, да естетику заснује као теорију вредновања.



теоријом. У естетици су били употребљиви само утисци који омогућавају обликовање судова укуса. Сматрано је да без естетског укуса није могуће заиста прићи делу и покушати естетско усвајање света. Да ли би то било могуће једино ако би естетски укус могао да буде један, јединствен?

Размишљано је и да ли естетика уопште мора да буде у вези са стварношћу. Ако не мора, ако се може обликовати и као теорија самог естетског просуђивања, унутрашње чуло би могло да буде потпуно самостално у односу на спољашње утиске. Тада би уметничка дела могла да послуже естетици само за обезбеђење почетног импулса теорије. По Николају Хартману, на пример, право опажање може да почне тек када се непосредно опажање заврши.<sup>6</sup> Чулност уметности није порекнута, али је наглашена духовност којом се продире ка дубљим слојевима дела. Духовно опажање, које прелази границе уметности, бави се суштинама које треба тражити у неостварености а не у збиљи уметничких остварења. Појам укус, међутим, најчешће употребљавају они који су далеко од трагања за суштином. Они верују да користе укус када на свој начин процењују уметничка дела. Може ли се естетика ослободити непосредних утисака? Да ли би се у оваквој естетици помоћу изнова промишљеног естетског укуса могло осетити духовно у уметности? Како би у таквој естетици била одређена уметност?

Многи су сматрали да за објашњење односа у уметности појам укус није довољан темељ. Све више је коришћен и појам геније. Кант је тврдио да преко генија природа даје правила уметности. У покрету „Бура и нагон“ су одбацивали појам укус. По Крочеу су појмови укус и геније истоветни, али се помоћу генија објашњава стваралачки, а помоћу укуса прималачки вид уметности. Док је некад Мозес Менделсон тврдио да је лепота потребна ограниченом човеку, а не неограниченом Богу, временом је јачало уверење да естетичка мрежа појмова концентрисана око појма лепо увек нешто испушта. Хегел је сматрао да у естетици нема места за при-

<sup>6</sup> Хартман, Н., *Естетика*, Култура, Београд, 1968, 23.

родно лепо, Кроче да нема места ни за један вид лепог, већ само за духовну унутрашњост човека. Развијена је феноменологија естетског искуства, ослоњена на Хусерлову „ејдетску интуицију“. Гајгер је, на пример, тврдио да естетско уживање не зависи од предмета уживања. Како онда допрети до суштине уметничког дела? Неки покушаји разрешења, на пример Гадамерово подсећање да је Кант истраживао могућност способности укуса свих и да су после Канта морали да буду занемарени сазнајна страна укуса и говор о уметничкој истини, нису смањили теоријске тешкоће. За Гадамера је укус пре морални него естетички појам. По Хартману, уметност нема везе са сазнањем, а уметници и публика немају потребу за естетиком.

Може ли се једнозначно утврдити шта нека творевина мора да има да би могла да буде сматрана уметничким делом? Дело нема само естетске особине, али је сматрано да се естетско вредновање односи једино на њих. Како прићи уметности, ако је она недовршено делање, као што је мислио Блох, или деловање ослобођено доминације ума, као што је сматрао Маркузе? Ако се живот одупире естетизовању, треба ли естетизовати теорију, као што је покушао Адорно?

Ситуација се временом мења. Некад је било важно да појединци обратe пажњу на уметничка дела. Данас је пажња скоро сасвим нестала, а питање је колико се и очекује. Често више нема ни убеђености да свако ко с укусом вреднује поново успоставља уметничко дело. Од дуготрајног изграђивања укуса се углавном одустало, али се број оних спремних да процењују творевине драстично увећао. Може ли да постоји публика без укуса?

Многи су себе сматрали уметницима иако су били далеко не само од генијалности већ и од укуса. Појмови укус и геније су све ређе употребљавани. Од естетике је очекивано да се прилагоди овој промени. Естетичари-евнуси, да употребим Крочев термин, су у томе успели. Они се и даље мирно баве класификовањем и систематизовањем, као да се место уметности и њен садржај и облик нису у савременом свету потпуно променили. Многи естети-

чари су и даље убеђени да без генијалности нема правог стварања и да без укуса нема правог доживљавања уметничких дела. Они се питају шта данас значе укус и генијалност и како се на прави начин изборити за достојанство уметности и теорије о њој. Њих уметници без уметничких дела и публика која прихвата све што јој сервирају сматрају конзервативним. Ако је свет постао бесмислен, празан, уметници морају да покушавају да укажу на то. Може ли естетика да објасни нов положај уметности и покуша своје преутемељење? То вероватно не треба да личи на Деридино деконструисање појма укус и причу о одвратном које излази из оквира укуса?

Иако добар укус данас све више припада царству сенки, о њему се и даље говори и у естетици и ван ње. Често се сматра да је укуса увек много, али да нису сви укуси једнако вредни. Додаје се да неки појединци имају бољи, други лошији укус. Тврди се да сваком може нешто да се свиђа више, нешто мање, а нешто уопште не свиђа, али је мало оних који покушавају да питају за разлоге свиђања или несвиђања и који су бар донекле у стању да разјасне зашто им се нешто свиђа или не свиђа. Можда су ови покушаји погрешни, јер осветљавају човека који вреднује а не укус?

Понављано је да се о укусима не расправља. Да ли је то значило препоручивање уздржаности од вредновања или давање могућности сваком да процењивањем покаже сопствени укус? О укусима се итекако причало. Већина тих прича је била далеко од покушаја да се разјасни шта би могао да буде укус и која би питања у вези њега била најважнија. Мноштвеност прича указује на дисперзију укуса, али њихово упорно сабирање а некад и уједначавање показују да постоји и тежња да се обликује укус у друштву и наметне као важнији од укуса било ког појединца.

Иако нема опште сагласности шта је добар укус, говори се и о рђавом укусу и траже мерила која би могла да помогну да се установи шта све он обухвата. Ако добар укус зависи од оних који су се успешно пробиле до простора уметности, за рђав укус су одговорни сви у друштву – они који се нису пробиле до доброг укуса и они који се нису успротивили рђавом укусу. Проблем је

што се обично сматра да рђав укус имају други. Зар би данас неко из раздрагане упарађене публике бечког новогодишњег концерта, која присуством доказује свој друштвени статус, признао да присуствује извођењу кич-музике? Зар је неком од присутних важно што се ради о догодовштини насталој у своје време по замисли доктора Јозефа Гебелса, коју су тада остварили бечки филхармоничари листом учлањени у нацистичку странку?<sup>7</sup>

Сви имају право да развијају укус, али га мало људи користи да развије добар укус. Најшире коришћен облик права на укус у савременом друштву је право на рђав укус. О томе се ретко говори и већина људи би се и зачудила да постоји овакво право. Оно се ипак подразумева, а његово коришћење се подстиче. У земљама у којима је развијен овај вид демократије обично је много препрека на путу ка личности. Појединац који се данас усуђује да се супротстави испољавањима лошег укуса ризикује да га огласе за противника демократије и непријатеља друштва. Дешава се да се неке друштвене групе успротиве постојећем лошем укусу у друштву и да настоје да га замене другачијим укусом. Он најчешће није бољи од дотадашњег укуса, али може да буде усклађенији с друштвеним и политичким устројством или с циљевима групе која се залаже за њега. У друштву, у коме је све више оних који теже да све око њих и на њима буде „фирмирано“, и одређени укус се може схватити као „фирма“ коју је у неким ситуацијама згодно „окачити“, а у другим ситуацијама корисно прикрити. Ако се укус све чешће овако употребљава, може се питати које потребе и интересе он задовољава и да ли у данашњем друштву укус мора да буде све даљи од правих потреба и интереса.

---

<sup>7</sup> Гебелса нису увек слушали. Немачки Војнички радио Београд (Soldatensender Belgrad) почео је у време Ромелове битке у Африци да емитује свако вече у 20.55 песму „Лили Марлен“. Гебелс је сматрао да тугаљива песма нарушава војнички морал и забранио је њено емитовање, али је након бројних војничких протеста морао да одустане од забране.

Развој укуса могу да ометају и они за које би се могло претпоставити да треба највише да буду заинтересовани за њега: уметници, публика, историчари уметности, естетичари. Сметње могу да потичу и из вануметничког простора. На пример, питање укуса је и политичко питање, јер ширење неког укуса представља и вид ширења моћи. Укус може да потврђује постојећу политику, али и да буде, као што је примећивао Маркузе, снага промене.

Петроније, арбитар укуса, имао је важну улогу у Римском царству. Повлађивао је цару који је сматрао да је велики песник, али је настојао да дела уметника што ваљаније вреднује. Разни каснији владари имали су крај себе арбитре који нису излазили из оквира дворског укуса. Изгледа да поред властодржаца који се у све мешају одавно нису потребни посебни арбитри укуса. Схваћено је да се најлакше и најбрже шири рђав укус и да он може лако да се употреби за разне циљеве. Доброљубов је у 19. веку тврдио да је добар политички учинак важно мерило укуса. По Чернишевском, књижевност треба да буде политичко оружје. Многи су касније било какав политички учинак везивали за укус. По Ничеу се беда радника мора повећавати да би „олимпски људи“ могли уметнички да стварају.<sup>8</sup> Неке владавине су запамћене по бројним масовним испољавањима лошег укуса. Чак је и смрт владара често коришћена за параду лошег укуса.

Бенјамин је тврдио да комунисти политизују уметност, фашисти естетизују политику.<sup>9</sup> Средства масовних комуникација ретко служе ширењу доброг укуса. Локални и глобални моћници углавном немају ништа против некултурне културе, јер их она не угрожава, а у стању су лако да је искористе. Власти могу и без много прикривања да подржавају испољавање лошег укуса, а да за промовисање доброг укуса немају ни воље ни пара. То може да се разуме, јер је добар укус увек критичан. Укус без критике је

<sup>8</sup> Nietzsche, F. W., Hrsg. Schlechta, K., I–III, Ullstein, Frankfurt/M. / Berlin / Wien, 1982–9, II, 275ff.

<sup>9</sup> Benjamin, W., *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969, 242.

пародија укуса, а они који га прихватају могу да достигну једино занос месечара. Добар укус, међутим, за разлику од рђавог укуса, често не може да послужи као пожељан привремени друштвени и политички лепак.

Проблем естетског укуса је вид проблема заснивања естетике. Проблем рђавог укуса је проблем човековог преживљавања. Друштво у коме се негује рђав укус је друштво без свести о себи. Оно може да се „меси“ увек на нов начин. Рђав укус је „квасац“ који употребљавају многи политичари и један од носећих стубова нехуманог облика глобализовања. Код нас се јавност ослања на „четири с“: на свађе, сензације, спорт и секс. У таквој јавности укус само смета.

Уметник, стваралац новог, може да буде далеко од постојећег укуса. Прича се и о уметнику без укуса и о публици без укуса. Да ли појединац без укуса може да буде сматран уметником и да ли група без укуса може да буде прихваћена као публика која треба да одлучи да ли је нешто уметничко дело? Потврдне одговоре обично дају они који сматрају да допиру до филозофије уметности уколико понављају истргнуте судове из расправе о крају уметности и о уметности после тог краја.

Кант је у антрополошким напоменама о укусу говорио и о моди (од *modus* – начин). Био је свестан да мода садржи таштину и глупост, али је сматрао да је увек боље бити луда у моди него изван ње. Изгледа да је био уверен да заједници људи од укуса не може да смета мода. Ситуација се од Кантовог времена променила. Мода углавном делује као поплава која потапа могућност постојања доброг укуса. Лажна новост моде делује као подсмевање уметницима који се и даље труде око новог. Многи се опредељују за моду јер она никад није критична и ризична. Магови моде нису арбитри доброг укуса. Приклањајући се моди и њеним променама, људи запостављају укус. Они, међутим, доказују да су „у тренду“, да могу да прате и промене „политичке моде“ и да се на њих може „рачунати“.

Бењамин је указао да у време техничке репродуктивности уметничких дела уметност може да тражи утемељење у политици.<sup>10</sup> Епифанија лепоте се увек лако претварала у епифанију идеологије или политике.

Можда се прави карактер неке владавине не може до краја сагледати ако се не узме у обзир и њен однос према укусу? Многи политички режими и вође су запамћени по рђавом укусу или по политичкој употреби рђавог укуса.<sup>11</sup> Бољшевици, фашисти и нацисти су одустали од авангарде и определили се за академски кич. Неким моћницима је рђав укус донео политичке поене. Нису само вођи тоталитарних устројстава, попут Стаљина, Мусолинија и Хитлера, имали рђав укус. Господин Реган и госпођа Тачер су отворено презирали високу културу и тиме придобили многе гласаче. Неки домаћи политичари су схватили да могу да се прикажу као „народски људи“ једино ако се претварају да имају укус масе. Можда је све више и оних који се не претварају, који не лажу кад кажу да „воле све што воли народ“, јер се не заустављају код фотографисања с популарним певалкама и нарицаљкама, већ показују да умеју и сами грозно да запевају и заиграју.<sup>12</sup> У политици им обично и не треба развијен добар укус.

Проблем је што се на модној ревији савремене политике свака моћ просуђивања често сматра непотребном. Када се у ретким тренуцима покаже да је ваљано процењивање ипак неопходно, оно недостаје. Тамо где нема места за добар укус тешко је одржати јединствен културни простор и ваљано друштвено заједништво. Власт лошег укуса је често нераздвојива од укуса лоше власти. Горак укус преовладава и у простору уметности и у простору политике.

<sup>10</sup> Benjamin, W., *Uz kritiku sile*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1971, 61.

<sup>11</sup> Политичари често сматрају да су људи од укуса, а некад и да је укус уграђен у политичко устројство коме су на челу. Државни савет НДР-а је 30. новембра 1967. „одлучио“ да све области живота морају да буду планиране „по законима лепоте“. Грађани су бежали од толике лепоте преко границе.

<sup>12</sup> Више чуди када чувена оперска дива отвори сабор трубача у Гучи.

Питање укуса је 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 и 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.

Није исто када се каже да неко има мањак доброг укуса, да има рђав укус, и да нема уопште укус. Онај с мањком може да има неке елементе доброг укуса и да покушава да свој укус унапреди. Онај с рђавим укусом може има интерес за укус, али само случајно и неки елемент доброг укуса и ретко је заинтересован да то промени. Оном који је навикао да живи далеко од укуса сметају они који брину о укусу.

Могу ли се укуси подврћи теоријској критици? Може ли се она односити и на стваралачку моћ уметника и на прималачку моћ публике? Може ли се за уметничко дело рећи да је у складу с укусом? Да ли се у делу преламају укус уметника и укус публике? По Канту, геније не ствара према правилима, па се његово дело може разумети једино ако се претпостави да он ствара попут природе. Не може се предвидети да ли ће неко стварање довести до неуспеле творевине или до успелог дела. Геније не мора да прихвата елементе постојећег укуса, јер је у стању да утиче на обликовање укуса.

Кант је сматрао да је могућност укуса присутна као моћ непосредног незаинтересованог свиђања у сваком појединцу. Из тога изгледа не проистиче да сви људи остварују ову могућност, односно да могу да процењују. Онај без остварене могућности укуса не може да приступа самосталном вредновању (али може да понавља туђа вредновања). Поред оних који за вредновање нису способни, има и оних који су према њему равнодушни. Многи ипак присту-



пају процењивању, али већина то чини накарало. И добра и лоша процењивања утичу на развој укуса. Дело може да буде испред укуса свог времена. Пример су Бетовенови позни квартети.

Кажу да је Кант био пример човека лошег укуса. Ако је тако, можда је доказао да естетиком може успешно да се бави и човек који нема добар укус? Адорно се наводи као пример естетичара који се целог живота трудио да развија свој укус. Питање је колико је био успешан. Можда ни превише заинтересованог ангажовања око разумевања развоја једне уметности, музике, и то у ограниченом простору и времену, није могло много да помогне Адорну приликом обликовања естетике?<sup>13</sup>

Уметнички критичари вреднују, наводно на основу утисака и богатог претходног искуства, али се не баве теоријом. Њихово вредновање је данас често само хвалоспев који се може схватити и као део уметничког маркетинга. Критичари нечије дело обично оспоравају само ако им се аутор лично или политички замерио.

Како да уверите неког да му укус није добар? Да ли је уопште потребно трудити се око тога? Зар сви не сматрају да су “људи од укуса” и зар не очекују да им остали то признају? Много је оних који слушају музичка дела, али не схватају да их доиста не чују, оних који гледају ликовна дела, али не схватају да их заиста не виде, оних који не знају да се духовно чуло за уметност развија целог живота. Колико може да буде успешно убеђивање да неко није способан да заиста чује, види, односно да има лош укус, ако појединца средства масовног комуницирања стално уверавају да ће куповином рекламиране робе сигурно показати добар укус? Која би ту била инстанција доброг укуса? Код нас се често може чути тврдња „ако не знаш шта је добро, гледај шта је скупо“.

Дуго се сматрало да је лепота једина мера уметничке вредности. Од тога се одавно одустало, јер је схваћено да на вредност утичу различите особине дела, али и промењиве особине оних који

---

<sup>13</sup> Уп.: Телебаковић, Б., *Негација и слобода. Филозофија Теодора Адорна*, Тресце, Београд, 2012.

дело прихватају. Вредност не може да буде одређена ни само као објективна ни само као субјективна. Можда би се могло рећи да је ваља тражити у пресеку разних елемената уметничког простора? Ако некад може да се успостави нека сагласност око вредности конкретног дела или групе дела, та сагласност је краткотрајна, а равнотежа која је успостављена је лабилна. Увек нас, међутим, највише интересује оно „сада“ и „ту“.

Укус може да уједињује људе неког доба. Данашње доба је вероватно одређено пре свега масовним рђавим укусом, али и профињенији укуси још увек учествују у обликовању укупне слике савременог света. Проблем је што је људи с развијенијим укусом увек премало. Генијално дело може да остане дуго непризнато или премало признато, јер нема, више нема или још увек нема довољно оних који су у стању да схвате и прихвате генијалност изражену у њему.

Без судова укуса нема промовисања уметничких дела. Добар укус би још увек морао да служи за разликовање творевина од стваралачких дела и за упоређивање успешних дела. Добар укус је потребан и за добар живот. Каже се да се човек од укуса другачије понаша у животу од оног који нема укус или му је укус лош, да је даље допро у умећима бирања интересовања, уређивања окружења, налажења достојних брачних партнера и пријатеља, коришћења слободног времена итд. И човек доброг укуса греша. Када би увек све савршено вредновао, живот би му био једноличан и досадан. Онај без доброг укуса често или стално погрешно вреднује, али показује да се може живети и без истанчаног укуса. Зар се укус појединца стално не преображава? Зар се и укус у друштву стално не мења? Могу ли се данас на модној писти замислити манекенке које би личиле на Рубенсове лепотице?

Већини људи се у сваком добу највише свиђа оно што се свиђа и онима око њих, односно оно што сматрају да треба да им

се свиђа.<sup>14</sup> Мањина покушава да изгради другачија мерила и критички вреднује. Све јој је теже, јер се на данашњем општем маскенбалу очекује да иза маске нема лица.

На основу чега обликовати судове укуса? Изгледа да се за њих не може наћи довољно чврст ослонац. „Култура укуса“ је амалгам с много састојака. Неки су више неки мање важни, али се редослед важности мења. Данас се, на пример, често сматра да без развијеног осећања за иронију не може да се изгради добар укус. Можда би ваљало приметити да је потребно и осећање за самоиронију? Како у друштву у коме су за културу задужени промотери некултурне културе обликовати културу укуса?

Да ли би могло да буде набројано одакле све потичу и на шта се све ослањају судови рђавог укуса? Вероватно лош укус има много извора и ослонаца, али би ваљало именовати бар неке. Не верујем да је рђав укус урођен. Вероватније је да уже и шире окружење утиче на нечије усмерење ка добром, односно ка рђавом укусу. Родбина и пријатељи могу да наведу неког да ради на себи и отвара могућност стварања свог доброг укуса, али могу и да га усмере на супротну страну. Друштвено окружење у коме се фаворизује некултурна култура многе спречава да избегну рђав укус. И велике уметнике тржиште може да наведе да испоље рђав укус, да продају свој потпис а не уметничко дело (или чак да изнајме своје присуствовање неком скупу.) Раније је било важно да ли ће појединац обратити пажњу на уметничко дело, данас да ли ће решити да за неку творевину извади буђелар.

Како препознати лош укус, када је он стандардни укус у савременом друштву? Како осетити да је он натурен, када га људи скоро неосетно прихватају? Рђав укус је некад препознатљив по

---

<sup>14</sup> У јавности се сумњиви судови укуса често комбинују с другим сумњивим судовима. Да ли су само судови лошег укуса битни приликом избора неке „мис“? Вероватно нису, али када изаберу неку „мис“, она ће морати да врати титулу ако се у међувремену уда. Можда је ово траг религијске традиције, по којој је лепота права само ако је чиста, невина?

недостатку властитог естетског искуства. Онај који прихвата без провере судове укуса околине и изриче их као властите обично није у стању да се одмакне од рђавог укуса. Његова упоређивања су обично црно-бела: нешто је или „хит“ или „шит“. Неког незаинтересованост за укус одваја, на први поглед, потпуно од простора укуса. Често се, међутим, показује да је потпуна равнодушност врло ретка. У неким ситуацијама се одустаје од равнодушности и приступа вредновању, али лоше.

За сигурније обликовање естетских судова укуса потребно је дуго искуство вредновања уметничких дела. У овим судовима се узима у обзир садашње стајалиште, али и прелама поглед ка прошлости с предосећањем будућности. Обраћа се пажња на многа ранија вредновања и процењује шта би и у будућности могло да буде сматрано уметнички успелим. При томе не би смело да буде заборављено да се временом мења и оно што многи припадници културне елите сматрају добрим укусом. За испољавање укуса је битно и време и место.<sup>15</sup>

Дешавају се и нагли раскиди с традицијом. Да ли је ту најважнија улога уметничке авангарде? Да ли авангарда увек чува укус од рђања, за разлику од декаденције, за коју се обично сматра да чува оно што заслужује да пропадне. Зар декаденција није понекад успевала да сачува традиционалне вредности за које би било штета да су уништене? Зар авангарда није у многим случајевима деловала као апологија кича и настојала да ојача каноне кича? Да ли кич некад омогућава приступ тамној страни уметности, која је затворена према новости, изазову, експерименту, али увек постоји заједно са светлом страном? Ваља бити свестан да је оспоравање кича и само често кич. Како онда одбранили светлу страну уметности од поплаве кича?

---

<sup>15</sup> Онај који у старости има исти укус као у младости, показује да није пратио развој уметности. Успешност неких дела омета то што се не налазе се на правим местима. Вероватно ће то бити случај и с огромним грађевинама на савском и дунавском обронку Калемегдана, ако буду подигнуте.

Можда укупан однос према практичком животу показује да ли је неко способан да развије добар укус? Честа упозорења да су естетика и етика нераздвојне нису непотребна. Доиста, сви ликови нечије људске условљености су тако преплетени да неразвијеност неког лика угрожава целину. Може ли уопште у нихилистичком окружењу да се потврђује укус? Све је већа нетрпељивост према онима који се и даље усуђују да процењују и пореде уметничка дела. У новинама се одређује шта је данас истинито, на телевизији шта је данас лепо. Сутра ће нешто друго бити истинито или лепо. Многима се чини да је ово израз демократије, јер се чини да би све могло да дође на ред да буде истинито или лепо. Медијски интелектуалци су у стању да загаде било коју област духа. Њихова провокативна иступања промовишу их у очима публике за врхунске експерте. Они који нису били у стању да напишу било шта озбиљно, „доказали“ су се у јавним наступима. И у време Сенеке је било оних који су „научили да разговарају с другима, али не и са собом“. Данас су такви најгласнији и најутицајнији.

Ако је добар укус присутан само у све малобројнијим оазама, питање је каква је будућност уметности. Може ли се о њој говорити на исти начин као раније, уколико је и простор уметности већим делом испуњен рђавим укусом? Људи углавном без отпора прихватају творевине и провокације које им се нуде на тржишту а не уметничка дела. Онај коме је још до уметничких дела може уз помоћ компјутера да унутар своја четири кућна зида направи сурогат музеја ликовних дела и сурогат концертног студија. Може ли се ово назвати дружењем с уметничким делима?

Уметник се све чешће самопроглашава. Све је више оних који су убеђени да су креативни, чак да су генији и који очекују да и други то прихвате. Неки квазиуметници постају познати у свету. Некад су се уметници трудили да створе „нешто“, да га ослободе из ништавила. Изгледа да је већина оних који се данас представљају као уметници од тога одустала. Када се сада прилази уметности пут увек закрчује неки уметнички паразит (Kunstschmarotzer), који није у стању да нешто створи. Може ли се извршити „лустрација“

уметничких паразита? Њу би могла да обави само публика, али већину оних који данас себе убрајају у публику чине људи незаинтересовани за укус.

Да ли је у језгру савремене уметности „ништа“ које није потребно стварати, на погрешан начин „ослобођено ништа“? Ништавна творевина је с једне стране остала нестварна у односу на збиљу, али је с друге стране потпуно утопљена у сивило стварности. Да ли је овако „ослобођено ништа“ израз потпуног раскида уметности и истине? Да ли је у уметности завршена не само улога лепоте већ и улога уметничке, непојмовне истине?

Можда нам „као да уметност“ превише скрива поглед према правим уметницима и уметничким делима којих још има? „Као да уметници“ без сопствених дела нису ни „наивни“ ни ограничени на израду материјала интересантног за етнографију. Они траже да буду признати као прави уметници. Вешти да изазову шок код публике и да то медији пренесу, они окупирају све више простора који је некад заузимала уметност. Мртви пацови и гомиле ђубрета који су се могли видети на овогодишњем Октобарском салону су остали на истом месту и када је салон затворен. Могуће је да ће се уклопити у неку нову уметничку инсталацију, јер су део актуелности од које не можемо да побегнемо? У подрумима многих зграда шетају пацови, јер станари своје мачке воде код естетских хирурга специјализованих за кућне љубимце. Можда нам је понуђена могућност суочавања са собом и са светом, али нисмо у стању да препознамо „постављање истине у дело“, учимо „први бљесак новог догађаја бића“ и успоставимо прави „дијалог с ништавилем“?

Зимел је упозоравао да и у ситницама може да се скрива суштина. Може ли се наћи прави метод за пробијање ка суштини? Можда је „суштина суштине“ да мора да остане скривена? Тачно је да је и иза бесмисла некад могуће наћи некакав смисао. Проблем је што се традиционално одређен укус тешко развија и чува сталним утапањем у ситнице и бесмисао. Како истрајавати у свету без великих прича, у коме више нема интереса за смисао и вредност ни одговарајућег места за укус? Тамо где укус не спада у *conditio*

humana живот је тешко обликовати као уметничко дело? Какво би значење имало поновно размишљање о смислу постојања естетике ако би она садржала само приче о себи? Како да естетика сачува своје достојанство ако и уметници и публика имају право на рђав укус? Агонија укуса је једна од јасних путних ознака и за оне који су у филозофији одабрали повлачење и за оне који не пристају на њега. С друге стране, питање укуса је право филозофско питање, јер се на њега, као и на остала права питања, не може коначно одговорити.

Криза уметности је део кризе савременог света и естетика би могла да има разлог постојања само ако не затвара очи пред кризом, ако покушава да промисли разлоге кризе и осветли могуће путеве излаза из ње. Изгледа, међутим, да естетика мора да буде стално преутемељавана како би одговарала промењеном искуству. Није лако бити на истуреном филозофском положају. Биће све теже. Ниче, који није бежао од промишљања усијаности ништавила, је полудео. Колико је данас оних спремних да ради суштине закораче у таму бесмисла?

## Литература:

- Augustin, A., *O slobodnom prosuđivanju (De libero arbitrio)*, Demetra, Zagreb, 1998.
- Адорно, Т. В., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
- Benjamin, W., *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969.
- Benjamin, W., *Uz kritiku sile*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1971.
- Gadamer, H.-G., *Die Griechische Philosophie und das moderne Denken*, Gesammelte Werke, 6: Griechische Philosophie II, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1985.
- Гадамер, Х.-Г., *Европско наслеђе: Чланци, Плато*, Београд, 1999.

- Гадамер, Х.-Г., Истина и метод. Основи филозофске херменеутике, Фенон, Београд, 2011.
- Жене, Ж., *Уметничко дело. Естетска релација*, Светови, Нови Сад, 1998.
- Хартман, Н., *Естетика*, Култура, Београд, 1968.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1986.
- Heidegger, M., *Die Technik und die Kehre*, G. Neske, Pfullingen, 1962.
- Heidegger, M. *Doba slike svijeta*, Razlog, Zagreb, 1969.
- Heidegger, M., *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 1950.
- Heidegger, M., *Kraj filozofije i zadaća mišljenja: rasprave i članci*, Naprijed / Brkić i sin, Zagreb, 1996.
- Hume, D., *O merilu ukusa*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1991.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975.
- Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, u: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Band VIII*, Hrsg. Colli, G., Montinari, M., Walter De Gruyter, Berlin / New York, 1988.
- Nietzsche, F. W., *Werke*, Hrsg. Schlechta, K., I–III, Ullstein, Frankfurt/M. / Berlin / Wien, 1982–9.
- Телебаковић, Б., *Негаица и слобода: Филозофија Теодора Адорна*, Тресије, Београд, 2012.

Boško Telebaković

## THE ISSUE OF BAD TASTE

(Summary)

The issue of taste enlightens the question of the sense of arts and the question of theory survival, which presupposes that such sense exists. The global flooding of bad taste questions the traditional approach to arts, but also allows the possibility of having a good everyday life. Politics knows how to use bad taste. If all people have the right to have it, and if artistic works are not needed any longer but market-oriented works are wanted, what remains to



be esthetics task? Could esthetics be disconnected from reality? What does not exist can be better and more beautiful than what is, but esthetics as practical philosophical discipline cannot totally stay apart from the existing practice, if it wants to survive. One cannot possibly capture the essence of arts without the world.

**Key words:** bad taste, good taste, genius, politics, the right to have bad taste, artist, artistic work, audience



Марица Рајковић

**DE GUSTIBUS NON EST DISPUTANDUM**

**Апстракт:** Аутор разматра појам укуса кроз призму испитивања свакодневних фраза о естетичким појмовима, испитујући у којој мери те „нејасне представе традиције“, како их Хегел назива у предавањима о историји филозофије или Платон при разликовању мњења од мишљења, имају основа и могу ли се *тематизовати* као озбиљна филозофска питања, јер се ипак тичу елементарних појмова важних филозофских дисциплина. Осим фраза да се „о укусима не расправља“ и да „свако има властити укус“, разматраће се још неке од сличних теза, представа и судова, као што су: „лепота долази изнутра“, „лепота је у оку посматрача“, итд. Потребно је, дакле, утврдити у којим од тих ставова се крије пуки принцип уопштавања, у којима је реч о уобичајеним и традиционалним фразама, а који од њих имају мисаоно утемељене изворе и аргументе.

**Кључне речи:** естетика, лепота, поиетичко, практичко, укус.

Естетички и етички појмови, односно проблеми поиетичке и практичке филозофије, баве оним што *може бити и не бити*, тј. усмерени су на сферу стварности која је још код Аристотела одвојена од теоријске спознаје, која се бави оним вечним и непроменљивим. Та сродност фундамента и извора на којем су засноване преноси се и на удаљеније сегменте њихових проблематизација, што доводи до ситуације у којој су управо естетички и етички проблеми

уједно и најподложнији разноврсним површним интерпретацијама и мњењима. Управо због тога што се баве појмовима који се тичу могућег и променљивог, а не вечног и нужног, логично је због чега су у свакодневним разговорима далеко заступљенији судови и закључци о лепоти, укусу, уметности, моралу или политици, него разматрања о проблемима теоријске спознаје.

Пут којим се крећемо није пракса која је честа у филозофији, јер већ античко доба доноси принцип по којем се сфера појмовног и мисаоног не треба одређивати с обзиром на себи инфериорне принципе мњења и површних представа. Због тога и треба нагласити да овде није циљ да се било који филозофски појам *одреди* с обзиром на уобичајене представе које се могу чути у свакодневним ситуацијама, него напротив, да се испита *филозофска утемељеност* тих представа, што представља мисаоно легитиман поступак.

### „Унутрашња” лепота

Фраза да „*лепота долази изнутра*“ и уопште формулација „*унутрашње*” *лепоте* израз је потребе да се лепо не сведе на пуки чулни израз и појавност без духа, што у основи представља проблематично полазиште, посебно када је природно лепо у питању. Такав приступ одређивању лепог, међутим, није без основе, посебно ако се има у виду да су читава модерна цивилизација и европски дух постављени управо на темељима старогрчке епохе, која је за једини аутентични принцип разумевања стварности поставила идеју, логику и чисто *мишљење*. Другим речима – ако Платон има велике тешкоће да у филозофско разматрање укључи проблеме који су нераскидиво везани за чулно и појавно – као што је лепота, не треба да чуди што традиција у чијој је основи добрим делом његова метафизика нема храбрости да лепо веже примарно за феномен чулности. Уз то, управо античка филозофија износи појам *καλοκάγθια* – практичко-поиетички идеал о нераскидивој вези лепог и доброг – прве „естетичке“ теорије: „Ако само помислимо на

три великана старог свијета: Платона, Аристотела и Плотина, онда ћемо лако увидјети да су они – без обзира на то што естетику нису звали естетиком и што су изrekli штошта од оног што би се тешко могло супсумирати под тај појам – далеко надмашили својим дубоким увидима многе стручњаке за то 'подручје' и у новом свијету<sup>1</sup>. Стари Грци под *лепим* и *добрим* подразумевају битно шире и другачије појмове од оног које им данас, након латинизације и других редукција признајемо. Антички идеал *καλός και ἀγαθός* заснован је на појму врлине, *ἀρετή*, на основу које *лепо* и *добро* не могу постојати као засебни и независни феномени.

Појам лепог, дакле, у сâмом свом одређењу носи низ противречности, па је могуће разликовати неколико одређења лепог: „(а) лепо у најширем значењу, а ту спада уобичајена употреба овог појма код Грка, односи се на област естетике као и на морално лепо и тако је и у средњем веку; надаље, можемо разликовати (б) лепо у искључиво естетичком значењу и њим се обухвата све оно што изазива естетске доживљаје (реч, боја, звук, мисао); тај је појам постао временом и основни, а можемо разликовати и (ц) лепо у естетском значењу, сужено на област вида; тада лепи могу бити само облик и боја“<sup>2</sup>. Другим речима, последња два одређења лепог не само да се разликују од првог, него му и директно противрече, одбијајући могућност да најважнији естетички феномен буде скопчан са етичком категоријом. Управо је ова чињеница узрок бројних спорова када је у питању тумачење ионако сложеног појма – „лепо има пуно значења. Понекад, они који учествују у филозофском дијалогу користе исте појмове, а говоре о различитим стварима“<sup>3</sup>. Уколико се под појмом лепог у неким случајева подразумева и морално, а у неким случајевима се оно одређује као категорија потпуно супротстављена било каквом етичком феномену, јасно је због чега се постојећа комплексност те теме додатно продубљује.

<sup>1</sup> Грлић, Д., *Естетика*, I том, Напријед, Загреб, 1983, стр. 278.

<sup>2</sup> Узелац, М., *Естетика*, Stylos, Нови Сад, 2003, стр. 55.

<sup>3</sup> Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005, стр. 11.

Претеча става о „*унутрашњој*“ *лепоти* разматра се у Платоновом делу *Федар или о лепоти*, на примеру односа између пожуде и пријатељства. У склопу беседе *Ερωτικός* Платон испитује однос према особама које су нас привукле на чулан начин у поређењу са односом који је започео кроз упознавање и пријатељство: „многи љубавници пожудели су тело пре него су упознали карактер дечака и обавестили се о другим његовим особинама, тако да је неизвесно да ли ће хтети да буду пријатељи и онда кад своју пожуду задовоље“<sup>4</sup> – док у другом случају чулно задовољење не би могло да „смањи“ раније започето пријатељство. За Платона је рангирање ова два случаја лако: кретање од комплекснијег (духовнијег) облика односа ка једноставном (чулном) не доводи у опасност комплекснији облик, јер се та редукција може извршити без препрека. Међутим, изузетно је тешко на чулно фундираном односу изградити „духовнији“ облик пријатељства или љубави. Таква Платонова концепција је јасна ако се има у виду да је антички појам пријатељства упућен на практичку, а не на емоционалну основу. Античко *φιλία* засновано је на *ἦθος*-у, а не на *πάθος*-у – другим речима, љубав или пријатељство су ствар односа *човека према човеку*, а не ствар емоционалног стања или чулне привлачности. Управо на тим основама настаје још једна од уобичајених формулација – „платонска љубав“, која у свом одређењу изворно није подразумевала однос који *искључује* телесно или чулно, него однос који на том телесном или чулном *није заснован*. Човеку античке Грчке би, дакле, формулација „*унутрашње*“ *лепоте* била много разумљивија и ближа него човеку савременог доба.

Кант разуме потребу да се испита однос између естетског осећања и етичког феномена, формулишући то кроз свој појам *узвишеног* – за чије просуђивање захтевамо слагање „под претпоставком моралног осећања у човеку, и тиме приписујемо нужност такође томе естетскоме суду“.<sup>5</sup> На тај начин, разликује се лепо, као

<sup>4</sup> Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, Култура, Београд, 1970, стр. 108.

<sup>5</sup> Кант, И., *Критика моћи суђења*, Дерета, Београд, 2004, стр. 118.

„оно што се допада у чистом просуђивању“, од узвишеног, које представља „оно што се својим опирањем интересу чула непосредно допада“. <sup>6</sup> Кантово истицање примата природно лепог код Шилера се мења кроз формулацију да је лепо *слобода у појави*, док се код Шелинга појављује теза да је *природа несвестан дух, а дух свесна природа*, па на тако схваћеном онтолошком темељу лепо бива дефинисано као бесконачно у коначном облику.

Хегел тврди да се чулно у уметности одуховљава, док се духовно у њој јавља као чулно – садржај уметности је идеја, а њен облик је чулни сликовити лик. Код Хегела, дакле, лепо јесте нужно везано за *чулни феномен*, али насупрот Канту, примат има тек одуховљена, уметничка идеја лепоте или идеал. Хегел јасно говори да је природа „лишена богова. У погледу приказивања апсолутнога и његове садржине изгубили су своју вредност море, гора и долина, реке, извори, време и ноћ, а исто тако и општа збивања у природи“. <sup>7</sup> Кроз појам идеала могуће је разумети Хегелов однос према појавној сфери естетских феномена – „идеја уопште јесте права идеја само уколико се развија самостално на основу своје сопствене делатности“, а као идеал она је „непосредно појава, то јест идеја лепог идентична са својом појавом“. <sup>8</sup> На овај начин идеја лепог не запада у опасност да буде апстрахована од садржаја и чулне форме, јер би тиме престала да се тиче лепог, које чулну форму не може да напусти. Хегел „заступа правац тзв. садржајне Естетике, и то интелектуалистички правац њен, пошто се у њему садржина уметничког дела састоји у идеји која се у њему изражава“. <sup>9</sup>

Николај Хартман експлицитно тврди да је израз „унутрашња лепота“ парадоксалан, наводећи као пример управо Сократа – чија морална исправност и неоспорна духовна снага никако не утичу на – како каже – чињеницу да он није био човек лепе спољашњос-

<sup>6</sup> Исто, стр. 119.

<sup>7</sup> Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II том, БИГЗ, Београд, 1986, стр. 228.

<sup>8</sup> Исто, стр. 9–10.

<sup>9</sup> Петронијевић, Б., *Хегел, Шопенхауер, Хартман*, Југоисток, Београд, 1944, стр. 80.

ти. Такво одређење није ново, будући да већ Шилер истиче да у естетским судовима нисмо заинтересовани за моралност по себи, већ само за слободу. Хартман, дакле, нема дилему када је у питању прожетост и сродност лепог и доброг: он сматра да су у питању јасно одвојене сфере међу којима не треба брисати границу, што значи да је лепо везано искључиво за појавни израз и за спољашње испољавање. За лепо које је прожето духом, односно за људске (уметничке) творевине лепог, он уводи појам објективираних лепоте, чиме покушава да реши проблем односа духовног и појавног. На тај начин – природно лепим се сматра оно лепо које није прожето никаквим духовним садржајем по себи, а духом прожета лепота могућа је једино у људским, тј. уметничким производима. *Лепота човека* је природна лепота, која у ужем смислу нема везе са духовним квалитетима тог човека, па Хартманов став јасно изражава одбијање могућности да се говори о било каквом облику „унутрашње“ лепоте. Важно је, ипак, указати на један значајан Хартманов став, који гласи: „естетичка вредносна свест је условљена способношћу субјекта који опажа да сагледа ванестетичке вредности“.<sup>10</sup> Овим ставом се на једноставан, али и оригиналан начин показује на који начин друге вредности могу бити *важном садржином* естетске перцепције у најширем смислу, а да је ни на који начин *не условљавају*.

Хартман, дакле, недвосмислено тврди да је бркање естетичких и етичких вредности *грешка*: „стари су учинили ту грешку у свом појму *καλοκάγαθία*. 'Animus sanus in corpore sano' говорило се у натуралистичком преокрету, а мислило се на лепу душу у лепом телу“.<sup>11</sup> Обе ове формулације Хартман сматра погрешнима, тврдећи да „не би требало уопште говорити о душевној лепоти“,<sup>12</sup> будући да и морално сумњив човек може да буде леп, као што и човек којег одликују највише врлине може бити одбојан. Једина „унутра-

<sup>10</sup> Хартман, Н., *Естетика*, Дерета, Београд, 2004, стр. 99.

<sup>11</sup> Хартман, Н., *Естетика*, Дерета, Београд, 2004, стр. 156.

<sup>12</sup> Лос. cit.



шњост<sup>13</sup> лепоте која долази у обзир аргументује се следећом тврдњом: „лепота није израз моралних квалитета; она је много пре израз унутрашње јединствености и целовитости. Али и једно и друго, највиша морална величина као и јединственост, могу остати и у спољашњем неизражени, сакривени иза неадекватне спољашњости. У том врло једноставном и једнозначном смислу Сократ је био одвратан“.<sup>13</sup> Хартман овом додаје и разматрање виталних вредности, које такође не би требало бркати са естетским вредностима – „вулгарни појам лепоте је увелико условљен сексуалним осећањем“, пише он, упозоравајући да у оба случаја „морамо тек постепено научити да правимо разлике“.<sup>14</sup>

### Лепота је у „оку посматрача“

Када је реч о ставу „Лепота је у оку посматрача“, његово утемељење се може делимично пронаћи у Кантовом учењу, али искључиво уз разумевање *везе* коју Кант успоставља између субјективног увида и објективног *важења*. Из Кантове *Критике чистог ума* јасно је да он никада не би могао да одобри став *супротан* овом, односно могућност неке лепоте *по себи*. Пошто је ствар по себи мисаоно недохватљива, јасно је да ни *лепота по себи* не би могла да буде одржива у склопу Кантове филозофије. Међутим, значи ли то да би он одобрио тврдњу да је лепота ствар посматрача? Чињеница да је Кантова филозофија позиционирана као субјективни идеализам не би требало да наведе на неопрезан закључак да би он допустио тезу о „лепоти у оку посматрача“.

Столиц сматра да се *лепота* као естетичка категорија потпуно губи у савременим естетичким теоријама: „она је једноставно полако нестала. Далеко старија од појмова ’уметности’ или ’естетичког’, ’лепота’ је традиционално била доминантни појам у естетичкој теорији, уметничкој критици и свакодневном естетич-

<sup>13</sup> Loc. cit.

<sup>14</sup> Исто, стр. 157.

ком општењу“<sup>15</sup>, међутим, она „не закупа многе новије мислиоце. Они се радије баве анализом ’уметности’ или феноменологијом естетичког искуства, а ту се ’лепота’ помиње узгредно и летимично или се, пак, потпуно прелази преко ње. Као генерички вредносни термин ’лепота’ је замењена ’естетичком вредношћу’ и сродним изразима“<sup>15</sup>. Шелинг већ у XIX веку антиципира такву потребу: „у једном уметничком делу се то назива, на пример, објективност, чиме заправо треба да се изрази само супротност од субјективности“<sup>16</sup>.

Могућност да се Платонове идеје повежу са естетичком формом кроз коју би биле испољене представљала је изазов за бројне филозофе, међу којима је и Шопенхауер, чије дело „Свет као воља и представа“ разматра и ово питање – „трећа књига бави се фундаменталним типовима света представе, Платоновим идејама, као објектима чистог посматрања без интереса, као естетичким објектима и садржи естетику Шопенхауерову“<sup>17</sup>. Начин на који је могуће повезати лепо као конкретно са општим критеријумом или принципом, дакле, представља веома стар филозофски проблем. „Ако се објекти просуђују само према појмовима, онда се губи свака представа о лепоти“<sup>18</sup>, сматра Кант, додајући да „не може да постоји никакво правило на основу којег би неко могао бити принуђен да призна да је нешто лепо. Да ли су лепо неко одело, нека кућа, неки цвет: о томе нико не дозвољава да му неко наметне свој суд макар каквим брбљањем, нити на основу ма којих разлога или начела“<sup>18</sup>. Ипак, приликом сваког просуђивања лепог, „ми гајимо уверење да на својој страни имамо неки општи глас“<sup>19</sup>, чиме заправо захтевамо право да се и други сложе са нама.

<sup>15</sup> Столниц, Ц., *Две студије о настанку модерне естетике*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, стр. 57–58.

<sup>16</sup> Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе*, Плато, Београд, 1998, стр. 53.

<sup>17</sup> Петронијевић, Б., *Хегел, Шопенхауер, Хартман*, Југоисток, Београд, 1944, стр. 105.

<sup>18</sup> Кант, И., *Критика моћи суђења*, стр. 82.

<sup>19</sup> Лос. cit.

Разлог због којег Хегел цени Кантову „Критику моћи суђења“ лежи пре свега у чињеници да Кант на прави начин тек овде износи синтетички структурирано мишљење – и то не због сврховитости као начина да се премости јаз између теоријског и практичког или природне нужности и слободе<sup>20</sup> – колико због тога што се одважио да управо на примеру субјективног суда *укуса* покаже да *субјективна опитност* није парадоксалан појам. Кант, наиме, разуме да ће појавна форма лепог увек онемогућавати објективно важење какво имају логички судови, засновани на појмовима. Пошто лепо не може имати појам, јер се не може отргнути од појавног, оно важи само субјективно. Међутим, синтетичко у Кантовој филозофији почиње управо у разумевању да субјективан суд не може имати *објективно*, али може претендовати на *опите* важење. Другим речима, фраза „лепота је у оку посматрача“ за Канта би била утемељена једино уз услов да тај посматрач увек може и мора очекивати да она буде лепота *и у очима других посматрача*, а да се истовремено не занемари конкретан естетски предмет који се посматра! Мора се, дакле, имати у виду да Кантова субјективистичка перспектива када је лепо у питању увек повлачи за собом и претензију на опште важење.

### **De gustibus non est disputandum**

Претензија на опште важење упућује на још један став, карактеристичан за свакодневну употребу: став да *свако има властити укус*. У естетици се под *укусом* (лат. *gustus*) разуме „смисао за лијепо, способност осјећања за умјетнички вриједно, способност суђења о естетским предметима, естетско вреднованог обрзложења односно доказа, што накнадно може, али не мора, да услиједи“<sup>21</sup>, чиме се појам укуса придружује кључним естетичким

<sup>20</sup> Јер повезивање још није синтеза.

<sup>21</sup> Филиповић, В., *Филозофјски рјечник*, Матица хрватска, Загреб, 1965, стр. 411.

категоријама које се називају истим именом, а користе на потпуно различите начине.

Кант дозвољава став да свако има властити укус, али уз услов да није реч о суду укуса о лепом! Он, наиме, признаје да у погледу пријатног, корисног, допадљивог и привлачног свако има властити укус, као и да о таквим укусима заиста и нема смисла расправљати – „у погледу пријатнога, дакле, важи овај основни став: *сваки човек има свој властити укус (укус чула)*“.<sup>22</sup> Међутим, када је у питању суд укуса, који се бави лепим, никако не може бити одржива теза да свако има властити укус, јер би то значило да *не постоји никакав укус*. Кант сматра да би било *смешно* назвати нешто *лепим за мене*: „ако се нешто допада само њему, он га не сме назвати лепим“!<sup>23</sup> Такав Кантов став разумљив је због следећег разлога: просуђивање пријатног или атрактивног остаје субјективним, јер оно и не претендује на опште важење. Због тога *о таквој врсти укуса* нема ни потребе расправљати.

Суд укуса којем је предмет *лепо* има претензију на опште важење и мада та општост никада не може бити објективна, оно увек садржи *захтев* да се *и други сложе са мном*. Суд да је нешто *лепо* увек захтева и очекивање од других да се са тим допадањем сложе, па на тој основи можемо разликовати две врсте укуса: „прву врсту укуса могу да назовем укусом чула, а ону другу укусом рефлексije: уколико чулни укус доноси само личне судове, а укус рефлексije тобожње општеважеће (јавне) судове, али и један и други укус доносе естетске (не практичне) судове о једноме предмету само с обзиром на однос представе тога предмета према осећању задовољства и незадовољства“.<sup>24</sup> На тој основи Кант формулише своје познато одређење о четири момента суда укуса:

- 1) *Укус* представља моћ просуђивања једнога предмета или неке врсте представљања помоћу допадања или недопа-

<sup>22</sup> Кант, И., *Критика моћи суђења*, стр. 80.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> Исто, стр. 81.

дања *без икаквог интереса*. Предмет таквог допадања назива се *лепим*.<sup>25</sup>

- 2) *Лепо* јесте оно што без појма изазива опште допадање.<sup>26</sup>
- 3) *Лепота* јесте форма *сврховитости* једнога предмета, уколико се она на њему опажа *без представе о некој сврси*.<sup>27</sup>
- 4) *Лепо* јесте оно што се без појма сазнаје као предмет неког *нужног* допадања.<sup>28</sup>

Рефлексивност моћи суђења посебна је и по томе што она треба да супсумира под закон који још није (и не може бити) дат, па је неопходно да се замисли *као да* јесте. Да би било који суд био суд сазнања, он мора да буде објективан. Суд укуса нужно остаје субјективним, што значи да је он естетски, а не логички (сазнајни) суд – „естетска општост која се приписује једном суду мора бити општост нарочите врсте, јер она не повезује предикат лепоте са појмом *објекта* посматраног у његовој целокупној *логичкој* сфери, па ипак управо тај исти предикат протеже преко целокупне сфере *оних који суде*“.<sup>29</sup> На тај начин Кант заокружује фундаирање естетског суда у односу према властитом предмету.

Ингарден пише „о релативности естетске вредности кад се поставља принцип: *de gustibus non est disputandum*, који одговара тврдњи да ‚није лепо оно што је лепо, него оно што се неком допада‘. Ова тврдња често се разуме као да уопште не постоји лепота у смислу некаквог својства самог уметничког дела или естетског предмета, већ да постоји само допадање нечега/некоме, што је само по себи сасвим неутрално у погледу супротности *лепо – ружно*“.<sup>30</sup> Таква релативизација не оставља могућност чак ни да *исти* пред-

<sup>25</sup> Исто, стр. 78.

<sup>26</sup> Исто, стр. 84.

<sup>27</sup> Исто, стр. 96.

<sup>28</sup> Исто, стр. 99.

<sup>29</sup> Исто, стр. 81.

<sup>30</sup> Ингарден, Р., *Онтологија уметности*, Књижевна заједница Новог Сада, 1991, стр. 154.

мет увек буде перципиран на исти начин, јер је према постојећем принципу могуће да нам се у једом тренутку предмет допада, а већ у следећем више не. Фраза *de gustibus non est disputandum*, дакле, одузима естетском предмету улогу у процесу опажања лепог, премештајући у потпуности фокус на рецепцију, односно на рецепијента. Из таквог става уследило би потпуно укидање важности предмета лепог, што у основи води ка истој, крајњој консеквенци као и став „лепота је у оку посматрача“ – неодрживом ставу који из суптилног односа естетског предмета и естетског акта изоставља естетски предмет. Неодрживост таквог става лежи у чињеници да је домену естетског стваралаштва „иреално дијелити формалне од садржајних елемената“, јер је управо у естетским предметима и објектима „достигнут навећи ступањ сједињавања форми и садржаја“.<sup>31</sup>

### Закључак

Процесом филозофског испитивања свакодневних и уобичајених фраза о естетичким категоријама није се смрало на обогаћивање филозофског знања о поменутих категоријама, него на обрнут процес: на испитивање стварне утемељености фраза и изрека које одају утисак филозофски фундираних израза. Теза о „*унутрашњој*“ *лепоти* показује се делимично утемељеном у старогрчком појму *καλοκάγαθία*, али се након средњевековне епохе одбацује као недовољно прецизно приступање односу естетичког и етичког. Аутори попут Хартмана је јасно одбацују као погрешну, сматрајући да чак ни *духовна лепота* није одржив појам. Фраза да је „лепота у оку посматрача“ показује се само номинално повезаном са Кантовим субјективним идеализмом, који, међутим, недвосмислено указује на неодрживост искључења предмета лепог из естетског акта. Последња теза, *de gustibus non est disputandum*, расветљава се као

<sup>31</sup> Грлић, Д., *Умјетност и филозофија*, Напријед, Загреб – Нолит, Београд, 1988, стр. 132.

пример релативизације естетских вредности, где се фокусирањем на рецепцију потпуно губи из вида да је за естетски акт подједнако важно и оно реципирано.

На темељу „прве разумне речи о естетици“, коју износи Кант, може се закључити да у погледу лепог никако није одржива теза да о укусима не треба расправљати – напротив, приликом просуђивања лепог, свест да је немогуће захтевати објективно признање властитог суда не значи да се не може просуђивати као да се оно *може моћи захтевати*. Укратко – када је реч о укусима у просуђивању лепог – о њима се *мора* моћи расправљати.

## Литература:

- Грлић, Д., *Естетика*, Напријед, Загреб, 1983.
- Грлић, Д., *Умјетност и филозофија*, Напријед, Загреб – Нолит, Београд, 1988.
- Зуровац, М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд, 2005.
- Ингарден, Р., *Онтологија уметности*, Књижевна заједница Новог Сада, 1991.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, Дерета, Београд, 2004.
- Петронијевић, Б., *Хегел, Шопенхауер, Хартман*, Југоисток, Београд, 1944.
- Столнић, Ц., *Две студије о настанку модерне естетике*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- Хартман, Н., *Естетика*, Дерета, Београд, 2004.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1986.
- Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе*, Плато, Београд, 1998.

## DE GUSTIBUS EST DISPUTANDUM

(Summary)

The author thematizes the idea of taste through the prism of everyday phrases of the aesthetic terms by examining the extent to which these “vague notions of tradition”, as Hegel calls them in his lectures on the history and philosophy, or as Plato distinguishes the real thinking from common *doxa*, has its foundation, and can they be thematized as a serious philosophical questions, as they are related to fundamental concepts of important philosophical disciplines. In addition to the phrases that “the taste is not to be discussed” and that “everyone has their own taste”, the paper focuses on some of the similar thesis, ideas and conclusions, such as: “beauty comes from within”, “beauty is in the eye of the beholder”, etc. It is, therefore, necessary, to determine in which of these views lie a mere principles of generalization, which ones contain the terms of the ordinary and traditional phrases, and which ones are rationally based on serious sources and arguments.

**Keywords:** aesthetics, beauty, poetical, practical, taste.



Дивна Вуксановић

## НАЦРТ КРИТИКЕ УКУСА У ЕРИ ДОМИНАЦИЈЕ „МЕДИЈСКЕ КУЛТУРЕ“: ТРИ КЉУЧНЕ ПРЕДРАСУДЕ О ЕСТЕТИЦИ И УКУСУ У СФЕРИ ЈАВНОСТИ

*Мом тати Миленстију Пуру Вуксановићу*

**Апстракт:** Текст претендује да означи кључна места савремене медијске интерпретације естетички маркираног питања/проблема укуса. Све три „теме“, које су, по нашем мишљењу, у релацији с појмом укуса, некритички се појављују и интерпретирају у домену тзв. „медијске културе“. Реч је о естетичким премисама: „Естетика је наука о лепом“, „Лепота је у оку посматрача“, „О укусима не треба расправљати“. Оно што је овим ставовима заједничко, јесте њихово прихватање и чак промовисање у *mainstream*, али и осталим медијима, чиме се стиче привид присуства „естетике“ и њених значајних питања – као што је проблем укуса – у домену јавности. Међутим, реч је само о привиду, као и о медијском инструментализовању значајних тема естетике, које тиме постају властита супротност: њихова некритичка и површна интерпретација у медијима најчешће води не до разрешења у сфери духа, већ ка потврђивању „културе“ потрошње, те медијске производње баналности: кича и шунда.

**Кључне речи:** укус, естетика, медији, кич и шунд, филозофија медија

“Und ihr sagt mir, Freunde, dass nicht zu streiten sei über Geschmack und Schmecken? Aber alles Leben ist Streit um Geschmack und Schmecken!”

(Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*)

Питањем укуса, његових мерила вредновања и (могућности) доношења естетских судова, естетика се бавила готово током читаве своје повести, а понајвише у временском периоду Модерне и Просветитељства – од Лајбница (Leibniz) и Хјума (Hume), преко Кантове (Kant) *Критике моћи суђења* (*Kritik der Urteilkraft*), све до Крочеа (Croce) и Адорнове (Adorno) критичке филозофије, при чему су ова питања отварана, како систематски, тако и спорадично, у распону од старогрчких филозофа, преко Ничеа (Nietzsche) све до тзв. постмодерног доба. Несумњиво је, међутим, да је највеће интересовање за овај естетички проблем – у контексту преиспитивања филозофије укуса – исказано током XVII и XVIII века, када је интересовање за естетику нарасло у тој мери да је питање критеријума укуса постало, у извесном смислу речи, од посебног значаја не само за естетику и филозофију, него и за свакодневни живот.

Зашто и данас, у необарокној ери владавине естетике и (мулти)медијских произведених слика стварности, изнова и не без повода, покрећемо ово, за естетику важно питање?<sup>1</sup> Чињеница је, наиме, да популарност „естетике” – у савременом добу најчешће редуковане на пукe естетске феномене и перцептивну,

<sup>1</sup> У актуелним расправама о укусу, готово је неизоставно помињање медија, у контексту (естетичког?) промишљања овог проблема. Навешћемо, стога, карактеристичан пример студије укуса „чикашке школе теорије медија“ (*The Chicago School of Media Theory*), која схватање укуса везује како за естетске, тако и за медијске феномене. “Although the Oxford English Dictionary lists more than eight definitions of taste, the word is usually talked about in relation to physical and aesthetic perception. We talk about people either having good taste or bad taste when we look at the personal media choices that they make. Many times it is visual. Are their clothes fashionable? Is their house nicely decorated? But we also make judgements based on their consumption of more traditional media as well.” Alexandra Squiteri, “Taste (2)”, на страници: [www.lucian.uchicago.edu/blogs/madiatheory/keywords/taste-2/](http://www.lucian.uchicago.edu/blogs/madiatheory/keywords/taste-2/).

односно сензуалну и вулгарно-конзумеристичку димензију опажања – прекомерно расте, управо онако како опада интересовање за њено проблемско испитивање. Разлог за наведену, најблаже речено, парадоксалну ситуацију, у којој „естетика“ вредносно доминира (над етиком или политиком,<sup>2</sup> на пример), док сама рефлексивна о естетским феноменима као да посустаје, треба тражити у тзв. „духу времена“, који би ваљало дијагностификовати и, евентуално, критички истражити његове базичне претпоставке. По нашим схватањима, узроци плаузибилности владајућих естетичких мњења, истовремено с негирањем потребе за њиховом проблемски изведеном интерпретацијом, могу се потражити у свету деловања масовних и нових медија, а првенствено акумулирања капитала, који их несумњиво подржава.

Дакле, реч је о томе да се од неупитности, у ери велике популарности „естетике“, стигне до „проблема“, који ће тему укуса друкчије третирати у односу на доминантне вредносне координате доношења / производње естетских судова. С овим у вези, у одељку о грчкој поезији, у књизи *Critique of Taste (Критика укуса)*, Галвано дела Волпе (Della Volpe), позивајући се на Крочеа, истиче битну разлику између поетског и филозофског односа према „проблемима“. Наиме, за разлику од хегеловске спекулације, на пример, „поезија не решава ‘проблеме’, већ формира слике живота у кретању“.<sup>3</sup> У овом контексту посматрано, у тексту ћемо говорити о односу слика (*images*) и актуелних естетичких питања, попут категорије (популарног) укуса, при чему ћемо, уместо о поезији и трагичкој уметности старих Грка, свет слика довести у релацију са

<sup>2</sup> Овде се нећемо бавити питањем „нормирања“ укуса са становника етике или политике, иако ишчитавање Кантове тзв. Треће критике, са стајалишта Хане Арент (Арендт) и интерпретатора њених филозофема, може бити релевантно за (феноменолошко) тумачење савременог света. У овом погледу вид. чланак: Borgen, M., „‘A Sense of the World’: Hannah Arendt’s Hermeneutic Phenomenology of Common Sense“, *International Journal of Philosophical Studies*, Volume 21, Issue 2, Routledge, UK, 2013, стр. 225–255.

<sup>3</sup> Della Volpe, G., „Greek Poetry“, *Critique of Taste*, Verso, London, 1991, стр. 25.

савременим схватањем визуелности, те специфичним медијским посредовањима стварности, сагледано из угла како естетике, тако и филозофије медија.

Према нашим претпоставкама, одређење естетског укуса данас происходи из сфере тзв. медијске културе, која, служећи се превасходно „логиком слике“ естетски делује на реципијенте, односно конзументе и кориснике медијских садржаја. Карактеристичном медијском схематизацијом уобразиље, те свести и несвесног медијске публике, а на основу производње одговарајућих мњења о естетици, продукују се нови „стандарди“ укуса, пре свега као робни стандарди. Ови „стандарди“ надаље утичу на пролиферацију у погледу производње, дистрибуције и потрошње оних слика и садржаја које традиционално одређујемо као кич и шунд. Три основне предрасуде, проистекле из медијског тривијализовања оних естетских идеја што се тичу питања укуса, апострофираћемо овде као проблемски артикулисане ставове, односно владајуће предрасуде у сфери јавног мњења. Прво: „Естетика је наука о лепом“, потом: „Лепота је у оку посматрача“, и напоследку: „О укусима не треба расправљати“. Ова тријада, коју данас можемо, хегеловским речником исказано, назвати „дијалектичком“: „објективизам“ – „субјективизам“ – „релативизам“, типична је псеудометафизичка творевина, коју непосредно или посредно, као вредносне, тј. естетске параметре вредновања, у целини узевши, демонстрира глобална индустрија забаве.

Међутим, уместо емпиријских, рационалистичких, псеудо-метафизичких или спекулативно-дијалектичких истраживања онога што је релевантно за питања укуса као таквог, у овом чланку бавићемо се скицирањем могућег поља савремених рефлексија, као и критиком (употребе) овог појма и њему сродних концепата, препознатих, превасходно, у домену свакодневног живота или, пак, као последице понашања узрокованог дејством савремене медијске културе. Ово нас, надаље, несумњиво доводи до владајућих предрасуда „популарне естетике“, као и критичких преиспитивања савремених животних стилова (*Lifestyles*). Владајуће „предрасуде“,

које у данашњем времену, како се чини, битно утичу на редеофинирање не само „укуса“, већ и целокупне сфере естетике, мишљене у популарном кључу, према нашем схватању, могу се идентификовати као мњења што их промовишу маинстреам медији с једне, и потрошачки стилови живота, с друге стране.

Очевидно је, наиме, да је, у садејству са праксом савременог грађанског индивидуализма, нарцизма и конзумеризма, питање укуса, уопштено гледано, повезано с феноменима модне индустрије, дизајна, естетске хириргије, маркетиншких комуникација и свеопштег медијског посредовања, те да битно утиче на формирање тзв. животних стилова грађана-потрошача. Демократизација укуса, па и популаризовање естетике, које из тога происходи, основна су тема, како је познато, и књиге Лика Ферија (Ferry),<sup>4</sup> о савременом „естетском човеку“. Према поједним тумачима овог дела, управо је „супремација укуса“ у данашњем добу, односно те некадашње „есенције субјективитета“, довела, заправо, до „субјективизације без субјеката“, коју естетика репрезентује као одсушног субјекта у напору да се афирмише као евиденција.<sup>5</sup> Парадокс односа естетичког и естетског прелама се, управо ту, у домену критике укуса или њеног одсуства и недостатка: „Без ‘укуса’ нема могућности да неки појединац доживи ‘естетску вредност’, али само са ‘укусом’ таква се вредност као естетска још не може достићи“.<sup>6</sup>

Отуда су и мерила тзв. „популарне естетике“ уједно резултанта дејства „популарног укуса“ субјекта што више нема свој подмет (*subjectum*), који се може перципирати како у просуђивању о делима савремене уметности, те културних артефаката, тако и у свакод-

<sup>4</sup> Фери, Л., *Homo Aestheticus*: Открића укуса у демократском добу, Издавачка књижевна Зорана Стојановића, Нови Сад, 1994.

<sup>5</sup> Вид. Costica Bradatan, Serguei Alex Oushakine, *In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*, Lexington Books, UK, 2010, стр. 55.

<sup>6</sup> Вид. текст „Између срца и разума: Расправа о мерилима укуса у делима Дејвида Хјума, Имануела Канта и Лика Ферија“, на блогу „Архитекта ка архитектури“, од 16.11.2008. [www.branislavavic.blogspot.com](http://www.branislavavic.blogspot.com).

невном животу: “Popular taste applies the shemes of the ethos, which pertain in the ordinary circumstances of life, to legitimate works of art, and so performs a systematic reduction of the things”.<sup>7</sup> Да ли је систематска редукција укуса на „ствари”, заправо исто што и прећутно и нерелевантно афирмисање робног фетишизма кроз континуирану медијску праксу свођења истине и чињеница на интерпретације с вредносним предзнаком релативизма (сазнајни, етички и естетички), који, напослетку, завршава у хипостазирању квантитативних, тј. тржишних мерила вредности „слика“ што одговарају владајућим мњењима, а чији су носиоци преузети, уствари, из богате филозофске, односно естетичке баштине човечанства. Приметно је, наиме, да савремени медији, а првенствено телевизија, која је, уједно, и најутицајнији медиј масовних комуникација данашњице, имплиците или експлиците, користе одређене естетичке рефлексије изван (изворног) контекста њиховог појављивања, односно у телевитизском „тексту“, где оне попримају посве друкчију конотацију. Најчешће се овакве „естетске предрасуде“ лансирају у емисијама чији садржаји пласирају главне поруке технололизованог „друштва спектакла“: модне индустрије, дизајна, козметологије, естетске „медицине“ и индустрије, као и света *infotainmenta*, у целини узевши. Захваљујући подршци напредних технологија, капитала и тривијализованог схватања естетике и културе, мас-медији, попут телевизије, конституишу “a major avenue for the deterioration of aesthetic tastes and popular cultural standards”.<sup>8</sup> С овим у вези, Лазарсвелд (Lazarsfeld) и Мертон (Merton), закључују, односно скрећу пажњу и изражавају основану забринутост поводом друштвених ефеката (*Social effects*) медија масовног комуницирања.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Bourdieu, P., “Introduction”, *A Social Critique of the Judgement of Taste* (translated by Richard Nice), Harvard University Press, 1984, стр. 5.

<sup>8</sup> Paul F. Lazarsfeld, Robert K. Merton, “Mass communication, popular taste, and organized social action”, на страници: [www.irfanerdogan.com/dergiweb2008/24/13/pdf](http://www.irfanerdogan.com/dergiweb2008/24/13/pdf), стр. 232.

<sup>9</sup> Исто.

Рецимо, естетички приступ теми лепоте, исказан у једној од основних дефиниција естетике, а која гласи: „естетика је наука о лепом“, често се медијски злоупотребљава тако што се пласира као својеврсни *credo* читаве једне индустрије улепшавања, иза које, наводно, стоје „научни“, односно естетички аргументи и „докази“, који подржавају естетизоване и „здраве“ стилове живота богатих и успешних. Слично, медијско манипулисање исказима преузетим из домена естетичког субјективизма и/или релативизма (на пример, „Лепота је у оку посматрача“) – који у естетичким теоријама значе нешто сасвим друго – евидентно је одраз оне врсте „демократизовања“ укуса која нужно води до кича и шунда, не само као одраза некултуре и непознавања значајних естетичких теорија и интерпретативних праваца, мишљених као филозофија или „наука о лепом“, него и олаког исказивања „теоријских ставова“ као „здраворазумских“ и општеприхватљивих хипотеза, те, напоследку, аподиктичких тврдњи које се „поткрепљују“ научно-популарним теоријама.

Типичан исказ, који различити медији обилато експлоатишу третирајући га као „вредност по себи“, јесте поменути филозофема: „Лепота је у оку посматрача“, о чијој експлоатацији, примера ради, говори и истоимена Фејсбук страница,<sup>10</sup> са популарним кич садржајима, карактеристичним обележјем, посебно у визуелном погледу, готово свих актуелних друштвених мрежа. До каквог апсурда може довести комерцијална употреба ове синтагме, речито говори пример преузет са страница *Домино магазина (On line издање)*, што у рубрици „Лепи живот“, која засигурно треба да промовише лепоту као пожељан животни стил (*Beauty as Lifestyle*), доноси текст под називом „Лепота је у оку посматрача“.<sup>11</sup> У тексту се некритички износе „научно“ засноване и, наводно, емпиријски проверљиве хипотезе о односу лепоте и конзумирања алкохола: „Научници кажу да су алкохол и лепота веома повезани. Дакле, што више пије-

<sup>10</sup> [www.facebook.com/LepotaJeUOkuPosmatraca](http://www.facebook.com/LepotaJeUOkuPosmatraca).

<sup>11</sup> [www.dominomagazin.com/article/14158/lepi-zivot/lepota-je-u-okuposmatraca](http://www.dominomagazin.com/article/14158/lepi-zivot/lepota-je-u-okuposmatraca).

те бићете лепши. Али само у вашој машти“<sup>12</sup>, ограђује се анонимни аутор/ка чланка, у духу хуморне релативизације полазне „хипотезе“, и уз опаску да се, у случају конзумирања алкохола у функцији лепоте може „имати утисак да сте привлачнији и сексепилнији“<sup>13</sup>. Псеудонаучни аргументи који потом следе, прикривајући у себи идеју естетског релативизма, која тек привидно представља вредност као такву, а заправо је у функцији вулгарног конзумеризма, цитирани су овде у сврху демонстрирања медијске манипулације владајућим вредносним судовима преузетим из домена естетике, те доведеним у релацију с (не)вредностима потрошње: „Лепота је у оку пивопије’ истраживање је урађено на Универзитету Пјер Мендес Франс а открива да што су људи имали виши ниво алкохола у крви, то су се осећали привлачнијим и сексепилнијим“<sup>14</sup>. А потом се наводи и додатна, *ad hoc* хипотеза, која треба да појача почетну тврдњу, и гласи: „Овакав је био и случај када су људи пили безалкохолна пића али мислили да конзумирају алкохол“<sup>15</sup>.

Трећа „фраза“, преузета из репертоара традиционалне, али и савремене естетике, која се често појављује, и то у различитим контекстима и релацијама, као својеврсна медијска „критика“ суда укуса, а што неретко доводи до релативизовања готово сваког акта естетског расуђивања, заснована је на латинској изреци да о укусима не треба расправљати (*De gustibus non est disputandum*). Навешћемо овде само једно од мноштва популарних мњења, објављених у медијима на ову тему, с намером да укажемо на специфичан однос медија према „формирању“ (суда) укуса публике, а с обзиром на теме које су некритички преузете из домена естетике, и протумачене у популарном, релативистичком интерпретативном кључу. „Свако од нас поседује свој укус по питању музике, филмова, књига, супротног пола. Међутим, ти се укуси често не пок-

---

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Исто.

<sup>14</sup> Исто.

<sup>15</sup> Исто.



лапају између саговорника и онда долази до расправа. Генерално гледано, расправе се добијају аргументима. Онај ко има боље или проверљивије аргументе побеђује. Али, када се ради о стварима укуса, верује се, аргументи не постоје. И заиста, на гуглу можете моментално пронаћи одговор на питање које се године одиграла Бородинска битка, ко је претпоследњи гувернер Народне банке Србије или колико литара млека даје просечна кржава са Златибора. Покушате ли, на другој страни, сазнати да ли је Лав Толстој бољи писац од Марка Видојковића, нећете добити одговор. У најбољем случају, на неком од форума пронаћи ћете расправу на ту тему, пуну буке и беса, коју је опет неко мудро решио генијалном изреком *De gustibus non est disputandum* и крај приче<sup>16</sup>.

Расправа о мерилима укуса, која се директно тиче теме „проблема укуса“, у медијима се покреће најчешће са здравораумског становишта, које прећутно претпоставља демократизацију како укуса, тако и самих питања што проблематизују 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 претходећих претпоставки, нужно завршава у естетском релативизму, тј. у „демократском“ и „кулинарском“ „утемељењу“ естетике, што је карактеристично за савремено доба. При том је ово „демократизовање“ укуса, не само „тековина“ епохе грађанског индивидуализма, већ и последица деловања медија масовних комуникација, који, како је познато, „хомогенизују“ укус, и техничким средствима „уједначавају“, тј. бришу разлику између „високе“

<sup>16</sup> [www.iserbia/novosti/ikolumna-o-ukusima-ne-treba-raspravljati-275/](http://www.iserbia/novosti/ikolumna-o-ukusima-ne-treba-raspravljati-275/).

и „ниске“, „елитне“ и „популарне“ културе, те, у комуницирању с „масовном публиком“ стандардизују мерила укуса, чиме, истовремено, популаришу кич и шунд, као робу и слике „вредности“ за масовну потрошњу.

Штавише, према неким новијим интерпретацијама Адорнових естетичких ставова, а на основу подвргавања укуса филозофско-критичкој рефлексiji, сам појам укуса у савременој ери престао је да постоји као естетичка категорија, јер је изгубио приоритет као један од значајних чинилаца друштвеног развоја, и у тој мери је субјективизован – као грађанска (потрошачка) категорија – да је престао да делује у сврху практичке еманципације.<sup>17</sup> Другим речима, укус као она конститутивна разлика, која би требало да обезбеди могућност (критичких) рефлексija о питању његових темеља, с једне, као и преузимање, од стране „медијске културе“ целокупне сфере (естетског) вредновања – уколико разлика у укусима уопште још постоји – с друге стране, не представља више питање које је релевантно за друштвени и културни развој, већ за пуко акумулирање капитала, тј. профитабилне релације. Наиме, у капиталистичком друштву потрошње, битан је искључиво укус потрошача, а не рафинман образованог, култивисаног и естетски сензибилисаног грађанина, односно потенцијалног реципијента неког уметничког дела, процеса, акције, на пример.

Сагледано у интерпретативном контексту који смо овде дали само у назнакама, питање укуса не повезује се више ни с идејом лепоте у естетичком/филозофском смислу речи (већ најчешће с атрибутима „квалитета“ и визуелног идентитета производа), нити са субјективним чулом укуса (које је неретко претворено у мерила укуса потрошача), нити пак естетика, као филозофска дисциплина, има икаквог учешћа у расправама о укусу, а које су постале карактеристика свеопштег медијског валоризовања различитих стилова

---

<sup>17</sup> Упор. „Kunst und Geschmack: Adornos Kritik des Geschmacksbegriffs (2): Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59“. [www.bersarin.wordpress.com/2010/10/29/kunst-und-geschmack-6/](http://www.bersarin.wordpress.com/2010/10/29/kunst-und-geschmack-6/).

потрошње (живота). Иако велики број медијских прилога и садржаја тематизује сва три питања: лепоте, укуса и (не)могућности расправљања о мерилима, критеријумима, стандардима, па и о укусу као таквом, може се закључити да је то пуки привид, те да је, заправо, судећи према медијима, увек већ реч о одсуству промишљања о укусу које се компензује површношћу, баналношћу и пропагирањем кича и шунда, што је, са становишта потрошње популарних медијских садржаја, на жалост, постало „леgitимно“ и пожељно.

### Одабрана библиографија са вебографијом:

- „Између срца и разума: Расправа о мерилима укуса у делима Дејвида Хјума, Имануела Канта и Лика Ферија“, на блогу „Архитекта ка архитекттури“, од 16.11.2008. [www.branislavavic.blogspot.com](http://www.branislavavic.blogspot.com).
- „Kunst und Geschmack: Adornos Kritik des Geschmacksbegriffs (2): Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59“.  
[www.bersarin.wordpress.com/2010/10/29/kunst-und-geschmack-6/](http://www.bersarin.wordpress.com/2010/10/29/kunst-und-geschmack-6/).
- Adorno, Th. W., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Borren, M., „‘A Sense of the World’: Hannah Arendt’s Hermeneutic Phenomenology of Common Sense“, *International Journal of Philosophical Studies*, Volume 21, Issue 2, Routledge, UK, 2013.
- Bourdieu, P., „Introduction“, *A Social Critique of the Judgement of Taste* (translated by Richard Nice), Harvard University Press, 1984.
- Bradatan, C., Oushakine, S. A., *In Marx’s Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*, Lexington Books, UK, 2010.
- Della Volpe, G., „Greek Poetry“, *Critique of Taste*, Verso, London, 1991.
- Фери, Ј., *Homo Aestheticus: Открића укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1994.
- Lazarsfeld, P.F., Merton, R.K., „Mass communication, popular taste, and organized social action“, [www.irfanerdogan.com/dergiweb2008/24/13/pdf](http://www.irfanerdogan.com/dergiweb2008/24/13/pdf).
- Squiteri, A., „Taste (2)“, на страници: [www.lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/taste-2/](http://www.lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/taste-2/).

Дивна Вуксановић

[www.dominomagazin.com/article/14158/lepi-zivot/lepota-je-u-oku-posmatraca](http://www.dominomagazin.com/article/14158/lepi-zivot/lepota-je-u-oku-posmatraca).

[www.facebook.com/LepotaJeUOkuPosmatraca](https://www.facebook.com/LepotaJeUOkuPosmatraca).

[www.iserbia/novosti/ikolumna-o-ukusima-ne-treba-raspravljati-275/](http://www.iserbia/novosti/ikolumna-o-ukusima-ne-treba-raspravljati-275/).

Divna Vuksanović

**DRAFT CRITIQUE OF TASTE IN THE ERA OF DOMINATION  
„MEDIA CULTURE”: THREE KEY MYTH OF THE AESTHETIC  
TASTE IN THE PUBLIC SPHERE**

(Summary)

The text aims to mark key points of contemporary aesthetic interpretations in the media highlighted issues / problem tastes. All three „themes” that are, in our opinion, in relation to the notion of taste, are appearing and interpreting in so-called media culture. There are the aesthetic hypothesis: “Aesthetics is the science of beauty”, “Beauty is in the eye of the beholder”, and “The taste should not be discussed”. What these attitudes in common, is their acceptance and even promotion of mainstream and other media, making the illusion of presence “aesthetic” and its important issues – such as the issue of taste – in the public domain. However, this is only an illusion, as well as media instrumentalise important topics of aesthetics, which thus becomes its opposite: their uncritical and superficial interpretations in the media usually does not lead to a resolution in the sphere of the spirit and critical thinking, but in confirming the “culture” of consumption and production of media banality: kitsch and trash.

**Key words:** taste, aesthetics, media, kitsch and trash, philosophy of media

Драган Ћаловић

## УКУС У ДОБА ДИГИТАЛНИХ МЕДИЈА

**Апстракт:** Интегрисање продукције имагинарних светова у област робне производње укључило је проблем укуса у домен економског промишљања, чиме је сагледавање могућности његове изградње све чешће обележено тежњом за економским, а не духовним развојем. У времену стандардизовања укуса посредством медијских модела и његовог прилагођавања маркетиншким обрасцима, савремена уметност као средство отпора користи вредност обнављања утемељених уметничких поступака. Препознајући сајбер простор као специфичну врсту окружења које подстиче на уметничко промишљање, уметници нових медија развијају стратегије којима се супротстављају естетизацији стварности која се остварује унутар *медијске културе*. Трансформишући банализоване форме глобалног спектакала, уметници нових медија дестабилизују укус медијских корисника оформљен под утицајем медијске индустрије, измештајући их у позицију миграната који учешће у глобалном спектаклу замењују учешћем у уметничком животу.

**Кључне речи:** медијска култура, савремена уметност, сајбер простор, укус, уметност нових медија

Интегрисање продукције имагинарних светова у област робне производње, у времену развоја тзв. *медијске културе*, укључило је проблем укуса у домен економског промишљања. Разумевање

укуса, те његова изградња, разматрани с позиције промишљања стратегија освајања тржишта те остварења услова масовне производње медијских текстова, изнад свега је обележено тежњом за економским развојем. Условљеност профитабилности индустријске производње, укључујући овде и производе медијске, филмске или музичке индустрије, укусом медијских корисника, препознатих као потенцијалних потрошача понуђених роба и услуга, намеће захтев за пројектовањем концепције нове системске културне норме и њене репродукције, којом би развој укуса био дефинисан. Будући утемељена у тржишној логици, оваква концепција развоја укуса потакнута је идејом економског, а не духовног развоја.

Иако би у крајњем исходу, овако постављена концепција могла претпоставити усвајање какве хегемонијске норме или наметање доминантног укуса који би био обједињујућ за све медијске кориснике, кретање у овом серу требало би схватити пре као идеалитет у условима утемељења друштвених односа заснованих искључиво на економском интересу, него као реалну перспективу. Медијска индустрија, те употреба медија у комуникацији с потрошачима, супротно овако претпостављеном идеалитету, представљају поље унутар којег делују различите силе културних импулса, које иако претпостављају извесну типологизацију укуса, још увек не захтевају његову униформизацију.

Препознавање супротстављених тежњи унутар *медијске културе*, ипак не би требало да умањи оцену делотворности њиховог утицаја. У свом настојању да укус медијских корисника инструментализује у циљу повећања прихода, медијска индустрија утиче на измену друштвене димензије укуса. Омеђен деловањем *медијске културе*, појединац захваљујући укусу надилази своју индивидуалну ограниченост, но овај процес не води његовом уздизању, већ деградирању до унапред дефинисаног типа медијског корисника. Мњења и навике изграђене посредством маркетиншког деловања, те култура стечена посредовањем масовних и нових медија, утичу на обликовање укуса медијских корисника подређујући га обрасцима класификованим према маркетиншким критеријумима.

Иако се можемо сложити са чињеницом да не постоји јединствен укус, те да су се током историје одувек смењивали различити типови или обрасци укуса, повезани са одређеним друштвеним, културним и образовним претпоставкама, снага образовања укуса под утицајем медијске индустрије, са унапред формулисаним нијансираним типовима, прети да успостави доминацију својеврсног укуса *медијске културе*. Било да смо спремни да тзв. *укус медијске културе* одредимо као посебан тип или само као облик једног од доминантних типова модерног укуса, не смеемо занемарити чињеницу да његово медијско посредовање отвара опасност од стандардизовања укуса посредством индустријских модела. Будући да је његово утемељење превасходно од економског значаја, оно развој способности суђења подређује развоју способности саглашавања са постојећим типовима медијских производа и начинима њихове употребе. У тренутку прилагођавања укуса маркетиншким обрасцима, савремена уметност као средство отпора користи вредност обнављања утемељених уметничких поступака.

Уметници нових медија, препознајући сајбер простор као специфичну врсту амбијента који подстиче на уметничко промишљање, развијају стратегије којима се супротстављају естетизацији стварности која се остварује унутар *медијске културе*.<sup>1</sup> Оваквим деловањем они се с једне стране супротстављају комерцијалном устројству сајбер окружења, док с друге стране настављају линију коју су отворили уметнички приступи развијани током двадесетог века.

Упоређивањем уметничког интервенисања у сајбер окружењу са развијеним уметничким праксама, могуће је уочити његово двоструко утемељење. Најпре, корене оваквог поступања могуће је пронаћи у ленд арту. Попут ленд арт ументика који интервенишући на пејзажу трансформишу природни простор у уметнички

---

<sup>1</sup> О естетизацији стварности унутар тзв *медијске културе* видети у: Vuksanović, D., *Filozofija medija*, Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Ćigolja štampa, Beograd, 2007.

рад, уметници нових медија присвајају сајбер простор, преобликујући га у специфичну врсту простора могућег уметничког деловања. Насупрот уметничком преобликовању природног простора, које се традиционално везивало за архитектуру, а које је увек у вези са функционалним прилагођавањем или мењањем природне средине, преобликован простор унутар ленд арта сагледава се као само уметничко дело, ослобођено неопходности остваривања и одређених вануметничких функција. Мада ове, условно речено *додатне функције* не морају увек бити искључене, оне не морају нужно бити остварене оваквим уметничким деловањем. Односно, како примећује Акиле Бонито Олива (Bonito Oliva), природа у ленд арту „[...] постаје нови простор који се заузима и у коме се експериментише, али без нарушавања или резова, односно без тежње да се алтернативно употреби“.<sup>2</sup>

Овакву врсту интервенције, пренету у дигиталним технологијама конструисану средину, препознајемо и у уметности нових медија. Ослањајући се на својеврсну стратегију *присвајања сајбер окружења*, уметници нових медија, актуелизују праксу нефункционалног преобликовања амбијената. Будући да се сајбер простор само условно може сагледати као простор, односно да се може посматрати једино као специфична врста *медијског простора*, интервенције уметника нових медија усмерене на преобликовање сајбер окружења не настају као облик супротстављања функционалности архитектонског захвата, већ као специфичан облик одустајања од функционалних оквира којима је делатност савременог дизајна одређена. У овоме се може препознати и заокрет у критичком деловању, које више није, као у ленд арту, усмерено против императива индустријализације и урбанизације, већ првенствено против захтева за проширењем поља комерцијалног деловања.

Поред овога, у уметничком присвајању сајбер простора могуће је препознати и специфичну критику култивисања простора, остварену кроз транслитерацију *антропологије каубоја*, која про-

<sup>2</sup> Oliva, A. B., *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, Clio, Beograd 2006., str. 15.



излази из праксе *пионира америчке нације* да сопственим захватом мењају природу, култивишући и присвајајући неосвојене хоризонте, а коју Бонито Олива доводи у везу са ленд артом. Присвајање сајбер простора у циљу конструисања уметничких амбијената није поступак трансформисања дивљег, некултивисаног простора, већ поступак трансформисања *неуобличеног* комерцијалног простора. Освајање нових хоризоната у сајбер простору требало би, пре свега, схватити као поступак својеврсног *извлачења* сајбер амбијената из поља комерцијалног деловања, те преиспитивања модела перципирања и разумевања њихове употребе. Отуда се конструисање уметничких амбијената у сајбер оружењу управо и може сагледати као специфична врста отпора његовом претпостављеном комерцијалном устројству.

Присвајање сајбер окружења у циљу конструисања уметничких амбијената, не разара само његово тржишно устројство, већ битно утиче и на измену корисничког приступа сајбер простору. У условима развоја сајбер окружења као простора примарно привредног деловања медијских институција, уметност нових медија поставља питање образовања укуса медијских корисника одустајањем од модела употребе сајбер простора конципираних унутар *медијске културе*. Трансформисање сајбер окружења од простора информационе размене и друштвеног умрежавања у простор уметничког деловања, представља својеврсну субверзију наметању оквира формирања укуса медијских корисника у складу са потребама *медијске културе*.

Интерпретирајући комерцијалне видео-игре или развијајући пројекте који реферирају на производе развијене у индустрији видео-игара, многи уметници нових медија постављају питање конструисања укуса под утицајем тржишних интереса. Ослањајући се на праксу развијања дигиталног окружења за обуку пилота, покренуту у војној индустрији, а потом у модификованом облику пренету у индустрију комерцијалних видео-игара, Натали Букин (Bookchin) конципира онлајн пројекат *Metapet* (2002), као игру засновану на сценарију замишљеног корпоративног развоја. Игра

учесника уводи у свет у којем су иновације на плану биотехнологије омогућиле развој нове класе радника. Бирајући фирму у којој ће радити, играчи добијају позицију менаџера, коме је дата могућност да запошљава генетски модификоване раднике. Поставивши као циљ игре повећање продуктивности, Натали Букин играча доводи у позицију да бира између *хуманих* и генетски модификованих радника.

Снажна критичка димензија рада није изражена само у могућности повезивања овако замишљене игре са могућим софтверима за обуку менаџера нове генерације, већ и у супротстављању индустрији забаве, која своје деловање проширује и на поље уметности. Трансформишући разумевање имагинарног, које с једне стране постаје подређено императиву сталног забављања, док истовремено постаје део стратегије припреме за живот у информатичком друштву, индустрија снова и синтетичких светова контаминира област уметничког деловања. Делујући с бока, уметници нових медија одговарају дестабилизовањем позиције маргине. Индустријски произведене светове они препознају као нађене предмете које деконструирају њиховим издвајањем из света забаве, проблематизујући моделе перципирања и доживљавања производа *медијске културе*. Истовремено, развијањем пројеката који преиспитују комерцијалну условљеност развоја сајбер окружења, уметници нових медија разоткривају заблуду о слободном формирању укуса у условима које намеће медијска индустрија.

Испитујући развијене приступе употребе сајбер окружења, уметници нових медија, својим радом често усмеравају пажњу на критичко преиспитивање модела поступања медијских корисника у сајбер окружењу. У раду *Bodies, Inc.* (1995), Викторија Весна (Vesna) сагледава перспективу утицаја сајбер позиционирања на разумевање идентитета корисника медија. Рад је конципиран као интернет сајт који омогућава корисницима да креирају властити идентитет користећи различите компоненте, чиме се проблематизује утицај дискурзивног позиционирања унутар сајбер простора

на разумевање идентитета.<sup>3</sup> Постављајући питања да ли је конструисање идентитета на неки начин условљено дискурсима који се унутар сајбер простора учвршћују, да ли је одређене позиције могуће остварити кроз наметање нових дискурса, те у којој мери је одабир дискурзивних позиција унутар сајбер простора слободан, Викторија Весна намеће захтев за критичким преиспитивањем модела конструисања идентитета унутар *медијске културе*, те утемељености система вредновања ових конструкција.

Присвајање сајбер окружења унутар уметности нових медија, могуће је посматрати и у односу на стратегију трансформисања сајбер простора. Супротно пракси присвајања и преобликовања природног материјала, својственој скулптури, током двадесетог века развијен је читав низ уметничких пракси заснованих на преобликовању производа културе. Већ у другој деценији двадесетог века Марсел Дишан (Duchamp) развија редимејд као поступак преузимања, са или без формалног интервенисања, и проглашавања вануметничких предмета за уметничке. Дишанова замисао редимејда током двадесетог века наишла је на многобројне интерпретације, те је овај заокрет од преобликовања природног материјала ка преобликовању производа културе, могуће пратити у читавом низу разнородних уметничких пракси које су уследиле, попут истраживања групе *Art & Language* и развоја редимејда унутар концептуалне уметности, преузимања текстова из масовне културе какво примењују Роберт Раушенберг (Rauschenberg), Енди Ворхол (Warhol) и др, поступака доследног цитирања дела високе уметности карактеристичних за *appropriation art*, итд.

Током двадесетог и двадест првог века, редимејд је наишао на читав низ теоријских тумачења. Унутар различитих теоријских приступа замисао редимејда сагледава се као померање деловања уметника са ликовног обликовања на софистицирани ликовни из-

---

<sup>3</sup> О проблематизовању питања идентитета у уметности нових медија видети у: Čalović, D., „Tematizacija društvenih pitanja u digitalnoj umetnosti“, *Kultura*, br. 131, 2011.

бор; као промена дефинисања статуса уметничког дела, односно као испитивање односа дела и његове интерпретације; као знаковни модел трансформације вануметничког знака у уметнички знак, тј. као могуће испитивање услова под којима један предмет добија, губи и мења значење, итд.

Будући да је уметнички предмет настао применом стратегије редимејда идентичан неком свакодневном, индустријски произведеном предмету од којег се, укључивањем у свет уметности битно разликује, појаву редимејда могуће је сагледати и као својеврсно преиспитивање утемељености принципа тржишне привреде, али и заснованости система уметности. Уметничко дело, доследном мимикријом, уздрмава стабилност утврђених принципа категоризације и вредновања прозода културе, захтевајући активну и критички утемељену перцепцију. Поред тога, редимејд демонстрира коначно одбацивање вере у оптичко искуство, које је у Европи доминирало још од Ренесансе.<sup>4</sup> Симболички маргинализујући визуелно искуство, редимејд посебно проблематизује однос укуса и чулног искуства.

Трансформисање сајбер окружења унутар уметности нових медија, будући својеврсан поступак присвајања и преобликовања производа културе, могло би бити сагледано као специфично реинтерпретирање редимејда, односно као поступак његове примене у дигиталним технологијама конструисаној средини. Ослањајући се на стратегију трансформисања сајбер окружења, уметници нових медија присвајају сајбер простор, мењајући, са или без формалног интервенисања, функцију већ остварених структура, на тај начин преобликујући, реаранжирајући или проглашавајући затечени материјал за уметнички рад.

Поред тога, будући да се сајбер окружење често схвата и као специфичан простор, трансформисање сајбер окружења могуће је довести у везу и са обликовањем уметничких амбијената који

<sup>4</sup> О овоме више у: Ђаловић, Д., „(Ne)Kultura medijskog okularocentrizma“, *Kultura*, бр. 137, 2012.

испитују могућност перципирања и трансформисања урбаних простора. Једнако као што амбијенталне инсталације преиспитују утемељеност доминације утилитарности урбаних амбијената, трансформисање сајбер простора у уметнички рад, које примењују уметници нових медија, поставља питање доминантних приступа његовог разумевања и доживљавања као простора информатичке размене и тржишног пословања.

Трансформишући нађене дигиталне структуре, уметници нових медија проблематизују моделе њихове употребе развијене у *медијској култури*, истовремено преносећи читање дигиталних записа на виши ниво. Ослањајући се на развијене уметничке праксе, Кори Аркејнцел (Arcangel) преузима дигитални материјал пронађен у популарној култури како би га трансформисао у уметнички рад. У раду *Super Mario Clouds* (2002), он трансформише постојећи дигитални материјал заменом чипа комерцијалне видеоигре *Super Mario Brothers* из 1985. године, чипом који је сâм програмирао, како би у оригиналној игри избрисао све осим облака.<sup>5</sup> Поступак трансформисања текстова нађених у високој култури, какав примењују Дишан у *L.H.O.O.Q.* (1919), или Роберт Раушенберг (Rauschenberg) у *Erased de Kooning Drawing* (1953), или пак текстова нађених у масовној култури штампаних медија примењен у радовима Роја Лихтенштајна (Lichtenstein) или Ендија Ворхола, Аркејнцел примењује у преобликовању дигиталних записа преузетих из савремене *медијске културе*.

Преобликовање сајбер окружења Кори Аркејнцел не остварује само на нивоу преузимања и трансформисања дигиталних записа, већ и на нивоу изражавања инфантилности у једном техницистичком маниру. Стратегија ослањања на текстове који евоцирају период детињства и адолесценције, какву препознајемо у радовима Јошимота Наре (Nara), Џефа Кунса (Koons), Кенија Шарфа (Scharf) и др, примењена је и у раду *Super Mario Clouds* али кроз трансформисање текстова који упућују на детињство, или прециз-

<sup>5</sup> <http://www.beigerecords.com/cory/21c/21c.html>

није, кроз њихово прилагођавање условима који настају с развојем дигиталних технологија.

Ослањајући се на праксу развијену у модерној и постмодерној уметности, Аркејнцел текстове преузете из *медијске културе* укључује у свет уметности. На тај начин, поступак читања медијских текстова подређује поступку разумевања и доживљавања уметничких дела. Производ *медијске културе*, у оваквом поступку, постаје предложак за конципирање уметничког дела утемељеног у критичком промишљању доминације *медијске културе*, и усвојених модела доживљавања и интерпретације њених производа. Одстрањивањем *наратива* из комерцијалне видео-игре, преузети текст изневерава очекивања медијских корисника, намећући захтев за промишљањем властитог укуса и околности његовог развоја.

Преиспитивањем понуђених модела интерпретације медијских текстова, уметници нових медија дестабилизују укус медијских корисника оформљен у условима доминације *медијске културе*. Суочавање са трансформисаним медијским текстовима чије разумевање и доживљавање није подређено унапред датим моделима њихове комерцијалне употребе, већ израста на искуству читања уметничких дела и разумевања уметничких приступа, измешта кориснике медија у позицију уметничке публике.

Преобликовање интернет сајтова у циљу остварења *оплемењене реалности* могуће је препознати и у раду Марка Нејпиера (Napier) *Shredder 1.0* (1998).<sup>6</sup> Рад је замишљен као интерфејс који трансформише комерцијалне интернет сајтове у апстрактне композиције, кроз њихово свођење на основне елементе, разоткривање њихове структуре, те прекомпоновање саставних елемената. Поступак који Нејпиер остварује у сајбер простору, утемељен је у развијеним уметничким праксама, попут разоткривања структуре уметничке слике које се може пратити још у раној модерни, спонтаног аранжирања елемената Ханса Арпа (Arp), редуковања слике кроз истицање њених формалних карактеристика какво примењују

<sup>6</sup> <http://www.potatoland.org>

сликари попут Ханса Хофмана (Hoffmann), Герхарда Рихтера (Richter) и др, те трансформисања преузетог материјала из културе које прати линију још од авангарди с почетка двадесетог века, па све до савремених аутора као што су Ротела (Rotella), Армледер (Armleder), Стајнбак (Steinbach) и др.

У Нејпиеровом раду *нађени* сајтови сагледани су као материјал погодан за остварење софтверски посредоване уметничке интервенције, која настаје као резултат преобликовања оригиналног кода комерцијалног сајта, при чему се страница визуелно трансформише док се истовремено разоткрива сам поступак њеног креирања. На тај начин настају декомпоноване, визуелно сличне структуре, чије је устројство условљено алгоритмом који их производи. Поводом свог рада *Shredder 1.0*, Марк Нејпиер изјављује: “My works are not objects but interfaces. The users become collaborators in the art work, upsetting the conventions of ownership and authority”.<sup>7</sup> Интерактивност кроз одабир сајтова који ће бити трансформисани, те генеративност обезбеђена софтверским преобликовањем дигиталног записа, упућују на концепт усмерен на примену саме могућности интервенисања, на преобликовање *нађеног* материјала путем уметничког деловања, а не примарно на производњу нових структура. На тај начин Нејпиер наглашава могућност алтернативног коришћења дигиталних записа насталих унутар *медијске културе*, али не у циљу поновног предлагања *коначних* структура, већ као поступање које одговара *динамичкој природи* интернета. Подвлачењем могућности креативне употребе материјала *нађеног* у *медијској култури*, Нејпиер успоставља нове оквире његовог читања, који превазилазе наметнута ограничења постављене маркетиншке стандардизације.

Савремени уметници сајбер окружење често препознају као нов простор комуникације са публиком. До проналаска штампе, уметници су могли рачунати на ограничену публику до које се допирало споро. Од деветнаестог, а нарочито током двадесетог века,

<sup>7</sup> Tribe, M., Jana, R., *New Media Art*, Taschen GmbH, Köln, 2009, str. 70.

развој масовних медија, те унапређење техника репродукције текста, слике и звука, утицали су на процес техничког репродуковања и дистрибуирања уметничких дела, на шта је још почетком двадесетог века указао Бењамин (Benjamin). Почетком новог миленијума, овај процес додатно је убрзан развојем информационих технологија и ширењем нових платформи које су омогућиле једноставну и брзу размену података. Без обзира на извесна ограничења, овакав развој отворио је нове перспективе проширења поља уметничког деловања.

Ослањајући се на стратегију *уплива у сајбер простор*, савремени уметници често примењују оне поступке који реализацију рада прилагођавају дигиталним медијима, или који на неки начин реферирају на различите начине употребе интернета. Препознајући сајбер окружење као својеврстан простор *расејања уметности*, својим пројектима они како тематски, тако и формално изазивају међуделовање сајбер окружења и физичког простора. Ипак, како на овај начин конципиран приступ претпоставља стандардизовану употребу медијских форми, он не може бити протумачен као поступак преобликовања, нити уметничког креирања сајбер окружења, већ би га пре требало сагледати као својеврстан излазак из традиционално одређених оквира уметничког деловања.

Проширењем традиционално омеђеног поља уметничког деловања на простор који превасходно *запоседа медијска култура*, савремена уметност дестабилизује простор доминације креирања укуса на основу маркетиншких матрица. Прожимајући ткиво *медијске културе* алтернативним просторима, савремени уметници изопштена места деловања уметности премештају у сам центар.

Евоцирањем развијених уметничких поступака, Ева и Франко Матс (Mattes), у свом пројекту *Life Sharing* (назив је анаграмски изведен од *file sharing*), актуелизују поступак критичког перципирања могућности употребе нових технологија.<sup>8</sup> Током трајања пројекта, од 2000. до 2003. године, они су све податке из приватног жи-

<sup>8</sup> [http://0100101110101101.org/home/life\\_sharing](http://0100101110101101.org/home/life_sharing)



вота, укључујући и добијене имејлове, учинили доступним путем наменски покренутог интернет сајта. Препознајући интернет као место размене информација, а персоналне рачунаре као својеврсна складишта личних података који упућују на нечији идентитет, ово двоје аутора пребацује уметнички поступак *разоткривања* у дигиталну средину. Попут уметника перформанса, као што су Вито Аконтџ (Acconti), Марина Абрамовић, Линда Монтано (Montano), Крис Бурден (Burden) и др., Ева и Франко Матс разоткривањем личних података путем интернета постављају питање рањивости у дигиталном добу.

Коришћењем дигиталних технологија за остварење уметничке замисли (једнако као и инсистирањем на уметничком приступу у конструисању сајбер амбијената), уметници нових медија остварују субверзивно подривање поверења у производе *медијске културе*. Телероботским пројектом *Telegarden* (1995–2004), Кен Голдберг (Goldberg) и Џозеф Сантаромен (Santarroman) преиспитују склоност медијских корисника да приказе посредоване путем нових медија доживе као аутентичне. Рад је замишљен као инсталација којој се приступа путем интернета, док је сама конструкција била постављена у Аустрији, у *Ars Electronica Centru* у Линцу. Конструкција је сачињена од носача којима је подупрта башта састављена од одабраних врста посађеног цвећа, у чијем центру се налази софистицирани робот којим је могуће управљати путем интернета. Посетиоцима сајта дата је могућност да без обзира где се у свету налазили, одржавају башту управљајући у ту сврху конструисаним роботом. На тај начин, одржање и развој баште сачињене од живог цвећа у потпуности је било подређено активностима медијских корисника окупљеним око покренутог сајта. Добијајући информације о изгледу баште и активностима у њој путем интернета, учесници заједничке акције суочени су са питањем да ли башта заиста постоји, односно, да ли акције посетилаца сајта имају стварни утицај на дешавања у башти, или је читав рад унапред исцениран. Наглашавајући проблематику постојеће несигурности да се у савременим технологијама измењеном свету препозна оно што је

аутентично, Голдберг и Сантаромен постављају питање поверења према производима *медијске културе*. Сигурна позиција медијске публике уздрмана је захтевом критичког промишљања усвојених модела перцепције медијских текстова али и начина њиховог доживљавања.

Агресији инфотејмента, савремена уметност супротставља се обнављањем критичке позиције публике. Развој сајбер окружења, савремени уметници интерпретирају као откривање нове перспективе за проширење поља уметничког деловања. Ослањајући се на стратегије *преобликовања, креирања и улива* у сајбер окружење, уметници нових медија трансформишу само разумевање сајбер окружења, могућности његове употребе, те разумевање саме функције коју у савременом друштву остварује. Развијајући стратегију отпора, уметници нових медија подривају стандардизоване моделе перципирања и употребе производа *медијске културе*.

Супротстављајући се индустријској експлоатацији уметничких стратегија, уметници нових медија, својим деловањем у сајбер окружењу, обнављају критичност садржану у формално-поетским истраживањима, чија се линија може пратити током читаве историје уметности, а која нарочито захваљујући авангардним покретима с почетка двадесетог века представља снажну струју остваривања уметничког отпора стандардизацији стварности. Одбијајући да прихвати трансформацију авангардних визија у компјутерски софтвер (Манович), савремена уметност дестабилизује утврђене моделе употребе дигиталних технологија и производа *медијске културе*.

Трансформишући банализоване форме глобалног спектакала у уметнички рад, уметност нових медија пружа отпор процесу образовања укуса посредством деловања *медијске културе*. Типологизацији медијских корисника, уметност нових медија супротставља се запоседањем сајбер простора који *племе уметника* трансформише у место успостављања новог хуманизма. Супротно захтеву за некритичким усвајањем модела употребе и доживљавања производа *медијске културе*, уметност нових медија обнавља критичку

позицију медијских корисника, измештајући их у позицију миграната који учешће у глобалном спектаклу замењују учешћем у уметничком животу.

## Литература:

- Vuksanović, D., *Filozofija medija*, Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Čigoja štampa, Beograd, 2007.
- Žunić, D. *Sociologija umetnosti*, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Niš, 1995.
- Christiane P., *Digital Art*, Thames & Hudson Ltd., London, 2008.
- Oliva, A. B., *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, Clio, Beograd 2006.
- Tribe, M., Jana, R., *New Media Art*, Taschen GmbH, Köln, 2009.
- Ćalović, D., „Tematizacija društvenih pitanja u digitalnoj umetnosti“, *Kultura*, br. 131, 2011.
- Ćalović, D., „(Ne)Kultura medijskog okularocentrizma“, *Kultura*, br. 137, 2012.  
<http://www.beigerecords.com/cory/21c/21c.html>  
<http://www.potatoland.org>  
[http://0100101110101101.org/home/life\\_sharing](http://0100101110101101.org/home/life_sharing)

Dragan Ćalović

## ART IN THE TIME OF DIGITAL MEDIA

(Summary)

This paper examines the influence of new media art on the process of taste building in the time of rising media culture. Author explores approaches that new media artists develop to oppose to domination of media industry in the process of taste building. They recognize cyber space as a specific type of environment that can be artistically transformed, which is in this text seen as a kind of guerrilla action that transform media users into art public.

**Key words:** contemporary art, cyber space, media culture, new media art, taste

Александар М. Петровић

## УКУС И КОНКРЕТИЗОВАЊЕ ЕСТЕТИЧКИХ ИДЕЈА У УМЕТНОСТИ

**Апстракт:** Прихватање или одбацивање естетских вредности зависи од размотрености феноменолошких слојева свести, на које утиче и низ друштвених околности. Образовање свести сачињава претпоставке приступа и самим феноменима у њиховој процени кроз затицане моменте културно-историјских збивања. Из њих сачињавани судови укуса јесу личне, индивидуализоване природе, али то не значи да су слободни од оних закономерности које сачињавају сам предмет просуђивања. Укус зависи од друштвеног положаја, образовања, критике, утицаја колективне пропаганде, као и духовне стасалости личности уопште, са чиме је сам укус је сигурно побољшан. Свакако, и то је условно, имају ли се у виду дела наивне уметности, фолклорна друштва или музички тијаси (фрулаши, гусле, ојкаче, класе итд.). У разматрању процене укуса уметничког дела утолико могу учествовати поред филозофије и психологија и социологија, с тим, да људска солидарност у сагледавању успона и падова увек има више изгледа да понесе добре процене вредности. Сам укус више утиче на образовање неголи друштвени положај, мада положај у друштву унеколико материјално одређује могућност образовања. Многострукоост судова који сачињавају естетичке идеје, подразумевају онакав укус који не може да се покаже необавезним према чулном сјају истине или стваралачким актима чија је самосвест дијалектологија феноменологије духа.

**Кључне речи:** судови укуса, уметнички актови, феноменологија духа, многоструко сјајење духа, естетичке идеје

Могло би се рећи како је расправљање питања појма укуса, као израза схватања престижа у друштвеној стварности пре неколико векова, заправо унеколико постало и анахроно. Међутим, ако спољашње слојеве који сачињавају настајање његовог појма у 18. веку занемаримо, ако мотивацију дизајнерских склоности изражавања суђења о уметничким делима којима би се потврђивала некаква елитна позиција у друштву ставимо у заграде, остаје да питање укуса покуша да се схвати из савремених аксиолошких углова, који и даље за саму естетику нису безначајни. И премда је данас са обузетом страстима самопромовисања јавни простор готово сасвим испуњен, неки објективан критеријум процена ипак још увек може барем да се назре. Социологија уметности ипак има своје границе компетенције у феноменолошким промишљањима света живота, где уметност бива појмљена у контексту света људског бивствивања (тзв. „човека у човеку“), као његове космолошке димензије која подразумева духовну димензију историје догађања. Само „успевање успеха“, без обзира на предметност која се све више претвара у „постоље моћи“ (Хајдегер = у маску успеха), као да све снажљивије проналази технике с којима се најпрече овладава да би се доспело до зацртаног циља.<sup>1</sup> И у Хајдегеровом захтеву за истинствовањем, који носи сва добра обележја хегеловске спекулативне логике или дијалектичке мисаоности, упућује се на отварање ка бивствовању из животног гротла, али и подразуме-

---

<sup>1</sup> Испостављање испостављаног погађа из суштине технике и машину и индустријски сектор, па је он отуд закључио: „Стројеви и апарати су управо тако мало случајеви и врсте по-става као човек уз командну плочу и инжењер у конструкцијом бироу. Све то додуше припада, као саставни дио, као стање, као испостављач, свака ствар на свој начин, у по-став, али овај није нигда бит технике у смислу неког рода... С једне стране, по-став из/зазива у оно одрешито испостављања, које закриљује сваки глед у стјецај раскривања и тако из темеља угрожава однос према бити истине. С друге стране стјече се по-став са своје стране у с-вједовање које човека пушта да у томе траје, неискусан досад, али убудуће можда искуснији, да буде у/потребан за истинствовање бити истине.“ Heidegger, M., „Pitanje o tehnici“, *Uvod u Hiedeggera*, Centar za drustvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 114, 118.

вајући атмосферу предметне „дрскости“ и непринципијелне сведозвољености, где слаби и гаси се енергија духа, а са њом и начело уметничког укуса. Ту не спада само „укус“, који поседује сваки житељ планете, када он за себе не апелујући решава питање о томе, шта му се данас, сада и овде „свиђа“ и шта му се одједном „не свиђа“, него се заповеда и кавга, јер се пушта да се једни остварују и својим пројекцијама тискају друге у невидљивост као чињење расположивим за полемичност која испремешта на другу раван.

Као чуло мере и лепоте, укус је појава трибунала духовности. И ако је он воља, то је воља према духовном значају сачињавајућег дела, његовој природности и уметничкој завршености. Он прати верност оштром чулу уметничке одговорности, надлежности и њених одређења, сазнању да је оно уметнички несавршено просто и недозвољиво. Када људска душа сазрева, прозрева и постаје мудријом, када је живот стави пред питање у целини његовог значења, из слободе се иступа у схватања нужности, у свест о суштини. Она поприма оштрину када у њу уђе идеја о томе, да „оно што се свиђа“, што је „пријатно“ и „мило“, може да буде и одбојно. Када нам се испостави да и мимо мог личног одобрења и сасвим независно од њега, свака ствар има своје објективно својство као садашњи значај и праву вредност, тада наш укус престаје да буде тек субјективно гомилање допадљивости, колико год да у томе били продуктивни. Онај предметни садржај који „моје ја“ није могло да прими, као и предметно достојанство, које нисам могао да оценим на достојној равни, остало је иза мене као нешто недовршено и збрзано, нешто такорећи превиђено или мимоиђено. Када та мимоилажења учестају, тешко да у човеку може да се сложи неразроки духовни поглед на свет и духовни карактер, те када он почиње да поима има за свој предмет на располагању много времена да га осмишљава.<sup>2</sup> У том многовременом амбијенту утемељује се претпоставка

---

<sup>2</sup> Феноменологија света уметности може да покаже како интерпретативни модус генезе ствари није без копчи са заумним и вечним: „У постојању уметничких дела садржано је, како искуство настајања, тако и искуство основе. Ако дела пре није

важења аксиома духовне културе, да сам предмет није у правом својству кроз моје одобравање, да докетизам убеђености и убеђивања ваља оставити у свету појава, где му је и место. Свет суштина који захтева строгост меродавности стављања тих појава у заграде и мишљења појавама унапред и преко њих, надаје се кроз валидно својство или тачно признавање предметног достојанства, а са чиме почиње да се формира и изворнији укус. Нема личног допадања, које би било способно да преокрене лоше сачињену уметност у добру, и нема те пријатности, која би била способна да изврши об-

---

било, рекло би се да је настало потом у времену. Али како време време дела настаје са делом, његово време није пре настанка дела постојало. То збивање се одвија у неком другом, можда и у овом нашем времену, али време дела чини се само моментом времена света. Можда је ово последње само моменат нечег другог, не више времена, већ пре мисли која мисли саму себе... јер сва 'власт је творевина ратника', спремност да се пређе у ништа; као што владавина мења или ништи живот и поседује космичку валенсу, тако да се ништа са оне стране бивствовања открива као сенка над свим што постоји, као круна којом је окружена смрт н Диреровом цртежу из 1505. „Memento mei”. Узелац, М., *Феноменологија света уметности: Увод у трансценденталну космологију*, Veris studio, Нови Сад, 2008, стр. 262–263. У времену се раставља, али у исти мах и повезује биће и небиће, па настајање и нестајање спајају одлучујући моменти прелаза у којима се мисаоно тумачи бивствовање. Кључан временски појам постаје појам садашњости, и с обзиром на њега, историчност одаје своју конститутивност и конструктивност, има ли се у виду будућност мисаоности, како је то методолошки парадигматично у извојштењу слободе духа осмислио Хегел: „Свако сазнање, учење, свака наука, чак свако делање није усмерено ни на шта друго до ли на то да се оно што је унутрашње, што је по себи, извуче из себе и да се опредмети... Та самоприсутност духа, то његово долажење к себи може бити изражено као његов највиши, апсолутни циљ... Све што се збива на небу и на земљи – вечно се збива – живот бога и све што се у времену ствара тежи само томе да дух упозна самог себе, да опредмети сама себе, да нађе себе, да се осамостали, да се са собом чврсто повеже. Он је удвостручавање, отуђивање, али да би могао да нађе сама себе, да би могао да дође к самом себи... Дух, када дође самом себи, постиже то да буде слободнији. Само се ту јавља права својина, само ту настаје право властито уверење. Ни у чему другом, осим у мишљењу, дух не долази до ове слободе.“ Хегел, Г. В. Ф., *Историја филозофије I*, прев. стр. 26, 27.



ратно деловање, ма колико одгуривала њене разнолике стране до несуштинских посматрања.

Сасвим је зачудно да у модерном уметничком стваралаштву бива готово сасвим обеснажено надахнуће, готово осуђено на ишчезавање, а да се техничко сналажење у тој мери уважава, да се ништа друго и не захтева. У најбољем случају сачињавају се тзв. „пројекти“ који почивају на расуђујућем смишљању и формалном наслађивању, тако да интелектуална индиференција погађа широке манифестације уметности, претварајући их као масовне хепенинге у савремене параде *panem et circencem* (као да је свеједно шта се ствара, само да буде „нових боја“, „оштрих линија“, нечувених манира, пикантних звучања, изнуђених обрта и група речи, неизлечених кретања тела, „трикова“ који потресају душу, са чиме и „елитна култура“ улази у подкултурне просторе). Као да је масовизација културе прожета сведочанством творачке обеснажености, над којом тако лако тријумфује светска пометња. Филогенеза таквог смера сагледавања ствари као да происходи из затомљене, пуне, скучене душе, јер потребује ефекат, занимање, узбудљивост, буку, трештање, звекет и нервну пренадраженост. Оно се обраћа скученим, пустим, утопљеним душама, које на уметност гледају као на својеврсно „побуђујуће средство“, на неку врсту лакшег опијата. Савремена уметност као да је постала забава, будући да је углавном сачињавана ради узбуђивања и раздражености, бежећи пред развратном похотом у жељи да се утопи у непринципијелна промишљања, а стварана у атмосфери утешности за незасите страсти и каприце, да се све допушта, што може да ослепи, раздражи, развуче презасићену публику. Ту се пласирају вредности сумњиве природе, али вазда у дубљем културном слоју опстаје наслеђе великих примера успешности.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Појаву вредности у уметности по Таљабуеу омогућава показивање стилистичких фигура, али естетску успешност не објашњава само формална анализа, већ естетско уједињавање стилских фигура, па према њему ваља анализирати емотивне садржаје и увести продуктивну аксиологију. Међутим, ваља рећи како се

Премда се стиче утисак како се данас духовност више везала за социјални професионализам конфесионалног типа, повлачећи се пред дијатрибама трговачких илуминација које покривају не-транспарентне размене и конзумације, ипак је патентирање таквих подухвата кратког века. Илустрација је оно што је у налету страсти кидисало на небо, рецимо у ларпурлартистичкој дивљој потери Оскара Вајлда, те условило и његову животну драму, која је у тамничким данима писања списа *De profundis* признавала да оно што му је било мило, заправо и није било добро. Пријатност друштва ништавних људи, као да је утицала и на уметност, која се повела за натмуреним формама, те се оптеретила натегнутим склоповима у поезији и сликарству, узносећи, рецимо, боемске подухвате (вино, биртију, уличну љубав, разуданост), или идеолошке успехе економски пробитачних а насилних моћника. Чуло за лепо подразумева и „близину етосној исправности“, кроз прецизиран критеријум

---

Таљабуе ипак заузимао за достојанство уметности независно од суда публике, па и од овлашних критичких процена – „Осећање које уметност изазива није никада оно што називамо психолошким задовољством, оно никада не следи наше наклоности, сем да их разочара“. (Г. Морпурго-Таљабуе, *Савремена естетика*, Београд, 1968., стр. 426) Оно што је естетски лепо траје и одолева изван своје фигурације без утицаја наших склоности и интересовања, додајући му и одређен рекуперативни стил понашања који значе етичко-социјалне вредности. Али, како сам уметнички предмет може да захтева и разумну уздржаност, и обиље облика, и декорацију, и „облаке“, и „волане“ и којекакве емоционалне изливе, очувавају се и модерне дугачке форме приказа као и забележени антички епови. Ако оне и захтевају „обликовно“ расипништво, разумно „лумповање“, свакакве нештедљивости, јасно је да је душа писца обавезна да се одазове на то потребовање и да пружи све што је неопходно по мери уметничке нужности, да сва та непоштедност и све то расипништво не буду пука воља субјективности, него одмерен ток самог приказивања предмета. И дугачки роман с тиме може да производи утисак сажете и засићене економије, јер у њему тада неће имати шта да се скраћује као сувишно (добри примери су „Вергилијева смрт“ Роберта Музила, „Јосиф и његова браћа“ Томаса Мана или Гогољево „Мртве душе“).

приказивања, као и тумачења ствари, а што је тај критеријум ближе постављен, отварање према истини је успелије.<sup>4</sup>

Када се људска душа одуховљује, чисти и удубљује, њено естетичко примање и сазнавање постаје далеко оштрије, видљивије и истанчаније, кроз предметније или својствима природњеније просуђивање, па њен укус самим тим постаје далеко благороднијим и потребнијим. Међутим, тзв. „добар укус“ ипак подразумева „емпиријске равнине и плићак“ са непосредним налазима лепоте кроз извесно „ситничарење са појединачностима“, док се не појаве „велике страсти и снажна узбуђења неке дубоке душе“ које га превазилазе и он се несналажљиво кочи, уступајући пред феноменологијом духовног живота и њеном дијалектички достигнутом појмовном дубином. Томе су веома допринела Берклијева одстрањивања формалног и финалног узрока као нерелевантних за научно истраживање, једнако као и слање философа у пензију и активирање рефлексије у правцу све отворенијих материјализација и утилитаризација теорије. Такође, школа која се базирала на хобсовским механицистичким претпоставкама теорија суђења, подручје емпиријских појава поимала је углавном као једноставну датост са чудном претпоставком да су утапања у њих легитимна. Међутим, није се томе тек благо супростављао Кант или са већом жестином Хегел, већ су прокритиковања везана и за представнике кејмбриџ-

---

<sup>4</sup> Хегел је сјајно приметио како: „...такво једно чуло не представља неки тачно одређени и строги природни инстинкт који већ по себи и за себе разликује оно што је лепо, те се тако напоследку поставио захтев по коме је за то чуло потребно образовање, а образовано чуло лепоте названо је укусом, који иако представља образовано схватање и проналажење лепог, ипак треба да задржи начин непосредног осећања... (мада је) оно остало спољашње и једнострано... у неодређеном стању, и радило се само на томе да се осећање као чуло лепога тако снабде рефлексијом, да би се после тога лепо могло наћи непосредно, па ма где и ма како оно постојало. Ипак је дубина ствари остала укусу неприступачна, јер таква једна дубина захтева не само чуло и апстрактне рефлексије, већ савршени ум и темељан дух, док је укус био упућен само на спољашњу површину око које се осећања прикупљају и на којој апстрактни принципи могу да прибављају себи важност“. Хегел, Г. В. Ф., *Естетика* I, Прев. Н. Поповић, БИГЗ, Београд, 1975, стр. 35

ког платонизма, где су најранији отпори и најударнији. У расправи о вечном и непромењивом моралу, кејмбрички платоновац Ралф Кудворт (1617–1688), још увек се суверено држао појма природе, сматрајући да у суштини произвољности могу да производе једино привиде, који не могу да издрже рефлексивна преиспитивања.<sup>5</sup> За Кудворта чулност служи искључиво нуђењу или представљању неког објекта свести, да би се њој самој пружила прилика да у њој упражњава своју властиту унутрашњу активност. Осећање или поједина страст тела тако је схваћена као пасивност перцепције појединих материјалних облика, док је поимање активност слободног и универзалног размишљања, одакле свест као да гледа са висине, тврди он, позивајући се на Боетија, јер она је у стању да схвата обличја. Чуло фиксирано у материјални облик није кадро да се уздигне до универзалности идеје, па није у стању ни да тврди ни да пориче било шта од датости објекта, каже Кудворт, наводећи живахне примере: „Око, које се налази у истој равни с морем и види само његову површину, не може да види широку панораму мора, а још мање цео његов обим. Међутим, око које гледа са вишег положаја надоле, може истог трена да сагледа све море, или бар онолико од његове површине колико је има унутар нашег хоризонта. Апстрактни, универзални разлози говоре, да узвишенији

---

<sup>5</sup> „Отуда неки романописци имају ограничено схватање Бога, тј. да се Он не састоји ни из чега другог осим воље и моћи. Неки Његову природу ипак боље изражавају митском или загонетном представом о бесконачном кругу, чији центар чини једноставна доброта, а зраци и даље површине једну свеобухватну и непромењиву мудрост, док периферија круга и његов бескрајни обим садрже свемогућу вољу или активност којом настаје све што је изван Бога. Зато Божија воља и моћ немају утицаја ни на Божију мудрост ни на знање, као ни на етичко нити морално стање његове природе, која представља ту његову суштинску доброту... јер највеће савршенство је бити одређен бескрајном мудрошћу и бескрајном добротом. Само се може нагађати, међутим, шта ће касније да уследи, на неком другом месту, следствено законима методе“. Cudworth, R., *The True Intellectual system of the Universe, with a Treatise Concerning Eternal and immutable Morality*, London /1731/, 1845., Vol. III / book 1, ch. 3.

положај свести са ког она посматра поједине предмете из једног надмоћног положаја, да је а priori у стању да их схвати и сазна“.<sup>6</sup>

Интелектуални живот који подразумева уздизање духа до веће прегледности, самим тим подразумева целовитија просуђивања и формирање бољег типа укуса. Живот духа почиње такорећи са оним мигом, када човек постигне да му се допадне и оно што му се претходно чинило да је лоше, да све добро постане добро на делу и за мене, као предметно правично допадање. Свакако да је недоследно да се свој затечени или лични душевни склоп, здраво за готово узима као мерило „доброг“ у поезији, музици, сликарству, скулптури, архитектури или плесу, када су Софоклова „Антигона“ или „Ајант“, Шекспиров „Хамлет“ или „Отело“, Моцартов „Реквијем“ или Бетовенова патетична соната у C-moll-у, мермер Микеланђелове „Пијете“, роман Достојевског „Зли дуси“ или „Злочин и казна“, такви, да не пружају никакву „насладу“ или „пријатност“, премда спадају у уметнички најзначајнија дела људске уметности. Неочекивано је да се мисли, да уметност свакоме разоткрива своје скривене дубине, тако да је мудро претпоставити и хегеловско постојање рестрикција за тзв. „мере укуса“.<sup>7</sup> Још је лорд Шефтсбери (1694–1713) уметнику препоручивао да остави места у чулности за дух, као и да он мора да има своје око и ухо да би могао да разабри-

<sup>6</sup> Исто, Vol. III / book 3, ch. 3.

<sup>7</sup> Разматрајући у свом уводу у естетику методу обраде сфере емпиријских датости, Хегел је пледирао за превазилажење дилетантизма формирањем научног приступа уметности, додирујући се и појма укуса, за који каже да садржине представа које га одређују и утврђују још нису дошле до властитих претпоставки заснованости: „Укус у том смислу односи се на распоред и обраду, на подесност и израђеност онога што спада у спољашњу појаву једног уметничког дела. Осим тога, за принципе укуса су узимана још она схватања која су владала у некадашњој психологији, и која су задобијена на основу емпиријских посматрања душевних способности и радњи, страсти и њиховог вероватног појачавања, следовања итд... и пошто су, осим тога, њени прописи исто тако узети само из једног узаног круга уметничких дела и из ограничене образованости разума и душевности, то је њена сфера недовољна и неспособна да ухвати оно што је унутрашње и истинито и да изоштри поглед за његово схватање“. Хегел, Г. В. Ф., *Естетика* I, стр. 17–18.

ре, да визуелни доживљај ступи у функцију одвођења сазнања иза појаве.<sup>8</sup> Захтев за оваквом социјализацијом чулности и блискошћу са „моралним лепотама“, Гилбертова и Кун су у својој историји естетике препознали као еластично проширену функционалност чулности, тј. да се она шири или извлачи све до „сагласности са моралним идеалом или апстрактном идејом“, према препорученим унутрашњим мерама племенитости живота.<sup>9</sup> Опажајући уметничка дела, према Шефтсберију, не треба „да заборавимо вртове и гајеве у себи“, мада и није неопходно да искључиво ослушкујемо себе, своја душевна стања, настројености и „пријатности“, захтевајући одмор, разоноде, заузетости или задовољства. Истинска уметност призива према другачијем, јер захтева духовну усредоточеност, духовне напоре, очишћавања, удубљивања. Сва духовна култура и заједно с њом сва велика уметност је устројена на начелу добра и према духу исправности, а када се према њему покаже свиђање, то је онда и добродошло и сасвим оправдано.<sup>10</sup> Сам критеријум укуса свако од нас доживљава субјективно и поводом његове примене је оспоравање могуће и потребно, јер је недозвољено позивати се на неке „стваралачке слободе“ да би се спор једнострано окончао, кад

---

<sup>8</sup> „Ако он од природе нема ока ни уха за те унутрашње мере, тешко да ће бити способан да суди... о оним спољним сразмерама симетрије и склада, које чине право дело.“ Shaftesbury, A. A. C., *Characteristics of Man, Manners, Opinions, Times*, J. M. Robertson, London, 1900., Part III, ch. 3. – “Advice to an Author”, p. I, 216, 217.

<sup>9</sup> Позивајући се на наведени спис (Shaftesbury, Antony Ashley Cooper, *Characteristics of Man, Manners, Opinions, Times*, тј. на Part III, ch. 3. – “Advice to an Author”), они закључују: „Његово /Шефтсберијево/ унутрашње чуло било је као Лајбницева симпатија: магична веза која предодређује добро припремљену душу за треперње у складу са божанском хармонијом”. Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*.: Култура/Завод за издавање уџбеника Сарајево, Београд/Сарајево, 1969., стр. 199

<sup>10</sup> Оправданост се заснива на тези да је без кривице према – „појмовима и начелима лепог, исправног и поштеног, као и осталим таквим идејама“, будући да је: „трећи ред лепоте /онај/ који формира не само форме које зовемо простим, него и форме које формирају... главно врело и источник све лепоте – архитектуре, музике...“ Shaftesbury, A. A. C., *Characteristics of Man, Manners, Opinions, Times*, Discuss. V – “The Moralists, a Philosophical Rhapsody”, Vol. II, 132, 135.

је сама стваралачка слобода дужна да служи закону обликовања и довршености уметничког дела, а не произвољним „личним надахнућима“ и по томе срицаном субјективном укусу. Субјективно „свиђањ“ и масовни „успех“ су појаве првог појављивања које прате њихову беспомоћну недовршеност. Последња реч припадаје критеријуму уметничког савршенства, па свако „свиђање“ и сваки „успех“ само утолико имају духовну тежину и значење, уколико су верни таквом критеријуму.

Слободно надахнуће, такође, не треба да значи неодговорност и сведозвољеност, јер никако не може да оправда уметничку произвољност и непућеност, естетичку распуштеност и неред. Мада ће сам укус увек да остане субјективан, он ипак може да буде дубок, истанчан и веран, а може да буде и мекан, слеп, груб, превазиђен и недоследан. Утолико је за њега „мерило“ значајније него за друге сазнајно-теоријске алатке, наиме могућност да се формира /субјект-/објективно или да компетенцију својих суђења доведе до пристојне меродавности. Хегел је по том питању сматрао да је упознатост са предметом далеко испред суђења критичара са укусом, јер се о томе дискутује тек са уважавањем спољашњих страна уметности, док је њено упознавање и евидентно познавање продорнији захтев, а постаљен је као меродаван услед прибављених знања и разлога.<sup>11</sup> Одатле не следи да се уметничко савршенство

---

<sup>11</sup> „Јер познаваоци, и то је онда њихова слаба страна, могу да се задрже на познавању чисто спољашњих одлика, на познавању технике, историје итд., а да за праву природу уметничког дела немају много разумевања, или чак да о њој ништа не знају; штавише, они чак могу о правој вредности дубљих посматрања да суде с потцењивањем у поређењу са чисто позитивним, техничким и историјским знањима; али чак и тада њихово познавање, ако је само по својој природи право, односи се барем на одређене разлоге и знања, и на различитост суда, са чиме онда стоје у вези тачнија разликовања различитих, иако, делимице, спољашњих страна једног уметничког дела и њиховог оцењивања“. (Хегел, Г. В. Ф., *Естетика* I, стр. 36) На то се разуђеним поимањем надовезује и мајсторско разумевање бриљантног Ивана Иљина: „’Сноб’ је салонски зналац несуетинског, који с висине суди о уметности, не видећи у ствари *главно*, и не поимајући га. Понекад, у најбољем случају, он се и стварно показује као зналац, али зналац трећестепених подроб-

поистовећује с тзв. „изражајним обликовањем“, „упечатљивом живихношћу“, или како се још радо каже, „живописношћу“. Јер оно уметничко може да буде лишено и „изражајности“, и „живахности“, и дело може да се покаже сасвим неуметничким, просто отуда, што естетичке идеје које га руководе нису обезбедиле унутрашњу проходност изазу ствари. Многе приче Александра Пушкина, Николаја Гогоља, Едгара Алана Поа, нашег Радоја Домановића, Симе Матавуља или Петра Кочића, исцртане су пером задржаним на

---

ности, попут оних емпиријских отпадака, коју уметност, као и свака друга људска делатност, оставља у свом окружењу. То су отпатци емпиријских детаља, веома важни за антиквара, музејског чувара и колекционара, што понекад бива важно у историји уметности, али ретко има релацију према главном и суштинском, према оном, што сачињава живу супстанцију уметности... Природно, да таква детаљна 'осведоченост' уобичајено импонује наивно постојећем. Ако човек тачно зна, напр. за кога се у другом браку удала друга Рубенсова жена, Елена Фурман; или где и како се потписивао на својим сликама Јакоб ван Риндал, који је био, као што је познато, мек у сликању своје фамилије; или на ком је дијалекту говорио знаменити италијански уметник Андреа Мантења, који се родио у Вићенци и умро у Мантови; или колико је времена губио Шопен на преписивање једне нотне странице; или какве је исправке унео Волтер у француску оду Фридриху Великом 'Ode aux Prussiens'; или како су звали жену Ивана Голова, тог несрећног устроитеља, који је руководио поставком Успенског Сабора у Москви, када су му се зидови порушили и он се сурвао (20. маја 1474. године); или да ли се познати руски скулптор 18. века Шубин срео с Пигалом у Паризу у некаквом ресторану... – ако човек све то тачно зна, да су управо такви детаљи чињеница, то значи, сматра наивна публика, да је он несумњиво прошао и кроз све *суштинско*, достигао *све главно*, а затим већ проникао и у све подробности; речју, да је зналац саме суштаствености ствари. Опет они уметнички учени знају цену тих историјских отпадака и одмах виде, где сноб почиње да је испушта из вида, јер никада сведочења о детаљима не могу да замене или одстране *силу уметничког просуђивања*, а сила просуђивања претпоставља *силу предметног виђења*, и уз то дакако у *главини*. Неспорно је да специјалисти детаља могу да буду веома корисни у *науци*, али и овде је њихова крисност тим мања, што више пропуштају поред себе све супстанцијално и прибиру неки научни отпадак. У уметности они често бивају штетни и опасни, јер овде они учестало представљају тај ивер као стабло и на њему заснивају светло истинске уметности“. Ильин, И. А., *Основы художества*. О совершенном с искусстве, Рига, 1937. – в. Ильин, И.А., *Собрание сочинения*: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996.



строгој профилисаности, тј. сачињене у једној крајњој оскудности приказивачких средстава, попут економичности линија у истанчаном барелефу, без неке посебне „изражајности“, „лепушкастости“ или „живописности“, а ипак њихова уметничка зрелост не подлеже никаквој сумњи. Уметност познаје предмете који не захтевају „изражајност“ и „живописност“, него уздржану једноставност, строгу сагласност виђења, сличну византијском сликарству, од ког је и много шта захватано и преузимано по латентном духу наслеђивања.

У довршавању уметничког дела упитно стоји са тзв. „достојанством“ „ликовношћу“, „изражајношћу“, „обојеношћу“, „живописношћу“. Она је нешто условно, а не и самодовољно, јер не живи у дубинском плану уметности, где се рађа и одакле полази мера уметничке стварности, него само у потчињеном, обликујућем и излажућем плану. Богата засићеност стилским техникама тако не обитава у апсолутној сфери самог предмета, него у сфери његове естетичке „овојнице“, њему приличног „одела“ које разонођује и наслађује, а неретко и ослепљује или поткупљује, не владајући тамо где влада стваралачко сагледавање. Проста формална тачност такође не обезбеђује уметничку присутност, него таква естетичка писменост тек отвара подручје за наступање обликовног /ејдетског/ и предметног /идејног/ слоја, будући да је чулна материја уметности само средство или оруђе, које утолико није ни самостално, нити сме да буде самодовољно. Према одличној студији *Основи уметности* Ивана Александровича Иљина, уметност је позвана да буде изражајна појава уметничког лика, те тачан и засићен знак уметничког предмета. Додуше, такође важи да ако се чулна материја показује обликовитворно неуспешном, замућеном, неунешеном машговитошћу, да осећамо како нам се није дало да „појмимо“ дато уметничко дело. Тако, на пример, када читамо стихове (тј. речи и фразе, које слажу њихову естетичку материју), не докучујемо о чему је реч, тада све уображавање, мисао, осећај, воља, почиње рапидно да копни, заустављајући се између првог и другог слоја песничке уметности, са чиме оспорава и њену замисао.

Приближно слично ствари доживљавамо пред „непрегледним“ платном или мермером, који од нас сакрива некакав лик, или пак опажајући музику, која нас облива потоцима звукова, али у нашем унутрашњем искуству не оставља трагове ничег до краја одређеног, говорећу уху, али не и души и духу. По саставу и садржају „естетички предмет“ је објективан, а по увиђању, облачењу и оваплоћивању, он је субјективан по субјективности / „мери укуса“ / стварајућег уметника. Он не сматра да то значи како је његова природа произвољна, него да је одмах у-ображавана и оваплоћивана тако да симболички улази у ликове и у материју сазданог производа, засићује га и објективно у њему присуствује, макар и другачијом, такорећи, субјективном објективношћу. Уметници (музичари, певачи, глумци и плесачи), гледаоци-слушаоци-читаоци и, на крају, критичари, такав предмет непогрешиво извлаче из те субјективне објективности, те његовим посредством узносе до првоначелних духовних околности у њиховој чистој објективности, том уметношћу мерећи, њоме исправљајући, испуњавајући и критикујући од уметника тако изобразен и оваплоћен „уметнички предмет“. Отуда добар познавалац и тумач раскрива уметничко дело кроз тзв. „дух производа“ можда и боље, него што је то пошло за руком самом композитору, песнику или драматургу, да би сагледавајућом интерпретацијом појачао комуникацију и исказао објективно изнешену духовну тајну.

Иван Иљин држи да у сваком производу уметности треба тражити и налазити ту „главну помисао“, тај „уметнички зачетак“, то драгоцену и свештено „стваралачко језгро“, ради ког је предстојало да се комбинују и затварају те масе, те површине, те линије, и боје, и речи, и звуци, и узбуђења. Тако све што обликује садашњи уметник, он обликује ради тога, да би исказао, изразио ту тајанствену „главну помисао“ у уметности, а то је пре свега и дубље од свега култ тајне, као искрено и непритискајуће одредиште. Где нема тог усредоточеног и одговорног изношења тајне, где нема уметничког тајнознанства, тамо нема ни садашње уметности. Онда или сасвим нема уметничког „замишљања“, или се оно замењује расуђујућим

измишљањима и произвољним „постројењима“. И ако уметник жели да „читаоци-гледаоци-слушаоци“ не примају његово сопствено дело површно, не остајући на материји и ликовима, него да пронику у његову главну, заветну замисао, и проничући кроз њу у уметничко савршенство целине, тад он сам, ко год да био, (архитекта, скулптор, сликар, песник или музичар) треба да прими све појаве спољашње природе и унутрашњег света, проничући у њихову скривену суштину. Тако је он дужан да прихвати и ноћ, и звезде, и сутоне, и море, и боје, и брда, и људску страст, и собни ентеријер и „златницу“ што кружи у сунчаној зраци, и велика историјска догађања. Духовна осећајност уметника треба да има бистар поглед и осетљиво ухо за све, да би у свакој ствари достигао њено главно и суштинско, попут њене сопствене предметне замисли о себи самој, интелигибилније оног свештеног зрна, што је уложено у њу од /памти/века, као дување Уста Божијих, по којима она опстаје и животвори се. Иљин се служи и једним спекулативно-математичким појмом – „аксиом“ да би указао на размишљања која ту почивају на претпоставци да духовни предмет може да присуствује у свему, што има духовну меру. Тако он може да каже да духовни предмет живи у свему потенцијално (слично непоказаном негативу), или актуално (у отвореном остварењу), и у тој мери је он део „свеопштег“, апсолута. Он је то представио тако, да је уметник некакво „огледало света“ (*spaeulum mundi*), тако да сав свет може да гледа у њега, као у огледало, и да он сам у себи усредоточује зраке свег тог света, попут некаквог „микрокосмоса“. Уметник гледа у то огледало и у њему препознаје и себе, и свет, и друге људе, налазећи их одједном и у животном бићу; а то је могуће зато, што се сав свет у том огледалу одражава и заједно с њим ступа у човека. Овде се гледају (снимају) сва условна разграничења, установљена по људској науци, и дух уметника слободно се враћа у садржаје света. За трезвеног није пристало да се дневно расуђивање показује као велико и мудро у ноћним открићима уметника. У уметностима свет живи другачијим животом: овде траве певају корале, шума познаје тајне људског срца, а душа се спаја са орлом; овде горњи врхови

спавају, а њива људске душе се орошава влагом откривења; овде је цветић љубљен безнадежном страшћу, а људска душа, не мања од мора скрива у себи олупине потонулих бродова.

Што се књижевности тиче, ту је ствар најичигледнија. Облачећи се у облике на стварима и речима, предмет не може да забаштини све могуће, за собом остављене „гардеробе“, па писац треба да се држи углавном онога што је неопходно, јединства верног и јединства тачног изражавања. Ако се са тиме покаже да се уметнички предмет „не показује“, да су му „потребе“ неодређене или нејасне или пак, да тих „потреба“ уопште нема, то ће да значи, или да предмет уопште није сагледан, или да није изнешен до краја, тј. да књижевна „употреба“ или „порив“ и „нагон“ за писањем преовлађују у души изнад уметничко-предметног искуства као главног и свештеног извора саме уметности. Ту је од помоћи учење да се не пише „завршно“, нагло и одједном, да се не пише никакав „закон“ опасан градским зидинама, него да се писац отпочетка ограничи на „законопројекат“, што није ни популарно ни лако, онако како скулптор на почетку прави „модел“, сликар пише „етиде“ (нацрте), а глумац пролази кроз низ сценских репетиција. Не ваља сметнути с ума да се до лакоће израза никада не може доспети на лак начин.

Стара је истина да права уметност даје уметнику посебну власт: увереност у своје дело, у његову нужност, уметничку заснованост, непорециву силу. То и није само мњење, него предметна увереност, што није само сила „људског“ „темперамента“, него нешто неупоредиво више, од оног што је „уношење“, „темперамент“ и „човек“, као присуство достигнуте равни схватања која се окретно спроводи у дело. У уметничкој економији је с тиме обезбеђивано присуство посебне усредоточености, власти и убедљивости, на које се душа одазива ослобађањем све своје пажње. Ограничена пријемчивост читалачке пажње јесте нешто такво, са чиме су сви писци, композитори и глумци принуђени и обавезни да се суоче. И када се они с њом заиста суоче, тада у њиховим душама ниче читава школа уметности, педагошка економија која призива у живот

стваралачку економију, а која са својим успостављањем тежи да оде даље од уобичајеног поимања укуса. Стешњен тим домоводством уметник се усредоточава, стајући на тле до ког појам укуса више не допире, те улази у дубину и почиње да тражи вишу, истински уметничку нужност, без која нема и није било велике уметности на земљи. Он са тиме креће и у другачију врсту комуникације, тражећи у поприлично опустелом пејзажу савремених културних продуката савез са углавном гетоизованим и теже уочљивим философским стремљењима.

Последњих деценија намножило се свуда безброј литерата, прозаика, драматурга и песника, а духовна уметност, одумирући у душама заједно са секуларизујућим просветитељством, постала је све ређа и готово случајна. Са умножавањем уметничких академија и конзервароријума преферисане су музичке школе које фаворизују технике извођења, а то да се музика сачињава духом и израста из духовног искуства, да се она не израђује случајним комбинацијама делова зацртаних фајлова на компјутерима, појачаним ударима на чуло слуха, измишљањем неонатурализација итд., то као нису успели да пренесу својим студентима. Иван Иљин се чудило и над тиме да су саздане ликовне академије, где се предавала природа, перспектива, анатомија, композиција, која не креће од уметничког предмета, него од засићености или засићености половицих облика, тј. теорија употребе и поређења ликовно-просторног обима, али да практика засићивања душе сликара предметним садржајима, теорија и пракса рађања слике из уметничког предмета, практика срца, савести, духовног виђења, националног осећаја, молитве – није била предавана ни у царској Русији, ни у потоњем Совјетском савезу. И опет, само некад, коморно би понеки понесени сликар шапнуо свом ученику о значењу срца и схватања суштинне у сагледавању ствари, о дрхтавици која душу обухвата у моменту правог уметничког виђења, о мукама, о молитви, о узбуђењу и о савршенству.

Као да је васпитавање естетског укуса које би претпостављало озаривање надахнућем, и у савремености нешто што би пре

спадало у домен философије, а која се у животу и сама све теже одлучује да казује о тајнама бивстовања, реметећи тиме све већу сагласност око договора да се утихне и ућути по питању таквих тема, што додуше отвара и димензију значења мистике православног исихазма на један нов и неочекиван начин. Монахиња и жена нероткиња, додуше, имају ту сличност да не рађају децу, али то што их спаја још увек не може ништа ближе да саопшти о тим савим различитим космосима.

## Литература:

- Cudworth, R., *The True Intellectual system of the Universe, with a Treatise Concerning Eternal and immutable Morality*, London /1731/, 1845., Vol. III.
- Г. Морпурго-Таљабуе, *Савремена естетика*, Београд, 1968.
- Hegel, G. W. F., *Werke in 20 Bänden*, (Frankfurt am Main), 1970–1979; *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I–III*; Bd. 3: *Phänomenologie der Geistes*: (наши преводи -*Историја филозофије I–III*, 1982–1983, (Београд: БИГЗ) /прев. Н. Поповић/;; *Феноменологија духа*, 1979., (Београд: БИГЗ) /прев. Н. Поповић/); Георг Вилхелм Фридрих Хегел, *Естетика I*, прев. Н. Поповић, Београд: Бигз, 1975.<sup>3</sup>
- Heidegger, M., *Uvod u Heideggera*, „Pitanje o tehnici”, Centar za drustvene djelatnosti omladine RK SON, Zagreb, 1972.
- И. А. Ильин, *Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека*, Санкт-Петербург: „Наука”, 1994.; *Основы художества*. О совершенном с искусстве, Рига, 1937. – в. Ильин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга 1996.
- Shaftesbury, A. A. C., *Characteristics of Man, Manners, Opinions, Times*, J. M. Robertson, London, 1900., Vol. I – Part III, chpt. 3; Vol. II – Discuss, V – “The Moralists, a Philosophical Rhapsody”.
- Узелац, М., *Космологија уметности*, Оглед о пореклу феноменолошке естетике, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1995.; *Феноменологија света уметности*: Увод у трансценденталну космологију, Veris, Нови Сад, 2008.

Aleksandar M. Petrovic

## **TASTE AND CONCRETISATION OF AESTHETIC IDEAS IN THE ARTS**

(Summary)

Acceptance or rejecting of aesthetic values depends on the consideration of phenomenological layers of consciousness, which are also influenced by various social circumstances. Education of consciousness constitutes the suppositions to the phenomena themselves, in their judgment according to the given moments of the cultural-historic events. Thus acquired judgments of taste have a personal or individual character, but this does not mean that they are free from the laws that constitute the object of judgment. Taste depends on the social position, education, critique, influence of a collective propaganda, and the spiritual mature of person, which certainly upgrades the taste. Of course, this is relative, if we are considering works of naive arts, folklore societies, or musical bands. Therefore consideration of judging of taste is a possible domain for the collaboration of psychology and sociology, aside from philosophy, given that the human solidarity always has better chances to result in better value assessment. The taste influences the education more than social status, but social status somewhat influences possibilities of education. Variety of judgments that constitute aesthetic ideas demand a type of taste which is not indifferent to the shining of truth in senses, or to the creative acts whose self consciousness is dialectic of the phenomenology of spirit.

**Key words:** judgments of taste, art acts, phenomenology of spirit, manifold shining of a spirit, aesthetical ideas.





Санда Ристић-Стојановић

## УМЕТНИЧКА ПУБЛИКА И ПРОБЛЕМ УКУСА

**Апстракт:** У првом делу текста указује се на лествицу рецепције уметничког дела по Теодору Адорну. На врху те лествице је Експерт, овај слој публике се бори за високу уметност. Затим следе Љубитељи уметности, они који спонтано доживљавају уметничко дело. Следећи ниво рецепције је Образовани прималац, који најчешће не може да проникне у срж и суштину уметности. Следи онај сегмент публике са хистеричним тенденцијама и Ресентимент-потрошачи. Ресентимент-потрошач прихвата само оно што је званично и службено прихваћено, а према свему новом осећа нетрпељивост. Најбројнији сегмент публике су они којима је уметност често забава и одмор. У II и III делу текста указује се на то да је проблем укуса увек укључивао питање универзалности и урођености, питање посебних друштвених или менталних карактеристика. Разматра се питање уметничке публике у 18 веку, крајем 20 и почетком 21. века.

**Кључне речи:** Експерт, Љубитељ уметности, Образовани прималац, Ресентимент- потрошач, уметничка публика

## I

### Теодор Адорно – различити типови рецепције уметничког дела

Веома проницљиво и визионарски је Теодор Адорно писао о рецепцији уметничког дела. На врху лествице рецепције је по Адорну Експерт.

Експерт може да схвати и види све оно што је у делу и битно и важно. Он је свестан свих могућих начина уметничког изражавања, има велику ширину схватања и разумевања уметности. Он је у стању да проникне и разуме и оно дело које се коси са неком његовом сопственом поетиком и естетиком. Свестан је да уметност може бити хаос, а може бити и ред и склад. Експерт има сензибилитет и интуицију да уочи детаље и елементе уметничког дела и њихове везе тј. узајамну повезаност. Разликује оно што је изражено од онога што је наговештено. Овај слој публике се бори за високу уметност. У слој експерата спадају и сами уметници који се баве уредничким пословима, примери у нашој средини такве особе били би Петру Крду (песник, уредник КОВ-а, објавио је Ле Клезиа и песме Виславе Шимборске пре него што су добили Нобелову награду. Крду је непогрешивом интуицијом објављивао многе светске песнике пре него што су постали славни и познати и Оскар Давичо својевремено као уредник књижевног часописа „Дело“ подржао је бројне младе ствараоце у тренутку кад их је званична критика превидела). Експерт дакле најчешће мора имати и својства личности потребна и људима који стварају уметничка дела (интуицију, тежњу ка новом итд.).

Следећи ниво рецепције уметничког дела по Адорну је Љубитељ уметности. Љубитељи уметности, спонтано доживљавају уметничко дело, спонтано га оцењују, али не могу често уочити детаље и њихову повезаност у уметничком делу. По Адорну у свету савремене уметности све је мање љубитеља уметности. У 21 веку, чак је дошло до умножавања текстова и критика о уметности, образложења о уметничким делима. То доводи до пораста броја нај-

чешће псеудоексперата. Тако да се број непристрасних уживалаца и љубитеља уметности смањује.

Следећи ниво рецепције уметности по Адорну је Образовани прималац.

Образовани прималац, прихвата уметничко дело често без спонтане љубави, често му мањка сензибилитет за уметност, он је најчешће борац за престиж, који прати уметност, информисан је, зна ко су награђивани уметници, често је и колекционар уметничких дела. Али он најчешће не може да проникне у срж и суштину уметности.

Он често ужива у неким аспектима уметничког дела, мелодије у музици, боје или цртежа у сликарству, у неком стиху или пасусу у литератури. Али најчешће не може да повеже све детаље и делове уметничког дела, да их интегрише у целину дела. Па му суштински доживљај и схватање уметности измиче. Мањак сензибилности он надокнађује добром информисаношћу и стереотипном вером у официјелну критику неке средине, немоћан да сам открије неке нове надлазеће вредности у уметности. Образовни примаоци као уметничка публика, често дакле воле помодне уметнике и верна су публика познатих и славних аутора, често заузимају кључне положаје у институцијама културе, а врло су и присутни на разним премијерама, јубиларним приредбама, отварањима и промоцијама.

Примера у нашој средини је безброј, али ја нећу наводити имена.

Следећи ниво рецепције уметничког дела је онај сегмент публике са емоционалним хистеричним тенденцијама. Овај део публике кроз уметност покушава да компензује све оно што им недостаје у животу. У уметности налазе подстицај за своје снове, фантазију и страсти које у животу не могу реализовати. У данашњем времену, у ту групу би најчешће спадала филмска публика.

Следећи ниво рецепције уметности по Адорну чине Ресентимент-потрошачи. То су људи који имају углавном негативан став према уметности мање или више изражен. Ресентимент-потрошач прихвата само оно што је званично и службено прихваћено, а пре-

ма свему откривалачком и новом осећа нетрпељивост, често и мржњу.

У ову групу публике спадају и они који су често, наводно заљубљени у неки правац у уметности, а мрзе и одбацују све друге правце и уметничке вредности. А није права уметничка публика она која воли само један стил, неколико уметника, а све остало потцењује, мрзи, одбацује. Оваква једностраност је често психолошка маска за једну општу мржњу и нетрпељивост према уметности уопште. Поређења се могу направити са нацизмом у Немачкој, где се наводна љубав према својој нацији показала као маскирана мржња према човечанству. И управо у нацистичкој Немачкој организована је изложба Дегенерисана уметност, где су изложени радови модерне уметности и експресионизма. А на хиљаде слика експресиониста је уништено од стране нациста који нису разумели уметност форсирајући безлична дела правоверне немачке уметности.

Постоје и они уметници који се уметношћу баве као уметници, а својом је искључивошћу често оштећују и дегенеришу. А у уметности као и у осталим областима људске делатности увек има оних који су ту залутали. А уметност је хумана област и веома широка па у њено окриље прима и оне који не мисле ни људима ни уметности добро.

Најбројнији и највећи сегмент публике су они којима је уметност често забава и одмор, без одговорности и циља.

Дакле, велики број људи траже забаву, тј. популарну уметност којој су разбигра и забава основни и често једини циљ. Постоје и они који су равнодушни или су често против уметности. Ова Адорнова подела је једна од могућих, могуће је знање и емоције и другачије комбиновати од Адорновог приказа типова рецепције уметничког дела.

## II

### **Уметничка публика – 18 век; Предрасуде; Ко може да чини уметничку публику?**

Они који су писали о проблему укуса у 18 веку, често су тврдили да радници не могу имати префињен укус. Када је у питању публика на концертима у првој половини 18 века, јефтине карте су куповали трговци, службеници, продавци, слуге, за бучни партер. У 18 веку у Европи је један број богатих људи имао афричке робове и слуге. Дејвид Хјум и Кант су заступали гледиште да су црнци инфериорни у односу на белце. Хјум је тврдио да готово никада није постојала нација црне боје коже која је била цивилизована, тврдио је да они немају уметност, науку, производњу.

Кант и Шефтсбери су сматрали и да женама недостаје интелектуална снага да разумеју високу уметност. Од жена се дакле очекивало да се баве нижим уметностима и занатима. У групу оних који немају капацитет за прави укус убрајали су се и непристојни богаташи, за које се сматрало да нису превише заинтересовани за лепе уметности. Богаташи су оптужени и да злоупотребљавају уметност у забавне сврхе. Или оно што се у 18 веку подводило под „луксуз“. Жене су такође оптуживане за „луксуз“. Жене су по Де Милану одговорне што подстичу куповину огромних кућа, вртова, намештаја, слика, статуа. Дакле, проблем „укуса“ увек је укључивао питање универзалности и урођености, питање посебних друштвених или менталних карактеристика.

Дакле, тамнопути дивљаци, необразовани сиромашни људи, богаташи склони луксузу, неозбиљне жене – када се они елиминирани остају малобројни мушкарци и жене из више класе.

Одјек оваквих схватања сеже и до 20 и 21 века.

### III Уметничка публика – крај 20. и почетак 21. века

Разумевање уметничког дела зависи и од историјске, психолошке и социјалне дистанце између уметника и његове публике. Чак са повећавањем тих дистанци, разумевање публике се све мање поклапа са намерама самог аутора.

Од почетака уметности до данас, и сам углед уметника се циклично мењао, од страхопоштовања до потцењивања од потцењивања до култа генија итд.

Данас почетком 21 века, тешко да можемо говорити о божанској аури коју уметници имају. Почетком 20 века уметници су схватили често као бојници и скитнице, а данас у 21 веку је доведена у питање и сама уметност и њена сврха и улога у људском друштву.

Како ће уметничка публика прихватити уметност зависи и од идеолошких, класних и сазнајних разлога. Неки филозофи сматрају да је разумевање дела теже од његовог стварања, тј. да дело на један посебан начин надмашује свог творца и да данас многа велика уметничка дела нису у довољној мери схваћена, анализирана и протумачена.

А уметничка публика је веома битна за уметничко дело. Јер дело које нема публику, заправо и не постоји. Неповећење пак уметничке публике према уметности самој има дубоке корене у прошлости. Још из времена магије, постоји страх од завођења и опчињавања.

Сетимо се Платонових мисли да је уметност опасна јер заводи ум, опија чула и завађа уместо да продуховљава, подиже морал и поправља друштво.

Данас, поћетком 21 века, уметничка публика све чешће се налази у простору за забаву, тако да долазимо до проблема „испаривања озбиљне уметничке публике“. Развијена технологија створила је хибридне производе који су у стању да готово пониште најсмелије авангардне експерименте, и не воде никаквој, спознаји, емоцији или имагинацији. Уметност је увек у 20. веку комуницирала са мо-

дом и новом уметношћу филмом. Данас често филм и позориште и мода, више су израз масовног потрошачког друштва него што су уметност.

Једног тренутка се појавио и веризам у уметности крајем 20. и почетком 21. века. и документаризам, ређање пуких чињеница.

Зато се треба сетити Бодлера: „Читав видљиви свет је складиште слика и знакова, којима имагинација придаје одговарајуће место и значај; врста хране коју имагинација мора да свари и измени.“<sup>1</sup> Поставља се питање, да ли ће уметници 21. века успети да сваре и промене стварност, а не само да је искусе и документују?

Још је загонетније питање, хоће ли уметничка публика, навикнута на све више чињеничког и документарног успети да схвати и прихвати имагинацију уметника новог доба. Или је уметничка публика постала исувише лења за то. И више не разазнаје талентованог од неталентованог.

## Литература:

- Koestler, A., *The Act of Creation*, N. York, 1967.  
Адорно, Т., *Жаргон аутентичности*, Београд, Нолит, 1978.  
Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Београд, Нолит, 1979.  
Бодлер, Ш., *Цвеће зла и остали стихови*, Филип Вишњић, Београд, 2003.

---

<sup>1</sup> Бодлер, Ш., *Цвеће зла и остали стихови*, Филип Вишњић, Београд, 2003.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПУБЛИКА И ПРОБЛЕМА ВКУСА

(Резюме)

В первой части работы представлена шкала уровней рецепции художественного произведения по Теодору Адорно. Наивысший уровень по этой шкале присвоен *эксперту*, как слою публики, борющемуся за высокое искусство. За ним следуют *любители* искусства, воспринимающие художественное произведение спонтанно. Следующий уровень рецепции – *осведомленный* рецепиент, которому, чаще всего, не удается проникнуть в суть произведений искусства. За ним следует сегмент публики, отличающийся тенденциями истерических реакций, а также *ресентимент*-потребители. *Ресентимент*-потребитель соглашается принять только то, что в официальном и служебном порядке было одобрено, причем ко всему новому испытывает неприязнь. Самым массовым слоем публики являются потребители, воспринимающие искусство как развлекательное и досужное занятие. Во второй и третьей частях работы подчеркивается, что рассмотрение проблемы художественного вкуса всегда неразрывно связано с решением вопросов об универсальности и врожденности, включая вопрос об особых социальных и ментальных характеристиках. Практический анализ проводится на материале художественной публики XVIII, XX и начала XXI вв.

**Ключевые слова:** эксперт, любитель искусства, осведомленный рецепиент, ресентимент-потребитель, художественная публика.



**ПЕРСПЕКТИВЕ ПРОБЛЕМА  
УКУСА**



Душан Пајин

## УКУС И ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ У ЗЕНУ

**Апстракт:** У овом тексту ћемо приказати схватање укуса у традицији зена – у Јапану. Наиме, настанак зена се везује за Кину (6. в. – где се назива чан) а у Јапан је пренет у 12. в. Многе битне карактеристике су пренете у Јапан, али у Јапану су и развијене поједине идеје и ставови, који су концептуализовани и добили нова уобличења. Али, да ово било јасније, најпре ћемо се кратко осврнути на утицај чана у Кини. Категорије значајне за зен су: укус и естетика скромности (*ваби*), укус за самоћу (*саби*), укус и естетика пролазности и дубине времена (*аваре*). Синтагма *ваби-саби* сачињена од две речи, које се некад користе у пару, некад одвојено, а означава склоп двеју повезаних идеја. Да би пуно значење те синтагме (једноставност, скромност, асиметрија, природност, несавршеност, недовршеност) било јасније, осврнућемо се посебно на обе речи.

Зен има укус и чуло за мало и безначајно и у томе открива лепоту и величину – у капљицама, или у контрасту врине и снега. Тако Доген (1200–53) вели:

*Свет? Обасјане месечином  
Капљице стресене  
Са ждраловог кљуна.*

А Башо (1644–95) примећује:

*Обично презрена  
Врана – овог јутра и она  
На снегу!*

**Кључне речи:** скромност, самоћа, пролазност, дубина времена, велико у малом.

### Специфичности зена

Специфичност зена у целини (у односу на друге правце у будизму) била је у томе да се будистичко учење суштински не преноси интелектуалним путем (теоријским текстовима, преводима ранијих дела), него у личном контакту, кроз конкретне животне ситуације, питања и одговоре (мондо), зен приче (поучне алегорије и параболе), медитацију и решавање коана, а легитимна средства су и различите вештине, посебно уметност.

Важна разлика између зена и осталих праваца у будизму, јесте стављање нагласка на властити напор (*ђирики* – кинески: *тзу ли*), док друга, старија учења (шингон, кегон и ђодо) рачунају на „помоћ другог“ (*тарики* – кинески: *т'а ли*) – тј. на милост буда и бодхисатви. Ђодо (секта Чисте земље, раја Амида буде) ставља нагласак на преданост и веру у помоћ буда и бодхисатви, на снагу другог. У ђодоу се сва нада и вера (дакле укупна религиозност), везују за милост буда и бодхисатви, за саборни религијски живот, а не за индивидуалност, медитацију и естетичко искуство природе, као што је случај у зену и тендају.

„Други“ у које се узда ђодо, су свети ликови (буде и бодхисатве) који настају деификацијом будинства и верска заједница, односно њихова моћ и милост. Наиме, у будизму негде почетком наше ере (тј. око 6 векова после настанка будизма) настаје идеја о залихи заслуга створених добрим делима свих пређашњих буда и

бодхисатви (кроз хиљаде њихових живота), која је сада као нека нагомилана моћ добра, која омогућује верска чуда и омогућује вернику да узме удела у том добру и милости ако испуњава верске дужности и верује у свете ликове и будистичка учења.

Зен се разликује од учења Чисте земље по следећем.

- 1) Прво, по томе што му врховни циљ није рођење у рају, него просветљење (*сатори*) или пробуђење.
- 2) Друго, пробуђење није у домену Амиде, нити од њега зависи.
- 3) Треће – пробуђење се не постиже милошћу и преношењем заслуга Амиде, или неког бодхисатве, него властитим духовним напорима. Напори у зену су везани за медитативну праксу, а не за молитву-мантру *Наму Амида буцу*.
- 4) Четврто, у зену се афирмише нова врста укуса (ваби-саби), у коме су битни једноставност, скромност, природност. Зен је афирмисао изоштравање пажње, естетизацију свакодневног живота на једној страни и поједностављивање уметничког израза на другој страни, наглашавајући спонтаност и једноставност средстава.

На тај начин се смањује и разлика између посебне лепоте уметности и ружне обичности свакодневице.

Насупрот томе, у укусу и естетици ђодоа раскош и сјај, злато и драго камење имају значајно место, како у имагинацији (у литерарним описима буда, њихових чуда и краљевстава), тако и у ликовним представама.

Отуда категорије које развија зен (једноставност, сведеност итд.) немају значаја ни смисла, ни у религијском искуству, ни у естетици ђодоа.

Неке разлике можемо посебно уочити ако упоредимо приказе истих ликова у зену и ђодо будизма. Рецимо, различите школе на сликама и скулптурама често приказују бодхисатву милосрђа Канон, која штити невољнике и помаже им. У зену њен лик је једноставније приказиван, док је у традицији других школа веома

китњасто приказана, са богатом драперијом и нимбусом и мандорлом, у зену је то једноставна и монохромна слика.

### Категорије зена и естетика

Категорије зена односе се:

- а) на својства човекове егзистенције (пролазност, непоновљивост, самоћа);
- б) на одабране, интенционалне структуре егзистенције (стил живота за који се човек опредељује вођен својим укусом и темпераментом, настојање да намири жеђ за животом и лепотом, одгонетне тајну живота и лепоте и постигне пробуђење);
- в) на садржаје и форму неких уметничких дела, који битно одређују њихов смисао, својства и форму. Дакле, у овом трећем домену, или аспекту, оне се исказују и као естетичке категорије. Овде ћемо се усредсредити на трећи аспект, јер тим путем се најлакше може изложити њихов смисао.

Категорије значајне за зен су: укус и естетика скромности (*ваби*), самоће (*саби*), пролазности и свести о времену (*аваре*).

Иако је у опису њиховог значења видљив уплив будизма, наведене категорије не треба изједначити са будизмом, јер све оне (укус, лепота повезана са скромношћу и сиромаштвом, самоћа, пролазност и важност тренутка) представљају део опште-људског искуства, на које се будизам ослања дајући томе своју артикулацију.

У неким периодима културе на Истоку (посебно у зену) постојао је афинитет између естетичког и медитативног искуства. Естетичка контемплација природе је афирмисана као касније у Европи у романтизму. Она је средство постизања спокоја, самодовољности и егзистенцијалне довршености, којима је будизам тежио.

Зен је утицао на уметност на два начина. Прво тиме што је један део уметности (проза, поезија, сликарство, уређење вртова итд.) коришћен као средство да се изразе неки ставови и увиди.

Друго, тиме што је утицао на затечену естетику, а створио је и неке нове естетичке категорије и вредности.

### Утицај на уметност

Зен је битно утицао на књижевност, посебно поезију, као и на ликовну уметност.

а) У домену прозних форми, дуга поучна прича-алегорија из ране будистичке традиције (најпознатије су *Ђатаке*, приче о Будиним претходним животима), уступа место краткој форми зен приче, која сада није само краћа (као однос стандардне приповетке и кратке приче у европској књижевности), него избацује неке елементе (патетику, фантастичан заплет, претераности религијске имагинације), а уноси неке нове елементе, који у ранијој будистичкој књижевности нису били присутни – пре свега ситуације из свакодневице, прожете хумором и парадоксом, или приче у којима често фигурирају калуђери-шерети из старине, често представљени и на сликама. Док су традиционалне поучне параболе често биле везане за дубоку прошлост, за животе Буде Шақјамунија и бодхисатви (у митском времену у Индији), у зен приче улазе – свима препознатљиве – савремене ситуације, везане за свакодневни живот и обичне људе (у Кини, касније Јапану).

б) Поезија у духу зена је настала пре настанка поетске форме *хоку* тј. онога што ће касније постати познато као хаику (термин „хаику“ је – на предлог Шикија – уведен око 1890.

в) Кад је у Јапану у 15. в. створен хоку (хаику), зен поезија (која је обично била кратка по форми) и форма хоку једно време се развијају паралелно, без непосредних веза. Приближно после два века – тј. у време Башоа (17. в.) – хоку и зен се повезују у лику појединих песника, пре свега самог Башоа. И касније зен поезија није нужно имала форму хаикуа, а само поједини хаику песници су били повезани са будизмом (или зеном). Ово помињемо стога што велики углед Башоа (најзначајнијег хаику песника), код неких ствара утисак да је хаику увек и обавезно (био) у вези са зеном.

г) Сликарство под утицајем зена је било по правилу монохромно, како за приказивање верских тема и ликова (пошто чан-зен, напушта употребу боје и скупих материјала), тако и за нове теме које уводи чан-зен, а то је нека врста индивидуалног, духовног дневника, са наглашеним индивидуалним запажањима.

### Укус – фурју и мијаби

Да би био јаснији духовни контекст у коме се развијају идеје зена у Јапану, посебно промењено схватање укуса, најпре ћемо се укратко осврнути на схватање укуса које је постојало у Јапану пре преношења зена (у 12. в.), а затим и у промењеном значењу у контексту зена, што значи да је исти термин – фурју – мењао значење током векова.

Фурју означава укус у три вида. Прво то је укус једног круга љубитеља уметности. Друго, укус уметника који ствара уметност сагласно свом укусу и укусу публике на коју рачуна. Треће, фурју означава и својства, или карактеристике дела, тј. уметности која је у складу са таквим укусом, или одговара том укусу.

1) У раздобљу Хејан (8–12. в.), пре зена, фурју је се везивао за аристократски укус и стил живота – у коме уметничко искуство и нека врста култа уметности има прворазредно место. Фурју као стил живота човека „од укуса“ укључује и однос према уметности, која у том стилу живота има значајно место.

За разумевање појма фурју добро је узети у обзир и сродан појам: мијаби, који се јавља у делу из X века, *Исе Моногатари* у склопу дворске углађености и духовног и естетичког идеала узорног човека и владара. Мијаби ту означава укус човека из дворских кругова, који је сензибилан, познаје уметност, књижевност и љубав. Мијаби се преводи као елегантан, рафиниран, отмен. Постиже се углађеношћу, одбацивањем грубости, како би се достигла суптилноћ. Везивао се за осетљивост за лепо, посебно у периоду Хејан (794–1185. г.). Пошто је мијаби искључивао грубе форме, а



и подвлачио разлике између друштвених слојева, није се уклапао у естетику зена.

Ипак, извесна веза између мијаби-ја и зена постоји. Најпре, између става да оно што је у заласку и повучено, има квалитет мијаби (што је слично категорији аваре у зену). А мијаби означава и стил живота човека који се повукао из јавног (политичког) живота (а често и градског амбијента), да би неговао духовну слободу и један смислен живот, далеко од политичких и друштвених борби свог времена (што је блиско зену). Дакле, једним делом се односи и на будистичке посвећенике, иако мање на зен традицију, пошто је зен био често нешто грубљи од профила везаног за мијаби.

2) После 12. века укус (фурју) се поларизује и развија у два правца. На једној страни он се везује за народну уметност, односно за народне игре, фолклор, обичаје и годишње фестивале. На другој се везује за естетизацију свакодневице која долази до изражаја у стилу живота који су водили неки самураји и кроз утицај зена на сликарство, поезију, вртну архитектуру, аранжирање цвећа (*икебана*) и чајну церемонију.

3) Кинеска ауторка Пеипеи<sup>1</sup> у својој књизи о Башо-у (Мацуо Башо 1644–94), истиче да је Башо имао важну улогу у томе да се укус (фурју) – који је развијан у аристократској књижевности Хејан периода (8-12. в.) – промени и постане ближи таоистичкој традицији (која се јавља од времена Чуанг Цеа, а развија и касније у традицији “Седам мудраца из бамбусовог гаја”, у 3. в.<sup>2</sup>), као старијем узору из Кине, а то је значило да се саобразио естетици зена, који се развијао од 12. века у Јапану.

Међутим, промена укуса (тј. значења исте речи) се одвијала у вековима (12-17 в.) пре Башоа (који је био делатан и утицајем у

<sup>1</sup> Peipei, Qiu (1994): *Poetics of the Natural: A Study of the Taoist Influence on Basho*, New York, str. 84–6.

<sup>2</sup> Pajin, D & Marinković, A. (2004): *Put zmaja – rečnik taoizma*, Draganić, Beograd, str 75.

другој половини 17. в. и касније), дакле промена није са њим почела, него је добила нови замах.

### Ваби – саби

Једна од основних категорија укуса у зену је синтагма ваби-саби (ваби-саби ) сачињена од две речи, које се некад користе у пару, а некад одвојено, а означава склоп идеја. Да би пуно значење те синтагме (једноставност, рапавост, скромност, асиметрија, природност, несавршеност, недовршеност) било јасније, осврнућемо се посебно на обе речи.

ВАБИ. У будистичким оријентацијама које претходе зену (а успостављају се у Јапану почев од 6. в.) раскош и сјај, злато и драго камење имају значајно место, како у имагинацији (у литерарним описима буда, њихових чуда и краљевстава), тако и у религијској пракси (у иконографским ликовним представама и литургији). Ту налазимо раскошну литургију, религијску имагинација која се храни чудима, моћима и милошћу буда и бодхисатви, као и представе раја и пакла.

У зену је то све поједностављено или више и нема места, а примере можемо наћи и у поређењу иконографије у претходним традицијама и зену. Рецимо, различите школе будизма на сликама и скулптурама често приказују бодхисатву милосрђа Канон, која штити невољнике и помаже несрећницима. Те слике и скулптуре спадају међу најбројније у јапанској уметности. Она је главни помагач буде Амиде, који влада рајем. Док је у традицији других школа веома китњасто приказана, са богатом драперијом и нимбусом и мандорлом, у зену је то једноставна и монохромна слика. Слично важи и за остале слике или скулптуре бодхисатви (босацу-е).

1) Кад је реч о ваби, Јошида Кенко (1283–1350), у *Записима о доконости*, 1332. г.) пита: *Хоћемо ли трешњин цвет посматрати само кад је у пуном цвату, а месец само кад је небо потпуно ведро?* Тиме сугерише да месец има своју драж и посматран кроз облаке, а цвет и док расте, а и кад латице почну да опадају. Па онда до-

даје: *Чезнути за месецем кад пада киша... је можда још снажнији осећај. А гране које се тек спремају да процветају, или врт посут опалим латицама, можда су још вреднији нашег дивљења.*<sup>3</sup> Тиме даје примере за однос према лепоти и укус у духу ваби начела.

Ваби је близак и кинеском идеалу спонтаности, као и начелу „ништа нарочито“ (*буђи*). Ваби и буђи значе одсуство жеље да се остави утисак, да се сабеседник, или посматрач, засене речима, или призором – одбацивање наметљивости и декоративности – примат једноставности и непосредности.

2) У раздобљима Камакура и Муромачи (12–16. в.), ваби се на позитиван начин повезао у зену са сведеношћу средстава, стварајући префињену естетику чији је циљ био учинак са минимумом средстава.

Ваби је био идеал смиреног, спокојног живота у сиромаштву, али лишен световних брига, прожет једноставношћу и смислом за одуховљену лепоту обичних, малих, неугледних ствари (цвет хоћу-нећу, трава, грудва снега), која не осваја раскошем и сјајем, него сведеношћу и елементарном снагом. То је и егзистенцијални идеал човека који се повукао из јавног живота и одлучио да води скроман (сирوماки, монашки живот), испуњен духовним вредностима.

Двојица путујућих уметника – скулптор Енку (1632–95) и писац Башо (1644–94) – који су били савременици, својим биографијама, стилем живота и уметношћу дају конкретне примере за категорију ваби. *Ти запали ватру – а ја ћу ти показати нешто лепо – велику грудву снега*, каже Башо у свом хаику запису. А у једном другом хаику-у, Башо указује да има лепоте и у контрасту белог снега и црне врानе, иако је и за јапански просечан укус врана била ружна (презрена) птица, као и за западни укус:

*Обично презрена  
Врана – овог јутра и она  
На снегу!*

<sup>3</sup> Кенко, Јошида (2010): *Затиси у доколици*, Либер, Београд, стр. 121–2.

У неким текстовима посвећеним чајној церемонији дају се такође дефиниције вабија, али мање у естетичком смислу, а више у духу будистичког стоицизма. Текст *О чајној церемонији у духу зена* (Зеничароку, из 1828) каже: *Ваби значи да се чак и у тешким условима не мисли о тешкоћама. Чак и у оскудици, човек није потакнут немањем. Чак и кад је суочен са неуспехом, не жали се на неправде.*<sup>4</sup>

САБИ. Саби је свест о усамљености и пролазности. У животу, све је пролазно и привремено, једино је самоћа трајна и поуздана. А човек је највише сам управо у главним, најтежим ситуацијама живота и смрти. Саби значи свесно прихватање ове чињенице – без трагизма и жаљења – евентуално са тихом сетом, као у овој песми:

*„Пада суснежица,  
Дубока, неизмерна  
Самоћа“*

Аутор ове песме, **Наито Ђосо** (1662–1704) био је један од главних ученика хаику песника Башоа.

Сенгаи (1750–1838), који је оставио велик број цртежа и кратких, духовитих записа, до своје 61. године био је поглавар великог храма-манастира Шофукуђи, а затим се повукао и живео као калуђер-самотњак. Иако је био омиљена фигура у своје време и ретко када физички сам – многи су га посећивали да добију савет, или „запис“ – на једном месту каже:

*Дошао сам сам,  
Умрећу сам.  
У међувремену –  
Дању и ноћу, сам сам.*<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path* (priir. Hirota, D.), Fremont: Asian Humanities Press, 1995, str. 275)

<sup>5</sup> Suzuki, D. T. (1971): *Sengai – The Zen Master*, Faber and Faber, London, str. 23.

Саби претвара самоћу у основ духовног саморазвића, у трагање за лепотом у обичним, „малим“ стварима, што постаје опредељење и смисао живота. У овом хаику-у Башоа, самоћа, скромност (ваби), тајанствена лепота (југен) и сета због пролазности (аваре), сабирају се у једно искуство:

*На суву грану  
Спустио се гавран –  
Јесење вече.*<sup>6</sup>

Занимљиво је да Ајзенштајн наводи управо овај хаику као пример за своје запажање да је хаику поезија развила кадрирање, лаконичност и монтажу који ће у 20. в. постати важни за језик филма, па каже да овај хаику представља низање кадрова, чије појединости сугеришу једно осећање (сете), тј. неке материјалне појединости (сува грана, гавран, јесење вече) уобличују једну психолошку представу.<sup>7</sup>

## Југен

У коментарима књижевности (од 10–12 в.) југен се користи да означи поједине песме као дубоке, или тајанствене. Постаје потеско начело у 12. веку, кад обухвата осећања која поезија изражава пренесено, а не непосредно. Посебно се везује за тиху сету, осећање дубине времена, пролазности и тајанствене лепоте.

Камо Но Чомеј (1153–1216) пореди југен и са призором лепе жене која тихо тугује у сутон (то је дефиниција путем слике). Камо но Чомеи (у делу *Безимени есеји – Мумјошо* – из 1212) сматрао је

<sup>6</sup> Peirei, Qiu (1994): *Poetics of the Natural: A Study of the Taoist Influence on Basho*, Columbia University, New York, стр. 64. – Вишњић Жижовић, Соња (2008): *Елементи природе у позном стваралаштву Мацуо Башоа*, Либер, Београд, стр. 75 – друге Башоове песме су на основу књиге: Bashō, Matsuo (2004): *Bashō's Haiku: Selected Poems of Matsuo Bashō*, Albany, NY: SUNY Press.

<sup>7</sup> Ајзенштајн, С. (1964): *Монтажа атракција*, Нолит, Београд, стр. 59–61.

да је ова категорија основна за поезију његовог времена. Он овако описује учинак југена: *То је као у јесење вече, под небеским пространством. Некако нам сузе потеку саме од себе неконтролисано, као да је то због неког разлога кога смо кадри да се сетимо.*

А овако Чомеи повезује југен са имагинацијом – *Кад посматрамо планине ујесен кроз маглу, као да се ништа не назире, али има велику дубину. Иако се само пар јесењих листова могу видети кроз маглу, приказ је привлачан. Бескрајан простор у имагинацији далеко надилази било шта што би се могло јасније видети.*<sup>8</sup>

Фуђивара Тошинари (или Шунцеи, 1114–1204), пореди југен са ехом. По њему, поезија побуђује асоцијације које нису непосредно изражене речју, или формом, него се надовезују (као ехо) на оно што је казано.

### Аваре и дубина времена

Термин аваре је раније – тј. у периоду Хејан (8–12. в.) – изражавао изненађење (као код нас „ах“, или „ох“), тј. значио дубоко осећање спрам нечега.

Убрзо почиње да означава и свест о пролазности, посебно пролазности лепоте. Један од карактеристичних симбола пролазне лепоте је у Јапану цвет трешње (*сакура*), а у периоду Хејан је настао обичај (празник) да се праве излети у периоду цветања трешње и да се људи диве пролазној лепоти цвета.

Аваре је и осећање дубине времена које даје дубину нашим осећањима и увиду. Та дубина времена може бити повезана са свешћу о прошлости и пролазности у свету, као у слици рушевина, кроз чије остатке сада само хуји јесењи ветар и нејасној представи о људима који су ту некад живели.

Дубина времена јавља се и у сећању на властиту прошлост, као у Башоовој песми:

<sup>8</sup> У зборнику који је приредила Hume, Nancy G., ed. (1995): *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, Albany: SUNY Press, str. 253–4.

*Вечерња измаглица,  
Кад мислим о стварима прошлим  
Тако ми далеке изгледају!*

У дневнику (*Записи из колибе од десет стопа*) Камо но Чо-меи (1153–1216) овако описује свест о пролазности.

*Одакле долази, куда иде, човек који се родио и који ће умрети. Не знамо. За кога се мучи да зида куће које трају један трен, зашто су његове очи опчињене тиме. То такође не знамо. Ко ће пре отићи – домаћин, или дом?<sup>9</sup> (...) Наследио сам кућу од баке и дуго сам у њој живео. Кад сам изгубио посао... нисам више ту могао да останем и после тридесете сам направио малу колибу. Она беше једва десети део пређашње куће. (...) Сада, у шездесетој години, кад мој живот изгледа да нестаје као роса, направио сам себи станиште за последње године. То је колиба... попут чауре коју је испрела стара свилена буба. ...Ни стоти део од моје куће из младости. Пре него сам се освестио отежао сам од година и како сам се селио моје станиште је постајало све мање. Сада сам скривен у планини Хино...<sup>10</sup> Често шити мујем лауту према хујању ветра у крошњама борова и свирам 'Песму јесењег ветра'. (...) Сам свирам, сам певам и то ме разгали. (...) Од када сам напустио свет и постао калуђер, не знам ни за мржњу ни за страх. Остављам Небу да ми одреди век... Тело ми је као облак...<sup>11</sup>*

*Моно но аваре*, изражава емпатију (саосећајност – *аваре*) спрам ствари (*моно*), или прилика, тј. осећајност спрам оног пролазног – свест о пролазности и сету због тога.

Синтагму је у 18. в. креирао Норинага у склопу свог осврта на *Сагу о Генџијима*, а касније применио и у тумачењу песама из антологије *Мањошу*. Код Норинаге свест о пролазности свега изопштрава пажњу спрам лепоте и сету због тога што је она пролазна, као и свест о времену и прошлости.

<sup>9</sup> Камо но Чо-меи (2003): *Zapisi iz kolibe od deset stopa* – Odin, Beograd, str. 15.

<sup>10</sup> Isto, str. 26.

<sup>11</sup> Isto, str. 29.

## Одсечност

Одсечност долази до изражаја у упадљивом кадрирању (које је касније Сергеј Ајзенштајн применио у филмском језику). Иначе, то је познато из кинеске уметности као „одсечена грана“ – а у естетици зена кадрирање је вид одсецања (*кире*). То кадрирање је примењено било да је у питању пејзаж (као овде), јато врана, или перунике, а налазимо га у свим медијима ликовних уметности у Јапану – од паравана, преко слика са тушем, до скулптура.

Одсецање, али сада у синтагми „одсецање-настављање“ (*кире-цузуки*) се јавља у икебани, која даје нов живот цвећу које је одсечено и аранжирано, како би се појавило у новом светлу.

Одсечност се јавља у хаику поезији у следу слика, где једна бива „пресечена“ наредном, као у резу и монтажи филмских кадрова. Као у хаику-у Мацуо Башоа:

*Стари рибњак –  
Изненада ускочи жаба!  
Пљусну вода.*

У сликарству одсечност се могла исказивати у одсечним по-тезима. У контексту уређења вртова, одсецање се везује за зид који ограђује суви зен врт од околине – односно растиња које га окружује – и тако ствара једну специфичну естетичко-медитативну целину, или оазу. Одсечност се јавља као појам и у зен пракси (у ринзаи зену), а посебно се везује за мајстора Хакуина (1686–1769). Он каже да човек може да сагледа властиту природу, само ако одсече корен живота. *Мораш бити спреман да се пустиш кад висииш над провалијом, да би умро и поново се вратио у живот*, вели Хакуин.<sup>12</sup> Овде је у питању медитативни контекст.

---

<sup>12</sup> Hakuin, Ekaku (1971): *The Zen Master Hakuin: Selected Writings*, Columbia Univ. Pr., New York, str. 135.



## Једном у животу

*Ичи-го ичи-е* – дословно значи „једном, један сусрет“ – је термин који се везује за мајстора чаја Рикјуа (Сен но Рикјуу). Обично се преводи са: „само овај пут“, „никад више“, или „једном у животу“. Често је исписан на свицима који висе у чајној одаји. А ту их подсећа да је сваки сусрет у тој прилици јединствен.

„Једном у животу“, или „један тренутак у једном животу“ прожима ринзаи зен у различитим аспектима – од медитације и искуства пробуђења, до сликарства, поезије и поимања целине самог живота. Доктринарно, ова категорија се некад везује уз чајну церемонију. За време чајне церемоније обуставља се уобичајена усмереност духа, заокупљеност бескрајним низом брига, жеља и планова. И тада човек, можда, схвата јединственост тог тренутка – да је сад прилика да схвати нешто пресудно, или да једноставно добије предах, који више вреди од свих пресудних тренутака.

За време чајне церемоније обуставља се уобичајена усмереност духа, заокупљеност бескрајним низом брига, жеља и планова. И тада човек, можда, схвата јединственост тог тренутка – да је сад прилика да схвати нешто пресудно, или да једноставно добије предах, који више вреди од свих пресудних тренутака.

У *Знаковима поред пута* Андрић описује спонтан прекид у уобичајеном поретку. *На махове имам пуну илузију да ми је у страховитој ломљави и пролазности свега око мене дато пет минута живота на белом хлебу, да слободно и мирно, дишем и мислим. И ја користим радосно и снажно то време мирноћом биљке и не помишљам ни кад је почело ни кад ће завршити. А моја мисао протеже тих пет минута у бесконачност, изнад свих покрета, сукоба и бура и ја живим светлим, дубоким животом мисли и не могу ни једном једином од тих тренутака да догледам до краја, јер је већи од света и дубљи од среће.*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Andrić, I.: *Znakovi pored puta*, 1980.

## Му – празнина

Празнина, или испразност (кин. 无 – јап. му) је у будизму била важна категорија, како у теоријском контексту, тако и у медитативној пракси. Стога је налазимо примењену и у уметности зена, напоредо са претходним категоријама.

Ђорђо Пасквалото у *Естетици празнине* је ову категорију посебно издвојио и указао како је она примењена у уметничкој пракси у Јапану, на различитим примерима из чајне церемоније, сликарства, хаикуа, аранжирања цвећа (*икебана*), вртова и Но-театра. То су – *веома очигледни примери уметности у којима је празнина присутна и делотворна кроз акције и кроз форме, односно реализује се као процес и као естетски објекат*, истиче Пасквалото.<sup>14</sup>

Извесна мана књиге је што аутор, не наводећи друге категорије из естетике зена, може створити утисак код читаоца да се ова своди на једну категорију – празнину. Осврћући се на естетику празнине у зен врту у склопу храма Рјоан-ђи, Пасквалото каже. У *Рјоан-ђију, композиција простора позива посматрача, не да уде у врт, него да се испразни како би врт ушао у његов ум. (...) Стварање празнине ума је неопходан предуслов да би се могла „искусити“ ова врста врта...*<sup>15</sup>

Хисаматсу посматра нешто комплексније исти врт. Он наводи следећа естетичка и контемплативна начела, опредељена у Рјоан-ђиу: асиметричан склад, једноставност, спонтаност и природност, апстракција, спокој и равнотежа, произвољност и нужност. Он то објашњава овако. *Асиметричан склад је остварен у распореду 15 стена на површини врта. Једноставност се очитује како у целини, тако и детаљима. Превазилажење предметног света изражено је апстрактношћу врта. Спој спокоја и динамичке равнотеже је остварен у распореду стена на правоугаоној површини. Распоред и однос каменова истовремено је „произвољан“ и „нужан“.* Про-

<sup>14</sup> Paskvaloto, Đordo (2007): *Estetika praznine*, Beograd, Clio, str. 13.

<sup>15</sup> Isto, str. 132.

извољан, јер се не поткрепљује рационалним образложењем, али има унутарњу естетичку нужност.<sup>16</sup>

Да додамо да је та нужност можда слична оној на коју се позивао Кандински (у тексту *О духовном у уметности*) заснивајући на томе апстрактно сликарство.<sup>17</sup>

## Поезија

У Кини, поезија је у различитим видовима постојала независно од будизма и чана-зена. Тамо се развила кратка форма (обично од 4 стиха), која је делом утицала и на стварање хаикуга, у Јапану.

Јапанска поезија се ствара и развија и пре преношења будизма у Јапан, а будистичка поезија у Јапану се ствара пре поезије у духу зена. Поезија у духу зена је настала пре настанка поетске форме *хоку* тј. онога што ће касније постати познато као хаику (термин „хаику“ је – на предлог Шикија – уведен око 1890. г.).

Кад је у 15. в. створен хоку (хаику), зен поезија (која је обично била кратка по форми) и форма хоку, једно време се развијају паралелно, без непосредних веза. Приближно после два века – тј. у време Башоа (17. в.) – хоку и зен се повезују у лику појединих песника, пре свега самог Башоа. И касније зен поезија није нужно имала форму хаикуга, а само поједини хаику песници су били повезани са будизмом (или зеном). Ово помињемо стога што велики углед Башоа (најзначајнијег хаику песника), код неких ствара утисак да је хаику увек и обавезно (био) у вези са зеном.

Било је више разлога што су се хоку (каснији хаику) и зен записи повезали и преплели. У оба је била похрањена једна популистичка тенденција – одбацивање аристократског стила живота и формализма, књишке учености и интелектуализма, ослањање на непосредно искуство, спонтаност, позивање на ситуације из свакодневног живота, уношење хумора. И као што су зен прича и

<sup>16</sup> Hisamatsu, Shin'ichi (1971): *Zen and the Fine Arts*, Tokyo, Kodansha, str. 45.

<sup>17</sup> Kandinski; V. (1996): *O duhovnom u umetnosti*, Beograd, Esoterija, str. 137.

поетски запис заменили дуге будистичке теоријске текстове и параболе, тако је хоку (хаику) заменио дуге, формализоване поетске форме.

Веза са зеном је успостављена јер је постојао обостран интерес, а то је – непосредан, истанчан естетички доживљај природе и различитих аспеката човекове егзистенције. Хаику форма је била zgodna да изрази будистичко искуство таквости (санскр. *татхата*, јап. *јунен*), а непосредност и спонтаност опажања, деаутоматизованог зен медитацијом, биле су добар подстицај за хаику. За писца и читаоца хаикуа је увек нови изазов да се свет види као „први пут.“ Хаику у духу зена има лични, исповедни, карактер.

Поетски записи у зену (тј. у Јапану) почињу са Догеном (13. в.), али је Доген оставио и занимљив, оригиналан и богат теоријско-коментаторски опус.<sup>18</sup> У његовој поезији налазимо занимљив спој доживљаја природе који има и своју симболику.

*„У поноћној води,  
Без таласа, без ветра,  
Стари чамац, насукан,  
Стоји на месечини.“*

У овој поетској слици видимо човека који је стигао на крај животног пута (крај дана, крај пута – поноћ, насукан чамац). То не значи нужно да је стар, или суочен са смрћу, него да су његове животне буре и кретања завршени. Он оставља за собом свет пролазног, испуњен светлом пробуђења (месечина).

У лепоти детаља Доген открива таквост света – у изоштреној пажњи детаљ постаје цео свет.

*„Свет? Обасјане месечином  
Капљице стресене  
Са ждраловог кљуна.“*

<sup>18</sup> Dogen Zenji (1988): *Shobogenzo*, Tokyo: Japan Publications.

## Утицај на западну уметност

### *Утицај пре 2. св. рата*

Линеаризам, геометризам и одсуство орнаментике у зен архитектури и дизајну утицали су и на Баухаус (1919–33). Током успона нацизма Баухаус је оптуживан да је под утицајем бољшевизма и јеврејског капитализма. При томе им је промакло да би се прави утицај могао наћи на јапанској страни. То видимо када упоредимо различите узорке са једне и друге стране, као што је – на пример – чајна соба, у Кјотоу, из 1841. и ентеријер зграде Баухауса, у Десау-у, из 1926.

Кућа Тугендхат у Брну (пројектовао М. ван дер Рое, 1930), подсећа на јапанску архитектуру, а отеловљује и баухаусовска начела (раван кров, лишеност орнаментике, асиметрична фасада). Архитекти Баухауса креирали су и мале зграде и велике облакодерне (после 2. св. рата).

После прогона из Немачке (1933), 'Нови Баухаус' који је основао Мохољи-Нађ у Чикагу, 1937, активност Гропијуса на Харварду и Алберса на Јејлу и Black Mountain College-у, као и Миес ван дер Рохе-а на Армоур Институту у Чикагу, проширили су утицај Баухауса у САД.

Утицај тзв. интернационалног стила, који ће се развити на начелима Баухауса, после 2. св. рата, брзо ће се ширити и у Јапану, јер је он био близак традиционалној јапанској архитектури.

### *Утицај после 1950.*

Већ током 50-тих у делу америчке културе (најпре књижевности) зачиње се оно што ће касније бити названо „контракултура“, а што ће бити под утицајем зена.

Ако бисмо после десетогодишњег искуства покушали то да резимирамо, онда бисмо могли да закључимо да зен – заправо

– није свакад вршио непосредан утицај, него је, често, био поткрепљење, згодан узор, или традиција, на коју су се различити уметници позивали, пошто су већ из властитих опредељења развили одређене идеје и форме, а у међувремену су сазнали да су „то радили“ и уметници у традицији зена.

То је био случај са песницима „бит (beat)“ генерације (Керуак, Гинзберг, Снајдер), који су се позивали на спонтаност и необавезан животни стил зена – и његових лутајућих калуђера–песника–уметника – неговали хумор и иронију великих откачењака зена.

Чињеница је да за већину онога што је дошло до изражаја у модерној (и постмодерној) уметности није више било узора на који би се могло позивати, у свеколикој западној традицији (од антике наовамо), док је у појединим традицијама Истока било елемената и ликова који су се могли довести у везу са савременим сензибилитетом и новим вредностима.

У књизи Умберта Ека<sup>19</sup> постоји поглавље „Зен и Запад“, у коме се он осврће на утицај зена на западно мишљење и уметност – од педесетих надаље. На сличан начин се и Дорфлес (1991) осврће на различите утицаје (или позивања од стране уметника, на овај или онај елеменат) зена.

Како примећује Дорфлес,<sup>20</sup> елементи несклада, дисонанце, дисиметрије, који су постали важну за уметност нашег времена, су сроднији далекоисточној (зен) естетици, него естетици Л. Б. Албертија или Дирера. Он констатује да се крајем 20. в. уметност све више удаљава од услова хармоније, еуритмије, консонанце, симетрије, који су јој обележавали пут све до краја прошлог века и да стреми асиметрији, дисонанци, дисхармонији... а ту естетику он назива *проацретичком* (Дорфлес, 1991: 106–7).

Умберто Еко је овако покушао да резимира основе и разлоге утицаја зена на западну уметност.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Еко, Умберто (1965): *Отворено дјело*, Сарајево, „В. Маслеша“.

<sup>20</sup> Дорфлес, Ђило (1991): *Похвала дисхармонији*, Н. Сад, Светови, стр. 96.

<sup>21</sup> Еко, Умберто: *Отворено дјело*, Сарајево, „В. Маслеша“, стр. 194–205.

1) Прво у зену постоји један анти-интелектуалистички став (ту он наводи „цепање сутри“, тј. одбацивање традиције и учености у зену) прихватања живота у његовој непосредности – одустајањем од наметнутих тумачења која нас спречавају да га прихватимо у његовом слободном току и дисконтинуитету.

2) Дисконтинуитет је у наукама и људским односима категорија нашег времена, каже Еко – западна култура је дефинитивно срушила класичне концепције континуитета, закона, узрочне везе, предвидљивости. Некадашњи уређени свет у савременом свету представља носталгију – одатле, проблематика кризе, каже Еко.

3) Зен се појављује и каже да је све променљиво, пролазно и парадоксално – да је ред илузија разума. Радосно прихватање оваквог стања јесте мудрост. Криза не настаје зато што човек мора да одреди свет (и у томе не успева), него што хоће да га одреди, а – уствари – то не мора.

4) Прихватање свих ствари, значи могућност да човек буде срећан у свету који живи и који обилује догађајима. Зен позива да се то прихвати и да се оствари директан контакт са животом.

5) Спонтаност не значи одбацивање друштвене организације као такве (у целини), него конформистичког социјалитета. Еко то истиче и као део критике битника и *хунстерса*, који су се позивали на зен одбацујући сваку друштвеност (социјализацију) као вештачку, истичући као идеал лутање, или (касније) живот у хипијевским комунама. Стога је зен – осим што је деловао ослобађајуће и давао један нови осећај слободе – некима служио као алиби за сваку настраност и претераност.

6) Једном броју асоцијалних личности, или склоних екстремном промискуитету, или хомосексуалности, зен је изгледао као алиби и поткрепљење које их је ослобађало осећања кривице, наметнутог хришћанским, грађанским моралом.

7) Зен је афирмисао асиметрију и отвореност који су пресудни у енформелу (или ташизму), сматра Еко. Француски термин *tachisme* потиче од ‘tache’ (мрља) – од 1951. се користио да

означи апстрактно сликарство засновано на спонтаном гесту и мрљама, како би се постигао аутентичан израз (експресија), без предумишљаја. Неки су га повезивали са спонтаношћу и непатвореношћу у зену. Заступници су били француски сликари Волс (Alfred Wols, 1913–51), Анри Мишо (Michaux, 1899–1984) и Матје (Georges Mathieu, 1921–2012).

8) Да ли је Јонеско читао дијалоге зена? – пита се Еко. Кад у један комад он уводи следећи дијалог – *Колико кошта ова машина? Зависи од цене* – ту постоји она апоретична кружност која постоји и у коанима, примећује Еко. Одговор не пропонира питање – и тако даље у бескрај, док разум не потпише акт предаје примајући апсурд као ткиво света. С једном разликом – да Јонесков и Бекетов подсмех рађа тескобу – и стога нема везе с ведрином мудрог зена, додаје Еко.

Занимљиво је да у зену постоји сличан дијалог (који Еко не помиње): „Шта је непроцењиво?“ – гласи питање. „Цркнута мачка“ – гласи одговор. „Зашто?“ „Зато што нико не може да каже колико она вреди“ – гласи коначан одговор.

Иначе, Ежен Јонеско (1909–94) је био један од великана театра апсурда (у периоду 1950–1965), а његова представа *Гелави певачица* (из 1950) била је 60-тих (и касније) извођена у Београду.

## Литература:

- Ајзенштајн, С. (1964): *Монтажа атракција*, Нолит, Београд.  
Андрић, И. (1980): *Знакови поред пута*, Рад, Београд.  
*Anthology of Japanese Literature* (ed. by D. Keene), Penguin, 1968.  
Basho, Matsuo (2004): *Bashō's Haiku: Selected Poems of Matsuo Bashō*, Albany: SUNY Press.  
Вишњић Жижовић, Соња (2008): *Елементи природе у позном стваралаштву Мацуо Башоа*, Либер, Београд, стр. 75.  
Dogen Zenji (1988): *Shobogenzo*, Tokyo: Japan Publications.



- Дорфлес, Ђило (1991): *Похвала дисхармонији*, Н. Сад, Светови, стр. 96.
- Еко, Умберто (1965): *Отворено дјело*, Сарајево, „В. Маслеша“.
- Камо но Чомеи (2003): *Записи из колибе од десет стопа* – Один, Београд.
- Kandinski; V. (1996): *O duhovnom u umetnosti*, Beograd, Esoterija.
- Kato, Hilda (1968): “The *Mumyosho* of Kamo no Chomei and its Significance in Japanese Literature” *časopis Monumenta Nipponica*, Vol. 23, No. 3–4, pp. 321–349 – Sophia University, Tokio, 1968.
- Кенко, Јошида (2010): *Записи у доколици*, Либер, Београд.
- Пајин, Д. & Маринковић, А. (2004): *Пут змаја – речник таоизма*, Драганић, Београд.
- Пасквалото, Ђорђо (2007): *Естетика празнине*, Београд, Цилю.
- Peirei, Qiu (1994): *Poetics of the Natural: A Study of the Taoist Influence on Basho*, Columbia University, Ann Arbor: UMI, New York.
- Suzuki, D. T. (1971): *Sengai – The Zen Master*, Faber and Faber, London.
- Hume, Nancy G., ed. (1995): *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, Albany: State University of New York Press.
- Hakuin, Ekaku (1971): *The Zen Master Hakuin: Selected Writings*, Columbia Univ. Pr., New York.
- Hisamatsu, Shin’ichi (1971): *Zen and the Fine Arts*, Tokyo, Kodansha.
- Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path* (prij. Hirota, D.), Fremont: Asian Humanities Press, 1995.

Dushan Pajin

## TASTE AND AESTHETIC EXPERIENCE IN ZEN

(Summary)

In this text we will focus on the concept of taste developed in the tradition of Zen Buddhism. The initial development an evolution of Zen Buddhism happened in China (in the 6<sup>th</sup> C. – in China its name was Ch’an – Chan). To Japan it was transferred in the 12<sup>th</sup> C. Many basic ideas related to Zen were transferred from China to Japan, but in Japan it gained also new momentum, when certain ideas were conceptualized and attained new articulation.

## Душан Пајин

For example, the concept of *wabi-sabi* was sometimes proposed with both words, sometimes separately – *wabi* – *sabi*, but anyway it was a concept of two related ideas. In order to show the full meaning (simplicity, asymmetry, naturalness, not-perfection, not-finished), we will explain both terms separately.

In particularly, Zen has a taste for something small and insignificant (by usual standards), but discovers beauty and magnificence in small, and insignificant.

Therefore, Dogen (1200–53) says:

*The world? Moonlit  
Drops shaken  
From the crane's bill.*

While Basho (1644–95) notices:

*The ussualy hateful crow;  
He, too – this morning  
On the snow!*

**Key words:** modesty, loneliness, transiency, depth of time, large in small.

Ива Драшкић Вићановић

## ЕПИСТЕМОЛОСКО ЗАСНИВАЊЕ СУДА УКУСА И ПРОБЛЕМ РЕЛАТИВИЗМА

**Апстракт:** Од осамнаестог века до данас, укус је централна категорија у естетичкој теорији. Први део овог текста представља испитивање епистемолошких узрока који су изазвали концентрацију на категорију укуса, односно, другим речима, усмереност на нашу, субјективну, страну картезијанског јаза. Други део текста је конципиран као анализа најзначајнијег проблема субјективистичке естетике осамнаестог века – филозофског признања емпиријске разноврсности судова укуса и Хјумовог решења овог проблема.

**Кључне речи:** естетика, суд укуса, укус, епистемологија, субјективност.

Опште је познато да је појам укуса централна естетичка категорија филозофије осамнаестог века, а будући да је осамнаести век у филозофији обележило поновно буђење естетичког интересовања и конституисање естетике као филозофске дисциплине – централна категорија оваквог тренутка у историји естетике има посебан значај и тежину.

Појава појма укуса у седамнаестом веку и доминација у филозофији осамнаестог века није случајна и имала је озбиљну епистемолошку платформу. У овом излагању (тексту) имам намеру да укажем на узроке и услове под којима је у естетици дошло до фокусирања на појам укуса, што ће рећи фокусирања на субјективност,

на ову нашу страну картезијанског јаза, на субјективну страну естетског феномена, јер укус јесте то. У другом делу излагања (текста) пак, задржаћу се на, по мом мишљењу, најзначајнијој последици таквог усмерења и најозбиљнијем проблему овако оријентисане естетике – филозофском признању емпиријске разноврсности судова укуса, односно на проблему релативности суда укуса.

Заправо, колевка категорије укуса и заокрета у естетици ка свести субјекта, естетском искуству и појму укуса, је управо епистемологија седамнаестог века, а занимљив је парадокс да су мислиоци који су задужили естетику били сасвим другачије филозофске оријентације и потпуно без слуха за естетичке проблеме.

Први мало познат епистемолошки заокрет ка субјективности начинио је британски филозоф седамнаестог века, лорд Херберт од Черберија (Lord Herbert of Cherbury), мислилац који је извршио велики утицај на тзв. кембричке платоничаре. Значајна, а нажалост мало позната Черберијева књига *О истини*, објављена је тринаест година пре Декартове (Descartes) *Расправе о методи* и представља антиципацију чувеног картезијанског заокрета и штавише – потпуно импресивно – и антиципацију Кантове (Kant) *Критике чистог ума*. Суштинска идеја Херберта од Черберија јесте да се треба окренути субјекту, свести човековој и испитати њене садржаје и начин функционисања да би се дотакао проблем истине. Он каже да треба истражити „услове под којима ум долази у склад са објектима“.<sup>1</sup> Претпоставка је, наравно, да постоји склад објекта и ума човековог, то јест нека врста интеракције између субјективне свести и предмета спознаје. Чербери, наиме, започиње процес урушавања етаблираног уверења да се свест у процесу спознаје прилагођава предмету и спознаје га таквог какав је. „Објекти делују на нас, али ми исто тако делујемо на објекте“, каже он.<sup>2</sup>

Истину лорд Херберт дефинише у новом субјективистичком кључу као „извесну хармонију између објеката и њима аналогних

<sup>1</sup> Cherbury, Lord Herbert, *De Veritate*, London, 1645, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 68.

моћи“.<sup>3</sup> И оно што је од посебног значаја за нашу садашњу тему – акт у којем моћ свести сусреће објект, у којем се дотичу субјективна свест и предмет на који је усмерена, лорд Херберт назива чулом (*sensus*). Ово је уствари родно место потоњег појма унутрашњег естетског и моралног чула у британској филозофији осамнаестог века, односно појма укуса.

Други битан тренутак за формирање модерног појма укуса је, према мом мишљењу, мисао Џона Лока (John Locke). У први мах може звучати невероватно теза да је Џон Лок дао изузетно значајан допринос формирању појма укуса, јер је добро познато да естетика није била област Локовог филозофског интересовања. Штавише, Џон Лок показује импресиван недостатак слуха за проблем лепоте. Али упркос томе, његов допринос начину на који ће бити третиран појам укуса у осамнаестом веку је не само велики, већ и кључни и то на два битна колосека. Први је Локова нова филозофска метода, позната под називом „нови пут идеја“ (*new way of ideas*), а други је његово чувено учење о примарним и секундарним квалитетима.

Дакле, као прво – Локова метода, весник новог времена и новог начина мишљења и метода која ће бити од изузетног значаја за развој естетике у Британији осамнаестог века.

„Нови пут идеја“ је други корак на путу којим је, пре Лока, кренуо Херберт од Черберија. То је филозофска метода која подразумева концентрацију на субјективну свест и њене особине да би се спознао објекат. Дакле, особине свести и начин њеног функционисања су, као и за Черберија, услов *sine qua non* спознаје објекта. „Сваки успех у осветљавању нашег духа и упознавању са нашим сопственим разумом... много (ће) помоћи усмеравању наших мисли при истраживању других ствари“,<sup>4</sup> каже Лок. „Разум, као и око, чини да видимо и опажамо све друге ствари, али сам себе не опа-

<sup>3</sup> *Ibid.*, р. 68.

<sup>4</sup> Лок, Џ., *Оглед о људском разуму*, Култура, Београд, 1962, стр. 19.

жа; потребна је вештина и труд да бисмо га удаљили и учинили његовим властитим предметом“.<sup>5</sup>

Ту „вештину и труд“ уложио је Џон Лок у своју филозофску интроспекцију, методу „нови пут идеја“. И оно што је на први поглед парадоксално када је у питању Локова филозофска мисао, јер је, наравно, у историји филозофске мисли оставио траг као тврд емпиричар и као такав се препознаје и остао чувен по синтагми *tabula rasa* коју је употребио за људски разум (која није оригинално његова, већ је преузео од кембричког платоничара Ралфа Кадворта (Ralph Cudworth)); дакле, оно што на први поглед делује парадоксално, јесте чињеница да је Лок изузетно задовољан снагом разума и сигуран у његову велику моћ.

У *Огледу о људском разуму* он констатује да уколико пажљиво испитамо наш разум „нећемо имати много разлога да се жалимо на ускоћу нашег духа... и била би неопростива и детињаста чангривост када бисмо потценили предности знања и занемарили његово усавршавање за циљеве за које нам је дат само зато што има ствари које су изван његовог дохвата... Лени и непослушни слуга који неће да ради свој посао уз светлост свеће, не може се изговарати тиме што му је недостајала сунчана светлост. Свећа која је постављена у нама даје довољно светлости за све наше сврхе“.<sup>6</sup>

Испитивање светлости те свеће у нама, окрет ка субјективности да би се докучила природа предмета, Локов методски ход познат као „нови пут идеја“, довео је Џона Лока до његове чувене анализе такозваних примарних и секундарних квалитета предмета, како их је он назвао, која је огроман допринос нарастајућој идеји субјективности у седамнаестом веку и конституисању естетике као анализе естетског акта, односно начина функционисања такозваног „укуса“ у британској филозофији осамнаестог века.

Као мислилац седамнаестог века од стожерног значаја, Џон Лок размишља у категоријама картезијанског јаза и прави прециз-

<sup>5</sup> Исто, стр. 19.

<sup>6</sup> Исто, стр. 19.

не и прегнантне дистинкције у том кључу. Наиме, он са изузетним рафинманом разликује оно што припада нашој, субјективној страни свест – предмет расцепа и оно што припада оној другој, објективној: „Ја називам идејом“, каже он, „све што дух опажа у себи... а способност неког предмета да произведе у нама неку идеју, ја називам квалитетом тог предмета“.<sup>7</sup> Саме квалитете предмета, пак, Лок дели према начину на који афицирају свест субјекта. То је тај мисаони ход од кључног значаја и одатле произлази фамозна подела на примарне и секундарне квалитете.

Примарни квалитети тела су „они који су потпуно неодвојиви од тела“,<sup>8</sup> другим речима припадају предмету као таквом, објективно, док секундарни квалитети „нису у самим предметима“ него су осети у нама, у нашој свести, или, како то Лок формулише, они су „модификације материје у телима која производе ... опажаје у нама“, на пример „боје, укусе, звукове, итд.“<sup>9</sup> Према Локу, идеје примарних квалитета, истоветне су примарним квалитетима тела, „док идеје произведене у нама секундарним квалитетима тела немају никакве сличности са тим телима... оно што је у нашој идеји слатко, плаво или топло, представља у самим телима... само извесне масе, облике и кретања неприметних делића.“<sup>10</sup>

Из овакве епистемолошке поставке логично ће (врло ускоро) уследити онтолошки принцип *esse est percipi*, а у естетички осамнаестог века све оне прегнантне анализе естетског акта које ће устоличити појам укуса као управо ону моћ свести која је афицирана нечим сасвим налик на секундарне квалитете. Сви естетичари осамнаестог века који се баве појмом укуса, Шафтсбери (Shaftesbury), Хачесон (Hutcheson), Едисон (Addison), Хјум (Hume), или прећутно претпостављају или се директно позивају на ову Локову епистемолошку поставку.

<sup>7</sup> Исто, стр. 127.

<sup>8</sup> Исто, стр. 127.

<sup>9</sup> Исто, стр. 128.

<sup>10</sup> Исто, стр. 130.

И оно што је било интуиција такозване обичне нефилозофске свести на колосеку свакодневног мишљења – сличност телесног, непчаног укуса са духовним, естетским, добило је своје филозофско утемељење оваквом епистемолошком поставком: естетски, духовни укус, фамозно унутрашње чуло британске филозофије просвећености, афицирано је на начин близак принципу функционисања непчаног укуса; другим речима, лепота је одређена као нешто налик Локовим секундарним квалитетима, а доживљај лепоте као сасвим сличан доживљају слатког, горког, топлог, итд.

Из овако формулисане ситуације уследила је најозбиљнија последица (реперкусија) модерног заокрета ка субјекту и стављања тежишта интересовања на субјективну страну естетског феномена, на такозвани укус – проблем релативизма суда укуса. Наиме, оваква епистемолошка поставка довела је нужно до филозофског признавања и уважавања чињенице емпиријске рановрсности судова укуса. Препознавање сличности естетског укуса с чулним, истакло је у први план начело *de gustibus* и све проблеме које то начело имплицира. Ако је принцип функционисања физичких чула и такозваног унутрашњег чула, укуса, толико сличан, онда је логично да начело *de gustibus* које важи за непчани укус, важи и за естетски.

По овом питању британска естетика просвећености представља један до тада невиђен филозофски куриозитет: иако субјективистички оријентисана, она започиње борбу против естетичког релативизма судова укуса, не затварајући притом очи пред чињеницом њихове емпиријске разноврсности, што је традиционално склоност антирелативиста – управо да у извесном смислу игноришу емпиријску разноврсност судова укуса.

И то је опште место британске естетике просвећености. Нема мислиоца од значаја у овом периоду који, с једне стране, није препознао како проблем, тако и његово епистемолошко утемељење и који, с друге стране, није покушао да разреши тај проблем и докаже да о укусима вреди расправљати и да мерило укуса ипак постоји.

Пошто ми време (простор) не допушта да изведем анализу начина на који се сваки мислилац од значаја у естетици овог пери-



ода ухватио укоштац са тим проблемом, ја сам се одлучила да за ову прилику кажем нешто о начину на који је то учинио најинтригантнији мислилац британске филозофије просвећености, Дејвид Хјум.

Као и у сваком сегменту филозофије којим се бавио, Дејвид Хјум и у овом простору има врло особен, себи својствен пут. Сам начин на који приступа проблему емпиријске разноврсности и релативизма укуса је потпуно неуобичајен и оригиналан, а лично мислим и луцидан.

Сасвим супротно традиционалном маниру у филозофији, правећи поређење између науке с једне и морала и лепоте с друге стране, Хјум тврди да су морал и лепота мање подложни променама кроз време и уствари постојанији од научних система:

„Теорије апстрактне филозофије, системи дубоке теологије, владали су у једном добу; у наредном раздобљу свуда су одбачени; њихова бесмисленост је откривена; друге теорије и системи заузеле су њихово место, да би затим и сами уступили место својим наследницима; и нема ничега што се показало толико подложно менама случаја и моде колико ове вајне одлуке у науци. Ствари не стоје тако с лепотама беседништва и поезије. Све што је веродостојан израз природе и осећања сигурно ће, кад прође нешто времена, стећи признање публике и затим га задржати заувек. Аристотел и Платон, Епикур и Декарт могу да уступају место један другом; али Теренције и Вергилије свуда задржавају своју неоспорну власт над духовима људи. Цицеронова апстрактна филозофија више нема следбеника, али се још увек дивимо жестини његове речитости“.<sup>11</sup>

По истом моделу поређења науке и уметности, Хјум пореди морал и науку и опет долази до закључка да је наука лабилнија од морала:

„Са спекулативним мишљењима било које врсте ствари стоје друкчије него с моралним начелима. Она су у сталном превирању

<sup>11</sup> Хјум, Д., *О мерилу укуса*, ИКЗС, Сремски Карловци, „Добра вест“, Нови Сад, 1991, стр. 67.

и мени. Син усваја друкчији систем од очевог. А једва да и постоји човек који се у овом погледу може похвалити великом сталношћу и постојаношћу. Какве год биле спекулативне заблуде које се могу наћи у књижевним списима неке земље или времена, оне само незнатно умањују вредност тих дела. Довољан је извештај напор мисли или уобразиље па да се сродимо са свим мишљењима која су тада владала и уживамо у осећањима или закључцима изведеним из њих. Али је потребна нека врста насиља над самим собом да бисмо изменили наш суд о обичајима и пробудили осећаје одобравања или осуде, љубави или мржње друкчије од оних на које се наш дух навикао.<sup>12</sup>

Хјумов аргументативни ход је колико невероватан, толико и шармантан, али и убедљив. Он нас прво запрепасти својом основном тезом која разбија наша претходна уверења до те мере да нас остави без даха, а затим нас натера да се без поговора сложимо са његовом аргументацијом.

Он уствари покушава да изједначи моралне и естетске са научним ставовима и тиме врло лукаво релативизује сам релативизам моралног и естетског. Доводећи моралне и естетске принципе у блиску везу са научним и стављајући их у контекст промене научних и филозофских система кроз историју, он изванредно интелигентно омекшава наш скептичан став према моралном и естетском и показује да емпиријска разноврсност није само особина моралног и естетског, већ и научног и филозофског.

Ово је, по мом мишљењу, кључни допринос Дејвида Хјума борби против релативизма у његовом спису *О мерилу укуса*, далеко значајнији од гласовитих пет теза у истом спису које дефинишу само мерило.

Но Хјум, велемајстор аргументације и контрааргументације, не бежи од признања емпиријске шароликости моралних и естетских судова и толерантно сам наводи примере те шароликости кроз историју:

---

<sup>12</sup> Исто, стр. 72.

„Велика разноврсност укуса, као и мишљења, која влада у свету сувише је очигледна да је могла избећи било чијем запажању. И људи најскупљенијег знања имају прилике да уоче разлике у уском кругу својих познаника, чак и онда када је реч о особама које су биле васпитане под истим режимом и рано стекле исте предрасуде. А они који су у стању да својим погледом обухвате далеке земље и давна времена морају бити још више изненађени степеном несагласности и разликажења.“<sup>13</sup> „...Хомерова општа правила...никада неће бити предмет спора, али у појединачним сликама нарави, кад приказује јунаштво кроз Ахила и разборитост кроз Улиса, очигледно је да у једном случају код њега има далеко више суровости, а у другом далеко више лукавства и преваре него што би могао да допусти Фенелон“<sup>14</sup>

Оваквим поступком Хјум извлачи жаоку проблему релативизма и наводи нас на мисао да је статус естетских и моралних ставова истоветан статусу научних и филозофских, те да је проблем ако не лако, а оно могуће решити полазећи са позиција здравог разума.

После овакве припреме терена која је, морам још једном да нагласим, по мом мишљењу значајнији допринос осветљавању проблема релативизма моралних и естетских судова од самих Хјумових ударних теза, следи његова чувена антирелативистичка аргументација, интонирана здраворазумским резоновањем.

Сам увод у решавање проблема је типично „хјумовски“, интригантан, маштовит и бескрајно духовит. Хјум нас, наиме, да, како он каже, своју филозофију не би црпао из сувише дубоког извора<sup>15</sup> (увек иронија код Хјума на сопствену адресу и на адресу филозофије!) подсећа на део (одломак?) из Сервантесовог (Cervantes) *Дон Кихота* где се Санчо Панса хвали како су неки његови рођаци, изванредни познаваоци вина, једном приликом када су пробали неко много хваљено вино, осетили благи укус коже и гвожђа. Били су

<sup>13</sup> Исто, стр. 47.

<sup>14</sup> Исто, стр. 49.

<sup>15</sup> Исто, стр. 56.

исмејани, а њихове дегустаторске способности доведене су у питање. Међутим, „када је буре испражњено, на дну је нађен стари кључ о који је био везан кожни ремен“.<sup>16</sup>

Импликација Хјумове приче је да се и у етици и естетици може доћи до исправног суда као што се у поменутој ситуацији дошло пражњењем бурета, али горуће питање остаје: Како испразнити буре у естетици? Како доказати ко је у праву, а ко греша када је реч о естетском суду?

Као прво, Хјум указује на време као на мерило естетске вредности: „Исти онај Хомер који се допадао у Атини и Риму пре две хиљаде година још увек изазива дивљење у Паризу и Лондону. Све промене климе, режима, религије и језика нису биле у стању да помраче његову славу. Ауторитет или предрасуда могу привремено изнети на глас рђавог песника или беседника, али његов углед никад неће бити ни општи ни трајан.“<sup>17</sup>

Добро, може се прихватити, али шта ћемо када немамо време као арбитра? Шта ћемо када просуђујемо актуелне вредности? Како да испразнимо то фамозно естетичко буре овде и сад?

Таква ситуација је, наравно, компликованија, али Хјум се не предаје. Позивајући се на здрав разум, што иначе доследно и континуирано чини, Хјум се штавише ослања на аналогију између естетског и непчаног укуса, што је фасцинантан аргумент, типично „хјумовски“, јер од слабе стране (мањкавости) утврђивања стандарда естетског укуса – његове сличности са телесним – прави преимућство и користи га као оружје у одбрану своје тезе:

„Човек у грозници“, каже Хјум, „не би тврдио да је његово чуло у стању да одлучује о укусима; нити би неко болестан од жутице сматрао себе меродавним да суди о бојама. Код сваког створења постоји здраво и нездраво стање; а само за прво смомо претпоставити да нам даје истинско мерило укуса и осећаја“.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Исто, стр. 57.

<sup>17</sup> Исто, стр. 55.

<sup>18</sup> Исто, стр. 55–56.

Наравно, наметљиво отворено, упркос Хјумовој ванредној аргументативној акробатици, и даље остаје питање како ћемо у сфери естетског разликовати „здравог“ од „нездравог“ арбитра. У сфери телесног, ствар је лакша, опипљивија је, жутица се дијагностификује, али у области духа ствари су компликованије и естетску „жутицу“ није тако лако утврдити.

Ни овде Хјум не губи ентузијазам у покушају утврђивања мерила укуса и излаже својих гласовитих пет карактеристика естетског арбитра:

- 1) Истанчан укус који мора бити урођен, претпоставка *sine qua non* правилног суда; дакле, закључак – има их који се рађају без те истанчаности.
- 2) „Искуство у бављењу одређеном уметношћу и често... посматрање одређене врсте лепоте“;<sup>19</sup> – аргумент дубоко здраворазумски.
- 3) Способност да се праве поређења између различитих врста лепоте. По мом мишљењу, овај трећи аргумент је уствари разрада другог, јер способност прављења те врсте поређења директно произлази из искуства „у бављењу одређеном уметношћу“.
- 4) (Четврто је чувени појам британске естетике просвећености – незаинтересованост. Естетски арбитар мора бити незаинтересован посматрач, „слободан од свих предрасуда“.<sup>20</sup>
- 5) (Пето је) црвена нит читавог Хјумовог аргументативног хода – здрава памет. Арбитар укуса мора бити човек ментално здрав, здраве памети, како каже Хјум.

„За свакога ко би желео да тврди да су Огилби и Милтон, или Банијан и Едисон једнаки по углађености и таленту (каже Хјум)? сматрало би се да брани ништа мању лудост него да је рекао да је неки кртичњак висок као Тенерифа или неко језерце велико као оке-

<sup>19</sup> Исто, стр. 60.

<sup>20</sup> Исто, стр. 62.

ан. Мада има људи који дају предност Огилбију, односно Банијану, нико не обраћа пажњу на такав укус; а осећај ових тобожњих критичара без устежања проглашавамо неозбиљним и смешним. Начело природне једнакости укуса тада се потпуно заборавља и док га признајемо у неким случајевима где нам предмети изгледају приближно једнаки, оно делује као настран парадокс или, још боље, као очигледна бесмислица тамо где се пореде предмети толико несразмерни један другом<sup>21</sup>.

Последње здраворазумско упориште Дејвида Хјума и опет фасцинантно „хјумовско“ обртање потенцијалне слабе тачке у аргументацији у преимућство. Позивајући се и овај пут на физичка чула (сличност естетског укуса са чулним) и здрав разум, Хјум излази са тезом да начело *de gustibus...* стоји када поредимо приближне величине (и опет толерантно и самом начелу против којег се бори оставља неки простор) али када је реч о великим разликама поређење се испоставља“ као очигледна „бесмислица“ и „лудост“ великих размера.

Дакле поредити један кртичњак са другим кртичњаком и не бити сигуран који је већи је у реду, али ко ће нормалан поредити кртичњак са Хималајима? У истом кључу, по аналогiji телесног и духовног, могуће је упоређивати Огилбија и Банијана (они овде функционишу као кртичњаци) и симболе великих планина – Милтона и Едисона, али поређење Банијана са Едисоном или Огилбија са Милтоном, као и поређење кртичњака са Хималајима, указује на поремећај основних функција здравог разума.

Храбар и дирљив покушај одбране стандарда укуса уз признање и толеранцију очите разноврсности судова укуса у једној субјективистички заснованој естетичкој концепцији.

Покушај здраворазумског приступа проблему који ипак, наравно, није решење и који нас наводи на закључак да идеја субјективности (као и све велике идеје у историји филозофије) има своје лице и наличје и није само прегнантна решењима филозофских

---

<sup>21</sup> Исто, стр. 52.

проблема који из ње произлазе, већ исто тако и поставља и отвара нове проблеме који су својом неразрешивошћу изазов људском уму у чему и јесте лепота и чар и суштински квалитет филозофског мишљења.

## **Литература:**

Лок, Џ., *Оглед о људском разуму*, Култура, Београд, 1962.

Хјум, Д., *О мерилу укуса*, ИКЗС, Сремски Карловци, Добра вест, Нови Сад, 1991.

Cherbury, Lord Herbert, *De Veritate*, London, 1645.

Iva Draškić Vićanović

## **EPISTEMOLOGICAL FOUNDATION OF THE JUDGEMENT OF TASTE**

(Summary)

Taste has been central category in aesthetics since 18th century. The first part of the paper presents an investigation on epistemological causes and conditions which initiated concentration on category of taste, that is to say, concentration on subjectivity, on our, subjective side of the cartesian gap. The second part of the paper is conceived as an analysis of the most important 18th century aesthetics' problem – philosophical acknowledgement of empirical variety of the judgement of taste and David Hume's solution of the problem.

**Key words:** Aesthetics, judgement of taste, taste, epistemology, subjectivity.





Уна Поповић

## КАТЕГОРИЈА УКУСА КОД ШАФТСБЕРИЈА: ПРОБЛЕМ ЕСТЕТСКОГ ИСКУСТВА

**Апстракт:** Проблем укуса у овом раду тематизује се на примеру Шафтсберијевих естетичких промишљања, са циљем да се посебно осветли начин на који је овај појам из регистра моралног пренешен у естетички појмовник и домен. Шафтсберијеве позиције анализирају се на позадини проблема и тема британске естетике XVIII века, посебно с обзиром на проблем аутономије естетике, односно идеје естетског искуства. Проблем укуса се, у конкретном, варира између две перспективе – оне која се тиче устројства субјекта таквог искуства, односно оне која се тиче њеног објекта, лепоте.

**Кључне речи:** укус, Шафтсбери, естетско искуство, хармонија, морал

Проблем укуса, као један од традиционалних естетичких појмова и проблема, може се схватити двоструко, у свом ужем и ширем значењу. Уколико шире поставимо питање укуса, сусрећемо се са питањима о карактеру просуђивања естетски релевантних феномена и објеката, у смислу изналажења неког основног критеријума који би таквим просуђивањем руководио. Тако се о укусу може говорити неутрално, без обзира на карактер тог просуђивања, будући да његов карактер опредељује поменути критеријум његовог извођења. Са друге стране, о укусу – особито естетском укусу – можемо говорити и у нешто специфичнијем контексту,

односно као о моћи, способности просуђивања естетског. Овако схваћен појам укуса непосредно је везан за структуру сазнајних моћи онога ко просуђује, односно за проблеме сазнања, истине, али и карактера људске субјективности. Проблем критеријума на основу којих се онда просуђује у овом оквиру има нешто комплексније место: потребно је утврдити везу између укуса као моћи просуђивања, разјаснити да ли је тај критеријум споља наметнут самој моћи или из ње, из начина њеног функционисања, иманентно проистиче, те да ли се, напokon, такав критеријум може дискурзивно објаснити и представити, или остаје ван могућности опoјмљења. Овако схваћен проблем укуса доминатно се везује за естетику и филозофију модерне, нововековне филозофије, управо због њој доминантних интереса за структуру, границе и карактер људског сазнања. Насупрот томе, шире схваћен појам укуса могао би се, уз јасна ограничења, применити и на, рецимо, филозофије антике – на пример на Платонову филозофију – иако се у тим случајевима сам укус не издваја као неко особито место од филозофског интереса, већ се просуђивања о лепом или уметнички успелом осветљавају из алтернативних позиција онтологије или теорије сазнања.

Овај рад посвећен је проблему укуса схваћеном у ужем смислу речи, прецизније појму укуса какав је дао Шафтсбери, лорд Ашли. Истраживање конкретно овог аутора и његовог разумевања категорије укуса одабрали смо због изванредно интересантног начина на који је он конципиран, а који баштини неке од главних позиција њему традиционалне естетике, једнако као што најављује нека будућа решења овог проблема, најпре Кантова и Шилерова. У конкретном, анализа коју ћемо представити требало би да покаже не само Шафтсберијеве позиције, нити само међуигру различитих естетичких мотива и утицаја, већ и да послужи као место на ком ћемо показати како се једна естетичка категорија – појам укуса – диференцира из неестетичког у естетички домен оперисања и важења.

## **Заснивање естетике и проблем естетског искуства**

Као што је већ поменуто, Шафтсберијева филозофија и живот припадају модерном начину постављања филозофских (и естетичких) проблема, те су самим тим обележени новим начином филозофског мишљења и испитивања. Овај „нови начин“ односи се пре свега на фаворизацију истраживања проблема сазнања и сопства, у контексту рефлексивног сагледавања услова могућности на основу којих се било какво сазнање – па и сазнање самог тог сопства које сазнаје – уопште и реализује. За британску филозофију XVIII века, којој лорд Шафтсбери припада – али и за њој претходеће филозофе британског емпиризма и континенталног рационализма – ово питање махом је било решавано путем истраживања карактера и домета сазнајних моћи човека, при чему је, као што је добро познато, водећим постало питање о месту утемељења поузданог, чак и извесног сазнања. За наше потребе позивање на духовну атмосферу времена служи као хоризонт с обзиром на који је претходно потребно лоцирати место естетског – а самим тим и могућности изградње естетичког – како би се даље у конкретном категорија укуса могла прецизније одредити: као што је најављено, наш интерес пре свега лежи у оцртавању начина на који је ова категорија код Шафтсберија израсла у једну *естетичку* категорију.

Овакав интерес претпоставља да је сама естетика у периоду ком се посвећујемо била у некој врсти заснивања, или чак преобликовања. И заиста јесте тако: као што је познато, период XVIII века посебно је значајан за естетику, будући да се она тада, са А. Г. Баумгартемом, по први пут појављује као издвојена и самостална филозофска дисциплина. Иако су естетичке теме обележавале историју филозофије све од њених почетака, ипак се тек са Баумгартемовим пројектом дошло до „формализације“ естетике у једну аутономну дисциплину филозофије: овај процес не сме се занемарити, јер он сведочи о једном новом начину сагледавања оног естетског, новом начину на који му се приступа, као и о поменути

„формалним“ аспектима који су његове последице, попут, управо, особеног дефинисања сада *естетичке филозофске појмовности*.

Иако је, дакле, Баумгартен одиграо овако значајну улогу у заснивању естетике, његов пројекат био је већ донекле припремљен, и то не само са континенталних позиција рационализма, на које се ослања, већ такође и из перспективе британског емпиризма, коме, опет, припада Шафтсбери. Најважнији Баумгартенов потез, којим је позиционирао естетику унутар система филозофских знања и дисциплина, био је признавање чулног искуства као посебног и позитивног домена сазнања, те додатно придавање карактера *савршеног чулног искуства* управо оном естетском његовом делу.<sup>1</sup> На тај начин било је омогућено напоредно постављање разумског и чулног аспекта људског сазнања, те је тако логика, као савршени облик разумског сазнања, могла да се доведе у аналогију са естетским искуством, неком врстом „унутрашње логике“ чулног, његове савршене форме. На тај начин естетско искуство не само да се издваја у први план, као особен и сада препознати вид искуства *и сазнања*, што омогућава аутономију естетике као дисциплине, већ се подједнако доводи у везу и са обичним, несавршеним чулним искуством, чији део представља. Чини се као да би се из Баумгартенових ставова могло ишчитати и тврђење да естетско искуство пружа исправан поглед на људско искуство уопште, односно да је чулно искуство, као такво, управо најпотпуније доступно преко једног особеног свог типа, естетског, а не, рецимо, преко њему спољашњег рационалног разматрања.

Естетско искуство обележава и припреме аутономног статуса естетике са британске, емпиристичке стране. Уколико је британска филозофија XVIII века наследила емпиристичке поставке својих модерних претходника, јасно је да је проблем естетике могао сасвим

---

<sup>1</sup> Уп. Зуровац, М., *Идеја естетике*, сепарат, ГЛАС СССРСН Српске академије наука и уметности, Одељење друштвених наука, књ. 29, Београд, 2002, стр. 67–73; Баумгартен, А. Г., *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ, Београд, 1985, стр. 11–12

природно да се наметне управо преко проблематизације естетског искуства, односно питања да ли је ово искуство засебан тип, врста искуства, на који начин, другим речима, развијамо рецепцију особено естетског, наспрам квалитативно другачијих видова искуства. Ипак, за британске емпиристе ствар није била толико једноставна: уколико је целокупно људско сазнање требало утемељити у његовим искуственим основама, по Локовом принципу *tabula rasa*, онда је утолико теже оправдати важење неких категорија, попут доброг и лепог, које су се традиционално заснивале искључиво на једном ванискуственом, разуму доступном домену. У том контексту проблем важења и могућег утемељења специфично естетског искуства има своје претходнике у проблемима везаним за морал и врлину: ови проблеми посебно су обележили филозофије британског класичног емпиризма с обзиром на Хобсову филозофију, која је доследно извела последице искључиво емпиријског заснивања моралног.<sup>2</sup> Уколико, наиме, емпиријски покушавамо да утемељимо морално, онда смо принуђени да моралне изборе и просуђивање везујемо за емоционално и афективно; оцењујући природу човека са тих позиција, Хобс тврди фундаменталну људску себичност, која се не укида чак ни са укидањем природног стања, већ само наставља да живи у измењеним, цивилизованијим околностима друштвености, у којима се више не остварује просто нагонски, већ кроз употребу разума – прорачунавајући сопствено добро.

Уколико нисмо спремни да се сагласимо са овим закључцима – а многи Хобсови савременици и наследници нису били – онда се наш емпиризам налази пред тешким избором, јер му прети опасност да изнова западне у разумско, рационално утемељење моралног. Проблем са таквим утемељењем, међутим, не лежи у самој употреби разума, која је и емпиризму примерена, већ у немогућности да се, као у случају Локових општих појмова, тврди да су категорије морала настале простом апстракцијом од материјала добије-

<sup>2</sup> Уп. Драшкић-Вићановић, И., *Естетско чуло*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002, стр. 51.

ног чулима или његовом комбинацијом; у том случају максимално бисмо, ако уопште, могли да тврдимо конвенционални карактер моралног, што нас посредно враћа на Хобсове позиције. Између бруталне чулности као извора моралних конвенција и разума који открива моралне категорије као своје урођене датости, које га суштински превазилазе, постојао је, ипак, и трећи пут – пут којим је и Шафтсбери, сасвим у духу свог времена, пошао. Трећа могућност лежи у диспозицији за просуђивање моралног и неморалног, а која је део структуре наше субјективности, безмало структуре нашег сазнања.<sup>3</sup> На тај начин превазилази се проблем урођености, будући да се она више не односи на садржаје, већ на начин функционисања сазнајног апарата – за који ни један емпириста није тврдио да није „урођен”, односно природно дат – али такође и проблем конвенционалности и субјективности тог просуђивања, будући да се механизам његовог извођења без разлике налази на располагању сваком човеку, те је тако могуће очекивати да сви људи у истим околностима, уколико просуђују исправно, закључе исто.

У том, сада проширеном контексту, могуће је говорити и о „моралном искуству“, као и о „моралном чулу“, „моралном осећају“, које ће, на пример, увек реаговати са негодовањем када присуствујемо неправди. Овај новооткривени тип искуства сада је оправдан не само својим квалитетом, који га разликује од других случајева искуства, већ и својом непосредношћу – као искуство, оно нас некако „спопада“, без наше изричите намере – као и својим утемељењем у одговарајућој способности, чулу, које представља његов извор. Ово чуло, међутим, разликује се од других, обичних чула, будући да оно није просто место рецепције, већ и реакције: оно није просто пасивно у примању спољашњих надражаја, које

---

<sup>3</sup> Лајбницов одговор Локу у погледу карактера урођених главни је пример ове стратегије. Лајбниц, наime, на Локове приговоре Декарту решава у корист Декарта, заступајући управо идеју да Декартове урођене идеје треба разумети као диспозиције. Уп. Jolley, N., *The Light of the Soul. Theories of ideas in Leibnitz, Malbranche and Descartes*, Clarendon Press, Oxford, 1990, стр. 156–159.

– што је веома важно – посредују та друга, обична чула, већ на њих и реагује, производећи у духу одређено осећање. Односу активности и пасивности чула у овом контексту не можемо посветити довољно пажње,<sup>4</sup> али је за наше разматрање од значаја да приметимо посреднички карактер који овако схваћено морално чуло има: оно је, са једне стране, пасивно и рецептивно попут обичних чула, а са друге продуктивно и просуђујуће, попут разума. Даље, оно није дискурзивно и посредовано попут разума, већ непосредно и синтетичко, али га управо та његова синтетичност одваја и од привативних појединачних чулних утисака које посредују остала чула. Напокон, оно у односу на друга чула заузима виши положај, будући да се користи материјалима које она посредују. Оваква стратегија није нова: историја филозофије познаје је у најмању руку још од Блаженог Августина и његове концепције *унутрашњег чула*, које је, додуше, искључиво сазнајног, а не моралног карактера, али има исту посредничку улогу у структури сазнања, као и врло сличан начин оперисања.<sup>5</sup>

Ако се, сада, изнова окренемо проблематици естетског искуства, за коју смо рекли да је у оквирима британског емпиризма припремљена проблематизацијом моралног искуства, могли бисмо аналогно закључити да претходна разлагања могу да се примене и на проблем естетског, односно да сада можемо увести естетско чуло по аналогији са моралним. Иако овај потез не би био сасвим неисправан, јер ће естетско чуло, као што ћемо видети, бар код Шафтсберија делити сличан статус са моралним, ми га овде избегавамо. Наиме, као што се може видети из претходног, статус моралног (естетског) чула и његов посреднички карактер лепо се

<sup>4</sup> Односу активности и пасивности у контексту естетике британског емпиризма посвећена је студија Иве Драшкић-Вићановић *Естетско чуло*, на коју упућујемо читаоца.

<sup>5</sup> Августин, А., „О слободној вољи”, у С. Кушар (прир.), *Средњевјековна филозофија*, Школска књига, Загреб, 1996, стр. 137–142; Townsend, D., “Shaftesbury, Lord”, у S. Davies. K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Willey-Blackwell, 2009, стр. 537.

уклапа у једну хијерархијску слику о структури сазнања, што посебно наглашава поређење са Августином. У томе је емпиристичко заснивање естетског искуства као домена естетског чула напоредно са Баумгартеновим, иако потичу из различитих традиција: у оба случаја на делу је идеал система, који мање или више наглашено руководи овим истраживањима. Тако постављене, ове расправе не омогућавају нам да сагледамо начин на који се категорија укуса диференцирала у естетску категорију: због тога се okreћемо филозофији Шафтсберија, која представља јасан пример прожимања ове две тенденције – структурно-хијерархијског платонистичког и емпиристичког модела заснивања естетског искуства и естетичких категорија.

### **Категорија укуса полазећи од субјекта: карактер естетског искуства**

У претходним излагањима представили смо како оквире духа времена XVIII века и проблем заснивања естетике и естетичког искуства, тако и интерес нашег истраживања у нешто продубљењем облику. Сада се okreћемо Шафтсберијевим филозофским ставовима, који ће нам помоћи да прецизније развијемо нашу тему изградње категорије укуса. При томе ћемо се користити већ утврђеним мотивима естетског искуства и везе моралног и естетског.

По речима једног од интерпретатора, Шафтсберијева филозофија није систематична, али је ипак кохерентна.<sup>6</sup> Другим речима, упркос емфатичном стилу, понекад есејистичком, тезе које је развијао могу се пратити како у њиховим извођењима, тако и у промени његових позиција, које од наглашавања моралног полако прелазе ка фаворизовању естетског – што Шафтсберија обележава као првог филозофа који је у овој традицији „отворио епоху за-

<sup>6</sup> Уп. Townsend, D., “Shaftesbury’s aesthetic theory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, год. 42, бр. 2, стр. 206.



једничког третирања морала и лепоте<sup>7</sup>. Систематска недовршеност његових поставки, по нашем мишљењу, утолико пре може да нам пружи увид у њихово обликовање.

Шафтсберијева филозофија је према свом интересу махом моралистичка; тек на основу продубљеног истраживања морала Шафтсбери долази до потпунијег развијања својих ставова о естетском. Његово разматрање моралног, међутим, резултира у промишљању људског карактера, односно моралног осећаја који неумитно прати све наше акције и реагује на акције других. Везујући моралност за осећај, за афективно, Шафтсбери следи Хобсово закључивање, али га окреће у сасвим новом правцу: афективно више није обележено себичношћу, већ управо интересом за опште добро – у том контексту Шафтсбери тврди чак и да лични интереси и опште добро не само да се не искључују, премда има и таквих случајева, већ су начелно у сагласју.<sup>8</sup> Оно што је за нас још значајније је да ову афективну реакцију човек не може да спречи, нити да се изузме из ње, будући да је она „први принцип нашег устројства“.<sup>9</sup>

Шафтсбери, дакле, тврди да је осећај за исправно и погрешно, морални осећај, природно дат човеку – као што смо видели, чак главна његова конститутивна карактеристика – те да он самим тим прати свако наше деловање и тако обележава целокупан наш живот, одређујући и нашу личност. Шафтсбери каже: „Природа врлине састоји се у одређеној исправној диспозицији или пропорционалној афекцији рационалног бића према моралним објектима исправног и погрешног“,<sup>10</sup> при чему се подразумева да чак и морално искварен човек не може да суспрегне овакав осећај, иако може да дела насупрот њему. Овако схваћена морална реакција је непосредна и неизбежна, ни по чему се не разликује од осталих

<sup>7</sup> Уп. Драшкић-Вићановић, И., *Естетско чуло*, стр. 97.

<sup>8</sup> Уп. Shaftesbury, A. A., *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1904, стр. 34.

<sup>9</sup> Исто, стр. 49.

<sup>10</sup> Исто, стр. 45–46.

осећаја и не ослања се на неко претходно изведено просуђивање, потпомогнуто разумом: улога разума овде је схваћена само у контексту исправног или погрешног сазнања, јер уколико нисмо добро разумели ситуацију, наш морални осећај ће можда погрешно реаговати позитивно на нешто што је заправо негативно, али грешка у том случају не лежи у самом осећају, већ у разумевању.<sup>11</sup> Знање, дакле, само по себи не увећава врлину, нити конститутивно утиче на њу, али све што увећава или одражава осећај за исправно или погрешно може се секундарно сматрати доприносом у овом погледу.<sup>12</sup> Тако Шафтсберијева позиција не претпоставља било какво обучавање у моралности, будући да нам је она природљена, али оставља простор за усмеравање појединца да све више дела у складу са њом, било рафиниранијом употребом сазнајних моћи, било стварањем повољнијих (политичких) околности за њено испољавање. Ове мотиве касније ће преузети Шилер, о чему ћемо још говорити.

За наше истраживање посебно је интересантно да Шафтсбери већ у свом доминантно моралистичком спису, *Истраживање о врлини и заслуги*, уводи естетски осећај напореда са моралним. Још увек недовољно диференцирано и сасвим не у првом плану, естетско се овде појављује на карактеристичном месту – управо када се по први пут у делу говори о непосредности моралног осећаја и немогућности да се избегне његово појављивање.<sup>13</sup> Штавише, чини се да се Шафтсбери позива на примере лепоте, односно допадања и недопадања, као на *илустрације* начина на који се реагује морал-

---

<sup>11</sup> Уп. Исто, стр. 41 Међутим, Шафтсбери наглашава да једино самосвесна бића, обдарена рефлексijом, могу бити морална, будући да су она способна и стања свог духа да перципирају као објекте. Ова примедба наводи нас на проблематизацију претходно поменути паралеле између осталих осећаја (чула) и моралног осећаја: уколико је рефлексija неопходна за моралност, онда се поставља питање на који начин се она уклапа у његову „природност“ и непосредност. Уп. Исто, стр. 49.

<sup>12</sup> Исто, стр. 46.

<sup>13</sup> Исто, стр. 37–38.

но: чини се као да су ове важне карактеристике моралног осећаја и просуђивања,<sup>14</sup> по Шафтсберијевом мишљењу, јасније и очигледније на примеру лепог него моралног. За нас ово тврђење ни најмање није саморазумљиво; ипак, уколико знамо да је поменуто дело једно од првих, можемо уочити да је за овог аутора проблем естетског искуства, а самим тим и естетског укуса, од самог почетка представљао интегрални део његове мисли, нераскидиво везан за проблеме моралног.

Непосредност суђења, дакле, важи и за морални и за естетски суд: управо ће овакав став бити основа за даље Шафтсберијево повезивање моралног и естетског, односно за прецизнију разраду и диференцирање категорије естетског укуса.<sup>15</sup> Ова непосредност или спонтанитет може се опет вишеструко тумачити, почев од проблематичне перспективе темпоралне истовремености, па до непосредности као изузимања утицаја разума или воље на процес долажења до суда. Става смо да су ове перспективе ипак секундарне за Шафтсберија, иако не и неважне: чини се да је говор о непосредности више дескрипција, а мање прескрипција, односно да овом категоријом Шафтсбери *констатује* и *потврђује* одређену духовну (менталну) активност, а тек накнадно изводи последице тог тврђења. Једна од тих последица била би и, на пример, могућа аутономија духовне моћи – моћи „сознања“, која производи такав непосредни суд: реч је, наравно, о Шафтсберијевом *унутрашњем чулу*; последично, даље би се могло говорити и о филозофском истраживању посвећеном анализи функционисања и ограничења такве моћи, у чему назиремо идеју естетике као аутономне дисциплине. Енергичност и фреквенција понављања овог става о не-

<sup>14</sup> Строго говорећи, просуђивање се овде мора узети условно: код Шафтсберија је пре свега реч о осећању које наступа непосредно, никако о неком диференцираном суду укуса или морала. Ипак, већ тим осећањем је дата одлука о томе да ли је нешто лепо или не, морално или не, а таква одлука се накнадно може и формализовати до конкретног тврђења и суда. Карактер таквог суда у односу на, рецимо, суд знања није у Шафтсберијевом фокусу; тиме ће се одлучније бавити Кант.

<sup>15</sup> Драшкић-Вићановић, И., *Естетско чуло*, стр. 106.

могућности да се избегне реакција суђења у случајевима морала и лепоте, по нашем мишљењу, сведочи о доминантној позицији коју је он имао за развој Шафтсберијевих позиција: нијансирање и концептуализација следе након тога. За наше истраживање посебно је од значаја и питање како се даље морално суђење може развојити од естетског, уколико су оба примарно означена категоријом непосредности, те смештена у особену духовну моћ.

О развоју естетичких категорија на фону етичких код Шафтсберија сведочи и друга важна карактеристика овог непосредног суђења, незаинтересованост. Иако се у контексту историје естетике управо незаинтересованост најчешће помиње када је реч о Шафтсберију, пре свега због утицаја и даљег њеног живота у теоријама Хачесона и Канта,<sup>16</sup> ми смо ипак става да она има унеколико секундаран значај и позицију у односу на непосредност: као што је већ речено, непосредност и неизбежност, спонтанитет, доминантни су извор на основу ког констатујемо посебну духовну моћ, коју онда дефинишемо као извор моралних или естетских суђења; незаинтересованост би онда даље представљала карактеристику ова типа суђења, изведену на основу анализе и посматрања таквих реакција. У том смислу незаинтересованост Шафтсберију служи и као оруђе да прецизније раздвоји примарно чулно опажање од унутрашњег чула, будући да и за обична чула можемо констатовати да нам непосредно намећу опажаје.<sup>17</sup> Са друге стране, категорија незаинтересованости у ранг естетског пренесена је из домена моралног, око чега се слажу сви интерпретатори Шафтсберија: и у овом случају, дакле, примећујемо да се естетичке категорије развијају на основу моралних. Категорија незаинтересованости,

<sup>16</sup> Строго говорећи, овај појам је изостао у директној употреби везано за естетско опажање и резервисан је искључиво за морално. Ипак, већ Хачесон га употребљава преузимајући идеју од Шафтсберија. Додатно, иако сам термин изостаје, сви аспекти ове идеје примењени су и на естетски опажај. Уп. Guyer, P., "The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35", у P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, 2004, стр. 19.

<sup>17</sup> Уп. Драшкић-Вићановић, И., *Естетско чуло*, стр. 114.

међутим, одликује се и тим што управо полазећи од моралног контекста, као директна реакција на хобсовски појам интереса, враћа питања моралног и естетског на раван емпиријског, чулног: као што је већ речено, уколико је хобсовски морал крајња инстанца емпиријског утемељења свих сазнајних и других духовних моћи човека, која резултује у грубом праћењу сопственог интереса посредованог афекцијама задовољства и бола, онда се и појам незаинтересованости тиче истог тог контекста. Он, наиме, није изграђен позивањем на урођену идеју моралног, која би била доступна искључиво априорним увидом, већ позивањем на осећање – али осећање особеног типа.

Тако имамо паралелизам етичког и естетског: као што су морално суђење и чин обезбеђени искључивим одбацивањем сваког егоистичког интереса, тако су и естетско суђење и осећај естетског задовољства обезбеђени занемаривањем, стављањем у заграде евентуалног интереса у таквом суђењу. Овај став не подразумева да је у естетском опажању потребно претходно извршити редукцију, фокусирање које би занемарило такве природне тенденције, већ потврђује да се, упркос њима, опажање, уколико је естетско, не заснива на интересу.<sup>18</sup> Наш паралелизам се онда протеже и на резултате оваквог суђења, те са једне стране продукује врлину, а са друге лепоту: међутим, врлина и лепота немају исти статус. Док естетско опажање *открива* лепоту у објектима, врлина је *задатак*, циљ човека, који је остварив тек на основу незаинтересованог моралног просуђивања. Напокон, категорија незаинтересованости упућује нас и на Шафтсберијево фаворизовање духовног у односу на материјално:<sup>19</sup> слобода човека да се природно, непосредно – морално-естетски уздржи од базичних чулних нагона и интереса које

<sup>18</sup> Уп. Guyer, P., "The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35", стр. 20.

<sup>19</sup> Према Шафтсберију, спољашња лепота упућује на духовну и нижа је од ње. Shaftesbury, A. A., "Miscellaneous Reflections of the said Treatises, and other critical Subjects", *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. III, 1732, стр. 180–181.

они продукују сведочи о природном поретку духовног и материјалног, као и о платонистичким и августиновским Шафтсберијевим склоностима.

### Категорија укуса полазећи од објекта: карактер објекта естетског искуства

У претходном поглављу оцртали смо основне карактеристике морално-естетског чула и суђења према Шафтсберију: ову перспективу анализе, означену из позиције субјекта опажања, везали смо за доминантно емпиристичке основе британске филозофије XVIII века. Тако је показано да Шафтсбери констатује и прихвата особену духовну моћ, названу *унутрашње чуло* или *око ума*, која је оперативни услов могућности појављивања морално-естетског опажаја и осећаја; затим, да је ова моћ различита како од разума, тако и од појединих чула, те да превазилази уски контекст сазнајних моћи. Две анализиране карактеристике – непосредност и незаинтересованост – очитују начин на који је ово унутрашње чуло раздвојено од разума са једне, те осталих чула са друге стране. Такође, уочили смо и да се естетичке категорије код Шафтсберија доминантно развијају на основу моралних и позивањем на њих; ипак, питање разликовања моралног и естетског, те коначне диференцијације естетског, остало је недоречено. Да бисмо решили овај проблем, сада се okreћемо другој тенденцији Шафтсберијеве мисли у целини – платонизму и са њим повезаном хијерархијом универзума, коју смо претходно већ увели позивањем на принцип примата духовног над материјалним.

Естетско искуство, само за себе, означава проблем одређења субјекта таквог искуства и моћи с обзиром на које је такво искуство и могуће; оно, међутим, упућује и на неки свој објекат: уколико смо субјекти таквог искуства, извесно је да је оно нечим изазвано. У Шафтсберијевом случају, поводом питања о естетском искуству, реч је о лепоти, иако карактер овог квалитета остаје донекле нејасан. Наиме, по Шафтсберијевом мишљењу лепота је истознач-

на са хармонијом, симетријом, поретком – штавише, он често ове појмове употребљава синонимно. Као хармонија и поредак, лепота се заправо налази у односу делова, у самој уређености. Међутим, сам овај однос, који је основ лепоти, Шафтсбери схвата реално: не, дакле, као производ нашег опажања, не као нешто што ми „видимо“ на стварима, већ дословно као део самих ствари, као њихову унутрашњу форму. Лепота је природна, не конвенционална, никако ствар субјекта, већ објекта. У том смислу наша реакција изазвана је лепотом, и онда бива позитивна – допадање, али само естетско чуло није креативно у погледу лепог, већ рецептивно.

Овако схваћена, лепота може да се примени на дословно било шта – материјалне ствари, идеје, људе: уколико постоји минимални услов, међусобни однос делова, ствар је оформљена, а самим тим и лепа – као што смо већ рекли, наша реакција не може да изостане, те непосредно потврђује сваки такав случај.<sup>20</sup> Ипак, Шафтсбери практично кроз цело своје дело тврди примат духовног над материјалним, како у погледу морала, тако и у погледу лепоте: у случају уметничког дела, на пример, он тврди да је сама уметност оно што „улепшава“ материјалну основу – будући да је она принцип улепшавања, лепша је од материјалног.<sup>21</sup> У складу са

---

<sup>20</sup> Шафтсбери заиста и примењује овај принцип: за њега целокупан универзум представља јединство свих бића која обухвата, њима надређен систем, који, опет, садржи и низ мањих подсистема. Овако схваћен однос делова, поредак – хармонија, већ у *Истраживањима* има и финалистички аспект: тако се за бића која нису самосвесна, попут биљака и животиња, не може говорити о врлини, али се може рећи да су добра или зла с обзиром на своје место у природном систему, односно на своје деловање у односу на њега. Поједини аутори наглашавају и такозвани теолошки аспект ове идеје, која је онда још снажније везује за платонистичке утицаје: општа уређеност универзума упућује на интелигентног створитеља, те тако уживање у лепоти представља и однос према божанском. Уп. Guyer, P., „The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35“, стр. 21.

<sup>21</sup> Аналогно важи и за, рецимо, однос тела и душе. Питање да ли је сама материјална основа онда пре уметничког обликовања била лепа, и ако јесте, на који начин се те две „лепоте“ међусобно уклапају у готовом уметничком делу, остаје отворено: чини се да, позивајући се на принцип да је лепота једнака поретку, хар-

тим, Шафтсбери даје једну сасвим платонистичку поделу лепоте, односно објеката естетске перцепције, која на најнижи степен смешта материјалне објекте – „оформљене форме“ (и природне и артифицијелне), а на највиши степен божанску лепоту, као извор сваке лепоте. На другом степену су, међутим, „форме које формирају”, односно домен људске душе и карактера. Тако у овај домен спада врлина, и практично све што се тиче морала – ово је домен особене *моралне лепоте*, најближи човеку.<sup>22</sup> Уколико овај домен фокусирамо као доминантни, онда се „класична“ Шафтсберијева подела лепоте унеколико онеобичава: иако се божанска лепота означава као несумњиво највреднија, те се њено посматрање може сматрати потпуним испуњењем сврхе унутрашњег чула, такво посматрање је више у функцији обезбеђивања критеријума естетског суђења, његовог утемељења, те повратног конкретног делања, него што је сврха само по себи. Такво делање, опет, може бити само стварање лепих форми – које могу бити „мртве“ и „живе“, односно материјални објекти и сама људска бића. У тој новој подели, јасно је, обликовање живих бића, пре свега свог сопства, доминира и представља прави циљ – у овоме је прави смисао уметности.

Сматрамо да овакво тумачење, иако нестандартно, може понудити решење које би на кохерентан начин повезало различите

---

монији делова, не можемо избећи да и материјалној основи припишемо лепоту, као уопште и било чему што задовољава тај критеријум. Проблем, међутим, онда настаје томе што се нека врста поретка, мање или више израженог, може приписати дословно било чему: у том контексту можемо само тврдити хијерархијску лествицу лепих ствари, не и успоставити критеријум лепоте у односу на оно не-лепо. Уп. Glauser, R., Saville, A., “Aesthetic experience in Shaftesbury”, стр. 27.

<sup>22</sup> Према Шафтсберију, морална вредност представља део естетске вредности. Морална лепота је лепота душе, а она се манифестује на три нивоа: први степен подразумева минималну усклађеност душевних садржаја, психичку равнотежу – ова врста хармоније и лепоте није резервисана искључиво за људска бића. Исто важи и за други степен, који подразумева хармонију душе већег интензитета, унутрашњу усклађеност осећаја и понашања. Напокон, трећи степен је морална врлина у правом смислу, и важи искључиво за бића способна за рефлексију. Уп. Исто, стр. 28.



Шафтсберијеве мотиве. До сада смо пратили развој категорија естетике из разматрања моралних феномена; Шафтсберијева подела лепоте упућује на разрешење проблема односа моралног и естетског, и то тако да естетско надређује моралном: у ужем смислу морално бисмо могли третирати као особену лепоту људског бића – наравно, ону њену духовну страну, надређену физичкој лепоти људског тела. Последишно, морални осећај представљао би само варијацију естетског. Међутим, шире схваћено и примењено на све нивое лепоте, односно целокупан универзум, о моралном се може говорити само по аналогiji – на пример, о „месту“ поједине ствари у општем поретку света, о ремећењу или подржавању тог поретка. Међутим, сам поредак, односи који у њему хармонично владају, пре се, сматра Шафтсбери, могу означити категоријом лепог него моралног, иако су на овом нивоу лепо и добро једнозначни, будући да реферирају на целокупност постојећег, насталу из једног божанског извора. Надређивање естетског моралном онда почива на Шафтсберијевој одлуци да оно што им је заједничко – хармоничност, однос делова, устројеност – презначи категоријом лепоте него морала, који је, доминантном употребом категорије врлине, остао резервисан за домен људског. У овоме лежи прави смисао Шафтсберијевог платонизма: облик као однос делова је прави носилац вредности, а она се према различитим нивоима стварности различито манифестује: у случају материјалних ствари као основни феномен чулне лепоте, на нивоу људске душе као морална лепота врлине карактера, те, напоскон, на највишем нивоу као божанска лепота, чије одјеке уочавамо у доброј устројености универзума.

Домен моралне лепоте постављамо као доминантан из још једног разлога – он обезбеђује и могућност естетског деловања, продукције, не само естетског осећаја и рецепције. Међутим, ово естетско деловање почива на рецепцији и њена концепција условљава његове границе и карактер: начин на који се ово може извести мора бити суптилан, с обзиром на већ толико наглашену непосредност морално-естетског суђења са једне, те онтолошко-објективни статус лепоте са друге стране. Полазећи, дакле, од ових

основа, ипак тврдимо: циљ Шафтсберијевог диференцирања естетичких категорија на основу моралних почива у његовом интересу за морално усавршавање појединца, интересу за врлину. Ово морално усавршавање схваћено је као хармонизовање бића човека, његово *обликовање*, те стога има наглашен естетички карактер.

Уколико сада наглашавамо естетско деловање, продукцију, онда се морамо осврнути и на начин на који Шафтсбери тумачи уметност, односно уметнички акт. Естетско деловање човека применљиво је на материјалне објекте и људску душу, дакле на два нижа степена лепота. Оно за циљ има остварење лепоте – у конкретном, стварање материјалног уметничког дела почивало би на добром оформљавању његових материјалних делова, у случају душе на њеној повећаној хармонизацији. Међутим, већ смо нагласили да само естетско чуло није продуктивно: оно само открива односе које карактеришемо као лепе. Где онда почива естетска продукција и на основу чега се изводи? У случају материјалних дела Шафтсбери наглашава – као што ће то после учинити и Кант – да је уметност која личи на природу најбоља уметност, односно да је уметничко дело које на нашу рецепцију делује слично природном најбоље формирано: „*Природни и једноставни манир који прекрива и скрива вештину је највише уметнички*“.<sup>23</sup> Иако се непосредно односи на продукцију, ово тврђење почива на већ утврђеном примату перспективе уметничке рецепције. Уколико прихватимо тезу о оформљености, односу делова као лепоти, а са њим и последицу да је практично сваки објекат опажања мање или више леп, онда се уочавањем лепих односа стиче што осећај, што представа о лепоти као облику-односу: манир обликовања материјалних уметничких дела треба да за свој узор узме природно лепе објекте због тога што је за њих већ (непосредно) утврђено да су лепо. То не значи да уметничка продукција треба да дословно опонаша објекте природе, по моделу пресликавања, већ да на основу њих утврђује карактер односа који се перципирају као лепо, на основу чега се

<sup>23</sup> Shaftesbury, A. A., “Miscellaneous Reflections”, стр. 142.

добиа модел за даље формирање и обликовање. Тако ће интензивно посматрање лепих ствари водити јаснијем поимању онога што их чини лепим објективно, односно лепим за опажај: естетска перцепција је услов и основ естетске продукције.

Стога се Шафтсберијева теорија укуса у одређеном смислу може тумачити као *теорија рафинирања укуса*, као извесно изображавање погледа, начина посматрања, које све дубље и у све наглашенијој форми открива те односе лепоте. При томе се не мисли на рафинирање самог осећаја – који је природан, непосредан и неизбежан – не на мењање саме духовне способности естетског опажања, већ на неку врсту рефлексije на садржаје које она пружа: тако Шафтсбери говори о осећајима другог реда – осећајима самих аката којима се захватају спољашњи садржаји,<sup>24</sup> али и о нужности рефлексije за морал,<sup>25</sup> те о критичком ставу као нужном за уметност.<sup>26</sup> Другим речима, посматрањем лепота различитих домена постајемо све умешнији у њиховом разумевању: тако је поглед на божанску лепоту нужно посредован претходним посматрањем чулних лепота, али, једном постигнут, повратно обезбеђује потпуније њихово сагледавање, те, додатно, самопосматрање субјекта свих тих опажаја. То не значи да се сам осећај појављује интензивније, већ да нам је могуће филозофски – разумски обухватити ове феномене и појмовно их расчланити, стварајући тако једну естетичку теорију на основу естетског искуства.

Када ова разматрања окренемо у правцу моралне лепоте душе, учовамо да овакво интензивирање посматрање лепоте *мења самог посматрача*. Естетско деловање на разини лепоте другог степена није дословно аналогно оном на разини материјалних лепота, већ се одвија напореда са естетском перцепцијом. Ово естетско обликовање је самообликовање и оно није представљено као неки засебан пројекат, већ се спонтано и хармонично развија *из* естет-

<sup>24</sup> Уп. Shaftesbury, A. A., *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*, стр. 36–37.

<sup>25</sup> Уп. Исто, стр. 39.

<sup>26</sup> Уп. Shaftesbury, A. A., “Miscellaneous Reflections”, стр. 164–165.

ско-моралног просуђивања и *са* њим: оно је тако још више „природно“, будући да почива на непосредној активацији природног начина функционисања човека – самим тим и више „уметнички“ успело. Кажемо, оно није засебан пројекат, односно није пројекат какав предузима уметник када жели да сачини неко материјално уметничко дело, али ипак може посредно бити пројекат самоусавршавања и моралног напредовања, уколико се он ослони на већ изграђену естетичку теорију овог типа.

Другим речима, након што смо прихватили овакво разумевање карактера устројености света и човека, можемо индивидуално интензивирати своје бављење лепотом, те тако посредно подстаћи и хармонизовање своје душе њеним посматрањем. Овакав закључак сасвим је у складу са платонистичком традицијом: душа се угледа на идеје и изнутра преобликује уочавањем везе чулно доступних ствари са њима; додатно, неопходан је фокус душе, окрет воље ка једној од њених природних моћи – у овом случају посебно унутрашњег чула – да би се стекло исправно поимање сопства, као и његово потпуно остварење, што, рецимо, посебно наглашава Блажени Августин. Морални – субјектов домен лепоте тако се показује као тачка ка којој конвергирају – за човека – други облици лепоте, а целокупан процес изводи се спонтано, непосредно и изнутра: човек је својом природом усмерен на естетско и морално суђење, а оно га једнако непосредно и нужно тера ка самообликовању. Такво самообликовање треба да резултује повећањем хармоније-лепоте унутар бића човека, односно усклађивањем човекових духовних моћи и садржаја као моралним чином. Сличну идеју понудио је касније и Шилер концепцијом естетског васпитања, која такође, премда нешто оштрије, почива на идеји хармонизације духовних моћи.

### Закључно поглавље

Разматрања која смо понудили у овом истраживању непосредно су се тичала Шафтсберија, са посебним освртом на његово схватање категорије укуса. Овај проблем, међутим, на почет-

ку рада представили смо као повод за расветљавање обликовања естетичких категорија у једној епохи у којој је било припремано осамостаљивање естетике као филозофске дисциплине. На самом крају понудићемо кратак осврт на претходне анализе управо с обзиром на ову водећу тему рада.

Као што је већ речено, Шафтсберијеве идеје биле су нам интересантне првенствено због начина на који преузимају и преобликују наслеђе класичног британског емпиризма, те у том оквиру обезбеђују изградњу естетичких појмова и утврђују место естетског. Са друге стране, емпиристичка нит је код Шафтсберија блиско преплетена са платонистичким наслеђем, које је за емпиристичко утемељење естетског посебно проблематично; због ове две тенденције Шафтсберијеве позиције се често обележавају негативним епитетом еклектицизма. Наша анализа покушала је да испрати обе тенденције, те сагледа могуће њихово усклађивање, не просто због потребе за кохерентним, а тиме и јаснијим приказом Шафтсберијевих позиција, већ и због потребе да се уочи начин на који се категорија укуса диференцирала у естетичку категорију управо између ове две позиције, у њиховој међуигри. Тако је структура рада најпре пратила емпиристичке, а потом и платонистичке мотиве, грубо их маркирајући одвајањем на анализу *с обзиром на субјект*, односно *с обзиром на објект* естетског искуства.

У оба случаја доминантна и непорецива нит изградње категорије укуса била је повучена на линији која полази у моралном, а завршава у естетском: управо ова нит је и омогућила да, с обзиром на две различите позиције, покажемо померања значења и функције појмова моралног и естетског, која су се читовала у развоју Шафтсберијевих идеја. На самом крају можемо закључити да се овде не ради о неком суштинском реконцептуализовању или редефинисању ових појмова, већ пре о све продубљенијем раслојавању њихових садржаја – од самог почетка, чини се, Шафтсбери стоји на истом мисаоном тлу. Уколико смо започели од доминантног важења моралног, а позније прешли на естетско, морално се ипак на крају потврдило као онај аспект естетског који је од највећег

непосредног значаја за човека: у објективној хијерархији лепоте не на највишем месту, али за позицију човека ипак најближе и најутицајније. Такође, овакав закључак омогућио нам је и да покажемо да се они традиционални, платонистички аспекти Шафтсберијеве мисли битно мењају с обзиром на почетне емпиристичке поставке. Сада тврдимо и то да је проблем укуса централни проблем и појам Шафтсберијеве филозофије, будући да он представља темељ даље анализе и изградње свих других Шафтсберијевих појмова; штавише, овакав закључак повлачи и последицу да Шафтсберијеве позиције ипак дефинишемо као битно емпиристичке, будући да се о укусу говори доминатно као о датости морално-естетског опажаја и осећаја – они се затичу као садржаји свести и везују за чулност, а ограничавају од разума. У том смислу појам укуса представља овде само срж, концептуализацију затеченог естетског искуства.

С правом, онда, историја естетике наглашава значај Шафтсберија, не само с обзиром на потоњи утицај на Канта, Хачесона или Шилера:<sup>27</sup> његово дело може се читати и као допринос изградњи аутономије естетике кроз показивање особеног карактера естетичког искуства.<sup>28</sup>

## Литература:

- A Companion to Aesthetics*, S. Davies. K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper (ed.), Wiley-Blackwell, 2009.
- Августин, А., „О слободној вољи“, у С. Кушар (прир.), *Средњевековна филозофија*, Школска књига, Загреб, 1996.
- Баумгартен, А. Г., *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ, Београд, 1985.

---

<sup>27</sup> Пол Гејер, на пример, његове *Моралисте* узима као почетак епохе естетике XVIII века. Уп. Guyer, P., “Eighteenth Century Aesthetics”, стр. 33.

<sup>28</sup> Уп. Townsend, D., “Shaftesbury’s aesthetic theory”, стр. 205.

- Guyer, P., „The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35”, u P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, 2004.
- Драшкић-Вићановић, И., *Естетско чуло*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.
- Зуровац, М., *Идеја естетике*, сепарат, ГЛАС СССРСРП Српске академије наука и уметности, Одељење друштвених наука, књ. 29, Београд, 2002.
- Jolley, N., *The Light of the Soul. Theories of ideas in Leibnitz, Malebranche and Descartes*, Clarendon Press, Oxford, 1990.
- Towsend, D., „Shaftesbury’s aesthetic theory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, год. 42, бр. 2, стр. 205–213.
- Towsend, D., „Shaftesbury, Lord”, u S. Davies. K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Wiley-Blackwell, 2009.
- Shaftesbury, A. A., *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. I–III, 1732.
- Shaftesbury, A. A., *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1904.

Una Popović

## THE CATEGORY OF TASTE IN SHAFTESBURY: THE PROBLEM OF AESTHETIC EXPERIENCE

(Summary)

In this paper the problem of taste is analyzed on the example of Shaftesbury’s aesthetical considerations, in order to accentuate the way in which the term is transferred from the register of moral onto aesthetic terminology and domain. Shaftesbury’s positions are analyzed against the background of the problem and themes of British aesthetics of the eighteenth century, particularly with regard to the problem of autonomy of aesthetics and the idea of the aesthetic experience. The problem of taste is especially varied between two perspectives – one that is focused on the structure of the subject of such experience, and the other that presents its object – beauty.

**Key words:** taste, Shaftesbury, aesthetic experience, harmony, morals





Небојша Грубор

## УКУС КАО ОСЕЋАЈ ЗАДОВОЉСТВА РАЗУМОМ. КЉУЧНО ПИТАЊЕ КАНТОВЕ КРИТИКЕ УКУСА

**Апстракт:** § 9 *Критике моћи суђења* истражује питање „да ли у суду укуса осећај задовољства претходи просуђивању лепог или то просуђивање претходи осећају задовољства”? Аутор заступа тезу да стање душевности слободне игре уобразиље и разума треба разумети као (психолошко-антрополошки) узрок задовољства укуса, а општу саопштивост овог менталног стања као (трансцендентално-филозофски) разлог осећаја задовољства.

**Кључне речи:** суд укуса, осећај, задовољство, лепо, естетика, Кант

Кантова естетика покушава да реши проблем који је формулисан у осамнаестовековној естетици, а на узоран начин у Хјумовом огледу *О мерилу укуса* (1757).<sup>1</sup> Хјум у поменутој расправи каже „велика разноврсност укуса, као и мишљења, која влада у свету сувише је очигледна да је могла избећи било чијем запажању. И људи најскупченијег знања имају прилике да уоче разлике у укусу у уском кругу својих познаника ... а они који су у стању да својим погле-

---

<sup>1</sup> Овај рад је писан у оквиру пројекта Института за филозофију Филозофског факултета у Београду под називом „Динамички системи у природи и друштву: филозофски и емпиријски аспекти“ (Ев. Бр. 179041), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

дом обухвате далеке земље и давна времена морају бити још више изненађени степеном несагласности и разилажења. Склони смо да назовемо *варварским* све што знатно одступа од нашег сопственог укуса и схватања. Но овај прекорни епитет убрзо се враћа нама самима; те најзад и највећа надменост и самопоуздање морају застати, опазивши код свих једнаку сигурност, и устезати се, међу толиким супротним осећајима, да се недвосмислено изјасне у своју корист<sup>2</sup>. Постоји, дакле, велика сигурност у вези са оним што нам се допада, а опет сведоци смо како се људи у погледу укуса разликују. Због тога нисмо сигурни да се можемо поуздати у сопствени укус. Питање се може формулисати и на следећи начин: како то да и поред очигледне разноврсности која постоји између људи у погледу онога што је лепо, исти ти људи, показују велику сигурност у погледу својих међусобно различитих тврдњи о ономе што је лепо и поступају тако као да на предмету препознају неку објективну особину која сачињава лепоту. Односно, како то да се и поред субјективности укуса, поступа тако као да се располаже његовим објективним мерилом, као да се може недвосмислено утврдити која су својства конститутивна за предмете који се називају лепим. Проблем се састоји у томе да ли се и на основу чега могу помирити различити субјективни осећаји и претензије ставова о лепом на опште важење. Хјум је решење овог проблема покушао да пронађе у формулисању мерила укуса које се састоји у заједничком суду правилно настројених личности у погледу неког предмета, али и у схватању према ком „лепота није никакво својство самих ствари“ већ да „она постоји само у духу који их посматра“<sup>3</sup>. Он је покушао да пронађе решење које не би било ни објективистичко схватање лепоте, које је своди на неки појам (склад делова, јединство у мноштву, симетрију, пропорцију, хармонију итд.) ни субјективистичко

---

<sup>2</sup> Хјум, Д., *О мерилу укуса*, Прев. Л. Којен, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1991., стр. 47.

<sup>3</sup> Исто, стр. 51.

схватање према ком се основно значење лепоте везује за наше појединачне реакције на предмете које називамо лепим.

У Кантовој филозофској терминологији овај проблем се може формулисати као покушај интегрисања специфичног (субјективног) естетског осећаја задовољства (допадања без интереса) и општег (наизглед објективног) важења овог задовољства. Прави смисао ове Кантове поставке може се барем у једном аспекту осветлити полазећи од анализе § 9 *Критике моћи суђења* и централног питања Кантове критике укуса које је у овом параграфу формулисано.

Кантова анализа је до § 9 показала да суд о лепоме припада класи естетских судова. Естетски судови нису судови о објектима као таквим, него судови о реакцији субјекта на објекат. Естетски суд је суд о начину реаговања субјекта на објекат. Парадигматски случај таквих судова су судови о пријатном. Међутим, суд о лепом као естетски суд не припада напросто класи естетских судова какви су судови о пријатности. Естетски суд се спецификује путем одређења допадања без интереса, незаинтересованог допадања и тек тако постаје суд укуса, односно суд о лепом. То је, међутим, само негативно одређење, које указује на могућност да постоји једно задовољство које је другачије од задовољства које називамо пријатност. Негативним одређењем још није објашњено како је такво специфично задовољство могуће, како функционише и на чему се заснива.

Суд о лепом, наиме, има категоричку форму, у којој нема места за употребу личне заменице типа „мени је пријатно“. То „мени“ припада судовима о пријатном, који зависе од субјекта. Суд о лепом напротив има форму оних судова које Кант назива логичким или сазнајним судовима и који не зависе од субјекта. У овој другој врсти судова постоје правила путем којих може да се испита неограничен захтев за важењем, тј. чињенице могу да се оправдају. Суд укуса служи се овом формом, али захтев за општошћу се разликује од логичког, сазнајног суда, ради се о једној субјективној, естетској општости. Ради се о рефлексивном укусу, иза ког стоји

један општи глас и захтев да се сагласимо са његовим важењем, тај рефлексивни укус није исто што и чулни укус. Ми, међутим, само знамо да рефлексивни укус и субјективна општост морају да постоје, али не знамо на коју то трансценденталну структуру мислимо као на услов могућности таквог суда.<sup>4</sup> Формално парадоксалне формулације као што су „безинтересно допадање“ (које није исто што и задовољство пријатним) и „субјективна општост“ (насупротив објективној општости), воде до формулације централног проблема „критике укуса у трансценденталној намери“. Ако се у § 9 налази кључ критике моћи суђења, онда у § 9 морамо да пронађемо трансценденталне услове, који би објашњавали и помирили естетски карактер, с једне, и појмовну форму, с друге стране, које налазимо у суду укуса. Та структура, која би требало да разреши ову напетост, супротност, парадоксалност у суду о лепом јесте структура „сазнања уопште“.

Пре него што се усмеримо на кључно питање критике укуса које гласи: да ли у суду укуса задовољство предметом претходи просуђивању предмета или просуђивање предмета претходи задовољству, ваља имати у виду низ претходних питања која додуше на овом месту не могу да буду одговорена. Најпре је то питање о томе да шта то значи да критици укуса у Кантовом смислу уопште треба неки кључ. Такође, треба имати на уму да Кантова критика укуса представља критику уобичајеног схватања критике укуса у смислу критике туђег укуса. И, најзад, сам појам критике, па и критике моћи суђења, код Канта увек означава двоструки процес легитимације и лимитације основних људских способности. Трансцендентална критика подразумева испитивање у којој мери се људске сазнајне способности (у широком смислу узете) у својој општости и нужности могу применити на свет око нас. У случају теоријског ума ради се о легитимацији и лимитацији способности објективног сазнања, у области практичног ума ради се о лимитацији и легити-

---

<sup>4</sup> Kulenkampff, J., *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, 2. Erweiterte Auflage, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994., s. 88.

мацијим моћи хтења, а у трећој *Критици* ради се о легитимацији и лимитацији моћи суђења, и унутар тог испитивања своје место проналази и Кантова естетика. Сва ова питања везана за Кантову естетику, питање критике укуса, питање о односу укуса и моћи суђења и лимитацији и легитимацији моћи суђења концентришу се у питању о претхођењу осећаја просуђивању, односно просуђивања осећају. Кантов одговор на ово питање је једнозначан. Уколико не желимо да схватање лепог препустимо искуству и емпирији, просуђивање предмета мора да претходи осећају задовољстава тим предметом.

Кантова естетика и аналитика лепог није у првом реду теорија лепих предмета, него теорија судова у којима тврдимо да је неки предмет леп. Међутим, Кантова употреба речи суд и суђење је ноторно двосмислена, како објашњава Јенс Куленкампф (Jens Kulenkampff).<sup>5</sup> Суд (Urteil), наиме, с једне означава пропозицију или став који изриче пропозицију. Док други пут означава просуђивање (Beurteilung), тип менталних операција и сачињава једну врсту суђења која служи за артикулацију одговарајућих пропозиција и образовање одређених ставова. Када Кант, као на почетку *Критике моћи суђења*, објашњава како је „суд укуса естетски“ и при томе мисли на чињеницу да суд укуса има субјективни основ одређења, онда израз суд укуса не подразумева ставове или реченице одређене врсте, него управо тип менталних операција. Рећи, наиме, да је суд у смислу реченице „ово ту је лепо“ естетски, представља категоријалну грешку.<sup>6</sup> Наиме, није тврдња „Ружа је лепа“ естетска, него је оно што се њоме тврди естетски објашњено. У том смислу израз суд укуса из наслова § 9 „истраживање питања: да ли у суду укуса осећај задовољства претходи просуђивању или просуђивање претходи осећају задовољства“ није суд у смислу једног

<sup>5</sup> Kulenkampff, J., “Der Schlüssel zur Kritik des Geschmacks”, у: Franke, U., (Hg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants “Kritik der Urteilskraft”*, Felix Meiner, Hamburg, 2000, s. 29.

<sup>6</sup> Исто, стр. 30

става. Уколико би суд укуса из наслова био став, једна реченица у којој се нешто тврди, ни на који начин не бисмо могли разумемо да се у том ставу дешава нешто што би могло да се опише питањем о томе да ли задовољство претходи просуђивању или просуђивање задовољству. У складу са овим схватањем је и Кантова употреба речи укус, јер укус је означен као способност просуђивања лепог, способност да се разликује да ли је нешто лепо или није лепо.<sup>7</sup> Ако је ова моћ делатна, онда она извршава/реализује један суд укуса, који може да буде формулисан и артикулисан у једном ставу „то и то је лепо“.

Дакле, питање да ли у естетском суду „осећај задовољства претходи просуђивању предмета или просуђивање предмета претходи осећају“ Кант је у назвао кључем критике укуса. Аутори се слажу да је Кант пружио само скицу решења овог кључног питања и проблема. Тај одговор и решење састоји се у тези о слободној игри сазнајних моћи разума и уобразиље, а с обзиром на „сврховитост без сврхе“ и схватање лепе форме. Међутим, премда излаз и решење постоји, још увек је спорно како га треба описати, како би тај излаз и решење проблема требало прецизирати.<sup>8</sup>

Заправо, оно што је најтеже у разумевању кључног питања и проблема критике укуса и моћи суђења, није толико одговор, остављајући по страни колико је тај одговор прихватљив или не, него начин на који се до одговора долази, начин размишљања који Кант примењује. У ствари све што је тешко схватљиво и бременито последицама одвија се у прва три пасуса § 9 *Критике моћи судјења*. Након наслова § 9, који гласи „Претресање питања: да ли у суду укуса осећање задовољства претходи просуђивању предмета или то просуђивање претходи осећају задовољства“ и чији смисао није непосредно јасан, следи први пасус који ово питање проглашава

<sup>7</sup> Кант, И., *Критика моћи суђења*, Прев. Н. Поповић, БИГЗ, Београд, 1991., стр. 95.

<sup>8</sup> Franke, U., “Einleitung”, u: Franke, U., (Hg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants “Kritik der Urteilskraft”*, Felix Meiner, Hamburg, 2000, s. VIII.

кључем критике укуса и захтева за то питање дужну пажњу. У другом пасусу следи аргументација према којој, уколико би задовољство предметом претходило просуђивању предмета и суду укуса и кад би се његова општа саопштивост у суду укуса признала представи предмета, такво задовољство не би представљало ништа друго до пријатност. У другом пасусу Кант се већ опредељује за једну од алтернатива понуђених у питању. Не може се прихватити да задовољство претходи просуђивању, јер једно такво задовољство би било само задовољство пријатним и у складу са тим имало би само „приватно важење“.<sup>9</sup> И поред не сасвим јасних интенција, ради се о томе да Кант тврди како задовољство не би смело да претходи просуђивању. На горе постављено питање, Кант, дакле, даје одговор: просуђивање предмета претходи задовољству, које ће бити артикулисано као став о томе да ли нам је нешто лепо или не.

У трећем пасусу Кант наставља веома сложену и софистицирану аргументацију на тај начин што што уводи изразе „општа саопштивост“ и „способност опште саопштивности“.<sup>10</sup> Мисли се на способност да се нешто саопшти на општи начин, а оно што се може саопштити на општи начин је пре свега сазнање. Међутим, Кант не посеже за једноставним решењем, него полази од тога да је довољно да се нешто, у овом случају једно посебно стање наше душе/душевности, дакле, једно посебно ментално стање, може саопштити на општи начин, иако се не ради о сазнању. Ради се о стању душевности које је изазвано и стоји у вези са неком представом, а састоји се у „узајамном односу моћи представљања, уколико те моћи доводе у везу једну дату представу са сазнањем уопште“.<sup>11</sup>

У четвртном пасусу Кант исцрпније карактеризује ово стање. Најпре, објашњава да су моћи представљања које овде имају удела

<sup>9</sup> Кант, И., *Критика моћи суђења*, стр. 108.

<sup>10</sup> Исто.

<sup>11</sup> Исто, стр. 109.

у „слободној игри“,<sup>12</sup> јер оне нису ограничене путем неког одређеног појма. Ово стање слободне игре сазнајних моћи уобразиље и разума, мора да буде према Кантовом мишљењу опште саопштиво (а то значи да буде опште важеће). На тај начин Кант региструје имплицитну супротност између управо описаног стања и стања које је описано у другом пасусу као задовољство пријатним, које може да има једино приватно важеће.<sup>13</sup> На тај начин је Кант изнео своју идеју, али какав је њен прави смисо и даље је спорно.

Прва реченица трећег пасуса деветог параграфа сматра се, наиме, најзагонетнијом у читавој *Критици моћи судјења*. Ова реченица у оригиналу гласи “Also ist es die allgemeine Mitteilungsfähigkeit des Gemütszustandes in der gegebenen Vorstellung, welche als subjektive Bedingung des Geschmacksurteils demselben zum Grunde liegen und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muß”,<sup>14</sup> а у нашем преводу: „Према томе, општа способност стања душевности да се саопшти у датој представи, мора да лежи у основи суда укуса као субјективан услов, и да уживање у предмету има као своју последицу“.<sup>15</sup>

Покушај разумевања прве реченице трећег пасуса деветог параграфа *Критике моћи суђења* суочава се, према меродавној интерпретацији Хенри Алисона (Henry Allison), са два проблема.<sup>16</sup> Један проблем се састоји у следећем: како то да задовољство представља резултат суда (просуђивања), када је оно заправо основа суда укуса, уколико је тај суд естетски. Решење је у разлици измедју суда и просуђивања о којој смо горе у тексту већ нешто рекли. Суд укуса

---

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Уп. Ginsborg, H., „Interesseloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriffe“, у: Höffe, O., (Hg.), *Immanuel Kant, Kritik der Urteilstkraft*, Akademie Verlag, Berlin, 2008., s. 70.

<sup>14</sup> Kant, I, *Kritik der Urteilstkraft*, Kants Werke, Akademie Textausgabe, V, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1968., s. 217.

<sup>15</sup> Кант, И., *Критика моћи суђења*, стр. 108.

<sup>16</sup> Allison, H., *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2001., s. 111.



је тврдња у којој се о предмету тврди да је леп, у том смислу што на место предиката „леп“ имамо осећај задовољства. Суд укуса у форми „Х је лепо“, што заправо значи „Х изазива осећај задовољства“, представља резултат процеса просуђивања. Просуђивање лепог, пак, представља један процес суђења, мишљења, једног посредног кретања преко појма и досезања (псеудо) сазнања, у тај процес је укључена рефлексивна способност која трага за нечим једним и обједињујућим за наше представе. Углавном, просуђивање упућује и састоји се у крајњој линији у једном динамичном односу хармоније сазнајних способности и то тако да тај однос може да представља основу задовољства, али и његовог осећаја који би могао да важи универзално.

Други, озбиљнији проблем се састоји у следећем питању: како то да општа саопштивост менталног стања хармоније и слободне игре сазнајних моћи треба да резултује задовољством, кад је већ претходно сама та хармонија проглашена узроком задовољства?<sup>17</sup> Једно познато решење нуди Пол Гајер (Paul Guyer), путем разликовања два акта рефлексивне способности. Један акт рефлексивне способности у суду укуса је пука рефлексивна способност, у којој долази до задовољства (уживања, угоде), а други акт је акт естетског суда, у ком се узрок (разлог) задовољства приписује хармонији сазнајних способности и универзалности те хармоније, односно стања душевности.<sup>18</sup>

У вези са Гајеровим решењем, сматрамо да је оправдано поставити питање није ли боље и примереније Кантовој анализи разлог универзалности задовољства (*Lust*) приписати општој саопштивности и нашој способности да на општи начин саопштимемо хармонију и слободну игру разума и уобразиље, а не тражити тај разлог напросто у хармонији као хармонији, односно слободној игри сазнајних способности као таквој. Ипак, оно веома важно у Гајеровом решењу је сагледавање неопходности да се уведе један

<sup>17</sup> Исто, стр. 111.

<sup>18</sup> Guyer, P., *Kant and the Claims of Taste*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1979., s. 151–160.

акт саморефлексије, који изнова преиспитује и потврђује или оповргава наш осећај задовољства као осећај задовољства укуса, и након ког тек може да уследи естетски одговор у целини.

Хана Гинсборг (Hannah Ginsborg) предлаже решење, према ком се задовољство (можда би боље било рећи осећај) у суду укуса заправо и не састоји ни у чему другом до у универзалној важности, у општој саопштивности, другим речима, суд укуса је суд о нормативности стања душевности. Такође, ауторка нуди и могући одговор на питање како задовољство лепим може да буде последица суда, и сматра да је оправдано тврдити опште важење сопственог осета задовољства, уколико се прихвати да суд има у себи једну самоодносну компоненту: појединачни акт суђења, у ком неки предмет проглашавамо за леп, укључује захтев за своје сопствено опште важење с обзиром на просуђивани објекат. Другим речима, субјект који доноси суд укуса, налази се у једном стању душе, у ком он то стање с обзиром на предмет који то стање изазива, сматра за опште саопштиво, и то премда то стање не спецификује као неко посебно ментално стање, нити је то стање сазнања у ком се неки предмет/објекат подводи под неки појам. Због непојмовног карактера овог стања душе, оно се феноменолошки манифестује као субјективни осећај. Тачније, манифестује се као осећај безинтересног допадања.<sup>19</sup> Са овим тумачењем се у принципу ваља сагласити, с тим, што оно фокус објашњања усмерава пре свега на крајњи резултат, на суд укуса, на чињеницу да се задовољством укуса проглашава напросто чињеница менталног стања хармоније сазнајних моћи, која као таква може да важи универзално. То је тачно, само уколико се не занемари она претходна димензија на основу које ми уопште долазимо до повезивања (лепог) предмета и осећаја задовољства.

Најзад, Алисон предлаже да се проблем са кључним питањем Кантове критике укуса реши тако што би се универзално саопштиво стање душевности учинило извором безинтересног задовољс-

<sup>19</sup> Ginsborg, H., "Interesseloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriffe", s. 73.

тва укуса и разлогом његове универзалности.<sup>20</sup> Ово одређење у великој мери погађа унутрашњу срж Кантове анализе, али је и оно парцијално, као и Гајерово и Гинсборгове. Наиме, морају се имати у виду све димензије онога што је у игри у Кантовој анализи суда укуса.

Прво, укус је способност просуђивања лепог, Кантова анализа укуса упућује на процес. Друго, оно о чему се у суду укуса тврди да је лепо и само је нешто сложено и подложно анализи, уколико уопште треба да буде покрене ментални поступак свог сопственог просуђивања. Наше је мишљење да у Кантовој анализи и у поменутиим интерпретацијама остаје неразјашњена формулација осећај задовољства. Стриктно посматрано и не можемо да говоримо о задовољству (уживању, угоди) или незадовољству, допадању или недопадању, пријатности или непријатности уколико нема *осећаја* задовољства или *осећаја* пријатности. Ипак, осећај би требало разумети као сложен феномен, а не напросто као начин регистровања чињенице да нам нешто причињава задовољство или пријатност. Осећај (*Gefühl*) задовољства (*Lust*) не сме, барем у случају суда укуса и проблематике лепоте, да буде сведен на пуки осет (*Empfindung*) некаквог задовољства на основу стања наше душевности (*Gemütszustand*). На једном месту у својим *Рефлексцијама уз естетику* Кант каже следеће „Материја сазнања у односу на субјект је осет (*Empfindung*). Форма сазнања у односу на субјект се зове појава. Сво допадање (*wohlgefallen*) је слагање које је или субјективно, ако се базира на саглашавању са субјектом: осећај (*Gefühl*) или укус (*Geschmack*) или је објективно, када се базира на саглашавању са објектом, и када је опшеважеће“.<sup>21</sup> И такође: „Задовољство (*Lust*) које може да се захтева само на темељу осета предмета (у складу са материјом) ... зове се осећај (*Gefühl*). Зад-

<sup>20</sup> Allison, H., *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, S. 115.

<sup>21</sup> Kant, I., *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Band I, Text und Kommentar, Herausgegeben von M. Frank und V. Zanetti, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001. s. 24.

вољство пак које се захтева само преко форме објекта зове се укус (*Geschmack*)<sup>22</sup>. Осећај, дакле, који стоји у основи укуса, у одређеном смислу представља метасвест која додатно тумачи задовољство на које се односи.

Осећај увек означава *имати осећаја за нешто*, али у том смислу да *ја* који имам осећај уједно увек *самог себе осећам* на одређен начин. Осећај у себи носи димензију онога ко нешто и некако осећа (субјекат осећаја), али и димензију онога што се у осећају осећа (објекат осећаја). Осећај задовољства говори према томе и нешто о ономе ко има тај осећај, он је самом себи раскривен у том осећају задовољства или пријатности, али и нешто о томе на шта је тај осећај задовољства (уживања, угоде) пријатности или чега већ другог усмерен. Осећај који би на крају процеса просуђивања представљао основу суда укуса и оправдавао став да је „нешто лепо“, морао би да представља осећај као целину осећаја за нешто и онога како се у том осећају осећамо. Осећај задовољства који настаје на основу представе лепог предмета је осећај за леп предмет и осећај за нас саме као оне који осећају задовољство оним што је лепо. Сматрам да је читава поента Кантове анализе у § 9 управо у томе да покаже, како осећај задовољства оним што је лепо, не може да се напросто редукује на задовољство, или осећај задовољства, уживања или угоде, дакле, на свест о каузалитету неке представе у односу на стање субјекта и повезану са хтењем да се то стање одржи. Напротив, поента Кантових анализа је у оној димензији самораскривености ја које нешто осећа. Све је у томе да се разуме како поседујемо осећај задовољства због тога што смо способни да, полазећи од представе лепог предмета, на општи начин саопштимо наше ментално/душевно стање у ком смо се нашли реагујући на представу лепог предмет. Ради се о томе да се осећај нашег задовољства базира на томе да сами сами себе откривамо и разумемо као бића способна да препознају, премда не и сазнају, лепоту. Као бића која су способна да на индиректан начин осете лепоту као

---

<sup>22</sup> Исто, стр. 26

неку врсте комплементарности, премда не и потпуног поклапања, са нашим начелним способностима сазнања и разумевања света. Лепоту не успевамо да сазнамо, али успевамо да је осетимо и на тај начин ипак разумемо. У суду укуса смо задовољни сопственим разумом и појмовним оквиром којим путем разума располажемо, јер нам он у начелу омогућава да разумемо и осетимо лепоту. Ми са феноменом лепоте долазимо до граница сопственог сазнања и разумевања, али осећање те границе није песимистичко одсутајање од разумевања и искуства лепог, него осећај задовољства због једне не сасвим објашњиве кореспонденције са феноменом лепоте.

Гајеров први акт, акт пуке рефлексije, додуше говори о задовољству као нечему што настаје и дешава се уједно са том рефлексijом и мисаоном усмереношћу на леп предмет, али у другом акту рефлексije се не утврђује напросто чињеница да је стање душевности у ком смо се нашли полазећи од представе лепог предмета узрок задовољства. Напротив, требало би тврдити да у другом акту рефлексije ми рефлектујемо сопствену способност да на општи начин саопштимо своје стање другима, али и себи самима и да саме себе видимо као некога ко у вези са лепотом има нешто да каже. Тек тако сагледана, наша сопствена способност саопштавања на општи начин менталног стања у ком се налазимо, изазива осећај задовољства лепим, и то првенствено као осећај задовољства нама самима и нашом способношћу да се носимо са феноменом лепог, иако не можемо да га у потпуности сазнамо и разумемо.

Гинсоргова погађа у својој анализи оно што је Гајеров други акт рефлексije. Она се не позива напросто на игру сазнајних способности, него на осећај у вези са тим посебним менталним стањем и претензију да се стање душевности прогласи општим, без обзира на недостатак појма. Овде ваља имати на уму да самоосећање у осећају задовољства укуса, није напросто ствар одлуке у вези са неким нашим менталним стањем, него производ чињенице да је то наше стање узроковано и произведено представом лепог предмета, а да је осећај задовољства укуса пре свега осећај

базиран на сагледавању сопствене способности да се рефлектује о стању у ком смо се нашли.

Алисон је најближи решењу, он прави разлику између хармоније способности и њихове слободне игре. Хармонију имамо у сваком сазнању, слободну игру, слободну од појма имамо и у дисхармоничном односу сазнајних моћи. Дакле, слободна и хармонична игра сазнајних моћи за лепо и слободна и дисхармонична за ружно, с тим што је и једно и друго у принципу опште саопштиво. Другим речима у осећају задовољства лепим и незадовољства ружним, имамо једну рационалност која говори о осећају, какав је и у чему се састоји, не говори о задовољству, него о осећају који садржи у себи једно додатно тумачење задовољства. Задовољство је свест о каузалности неке представе с обзиром на стање субјективности повезано са жељом да се то стање одржи. Осећај задовољства се појављује као метаинстанца задовољства, односно свести у којој се задовољство састоји, јер имати осећај не значи напросто осетити (*empfinden*, материја у суду), него представља начин (форму) на који нам је задовољство дато.

Модерна естетика базирана је на модерној филозофији. Модерна филозофија је изгубила поверење у свет објеката, па и у свет лепих објеката. Досезање и разумевање лепоте је изгубило саморазумљивост. У модерној естетици сазнање и просуђивање лепоте се базира на нама самима. Полазећи од анализе наших сазнајних способности, мора се пронаћи основ нашег сазања стварности и његове истине, али и просуђивања лепог и доношења суда о томе шта је лепо. Упориште лепоте није више у објективним особинама лепих предмета, него у субјективном искуству, у особеном осећају и задовољству које се повезује са лепим предметима. Кант је, међутим, желео, и у томе је његов значај, не само да доведе до краја процес субјективизације естетског искуства, него да уједно сачува простор за његову објективност, односно његово опште важење. Кант се наравно није вратио предмодерним концепцијама, него је основ општости покушао да пронађе у самој субјективности.

Корак напред у односу на Хјума представља чињеница да се код Канта не ради више о позивању на осећај који стоји у основи тврдњи да је нешто лепо, него анализа суда укуса разоткрива богату и сложену структуру субјективности и природу осећаја на ком се утемељује суд о лепом. Не ради се више само о особеном задовољству, него се то задовољство одређује као допадање без интереса. Ради се о задовољству које није настало нити посредством сазнања и разумевања предмета који нам се допада, нити је проистекло из пријатности коју нам причињава предмет. Кант на основу овог одређења покушава да образложи и опште важење суда о лепом. Наиме, ако сам нисам вођен приватним интересом у тврдњи да ми се нешто допада, онда с правом могу да очекујем да се и други са мном сложе у сличној ситуацији. Међутим, док се опште важење у §§ 6–8 само описује, у § 9 се објашњава како је и на основу чега могуће.

Објашњење које пружа Кант је по нашем мишљењу доследно, премда можда није термилошки најуспелије формулисано. Видели смо да постоје два основна проблема. Први проблем је да задовољство укуса представља резултат просуђивања, док би оно требало да стоји у основи суда укуса. Решење се састоји у разликовању између коначног суда укуса у ком се о нечему тврди да је лепо на основу осећаја (који има интелектуално порекло), и просуђивања предмета као процеса на чијем крају се тек доноси суд укуса у смислу формулисаног става о овоме или ономе што је лепо. Разликовање суда укуса и просуђивања лепог омогућава да се ова противречност избегне.

Други проблем је тежи. Он се састоји у питању како то да задовољство које стоји у основи укуса представља резултат универзалне саопштивости менталног стања приликом просуђивања. Ментално стање с једне стране директно изазива задовољство, а опет тек би општа саопштивост менталног стања, које је већ успостављено представом лепог предмета, требало да резултира задовољством. Оно што бисмо могли да назовемо особеном динамиком укуса, кретањем просуђивања лепог предмета између, с једне

стране, форме сазнања уопште као односа у који ступају наше сазнајне моћи, и, с друге стране, задовољства које се настаје на основу односа сазнајних моћи, требало је да нам отвори мисаони простор за објашњење како преко осећаја задовољства изазваног идејом о општој саопштивности менталног стања у ком се налазимо, напустимо мисао о томе да се задовољство укуса директно изазива пуком рефлексијом о представи предмета. Кантова анализа укуса на до сада непревазиђени начин покушава да пронађе заједнички именитељ за све што сачињава пуну димензију естетског искуства. Свако заустављање просуђивања лепог у сазнање предмета, с једне стране, или пак његово редуковање на непосредно задовољство, изневерило би сложену природу естетског искуства.

## Литература:

- Allison, H., E., *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2001.
- Guyer, P., *Kant and the Claims of Taste*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1979.
- Guyer, P., "Reason and Reflective Judgment: Kant on the Significance of Systematicity", у: *Nous*, Vol. 24, No. 1, On the Bicentenary of Immanuel Kant's Critique of Judgment, (Mar. 1990), s. 17–43.
- Ginsborg, H., "Reflective Judgment and Taste", у *Nous*, Vol. 24, No. 1, On the Bicentenary of Immanuel Kant's Critique of Judgment, (Mar. 1990), s. 63–78.
- Ginsborg, H., "Interesseloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriffe", у: Höffe, O., (Hg.), *Immanuel Kant, Kritik der Urteilkraft*, Akademie Verlag, Berlin, 2008., s. 59–77.
- Franke, U., "Einleitung", у Franke, U., (Hg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants „Kritik der Urteilkraft“*, Felix Meiner, Hamburg, 2000, s. V–XVI.
- Fricke, K., "Explaining the Inexplicable. The Hypotheses of the Faculty of Reflective Judgment in Kant's Third Critique", у *Nous*, Vol. 24, No. 1, On



- the Bicentenary of Immanuel Kant's Critique of Judgment, (Mar. 1990), s. 45–62.
- Fricke, K., "Freies Spiel und Form der Zweckmässigkeit in Kants Ästhetik. Zur Frage nach dem schönen Gegenstand", y: Franke, U., (Hg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants "Kritik der Urteilskraft"*, Felix Meiner, Hamburg, 2000, s. 45–64.
- Хјум, Д. *О мерилу укуса*, Прев. Л. Којен, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови сад, 1991.
- Höffe, O., "Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft", y: Höffe, O., (Hg.), *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*, Akademie Verlag, Berlin, 2008., s. 1–21.
- Kant, I, *Kritik der Urteilskraft*, Kants Werke, Akademie Textausgabe, V, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1968
- Kant, I., *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Band I, Text und Kommentar Herausgegeben von M. Frank und V. Zanetti, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Кант, И., *Критика моћи суђења*, Прев. Н. Поповић, БИГЗ, Београд, 1991.
- Кант, И. *Критика чистог ума*, Прев. Н. Поповић, БИГЗ, Београд, 1990.
- Кант, И., *Лојка*, Прев. В. Ђаковић, Графос, Београд, 1976.
- Kulenkampff, J., *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, 2. Erweiterte Auflage, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994.
- Kulenkampff, J., "The Objectivity of Taste: Hume and Kant", u *Nous*, Vol. 24, No. 1, On the Bicentenary of Immanuel Kant's Critique of Judgment, (Mar. 1990), s. 93–110.
- Kulenkampff, J., "Der Schlüssel zur Kritik des Geschmacks", y: Franke, U., (Hg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants "Kritik der Urteilskraft"*, Felix Meiner, Hamburg, 2000, s. 29–43.
- Kulenkampff, J., "Metaphysik und Ästhetik: Kant zum Beispiel", y: Kern, A., Sonderegger, R., (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002., s. 49–80.
- Stolzenberg, J., "Das freie Spiel der Erkenntniskräfte. Zu Kants Theorie der Geschmacksurteils", y: Franke, U., (Hg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants „Kritik der Urteilskraft"*, Felix Meiner, Hamburg, 2000, s. 1–22.

Небојша Грубор

Wieland, W., *Urteil und Gefühl. Kants Theorie der Urteilskraft*, Vandenhoeck & Ruprecht, 4 Göttingen, 2001.

Nebojša Grubor

**TASTE AS A FEELING THE PLEASURE WITH REASON.  
A KEY QUESTION OF KANT'S CRITIQUE OF TASTE**

(Summary)

§9 of *Critique of Judgment* investigate the question “whether in the judgment of taste the feeling of pleasure precedes the estimation of the object, or whether the latter precedes the former”. The author argues that the mental state a free play of imagination and reason should be understood as a (psychological and anthropological) cause of the pleasure of taste, and the universal communicability of this mental state as a (transcendental-philosophical) ground of feeling the pleasure of taste.

**Key words:** judgment of taste, feeling, pleasure, beauty, aesthetics, Kant

Саша Радовановић

## ХАЈДЕГЕРОВО ТУМАЧЕЊЕ ИСКУСТВА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

**Апстракт:** Аутор анализира Хајдегерово тумачење искуства уметничког дела. У првом делу рада анализира се Хајдегерово одређење искуства уметничког дела као чувања (*Bewahrung*) како је изложено у *Извору уметничког дела*. У другом делу рада се излаже став да се искуство уметничког дела мењало током повести. При том, акценат се ставља на Хајдегерову критику доживљаја (*Erleben*) уметничког дела као примарног искуства у новом веку. Потом се показује да такво искуство није постојало код старих Грка и у средњем веку. На крају се закључује да појам чувања уметничког дела има повесно-епохалну и повесно-универзалну оперативну функцију у Хајдегеровом тумачењу уметности.

**Кључне речи:** чување, истина бивствовања, Мартин Хајдегер, алетологија

У својим анализама у *Извору уметничког дела* Хајдегер одређује на један особити начин искуство уметничког дела. Такође полази и од тога да се поменуто ово искуство током повести уметности мењало. Истовремено, он одбацује естетичке интерпретације тог искуства полазећи од тога да је естетичко промишљање уметности и њених феномена метафизичко. Сходно свом програму превладавања естетике он уводи појам чувања (*Bewahrung*) на место естетског искуства, доживљаја и рецепције дела.

Хајдегерово тумачење чувања дела је прилично слојевито иако на основу обима текста о томе у *Извору уметничког дела* не изгледа тако. Ипак неколико ствари је важно рећи. У тумачење феномена чувања Хајдегер интегрише ставове из *Бивствовања и времена* у мишљење догађаја и повести истине бивствовања. Потом, у таквом тумачењу Хајдегер изражава анти-субјективизам. Он се супроставља нововековном концепту доживљаја сматрајући га елементом у коме уметност умире.<sup>1</sup> Такође треба истаћи да и овде као и при тумачењу феномена стварања дела може да се увиди значај Хајдегеровог схватања античког искуства уметности на формирању појма чувања дела.

Треба рећи и да појам чувања дела припада догађајној структури (себе)-у-дело-стављање истине бивствујућег. Посебно што се њиме изражава онај други пол поменуте структуре „у-дело-стављање истине”. Поред тога појам чувања има једно универзално значење јер треба да у себи преузме све повесне димензије искуства уметничког дела, и то не само прошле већ и будуће. У *Извору* он пише да сваком заснивању истине путем уметности одговара један начин чувања дела.<sup>2</sup> Истовремено ово значи да се у тумачењу феномена чувања дела Хајдегер ослања на други темељни став о алетолошком карактеру уметности – повесна суштина уметности одговара преображају суштине истине. Ово истовремено значи да је у зависности од преображаја истине као не-скривености може говорити о врсти чувања дела.

### Хајдегерава анализа чувања дела у *Извору уметничког дела*

У *Извору уметничког дела* Хајдегер тумачи целину феномена уметности (уметничко дело, стварање и чување дела) не дајући

---

<sup>1</sup> Heidegger, Martin, *Holzwege*, (надаље HW) V. Klostermann, Fran./M., 1994, стр. 67.

<sup>2</sup> Исто, стр. 63.

ниједном феномену изричито првенство. Додуше, дело у тим анализама има жижни карактер али увек из односа са уметничким стварањем и чувањем дела. Хајдегер, у том смислу говори да чување стоји у саприпадном односу како према суштини дела тако и према стварању. Нема дела без ствараоца али ни без оних који то дело чувају.<sup>3</sup> Истовремено наглашава саприпадни однос уметности према истини што треба да нас наведе да се и његова анализа чувања попут анализе дела и уметничког стварања креће на алетичком нивоу.

Анализу појма чувања дела Хајдегер спроводи у поглављу *Изора уметничког дела* под насловом „Истина и уметност“ као допуну претходној анализи уметничког стварања и бити-створеним дела. Наиме, Хајдегер говори да се у бити-створеним не испрљује стварност дела. Само дело садржи једно приношење (*Darbringen*) да (*daß*) оно јесте. Ова структура „да дело јесте“ припада чувању дела чиме дело задобија своју пуну стварност. Другим речима суштина уметности се не исцрпљује у анализи дела већ треба показати помицање дела према ономе ко то дело чува односно тумачити и искуство дела. Објашњавајући ово помицање (*Verrückung*) дела Хајдегер пише: „Прихватити то помицање значи: променити уобичајене односе према свету и земљи и убудуће се устезати од уобичајеног делања и процењивања, познавања и гледања да би се боравило у истини која се дешава у делу... То пустити дело да буде дело називамо чувањем дела. Тек за чување дело се у своме бити-створеним показује као стварно, тј. као делосно суствујуће (*werkhafte Wesende*).“<sup>4</sup> Оваквим ставом Хајдегер уводи у тумачење искуства дела фундаменталноонтолошке ставове о аутентичности и неаутентичности тубивствовања. Неаутентични облик подразумева да се тубивствовање односи према делу као према предмету сваког-

<sup>3</sup> „Као што дело не може бити а да не буде створено, па су му суштински потребни ствараоци, тако и оно што је створено не може само да постане бивствујуће без оних који га чувају.“ Исто, стр. 54.

<sup>4</sup> Исто.

невног искуства и употребе. На пример, када се дело процењује на некој аукцији или се једноставно зна за његово постојање. У таквом односу дело не присуствује као дело. Потребно је суздржати се од таквог става и поставити се на другачији (аутентични) начин да би се дело показало као стварно или делосно суствујуће. При том, ова разлика између аутентичног и неутентичног односа не сме да се схвати као разлика између нечувања и чувања дела. Ова разлика је унутрашња разлика или разлика унутар самог чувања дела.

Наиме Хајдегер указује да дело није могуће без чуvara. При том могуће је да се појави, а да се не прихвати аутентично. Тако он говори да је сасвим могуће да се појави једно велико уметничко дело које неће бити прихваћено сразмерно својој величини. Такво дело чека будуће чуваре који ће „боравити у истини која се дешава у делу“ и сачекаће да „...да они уђу у његову истину“.<sup>5</sup> Такође Хајдегер указује да је и заборав (*Vergessenheit*) у које дело може пасти чување дела. Другим речима чување стоји не само у отворености већ и у скривености бивствујућег које се дешава у делу. Уколико се вратимо на терминологију изложену у његовом спису *О суштини истине* онда се чување може одредити као ек-систентно и ин-систентно. У *Извору уметничког дела* Хајдегер одређује ексистентност и инсистентност чувања једном кованицом „стајање-у“ (*Innesteher*). „Стајање-у“ према Хајдегеру јесте знање. То знање као „Стајање-у“ је унутар догађајне структуре уметности одређено као „у-себе-стављање истине“.<sup>6</sup> Хајдегер га образлаже на основу искуства мишљења из *Бивствовања и времена*. Наиме то знање није пуко познавање нечега већ својеврсно хтење. „Ко заиста зна бивствујуће зна шта хоће усред бивствујућег“.<sup>7</sup> Такво знање као хтење јесте екстатично самоопуштање егзистирајућег човека у нескривеност бивствујућег.<sup>8</sup> На овај начин фундаметалноонтолош-

---

<sup>5</sup> Исто.

<sup>6</sup> Исто, стр. 74.

<sup>7</sup> Исто, стр. 55.

<sup>8</sup> Исто, стр. 56.

ка проблематика се интегрише у Хајдегерово повесно мишљење истине бивствовања и догађаја. Истовремено ово подразумева да се интегрише и фундаменталноонтолошка анализа истине. Један битан моменат у таквој анализи из *Бивствовања и времена* јесте Хајдегеров тврдња да је тубивствовање једнако како у истини тако и неистини.<sup>9</sup> Екстатичност упуштања је једнако и докученост и закључаност. Сходно томе дело пада у заборав управо онда кад је екстатично егзистирање закључано. Чување дела је ин-систентно ек-систентно. Ово не значи да је дело зависно од понашања екстатичне егзистенције. Напротив Хајдегер у извесном смислу даје примат делу у односу на искуство дела.

Овај примат дела Хајдегер ће изложити настављајући са даљим интегрисањем фундаменталноонтолошких ставова у своје тумачење. Наиме, дело је дешавање истине бивствујућег. Истина се дешава као отимање нескривености од скривености тј. као „не-скривеност“. Хајдегер у *Извору уметничког дела* изражава истину као алетолошку диференцију у метафорама расветлине и двоструког скривања. Овај однос у виду алетолошке диференције по њему је изворни сукоб који се у делу задобија путем сукоба земље и света. Појашњавајући тезу да се сукобом земље и света осваја не-скривеност Хајдегер уводи феномен одлуке (*Entscheidung*). Појам одлуке карактерише дело као што је феномен одлучности (*Entschlossenheit*) био карактеристичан за аутентично тубивствовање.<sup>10</sup> Иако овај појам одлучности није карактеристичан за дело, већ феномен одлуке, ово би требало да нас наведе да дело има тубивствени карактер и да се њиме проширује тубивствени потенцијал. Заправо у делу се путем сукоба земље и света доноси одлука: „Свет је увек непредметнуто коме смо потчињени, све дотле док нас

<sup>9</sup> Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, (надаље GA 2) hrsg. F. W. von Herrmann, V. Klostermann, Frankfurt, 1976, § 44, стр. 294–295.

<sup>10</sup> Феномен одлучности Хајдегер уводи у другом делу *Бивствовања и времена* када говори о аутентичној егзистенцији. Види § 65 „Zeitlichkeit als ontologischer Sinn der Sorge“, GA 2, стр. 430.

путеви рођења и смрти, благослова и проклетства, држе премештене у бивствовање. Где се доносе суштинске одлуке наше повести, где их прихватамо и напуштамо, где су неспознате и где их поново испитујемо, ту светује свет.<sup>11</sup> Одлука се односи на расветлину и скривање тј. истину схваћену као „не-скривеност“. „Свет је расветлина суштинских упута којима се покурава свака одлука. Свака одлука темељи се на нечем несавладивом, скривеном, заблуђујућем иначе није одлука. Земља такође није нешто закључано, него оно што као самозакључавајуће избија. Свет и земља увек су у самој својој суштини у сукобу и сукобљиви.“<sup>12</sup> Одлука у овом смислу је одлука о разоткривању у смислу отимања нескривености (расветлине) од скривености. На тај начин дело поседује независност у разоткривању док одлучност чувара дела слуша његов налог.

Ова независност не подразумева аутономију дела у смислу уметност ради уметности. Она подразумева да дело није одвучено у област пуког доживљаја и није срозано на функцију побуђивача доживљаја. Према њему дело је назависно јер се њиме отвара област постављена њим самим. Дело је тако меродавно за чување. Чување дела је прописано и састворено тек путем самог дела.<sup>13</sup> Зато Хајдегер каже да „Чување дела не осамљује људе на њихове доживљаје, већ их увлачи у припадност истини која се дешава у делу (сукоб земље и света С.Р.) и тако утемељује бивствовање-за-другог и бивствовање-са-другим као повесно из-стајање (*Ausstehen*) тубивствовања с обзиром на нескривеност (*Unverborgenheit*).“<sup>14</sup> На неки начин Хајдегер овде изражава свој анти-субјективизам. Ипак субјективистички однос према делу не значи да он није легитиман иако је неаутентичан.

---

<sup>11</sup> НВ стр. 30–31.

<sup>12</sup> Исто, стр. 42.

<sup>13</sup> Исто, стр. 55.

<sup>14</sup> Исто, стр. 55.



## Чување уметничког дела – повесне импликације

Хајдегер говори о томе да је знање као чување далеко од оног познавања формалног аспекта дела, његових дражи као таквих на темељу укуса. Појам чувања дакле мора да се раздвоји од естетског суда укуса. Ипак то раздвајање није апсолутно. Наиме, Хајдегер сматра да се чување дела дешава на разним степенима знања са различитим нивоима домета, постојаности и јасноће.<sup>15</sup> Тако нововековни концепт искуства уметности као укуса или доживљаја уопште (било схваћеног као допадање, пријатност, сазнање, илузија...) је легитиман јер представља чување дела на одређеном степену „знања са различитим нивоима домета, постојаности и јасноће“. Ово може да значи две ствари: прво, да појам чувања јесте меродавна инстанца за свако искуство дела. То онда значи да су остала искуства условно речено несавршена и проблематична. Таква искуства припадају и забору дела јер се дело њима не показује у пуном смислу или као делосно суствујуће. Тако би естетичке теорије доживљаја и искуства дела проучавале и легитимисале неаутентичне облике искуства уметничких дела. И друго, да се искуство дела повесно мења пре свега у зависности од начина преображаја суштине истине бивствовања и њему одговарајуће метафизичке структуре бивствености.

Овде се долази до најважнијег, већ наведеног, Хајдегеровог увида у природу чувања дела: Хајдегер говори да је чување „... повесно из-стајање тубивствовања с обзиром на нескривеност“. Ово не само да је оно повесно, већ да зависи од одређених преображаја истине као не-скривености односно аетиолошке диференције.

Према Хајдегеру грчко искуство уметности се разликује од нововековног или средњовековног. Тако у спису *Доба слике света* Хајдегер говори о томе да стари Грци нису имали доживљаје: „Као што је нужно и оправдано да нововековном човеку све постаје до-

<sup>15</sup> Исто, стр. 56.

живљај када у обликовању своје суштине иде све даље, исто је тако извесно да Грци на свечаностима у Олимпији никад нису могли да имају доживљаје.<sup>16</sup> Ову тезу да Грци нису имали доживљаје Хајдегер износи и у својим предавањима о Ничеу. Тако, у предавањима објављеним у 43. тому његовог целокупног дела под насловом *Ниче. Воља за моћ као уметност*, Хајдегер говори о шест темељних чињеница у повести естетике. У првој анализира основно грчко искуство уметничког и говори да Грци нису имали доживљаје, већ су дело и уметност прихватили у светлости једног изворног знања.<sup>17</sup> Појам доживљаја је према њему карактеристичан за нововековно искуство уметности и претпоставља истину бивствовања као извесност самопредстављајућег субјекта. Такав контекст најбоље одређује Хајдегерово речи „...да се истинска стварност дела испољава само онда кад се дело у чува у истини која се дешава посредством њега самог“.<sup>18</sup> Другим речима на један начин се дешава истина у грчком храму, а на други начин у једној хришћанској икони или Сезановој слици.

---

<sup>16</sup> Исто, стр. 94.

<sup>17</sup> Хајдегер сматра да је тумачење грчког изворног искуства уметности нововековним појмовима непримерено и насилно чиме се искривљује и кривотвори. Као пример модерног редукционизма овде може да се наводе естетичко излагање Владислава Татаркијевича. Он модерним појмом „естетски доживљај“, који се користи у последњих сто година, објашњава искуство уметничког дела како у античкој тако у средњовековној и нововековној епохи. Татаркијевич ову тезу брани ставом да је естетски доживљај позни назив за појаве о којима се расправљало најмање две хиљаде година уназад. Другим речима историја појмова се не подудара са историјом назива. Види *Историја шест појмова*, Београд, 1980, стр. 299–325. Не желећи да упадне у такву замку нововековне терминологије Хајдегер говори о једном нарочитом знању старих Грка о уметности које не подразумева доживљаје и њима пратећу естетичку рефлексију. *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst* (GA 43), Frankfurt, 1985, стр. 93. Ипак остаје дилема, не чини ли он слично попут Татаркијевича својим оригиналним појмом чувања, као повесним из-стајањем тубивствовања с обзиром на нескривеност, које се епохално различито манифестује.

<sup>18</sup> HW, стр. 56.

Овде сада долазимо до једне врло важне тврдње. Наиме, Хајдегер одређује појам чувања не само **повесно-универзално**, већ и **повесно-епохално**. Према њему уметност као заснивање истине различито се појављује у епохама бивствовања и различито разоткрива сукоб истине као расветљавајућег скривања. У том смислу Хајдегер говори: „На Западу се то заснивање први пут десило у Грчкој. Оно што се отад зове бивствовање било је меродавно стављено у дело. Бивствујуће у целини, тако створено, било је потом претворено у бивствујуће у смислу нечег што је бог створио. То се десило у средњем веку. И опет је ово бивствујуће било промењено на почетку и током новог века. Бивствујуће је постало предмет којим се може рачунски овладавати и проматрати“.<sup>19</sup> Ова три облика заснивања сваки пут износе једну епоху истине бивствовања. Наведена три облика заснивања немају карактер неке стилске поделе унутар историје уметности нити се њима изражавају историјска раздобља. Ово троструко заснивање истине путем уметности је заснивање једне изворне повести коју Хајдегер разликује од датирајуће. У изворној повести која се дешава кроз уметност и уметничко дело сваки пут настаје нови свет, нови почетак у повести истине бивствовања. Свако пут се повесно бивствовање заснива у другачијој суштини. Уметност као такво заснивање повести никад не описује нешто прошло нити подражава неки прошли догађај или ствар. Она има повесно-образовну улогу у смислу да она темељи повест. Уметност према Хајдегеру разоткрива овај пребражај бивствовања истовремено показујући и потенцијал да изнесе нескривеност.<sup>20</sup> Другим речима уметност подлеже удесу разоткривања али га и конституише. Једино у доба владавине технике уметност губи своју повесно-образовну суштину. Нема потенцијал

<sup>19</sup> Исто, стр. 64–65. Овакво Хајдегерово тумачење прати констелацију повести бивствовања Запада у коју не спада источно-азијска уметности. Њена повесна констелација се не отвара грчким преображајем бивствовања, већ је традирана другачијим почетком. Види „Aus einem Gespräch von der Sprache“, у *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, Neske, 2001, стр. 83–155.

<sup>20</sup> HW, стр. 65.

да изнесе нескривеност бивствовања. Она постаје без-уметност (*Kunst-losigkeit*) и бесповесна (*geschichtlos*) и као таква подлеже научно техничкој конструкцији света. Дело више није предмет већ стање и уметност стоји на свом крају.

Сходно овим преображајима истине бивствовања преображава се суштина уметности али и начин чувања дела. При том Хајдегер исиче у *Извору* да сваком начину заснивања одговара један начин чувања дела.<sup>21</sup> Чување дела код старих Грка је другачије него код средњовековних хришћана или хришћана уопште. Тако је код старих Грка бивствовање било меродавно стављено у дело. Грци су бивствовање схватили као *physis*, а истину као *a-letheia*. Искуство уметности код Грка није подразумевало доживљаје као што је речено, већ једно изворно знање. Природу тог знања односно искуства Хајдегер излаже у *Извору уметничког дела* што нас враћа на његов став да је грчки храм место појављивања грчких богова. У њему се „бог дозива у отворено своје присутности“ и „свето открива као свето“. Њиме се, као местом појављивања грчких богова одређује повесна судбина старих Грка страна суштини нововековног човека који дело попут античког храма гледа као туристичку атракцију и културно добро. „Дело као храм прво склапа и истовремено скупља (*sammeln*) око себе јединство оних путева и односа у којима рођење и смрт, несрећа и благослов (*Segen*), победа и срамота, истрајност и пропаст добијају облик удеса (*Geschick*) људске суштине (*Menschenwesen*). Владајућа ширина ових отворених односа јесте свет једног повесног (*geschichtlich*) народа.“<sup>22</sup> У делу се према Хајдегеру поставља (*aufstellen*) један свет и успоставља (*herstellen*) земља. Свет нескривено показује повесни удес старих Грка садржан у земљи као завичајном тлу коме је бивствовање (*physis*) досудило „ускраћену повест једног тубивствовања“.<sup>23</sup> Овај карактер дела које једну околину чини светом, а једном народу от-

<sup>21</sup> Исто, стр. 63.

<sup>22</sup> Исто, стр. 27–28.

<sup>23</sup> Исто, стр. 64.

вара његов повесни удес, најбоље изражавају следеће Хајдегерове речи: „Храм у свом ту-стајању даје стварима тек њихов изглед, а људима поглед на саме себе.“<sup>24</sup> Слично је и са трагедијом или неком другом песничком врстом. У једном књижевном делу, на пример трагедија, не изводи се ништа и не представља „...него се у њој бије бој старих богова против нових“.<sup>25</sup> Трагедија као језичко дело не описује шта се догодило у том боју него се путем дела образује повесна и завичајна суштина једног народа тј. свака реч је суштинска и као таква „...води ту борбу и нагони сваког да одлучи, шта је свето а шта не-свето, шта велико, а шта мало...“.<sup>26</sup> У тексту *Питање о техници* Хајдегер пише, мислећи на искуство старих Грка, да се у трагедији отвара разговор између божанске и људске судбине.<sup>27</sup> Овакву интерпретацију искуства уметности поткрепљују његова тврђења из *Извора уметничког дела*. Наиме, то изворно искуство уметничког дела имало је карактер **посвећивања** (*Weihen*) и **слављења** (*Rühmen*). Карактер посвећивања и слављења јесте један облик постављања (*Aufstellen*) уметничког дела у смислу прављења (*Erstellen*) грађевине, израђивања (*Errichtung*) статуе и приказивања трагедије на свечаности. Ово постављање не значи пуко смештање (*Anbringen*), као што је једно уметничко дело смештено у музеју где је предмет посматрања и процењивања публике и теоретичара уметности. Грчко изворно искуство уметности, као посвећивање и слављење, подразумева да се у постављању дела „свето открива као свето“, а „бог дозива у отворено своје присутности“. „Посвећивању припада слављење као указивање части достојанству и сјају бога“.<sup>28</sup> При том Хајдегер наглашава да ово достојанство и сјај нису својства бога него начин како бог присут-

<sup>24</sup> Исто, стр. 28.

<sup>25</sup> Исто, стр. 29.

<sup>26</sup> Исто.

<sup>27</sup> Heidegger, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Neske, 2000, стр. 38.

<sup>28</sup> HW, стр. 30.

вује. На овај начин околина храма се чини светом околином, а Грци се изводе на пут свог удеса и завичајне повести.

Хајдегер строго одваја нововековно искуство уметничког од античког и средњовековног тј. хришћанског. Нововековно искуство карактерише пре свега доживљај. Ово искуство почива на другачијем схватању бивствовања. Нововековна епоха је пре свега антропоцентрична и на свом крају техничка. Бивствовање бивствујућег се сада схвата као представљеност (*Vorgestelltheit*)<sup>29</sup> док истина као извесност самопредстављајућег субјекта. Доживљај подлеже таквој истини бивствовања. Он постаје мерило и извор не само за уживање у уметности (естетски доживљај), већ и за уметничко стварање и Хајдегер закључује да је доживљај елемент у коме уметност умире. То умирање тече полако и потребно му је неколико векова.<sup>30</sup> У том смислу значајно је оно што Хајдегер пише у *Уводу у метафизику*: „За нас данашње лепо је обрнуто, оно што опушта, што одмара и због тога одређено за уживање. Уметност припада подручју посластичара. Да ли уживање уметности служи за задовољење утанчаних осећања, познаваоца и естетика или за морално уздизање нарави не представља у суштини никакву разлику“.<sup>31</sup> Једно уметничко дело попут ван Гогове слике јесте предмет доживљаја заснованог на извесности самопредстављајућег субјекта. Дело се поставља као предмет и постаје ствар естетског процењивања, трговине уметнинама, безинтересног или интересног допадања. У свако случају дело се увек третира као предмет којим се може како Хајдегер каже „рачунски располагати и проматрати“.

Поставља се питање како стоји са средњовековно-хришћанским искуством уметничког дела. Хајдегер врло мало говори томе. Ипак један његов став даје упутство за средњовековно-хришћански начин чувања: „Главна врата ранороманског храма јесу бивс-

<sup>29</sup> Исто, стр. 109.

<sup>30</sup> Исто, стр. 67.

<sup>31</sup> Heidegger, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer, Tübingen, 1987, стр. 101.

твјујуће. Како и коме се открива бивствовање? Учењаку уметности који их приликом неке екскурзије посматра и фотографише или опату који празником улази на та врата са својим монасима, или деци која се неког летњег дана у њиховој сенци играју. Како стоји ствар око бивствовања овог бивствујућег?<sup>32</sup> Очигледно да храм попут Нотр Дама или Грачанице, као дело у коме се заснива средњовековно-хришћанска суштина уметности, чувају само они који прихватају структуру бивствовања односно бивствености да је све од бога створено. Све бивствујуће у средњем веку јесте од бога створено и свако бивствујуће је у одређеном смислу *ens creatum*, створено бивствујуће. Као такво, свако бивствујуће а самим тим и уметничко дело је *analogia entis* или траг творца. Оно поставља хришћанско-повесни духовни свет. Поставља се један свет којим се нескривено износи структура скривености у виду подударана и структура бивствености да је све од бога створено.

Оваква структуру бивствовања и бивствујућег не открива се туристима који су се окупили око храма, нити неком историчару уметности без обзира на његово знање, а још мање деци која се безбрижно играју око храма. Таква структура бивствовања се открива пре свега монасима односно верницима којима храм понајмање архитектонско дело већ место сусрета са богом. Другим речима, уметничка дела средњег века и хришћанског порекла захтевају једно специфично искуство које је пре свега сакрално или, прецизније, литургијско.

## Литература:

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, hrsg. F. W. von Herrmann, V. Klostermann, Frankfurt, 1976.

<sup>32</sup> Исто, стр. 26–27.

- Heidegger, Martin, *Aus der Erfahrung des Denkens*, hrsg. von H. Heidegger, Frankfurt/M. 1983.
- Heidegger, Martin, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, V. Klostermann, hrsg. von H. Mörchen, Frankfurt/M., 1988.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, V. Klostermann, hrsg. von B. Heimbüchel, Fran./M., 1985.
- Heidegger, Martin, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, V. Klostermann, hrsg. von F.W. von Herrmann Fran./M., 1989.
- Heidegger, Martin, *Besinnung*, V. Klostermann, hrsg. von F.W. von Herrmann, Fran./M 1997.
- Heidegger, Martin, *Holzwege* V. Klostermann, 7. durchgesehene Auflage, hrsg. von F.W. von Herrmann Fran./M., 1994.
- Heidegger, Martin *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1996.
- Heidegger, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Neske, 2000.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Zwei bände, Stuttgart, Neske 1961.
- Heidegger, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer, Tübingen, 1987.
- Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, 2001.
- Pöggeler, Otto, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Stuttgart, 1990.
- Pöggeler, Otto, *Heidegger in Seiner Zeit*, Wilhelm Fink Verlag, München 1999.
- Радовановић, Саша, „Искусство уметничког дела“, *Баитина* бр. 30, Приштина-Лепосавић, 2009, стр. 227–240.
- Seubold, Günter, *Kunst als Enteignis, Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, DenkMal Verlag, Bonn, 2005.
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *History of Aesthetics*, Mouton The Hague, Paris, 1970.
- Tatarkijewič, Vladislav, *Istorija šest pojnova*, Beograd, Nolit, 1980.



Saša Radovanović

## HEIDEGGER'S INTERPRETATION OF THE EXPERIENCE OF THE WORK OF ART

(Summary)

The author analyses Heidegger's interpretation of the experience of the work of art. The first part of the paper analyses Heidegger's determination of the experience of the work of art as preservation (*Bewahrung*) as explained in the *Origin of the Work of Art*. In the second part of the paper a viewpoint is expressed that experience of the work of art has undergone changes throughout the history. Therefore, the focus was placed on Heidegger's critic of lived-experience (*Erleben*) of the work of art as primary experience in the new century. After that, it is displayed that such experience did not exist in ancient Greece and in the Middle Ages. It is in the end concluded that the concept of preservation of the work of art has historical-epochal and historical-universal operative function in Heidegger's interpretation of art.

**Key words:** preservation, truth of being, Martin Heidegger, alethiology



Милош Ћипранић

## ГОЈИНА ГЛУВОЋА

**Апстракт:** У тексту намеравамо да прикажемо напуштање неокласицистичког поимања слике и одбацивање теорије укуса коју налаже његова поетика. Као парадигму на којој ћемо демонстрирати ову промену узећемо дело сликара Франсиска Гоје (1746–1828). Ова промена ће отворити простор за разматрање могућности језичког приближавања бићу Гојиног сликарства.

**Кључне речи:** глувоћа, игноранција, Гоја, сликарство, језик

### I

Ставити тачку на проучавање сликарства Франсиска Гоје значи негирати историју и зауставити време. Библиотека текстова о Гоји данас јесте обимна и она ће се ширити у будућности до тренутка када је нећемо моћи потпуно из једног места обухватити и све их одједном имати у виду. Изван писаних трагова о овом сликару, постоје напоредо и они вербални које смо чули или не. Једно је извесно – без обзира на разлике, они у тоталитету носе један темељан проблем за који изгледа да га је немогуће апсолутно превладати.

А изгледа тек као да је јуче било када је Ортега и Гасет изнео у *Гоји* следеће запажање: „Сваки пут када сам гледао Гојине слике,

графике, цртеже, повлачио сам се од гледања, попут одбијања таласа о обалу, ка полицама библиотека. Био сам сигуран да је било написано много књига о Гоји.<sup>1</sup> Ту је уочена неравнотежа која постоји између онога што се види у Гојином сликарству и онога што је написано о њему. Да ли је данас дошло до равнотеже, јер је број књига написаних о Гоји много већи него у време када је Ортега и Гасет о овоме говорио?

Што се више појављује број текстова о Гоји и што се обим знања о њему више шири, то се проблем односа између текстова и његових слика продубљује, а приближавање ка коме се иде кроз ово деловање у ствари означава само још веће удаљавање. Што је више написано или речено о Гоји то не значи да је тиме проблем ближи свом решењу. Тек се у том кретању може рећи, не да ће се доћи до решења проблема у одређеној будућности, него да се проблем временом све више појављује у својој сложености.

Један од различитих приступа Гојином сликарству, који је у међувремену предузет, јесте онај преко појма укуса. Према томе, укус не би требало одмах, са променом система мишљења, у старту одбацивати као анахрон и данас неупотребљив, јер (имајући у виду варијације и промене у оквиру његовог значења кроз време) преко њега, као полазног појма, настали су одређени савремени текстови за које се чини да могу дати допринос мишљењу о уметности и конкретно о Гоји. Ту се пре свега ради о књизи Валеријана Босала *Гоја и модерни укус*.<sup>2</sup>

Иако несвојив у својој посебности, овај приступ улази у оквире језичког посредовања уопште у коме се јавља Гојина фигура, али је важан због тога што га његове последице при томе проблематизују и дестабилизују. Анализирати Гоју преко појма укуса показало се продуктивним, али са том оградом да се мора унапред бити свестан ограничености опсега једног таквог подухвата. У

<sup>1</sup> Ortega y Gasset, J., "Goya", у *Obras Completas*, Tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1964<sup>2</sup>, стр. 513.

<sup>2</sup> Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 2002<sup>2</sup>.

противном, лако може да ишчезне бит коју тражимо. Свести Гоју на питање укуса указује на проблем оправданости такве тврдње, а да при томе не спори унапред резултат таквог истраживања, макар из близине.

Да ли угао приближавања овом сликару предложен у књижи *Гоја и модерни укус* даје битан допринос проучавању његовог бића? Приступ који је предузео Валеријано Босал и те како се показује као одржив да се из њега наступи у проучавању Гојиног сликарства у његовом историјском и теоријском контексту. Оно што је битно јесте да ће преко њега бити отворен простор за следеће разматрање – да ли је бит Гојиног сликарства исказива кроз језик?

Слика је несводива на језик, а да га при томе тотално не надмашује. Истина је да је сликарство оно што се, пре свега, нуди очима и оно што се види на зидовима Прада може а и не мора да кореспондира са целокупном библиотеком текстова о Гоји. То ни на који начин не мора да се поклапа са оним што је до сада написано о овом сликару или са судовима који су испред његових слика до сада предидицирани.

Циљ није учинити бесмисленим сваки чин језичког приближавања бићу Гојиног сликарства тако што би био осујећен и спречен и пре његовог наступа, него назначити његову иманентну непоузданост која се заборавља у тренутку када се предвиђа, када смо најсигурнији у истину онога што смо рекли или написали о њему.<sup>3</sup> То би значило да је извесност на коју намерава и циља један саопштени научни или не-научни суд о слици неизвесна, јер је тај исказ формулисан кроз језик, а слика на коју он реферише је не-језичка ствар. Према томе, када се жели нешто саопштити о једној слици, оно на шта предмет тог исказа циља може једино да се појави као

<sup>3</sup> Забележена је тврдња која се управо приписује Гоји, а она гласи да нико није чуо више глупости о свом значењу од једне слике. Ако није истина да је то он рекао, онда је барем индикативно. Погледати: Morales y Marín, J. L., *Pintura en España 1750–1808*, Cátedra, Madrid, 1994, стр. 329–330.

не-извесна извесност. Понављамо да то није разлог да се престане говорити или писати о њој, управо обрнуто.

Због тога, ако се сада окренемо за тренутак ка Ортеги и Гасету, с обзиром на оно што је до тада написано или речено о овом сликару, он у тексту *Гоја* наступа из позиције *docta ignorantia*. Она подразумева заузимање дистанце у односу на до тада утврђена знања и на претходне поставке на основу кога је било прилажено сликарству Гоје. Једна од њих на коју Ортега и Гасет мисли јесте и историја уметности, онакава какву ју је затекао у одређеном историјском тренутку. Хтео би да је игнорише, као да не познаје њен рад, јер сматра да оно што је он прочитао није задовољавајуће да би се схватила поента Гојиног сликарства. Зато одмах на почетку упозорава читаоца који приступа том његовом тексту:

„Желео бих да читалац, током читања ових страница, увек има у виду, постављајући то у позадину своје пажње, ову ствар: да сам велики игнорант у вези са материјом историје уметности.“<sup>4</sup>

Из оваквог наступа Ортеге и Гасета не изводи се одмах да он предвиђа и не познаје њену делатност. Игнорисањем рада историје уметности до тог тренутка и мењања слике Гоје која се дешавала кроз време не би могло да се надмаши оно што жели да се игнорише. Игноранција би у том случају значила једино поновну потврду игнорисаног и оно би се у свом опетовању још више учврстило и добило још већу улогу.

Иако у *Гоји* себе означава као игноранта у односу на историју уметности и иако повремено полемише са одређеним њеним судовима о овом сликару, Ортега и Гасет се не односи негативно према достигнућима ове науке. Једино што ради јесте да ограничи себе ка меродавног да просуђује о њеном значају.

---

<sup>4</sup> Ortega y Gasset, J., “Goya”, стр. 507.

„Немам ни ауторитет ни немам због чега судити о вредности књига које су посвећене овом сликару.“<sup>5</sup>

Једноставно као да жели да их избрише и да пређе преко њих да би поново пришао Гоји са циљем да упозна његово биће. Ортега и Гасет игнорише раније студије (иако се чини да их добро познаје), јер зна да је сликарско дело пре свега и управо ствар погледа. Због тога Ортега и Гасет пише у *Гоји* да он једино може да пружи „вербално предворје“ за његова уметничка дела. Остало је ствар погледа. Општа слика о Гоји може да се избрише, преласком преко ње, и треба омогућити да кроз поглед дође до појављивања смисла његовог сликарства, са тим, додаћемо, да се не сме успут изгубити из вида да „вербално предворје“ већ постоји.

Да ли језик може да изрази не-језичку ствар? То је питање које не сме да се заборави и не сме да се игнорише. Тек имајући то у виду, рећићемо не то да Гоја означава један неисцрпан извор за писање или разговор, да је његово сликарство неизрециво, јер би то једино створило бесконачну дистанцу између речи и погледа. Приближавање овог удаљавања јесте његово учовање унутар оквира језика. Ова бесконачност која удаљава слику од речи мора бити изнутра ограничена. Макар и у форми фантазме језика где се привиђа оно не-језичко.

## II

Окружује се привиђењима, зато што са њима живи и зато што су она једина права реалност.

Арган

Постоје ствари чије је отварање засновано, *изнад* свега, на њиховој оптичкој појавности. Из тог угла, чуло вида јесте надмоћније у односу на друга чула. О којим стварима ћемо овде говорити?

<sup>5</sup> Ibid., стр. 513.

Надмоћност вида у хијерархији чула је оно што уједињује биће сликарства и биће позоришта у очима гледаоца. Код оба светлост игра главну улогу јер је она извор привилегије вида.

Слика јесте дар светлости. Генерално, сликарство не постоји без ње. Међутим, треба имати у виду и њен интензитет. Док у мраку слика остаје бесмислена, јер је њено гледање блокирано и апсолутни сјај чини исто. Није различито ни у случају позоришта.

Без светлости представа је непостављива. Она не постоји јер ју је тада немогуће гледати. Са том оградом да повремени губитак светлости у позоришту, спуштање завесе, има значење, оно је у стању да се појави једино као прекид који успоставља континуитет између сцена и чинова и као оно што даје ритмичност том низу, серији која чини тоталитет једног позоришног комада.

Средишњи мотив код оба јесте оптичка појавност сцене. Оно што се испред гледаоца одиграва је ствар његовог погледа и у том правцу било какав други облик комуникације који се ту успоставља долази као не-оптички (звучни или било који други) и, према томе, као зависан и пратећи. У позоришту, наравно, чујемо текст који изговарају глумци, осим тога што их гледамо, њихову глуму, покрете, гестикулацију, мимику. Додатак јесте то што оно што је изговорено овде је заправо речено од стране оних за које се претпоставља да их прво видимо. Ортега и Гасет у тексту *Идеја театра* нема дилему:

„Сигурно, у театру такође слушамо, али одмах ћемо упозорити да оно што чујемо у театру то чујемо као речено *од стране* онога кога гледамо. Гледати је, онда, оно прво и основно што чинимо у театру.“<sup>6</sup>

Наравно, када Ортега и Гасет говори на овом месту о звуковима које слушамо, он не говори о звуковима као о ининтелигбилним датостима, онима према којима субјекат није у стању

<sup>6</sup> Ortega y Gasset, J., “Idea del Teatro”, у *Obras Completas*, Tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1964<sup>2</sup>, стр. 455.



мисаоно да се односи. Овде се мисли речи, на звукове који у себи носе одређено значење. Чист звук подразумева чисту реч. Овде се ради о не-чистоти речи.

„Театар није реалност која, као чиста реч, долази до нас кроз чисто слушање. У театру не само да чујемо, него, *чак шта више и пре* него што чујемо, *гледамо*.“<sup>7</sup>

Звучно, према томе, јесте *звучно визуелног*. Ту је уланчано и везано у посебан ланац. Звучно постоји у таквом чину једино као звучно визуелног и наступа као секундарно. Звучни чин, који би у себи носио извесно значење у том ланцу, изгубио би самосталност и било које на тај начин изражено, то јест изречено значење биће изведено и зависиће од оптичког чина на основу кога се заснива.

Став по коме у позоришту звучно постоји једино као подређено у односу на визуелно, чин погледа, има као последицу следећу ствар – визуелно се не може апсолутно и потпуно изразити звучно. Такву структуру изгледа да не би могао да поремети ни термин „аудиторијум“, који је резервисан за место где се налази публика која гледа комад, а чија генеза се односи на друго теоријско чуло, а то је слух.

И не само то што постоји доминација вида у односу на слух, иста ствар важи и имајући у виду и његов однос са другим чулима, као што је додир. Једино што се сада у овом случају хијерархија између ова два чула још екстремизује на рачун другог. Ако је однос између вида и слуха био близак, јер се ради о теоријским чулима (макар и кроз рад субординације), сада се јавља већа дистанца у погледу чула додира. Ако је између вида и слуха постојала веза, овог пута веза између вида и додира скоро да је потпуно одсутна и то док год важи режим сцене.

Ортега и Гасет у истом тексту, *Идеја театра*, тврди да постоје одређене ствари које можемо једино да видимо, а не можемо

---

<sup>7</sup> Ibid., стр. 456.

да их додирнемо. На пример, сунце. Шта више, оно је и нечујљиво. Управо је ту у основи привилеговани однос између вида и светлости што отвара сликарство. Као што човек једино може да гледа слику, а не може да је чује, исто тако једино може да гледа сунце, а да га не чује. Човек једино може да га види. Као и слику, иначе би она могла да говори, а то не чини.

Ако је надмоћност вида у односу на друга чула оно што успоставља везу између појављивања бића сликарства и бића позоришта, онда је ово место где се открива разлика између њих. То гледано у позоришту и говори (глумци заиста изговарају речи и ми их чујемо!), али оно гледано у музеју не говори. У питању је битна ствар, али која, барем у овом тренутку, неће играти битну улогу. Вид, у току ових чинова, у сваком случају овде премашује слух, а поглед речи.

Очигледна је симетрија која постоји између чина посматрања слике у музеју и чина посматрања комада у позоришту. У питању је иста ствар коју ћемо означити као теоретичко-театролошки чин субјекта. Када бисмо следили генезу појмова театар и теорија, нашли бисмо да они на почетку деле исто извориште из кога настају (иако сада као независни и одвојени ентитети један од другог). И *θέατρον* и *θεωρία* се генетички односе на феномен вида и на став посматрања уопште. Поред тога, оно што је на овом месту битно јесте да гледати значи посматрати сцену на дистанци. Гледати једну слику или гледати један комад означава место човека који гледа оно испред.

Међутим, није задовољавајуће остати тек на уочавању онога што сликарство и позориште деле у свести субјекта. Било би недовољно задржати се једино на томе да се театарска конструкција проналази и примењује искључиво у односу на субјекат који испред себе контемплира одређену сцену. Сада се предмет проучавања помера на други однос (а да не губи везу са првим). Уочићемо постојање везе коју слика и драма деле приликом њиховог отварања у очима посматрача и за коју је претпостављено да је обе деле, а то је контемплационизам. Театарска конструкција је присутна и у

објекту, то јест у оквиру онога посматраног. Слика и драма су објекат контемплације.

Скривени теоретизам изнутра оцртава структуру слике. У овом случају, театарска конструкција је оно што битно одређује биће сликарства током XVIII века и свој најизраженији облик налази у поетици неокласицизма. То је битно истаћи да би се боље сагледало Гојино сликарство и да се види у чему његова структура одступа од ове.

Неокласицистичко поимање слике је засновано на ономе што је означено као сценографска представа. Садржај слике је постављен унутар ње као сцена која се одиграва у позоришту. Било који садржај слике, али и њена форма (узимајући у обзир све нивелације и диференцијације у оквиру њиховог дијалектичког односа) носе дозу театарности.

Шта више, конструкција неокласицистичке слике подразумева удвајање дистанце. Блокиран је однос непосредности између посматрача и слике током њеног гледања тако што се изнутра цепа слика. Долази до диференцијације теме слике која се на тај начин одваја од њене сликовности, то јест појављује се дистанца у односу слике и њене теме. Једном речју, слика и сликовност не коинцидирају. И то, као што видимо, у два правца.

У питању је затвореност слике баш у моменту када би оно посматрано требало да се отвори у свести посматрача. Долази до негације чулног у тренутку када је извршен врхунац присуства у сцени. Спуштање завесе као чин њене тоталне отворености. Неокласицизам тежи да ту дистанцу која дели посматрача од посматраног изрази кроз мисао, а не кроз чула.

Гојино сликарство је место где долази до отклона у односу на конструкцију слике коју захтева и налаже неокласицизам. То је нарочито очигледно на слици *3. мај 1808*. Ту се јавља прекид са контемплативним ставом гледаоца, јер њен посматрач изгледа као да непосредно постаје актер тог истог догађаја приказаног на њој. Гледалац овде улази у сликовну околност, као једној од околности

света. Међутим, то није *trompe-l'œil*. Одатле, не треба је помешати са ефектом барокног илузионизма.

„Дистанца коју термин 'контемплirati' претпоставља овде је анулирана, изгубио се спектакл, добила се близина.“<sup>8</sup>

Са чином укидања контемплационизма не ради се о једноставној промени угла, то јест да сада гледалац постане актер догађаја. Пошто једно позориште чине сцена и аудиторијум, промена угла би значила изокретање односа између глумаца и публике. Ту би посматрач постао посматрано и обрнуто. Када би у једном тренутку глумци на сцени стали, прекинули глуму и упутили поглед ка гледаоцима, публика би се одмах нашла на сцени. Не ради се о таквој констелацији где ако си једно не можеш да будеш друго, то јест да једна позиција апсолутно искључује другу.

Код ове слике дешава се у свести посматрача оно што не може просто бити сведено на стабилност опозиције посматрач/учесник у међусобној искључивости чланова пара. Гледалац је и посматрач и учесник и то као последица рада сталног изокретања које се одиграва у његовој свести а што управо узрокује конструкција Гојиног сликарства изван/унутар кога се он и налази. У књизи *Гоја и модерни укус*, Валеријано Босал разложно учоава:

„Резултат је сцена која 'долази према нама', не она која се удаљава. Нема физичке дистанце између приповеданих ствари и посматрача, који би могао да 'учествује' у догађајима, да буде у њима.“<sup>9</sup>

Слика долази према гледаоцу у истом чину у коме он постаје део ње. Она постаје део света коме гледалац припада а он један од актера овог догађаја. И не само то, чини се као да посматрач док је гледа види себе као потенцијалну жртву или извршиоца, јер је

<sup>8</sup> Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*, стр. 207.

<sup>9</sup> Ibid.

слика на тај начин изведена. Он као да не може да се одвоји од догађаја стрељања који се дешава на слици. Пошто је укључен у овај чин кроз слику, да ли то значи да он не би могао да је гледа са задовољством?

Када се посматра страшна сцена, макар и кроз привидно учествовање, једини услов јесте, понавља се, безбедност посматрача који мора бити издвојен од ње и на сигурном месту. Према томе, претпоставља се да ужас може да произведе осећај задовољства једино ако се посматра са безбедне удаљености. Посматрач не може бити афициран догађајем јер је он пацификован кроз слику.

Чини се као да се ради о доласку без одласка. Међутим, ту постоји једна опасност. Као пример потенцијалног поремећаја (који има свој разлог и није случајан), у текстовима се преноси један случај који је забележен у античкој Грчкој почетком V века пре н. е., када је Фриних био кажњен зато што је публика била толико престрашена и потресена његовом драмом *Пад Милета* да је он морао бити кажњен због тога, а представа више није била приказивана. Барем што се тиче те публике, из наслова ове драме слободно би могао бити уклоњен италики. Оправдано је рећи да је ту дошло до потпуног анулирања дистанце између посматраног и посматрача.

У неокласицизму слика безуспешно покушава да се подудари са својом сликовношћу. Његова појмовност то спречава и осујећује. Ђулио Карло Арган са правом тврди да је сликарство неокласицизма заправо „мишљење у сликама, не мање легитимно од мишљења у чистим појмовима“<sup>10</sup>.

Одиграва се сада обрнута ствар. У јаком смислу, Гојине слике се дају у форми сликовности, а не у форми мишљења. „Непосредност“ погледа што се очитује кроз сензибилност субјекта означава место где долази до опирања према било каквој врсти поимања, јер оно подразумева одсуство посредовања појма. Непосредност

<sup>10</sup> Argan, Ђ. К., Bonito Oliva, А., *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, том I, Clio, Beograd, 2004, стр. 23.

слике отворена је у оптичко-чулном смислу. У том случају биће сликарства отвара се као простор за појавно. Ортега и Гасет нема сумње – Гојино сликарство је фантазматичко.

„Гоја тежи да нам да од стварне фигуре оно што ова јесте у моменту када нам се појављује. Гоја слика „појаве“, и у том смислу, фантазме.“<sup>11</sup>

На крају, у *Црним сликама*, које је Гоја насликао за своју нову резиденцију, тзв. Кућу Глувог (*Quinta del Sordo*), буквално су се поклопили фантазматичка форма и фантазматичка тема. Те његове позне слике на одлучујући начин потврђују ову тезу и означавају максимум који је таквим путем сликарства могао да буде развијен. Као да је овде, кроз спектрализацију слике и преламање у оба смера, Гоја „прочитао“ биће сликарства акцентујући кроз тему истину његове појавности.

### III

На слици 3. *Мај 1808*. један човек у позадини, лево иза оних који управо постају жртве терора, прекрива рукама уста, престрављен и фасциниран, усредсређених очију у призор за који не може да верује да се одиграва. Са друге стране, привидна супротност у оквиру истог догађаја. Човек, ужаснут оним чему присуствује, прекрива своје лице што се оцртава иза оштрих бајонета.

Међутим, оно што ни један ни други не могу да зауставе јесу крици и гласови које они сигурно морају да чују и који их враћају унутар догађаја чији крај се ближи и који им посредно говоре да они ипак не остају изузети изван њега, напротив. Желети или не желети гледати ужасан призор, његово присуство не може да се негира.

У доњем десном углу једна лампа одашила светло. Са једне стране, оно открива терор. Потказује га и чини очигледним. Са

---

<sup>11</sup> Ortega y Gasset, J., “Goya”, стр. 568.

друге стране, оно отвара простор и даје могућност за његово неометано извршавање. Ту јесте његов саучесник.

На сцени је драма историје. Видно истакнута у првом плану, проливена крв, овде ознака смрти, толико нас удаљава од једне типичне неокласицистичке историјске композиције. Смрт је тако непосредно означена крвљу да губи било какву конотацију која би овом догађају дала узвишени тон. Гојина слика је отпор теорији укуса коју овај жанр захтева. Тотално је нарушен њен *bienséance*. Она је сушта супротност великим сликама тог типа које се стварају у то време и показатељ којим ће се правцем сликарство кретати у будућности.

Упадљиво представљени знаци терора могли би да одврате поглед са ове слике или чак да га још више привуку. Упркос ужасу кога ова сцена садржи, посматрач не мора да престане да је гледа из не-задовољства. Како то да би тема терора могла да произведе осећај задовољства у очима посматрача? Одакле то да је човек у стању да гледа са уживањем овакву сцену?

Слику *3. мај 1808.* могуће је из више углова повезати са серијом графика *Ужаси рата*. Осим времена настанка, оно што их спаја јесу њихова форма и њихов садржај. Гоја их је израдио у истом периоду, настанак графика је датован између 1810. и 1815. године, а уље на платну је из 1814. Оно што их тематски спаја је мотив терора везан за исти историјски догађај, а оно што их формално спаја је конструкција слике коју Гоја почиње да примењује, а то је кроз однос непосредности који се јавља између посматраног и посматрача и покушај укидања контемплативне структуре.

Да бисмо уживали у овим графикама, постоји теорија да не морамо знати да се догађаји приказани на њима односе на Рат за независност (1808–1814.), који је Шпанија водила против окупације од стране Француске, да је у њима истакнута опсада Сарагосе, да су први пут издате после Гојине смрти (1863. године), да се тисак који користимо налази у Националној библиотеци у Мадриду, да их у серији има 82, итд. То јест разне предмете научног сазнања, пре свега – историје уметности.

У *Ужасима рата* наилазимо на сцене на којима је изражен различит однос актера према ономе што посматрају испред себе. На једним, они прекривају очи пред ужасним призорима јер не могу да их гледају, то су графика бр. 18 „Сахранити и ћутаги“ или графика бр. 26 „Не може да се гледа“. На другим, видимо актере који, сада у апсолутној супротности са претходним, желе да гледају сцене упркос њиховој стравичности, учествовали или не у њима (бр. 32 „Зашто“ или бр. 36 „Такође“).

Валеријано Босал у тексту *Укус* посматра Гојину серију графика *Ужаси рата* с обзиром на естетичке категорије које би могао довести у везу са њима. Он уочава да естетичка категорија задовољства не може бити примењена као стање у посматрачу док гледа ове графике.<sup>12</sup> Изгледа да опште гледано у њима нема ничега лепога ни узвишенога. Са друге стране, то нису ружне слике, оне нису ствар неукуса. О чему се ту заправо ради?

Ефекат који производе оба уметничка дела, и *3. Мај 1808.* и *Ужаси рата*, у свести гледаоца у току чина њиховог посматрања, не може бити сведен ни на категорију задовољства ни на категорију не-задовољства. Посматрач не осећа задовољство посматрајући ове графике, али са друге стране, не жели ни да их одбаци, да их склони од очију, да скрене поглед са њих као последица не-задовољства које се у њему у међувремену гледајући их ствара. Очигледно је да негативно задовољство није исто што и не-задовољство.

#### IV

На једном месту у *Гоји*, Ортега и Гасет истиче да се у Шпанији у XVIII веку развија до врхунца страст према позоришту. Он ту истиче субјективност глумца као одлучујућу ствар. „Још више када се зна да је нормално у историји сваког позоришта да оно живи пре свега од глумица, глумаца и сцене, и тек у другом плану

---

<sup>12</sup> Bozal, V., *El gusto*, Visor, Madrid, 1999, стр. 20.



и врло краткотрајно, од стране драмских песника, ствар се одмах чини једноставна.<sup>13</sup>

Оно што се дешава у Гојино време још више интензивира ову општу претпоставку. Фасцинација глумцима је ишла до тих екстрема „да се интересовање публике ширило даље од њихових професионалних умећа, ка самим њиховим личностима.“ То је ишло до те мере да се догодило „изненађујуће обртање“, те да су „аутори почели да праве *personaiies* својих дела према *особама* које су их глумиле“<sup>14</sup>. Изгубиле су се јасне границе између света и позоришта. Долази до мешања и прожимања сценског и изван-сценског, где се укида дистанца између драмског лика и глумца који га глуми. Ефекат театарности у XVIII веку се шири и ван оквира самог позоришта. Нема сумње да је, у освит модерне епохе, театарност битна одлика културе у Шпанији.

Ортега и Гасет даје пластичан пример који је упутан да се наслути једно темељније одређење човека, дато на другом месту. Ако заоштримо ову тврдњу и при томе направимо отклон од ње тако што ћемо је захватити од доле, видећемо да човек може бити глумац и пре него што званично искорачи на сцену, да он већ у животу пише своју драму. Позориште тада постаје тек сцена-унутар-сцене.

Свет се да поставити као једно велико позориште у коме се налази оно у обичном смислу. Човек јесте на сцени једног другог позоришта. Ортега и Гасет га одређује као *res dramatica*. Међутим, човек није ствар, управо је његово „ја“ оно што га разликује од било које ствари. У сваком случају, ако је живот човека драма, она мора да се одиграва на некој сцени, а то је свет.

Гушт је бити у свету? Разни облици околности којима смо увек окружени у свету и у којима се налазимо делују на нас као и ми на њих. Човек је „герунд, један *faciendum*“<sup>15</sup>, Ортега и Гасет

<sup>13</sup> Ortega y Gasset, J., “Goya”, стр. 527.

<sup>14</sup> Ibid., стр. 528.

<sup>15</sup> Ortega y Gasset, J., “Idea del Teatro”, стр. 467.

пише у *Идеји театра*. У питању је нераскидиви однос који постоји између тога „ја“ и околности у којој се оно налази.

Поред различитих других облика околности, у којима затичемо наше „ја“, постоји један облик који је за нас овде веома битан, а то је сликовна околност. Управо су уметничка дела, као што су слика *3. мај 1808.* и графике *Ужаси рата*, она где ова околност може најбоље да се осети и доживи.

Имајући њих у виду, не ради се о томе да се наше „ја“ у потпуности подударило са оним што носи ова сликовна околност и да онда осећамо срећу и задовољство док посматрамо ове слике. Исто, наше „ја“ се не опире ономе што носи ова сликовна околност, те да онда имамо осећај не-задовољства и несреће док их гледамо. У овом случају, однос између тог „ја“ и околности слике је сложен однос.

Битно је рећи да то што су у њима поништени театарска конструкција слике и теоретички чин њиховог посматрања, не значи одмах тврдити да и сам чин одношења према њима не припада једном ширем позоришту у чијим оквирима је обухваћен и садржан.

Изгледа да је потребна једна сцена. На њу ће бити постављен Гоја.

Ако се човек појављује у свету извршно и ако његово биће одређујемо прагматички, онда је питање – како се човек у том позоришту света односи према сликама које чине његово окружење и шта чини након њиховог гледања? У том правцу – шта радити када откријемо себе као део сликовне околности у којој се нађемо? Пошто је сликовност слике оно што спречава да се мисао односимо према њој, како онда појмити сликовну околност у коју улазимо? Језичко исказивање значења слике, то јест моменат када говорим или пишем о њој, јесте чин који се одиграва на сцени у оквиру које пуца сваки смисао слике, и то истовремено када се производи њено значење.

## V

Ортега и Гасет јасно истиче да једино гледање није довољно да би се схватила поента Гојиног сликарства. Чак шта више, овај сликар је издвојен управо због тога. Иста ствар могла би да се претпостави и за једног другог сликара, а то је Ел Греко. Међутим, ради се о „једном од најтранспарентнијих и најмање проблематичних сликара који постоје“. То не стоји са Гојом. У односу на можда погрешан суд о Ел Греку, Ортега и Гасет пише:

„Ако постоји неко ко би тражио да буде схваћен, објашњен и не само виђен, то је Гоја, изнад свега ако се, како изгледа обавезно, посматра тоталитет његовог дела.“<sup>16</sup>

Према томе, значење Гојиног сликарства не пребива једноставно у муку посматрача. Оно се, уосталом као и оно других (само у јачем интензитету), отвара за касније интерпретације уз претензију на општу комуникабилност. Иако те слике у њиховом тоталитету захтевају накнадно објашњење, ипак ће се оно заснивати и полазити од онога што је претходно било виђено у њима. Превасходно, ради се о гледању слике, интерпретација долази касније. Поглед остаје основа за све накнадне и истовремене типове експликација.

Извесно је да је број књига и студија о Гоји видно повећан, од када је Ортега и Гасет назначио њихов недостатак 1958. године у књизи *Гоја*, до њиховог обиља кога је Валеријано Босал морао да увиди када је 1997. изашла из штампе његова књига *Гоја и модерни укус*. Основно је питање – до какве је промене дошло у том периоду од скоро пола века, за време кога је библиотека о Гоји остварила велики раст?

Ако би одговор био тврдити да се ништа није променило и да Гоја и даље остаје енигма, да ли то значи елиминисати и читава научна сазнања које су за то време постигнута о овом сликару и негирати данас све већу библиотеку текстова о њему? Најважнија ствар

<sup>16</sup> Ortega y Gasset, J., “Goya”, стр. 513.

у вези са тим проблемом јесте што ни једна написана књига или разговор о Гојином сликарству, не мора да погађа његов смисао.

Ако на сцену сада поставимо на једној страни књигу или изјаву о Гоји, а на другој страни било коју његову слику на коју оне реферишу, прва страна ће се за њено значење бити недвозначно битнија. И не само то. Друга страна (то јест слика) ће се одређивати према првој, чак шта више, она ће ишчезнути у моменту појављивања њеног значења. Ипак, претензија са једне стране (језик) на једну (исту) страну се не види. У том погледу изгледа да не постоји напетост. Наглашавамо – то тако изгледа. Где је, у том случају, оно на другој страни (слика)? Чини се да је други члан пара нестао, и то у истом моменту оприсутњења те друге, али сада исте стране. Она се негира у истом чину у коме се афирмише. Извесни покрет производи тоталну симетрију, која парадоксално остаје бесконачно асиметрична.

Не ради се о томе да се одсечним гестом анулира достигнуће наука, које је постигнуто имајући у виду Гоју, или, шире, сликарство генерално. То се превасходно односи на историју уметности. Да се једним потезом једноставно игнорише. Брзина тог чина не би анулирала ништа. Наука нас својом иновативношћу и оштрином обавезује и упозорава да добро и темељно размислимо о исхитрености истог геста. Исто важи и обрнуто. На крају свог текста о Гоји, Ортега и Гасет износи мисао која би имала право да стоји на почетку било ког истраживања о овом сликару:

„Не видим зашто историчари уметности не изјаве још искреније то што, силом, мора да се осети пред Гојом, и да се зна: да јесте енигма, огромна загонетка за расветљавање, као и за решавање. Препоручује се ићи полако и одрећи се поједностављивања једне од најсложенијих реалности која се појавила у читавој уметничкој прошлости. Та поједностављивања су допринела да се питање још више закомпликује, јер ономе што је још остало од сложеног треба додати

потребу да се униште та поједностављивања под којим се оно сакрило.<sup>17</sup>

Други облик поједностављивања би био апсолутно незнање текстова или изјава о Гоји и он не би било ништа друго до игноранција значења самих слика, јер поглед не би донео ништа друго у правцу онога што би могао да надмаши. Да би се једна одређена ствар игнорисала, она се мора знати, иначе би се у супротном, радило о њеном негативном облику. Став ученог незнања означава одступ и од једног и од другог облика поједностављивања. Игноранцијом се одвојити од игноранције. Треба знати једну битну ствар коју не смемо да изгубимо из вида. Слика се прави глува у односу на оно што говоримо и пишемо о њој.<sup>18</sup>

Правити се глуп на било који исказ о једној слици, игнорисати га, то значи истински је следити у њеном бићу о кога се одбија свака реч ако није довољно промишљена у односу на свој опсег. Правити се глуп, то јест не игнорисати проблем који у себи носи било који језички исказ о не-језичкој стварности, као што су слике. То не значи да оне станују на другом небу, него проблем је у томе како се према њима односимо. Не кроз језик. Слика је ствар погледа.

---

<sup>17</sup> Ibid., стр. 572.

<sup>18</sup> Гојина глувоћа јесте одређивање бића његовог сликарства. Апсолутно је оправдано кретање од уметника ка уметничком делу и обрнуто. Метонимија отвара простор за даље језичко посредовање. У том правцу треба имати у виду да је овде пре у питању фигуративни израз него указивање на дословну глувоћу у емпиријском смислу која је задесила Гоју крајем 1792. године. Према томе, не ради се о физиолошкој анализи његове личности код које, због наведене чињенице, долази до промена почевши од његове 46. године живота и о анализи утицаја који би она могла да има на његово сликарство убудуће. Због тога, ово одређење пре важи, у већем или мањем интензитету, за било коју слику уопште, него посебно за оне овог сликара, оно се опире посесивности ове метонимије, иако баш његово сликарство има снагу да ову идеју најбоље изрази а сложеност његовог рада обезбеђује место за узимање овог термина у пренесеном смислу.

Милош Ћипранић

## Литература:

Argan, Ѓ. К., Bonito Oliva A., *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, I–III, Clio, Beograd, 2004.

Bozal, V., *El gusto*, Visor, Madrid, 1999.

Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 2002.

Morales y Marín, J. L., *Pintura en España 1750–1808*, Cátedra, Madrid, 1994.

Ortega y Gasset, J., *Obras Completas*, I–IX, Revista de Occidente, Madrid, 1963–1966.

Milos Cipranic

## LA SURDITÉ DE GOYA

(Résumé)

Dans le texte on a l'intention de présenter l'abandon de la notion néo-classique de l'image et le rejet de la théorie du goût qui est dictée par sa poétique. Comme le paradigme sur lequel on va démontrer ce changement on va prendre l'œuvre du peintre Francisco de Goya (1746–1828). Ce changement permettra d'ouvrir l'espace pour envisager la possibilité de l'approche linguistique à l'être de la peinture de Goya.

**Mots clés:** surdité, ignorance, Goya, peinture, langage

Александар Чучковић

## ДИЗАЈН И МЕНЕ УКУСА

**Апстракт:** Захваљујући настојању да се путем науке и технике овлада природом, савремени човек проводи свој живот у веома богатој артифицијелној средини. Са индустријском револуцијом појавио се дизајн као нарочити вид праксе која је требала да посредује његов однос према предметном свету тако што би објединила два главна аспекта поуетичког: технике и уметности. Поставља се питање: да ли је већи комфор живљења морао бити плаћен запуштањем човекових разноврсних способности, па и умећа мишљења или је реч о ослобођењу времена за стваралачку праксу? Да би се на то питање одговорило, важно је размотрити начин на који естетски квалитети дизајнираних предмета утичу на нашу способност естетског суђења.

**Кључне речи:** дизајн, естетски суд, технологија, уметност, укус

*Конструкција треба да држи, а архитектура да покрене.*

Ле Корбизје

### Дизајн као израз технолошког напретка

Захваљујући нововековном настојању да се путем науке и технике овлада природом, савремени човек проводи свој живот у нечувено богатој и разубљеној артифицијелној средини. Данас го-

тово да нема ничега у целокупном нашем окружењу што не би представљало резултат наше активности, која увек истовремено представља и стварање и разарање. Чак и онај део природе који је до сада успео да остане „нетакнут“ – заштићене биљне и животињске врсте и географска подручја – добија свој изузетан статус од човека, па се може рећи да нема ничега што успева да измакне човековом преданом настојању да себи све покори. Међутим, осим што је човеков однос према окружењу одувек био одређујући за његов положај у свету, он је једнако био одређујући и за његов однос према себи самом.

Жеља за овладавањем природом није тек израз духа модерности, него је већ рађање цивилизације повезано са растом моћи људског бића. У настојању да одагна страх пред природом која га надилази, човек је почео да практикује магију и да употребљава оруђа која је израдио. С временом је у све већој мери бивао у стању да утиче на своју непосредну околину тако што је развијао нове потезе и начине поступања, из којих ће произићи, прво, вештине, а потом и технике, да би, коначно недавно укупност тих знања повезао са научним истраживањем, што ће условити еру технолошког развоја.

Дакле, од ренесансе наовамо човек се у својим сазнајним напорима усредсредио на „овладавање природом“, очекујући да ће успети да своју животну средину уреди и самери властитим потребама. Са индустријском револуцијом, међутим, темпо увећавања његовог утицаја на природу почео је скоковито да расте. Када је изнашао механички начин масовне репродукције алата, употребних предмета, грађевина и разноликих елемената урбане инфраструктуре, човек је почео да производи дотада незамисливе количине употребних предмета. Располагање тим предметима, односно ослањање на њихове функције довело је до корените измене његове свакодневице. Како је новим предметима насељавао своју околину, човек се све више ослањао на њихову расположивост и, чинећи их све сложенијим, делегирао им је своје различите вештине. Тако је



он с временом постојао све више завистан од артифицијелне околнине коју је сам произвео.

У таквим околностима дизајн се може схватити као израз настојања појединца да осигура надлежност у погледу власти-те судбине тако што ће пажљиво осмислити „посредничке предмете“. Дизајн је израз покушаја да се овлада околином, тако што ће појединац бити компетентан учесник у том односу. Иако су те компетенције веома ограничене – њихово важење је привремено и оне се односе на узак простор – оне омогућавају појединцу да се понаша као субјекат (а не као жртва околности које га надилазе) и да располаже предметима (а не да се од њих осећа угроженим). Дизајн представља трачак наде за крхко биће, јер је „острво“ његове субјективне надлежности окружено морем његових некомпетентности у погледу страховито разуђеног и сложеног света. Дизајн, дакле, може да допринесе индивидуализацији, али на крајње скроман начин, па се може сматрати „средством симулације суверенитета појединца“.<sup>1</sup>

### Историјски услови појаве дизајна

Поставља се питање: Како је дошло до тога да дизајн постане важан чинилац у човековом односу према свом окружењу и у погледу организовања свакодневног живота? За то постоји неколико кључних разлога. Прво, о дизајну можемо да говоримо тек са појавом масовне производње, а све оно што припада ранијим начинима материјалне производње могли бисмо да сматрамо повезаним са дизајном тек у изведеном смислу, односно у аналогiji са овом модерном појавом. Разлог за то лежи у особеној логици пројектовања материјалних предмета, која је у оквирима индустријске производње из темеља измењена у односу на дотадашњу

---

<sup>1</sup> Sloterdijk, P., Völker, S., *Der Welt über die Straße helfen: Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*, Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Paderborn, 2010, стр. 10.

праксу народне радиности, занатства и примењене уметности. Све оно што сматрамо дизајном преиндустријског доба добило је тај назив ретроактивно.

Пракса дизајна је последица једног низа сложених промена које су обележиле модерно доба. Модерност представља епохално одређење духа које је устројило особен модел друштвене организације и промовисало специфичан начин живљења. Уместо да се руководи обичајима, модерно друштво се окренуло изумевању властитих темеља. Због тога што су стабилни традиционални поредишци ишчезли, појединац се осетио у темељу угроженим, али му истовремено отворила прилика да успостави неки нови поредак, који би могао да поврати осећање спокоја. Када никаква „светиња“ више није могла да представља репер у потрази за животним смислом, човек се у својој потрази усредредио на ниво услова свакодневног доброг живота, а он се пречесто своди управо на једно – избор робе.<sup>2</sup> Ипак, да би се данас уопште постојало као одређена индивидуа, мора се изабрати, пошто је индивидуалност могућа тек као резултат изградње.

Живимо у доба које је у значајној мери обележено индивидуализмом: слобода и једнакост су широко прихваћени као суштински видови слободе, а важење грађанских права се претпоставља. Али ми итекако осећамо и погубне последице оваквог развоја ствари, а једна од најзначајнијих се односи на пропадање друштвености. Наиме, дух модерности је подрио важење традиције, обећавајући еманципацију, али није успео да, искључивим ослањањем на разум, конструише трансценденцију која би имала друштвено важење. Ослобођена индивидуа почела је да блуди у свакодневици, у којој је као једини вредносни репер, преостала роба. Тако девиза „Купи ово да би био оно“ данас је прећутно општеприхваћена. Модернитет, дакле, садржи једну унутрашњу противречност, јер истовремено ствара нове могућности индивидуализације, које нису присут-

---

<sup>2</sup> Giddens, A., *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Polity Press, Cambridge, 1994, стр. 126.

не у традиционалним, руралним друштвима и – укида могућност друштвеног повезивања. Због тога наш его бива обогољен чим свет предмета почне да превазилази моћ субјекта да га усвоји.<sup>3</sup>

Оправдано је стога поставити питање да ли је увећање чо- векове зависности од артифицијелне средине обезбедило већи комфор живљења и обезбедило му извесно време за стваралачку праксу или је, управо супротно томе, реч о запуштању његових разнородних способности, о слабљењу његове воље, па чак и о компромитовању жеље (којој се данас, наводно, повлађује више него икада раније)?<sup>4</sup> Ипак, могли бисмо да се сложимо са Зелеем када каже да уистину лаже само онај дизајн који привлачи својом тврдњом да не лаже.<sup>5</sup>

Али оставимо за тренутак по страни питање о вредносним дOMETИМА дизајна како бисмо се позабавили разјашњавањем њего- вог утицаја на образовање укуса. Јер укус је важан не само за доно- шење естетског суда, него и за друштвено позиционирање индиви- дуге која га изриче, вербално или својим изгледом, односно путем дизајнираних предмета које изабира. На пример, Бурдије сматра да је укус главно средство одабира „животног стила“, на основу којег се обавља друштвено позиционирање власника одређених предмета.<sup>6</sup> Томе треба додати да је посезање за елементима једног животног стила мотивисано не само жељом да се изрази припад- ност некој друштвеној групи, него и хтењем да се укаже на отклон од неке друштвене групе. Дизајн је, дакле, у битном смислу моти- висан могућношћу индивидуге да учествује у процесу друштвене диференцијације.

Несумњиво, дизајнирање предмета представља главни залог њихове употребне функционалности и њихове естетске привлач-

<sup>3</sup> Simmel, G., "On Fashion", у Levine, D. (ed.), *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, Chicago University Press, Chicago, 1971, стр. 462.

<sup>4</sup> Stiegler, B., *Réenchanter le monde*, Flammarion, Paris, 2006, стр. 11.

<sup>5</sup> Selle, G., "Ist doch Design das verlogenste Prinzip, mit dem wir täglichen Umgang pflegen?", у *Neuwerk*, 2, 2010, стр. 36.

<sup>6</sup> Bourdieu, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, éd. de Minuit, 1979.

ности и оно је одиграло кључну улогу у процесу измене човекове свакодневице. Сада се мора поставити питање на основу којих претпоставки је дизајну приписана моћ утицања на укус?

### Субјективизација естетског искуства и успон појма *укуса*

Укус је један сложени вредносни естетички појам. Колико је лако одредити шта чини „лош укус“ – кич, који прати читаво мноштво одредница као што су: неприкладност, недовршеност, конфузност, усиљеност, неоригиналност, опонашање и разметљивост – толико је, са друге стране, тешко дати позитивно одређење „доброг укуса“. Не чуди онда што га је Монтескије именовоао као оно „не-знам-шта“.<sup>7</sup>

Осим тога, додатну тешкоћу за његово разумевање представља чињеница да укус није некаква искључиво урођена способност, него се на њега може утицати, те се он у извесној мери може и усавршавати и кварити. Тај утицај, ипак може бити не само присиљан или добровољан, већ и несвесан. Природа укуса, дакле, макар једним делом представља резултат стицаја околности, али и смишљене манипулације или брижљивог васпитавања, већ у зависности од тога с каквим мотивима и којим методама се тај утицај остварује.

Са појавом индустрије, дизајнирани предмети су почели да остварују све већи утицај на укус, јер су све преданије испуњавали човеково окружење. Присуство дизајна се није ограничило на домен употребних предмета, већ се оно проширило и на поље урбанизма, архитектуре, графичког дизајна (нарочито присутног преко рекламе и паковања робе), нових медија, као што су фотографија, филм, телевизија и рачунари, што значи да је овај феномен захватио читав артифицијелни свет којим се човек оградио од

<sup>7</sup> Montequieu, “Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l’art”, <http://www.bmlisieux.com/curiosa/essaigou.htm>, 20.06.2013.

природне непосредности. Штавише, дизајн је одменио уметност у улози главног преносника естетских садржаја, што је неке навело да примете како је уметност сама постала „тотални дизајн“.<sup>8</sup> Ако је то уистину тако, намеће се питање на који начин се та промена да разумети с обзиром на укус. Али пре него што се на њега одговори, ваља размотрити разлоге због којих је суд укуса постао један од најважнијих естетичких појмова.

Када се естетичко интересовање од истраживања предмета као извора естетских вредности окренуло анализи начина на који предмете доживљавамо, дошло је до престројавања у погледу схватања важности кључних естетичких појмова. Тада је наступило све значајније потискивање појма *лепога*, као средишњег и свеобухватног појма у естетици, у корист појмова *опажања*, *суђења* и *искуства*.

Због тога што је уметност у ренесанси почела да се схвата на нов начин – као израз стваралачких могућности човека – њена материјална продукција је све више расла. У једном тренутку, мислиоцима се обим остварених уметничких дела учинио огромним, због чега су они посегнули за новим приступом проблему њиховог тумачења. Та новина се огледала у томе што је сада у средиште естетичке пажње, уместо лепих предмета, постављен начин на којих их ми доживљавамо. Наравно, разлоге те измене су треба такође тражити у општој тенденцији субјективизације човековог односа према свету до којег је довео модерно развргавање тројства највиших вредности.

Сада су разнолике карактеристике естетских предмета почеле да се тумаче преваходно с обзиром на начин на који се ми према њима односимо, а нарочито с обзиром на начин на који их опажамо. Хјумова тврдња да „лепота није својство самих ствари, већ да она постоји само у уму који о њима контемплира“ представља коначни корак у овој измени естетичких интересовања, али и це-

<sup>8</sup> Baudrillard, J., *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972, стр. 155.

локупног естетског сензибилитета. Уместо објективно постојеће лепоте, теоријску пажњу је почело да привлачи њено субјективно доживљавање. Осим тога, доживљавање лепог је до средине 17. века било тумачено у духу разгоропађеног рационализма да би тада постепено све већи значај почео да се придаје чулном и емотивном карактеру тог односа. На пример, о првенству чулног задовољства и осећања над разумом у овим стварима писао је већ опат Жан-Батист Дибо, Френсис Хаченсон је инсистирао на субјективном карактеру естетског искуства, односно на „унутрашњем осећању“ задовољства које се јавља током контемплације лепих предмета, док је Јохан Георг Сулцер је у својој *Општој теорији лепих уметности* укус видео као „способност интуитивног захватања лепоте“. Сви ови ставови представљали припрему за коначан субјективистички обрт који ће наступити са Кантом.

Узимајући појам суда укуса за средишни појам своје *Критике моћи суђења*, Кант је настојао да размотри порекло субјективног осећања задовољства које се јавља при сусрету са оним што се сматра лепим. Управо је овај мислилац заслужан за обједињавање супротстављених погледа по питању која је човекова способност кључна при просуђивању лепог. Дилема око надлежности имагинације или разума изродила је полемику око осећајне, односно интелектуалне природе естетског искуства и она ће потрајати све до данашњег времена, иако је Кантов синтетички дух прецизно уочио присуство оба елемента у естетском суду. Тако, чињеница да се мени нешто допада говори о постојању моје субјективне наклоности према некој ствари, али моје очекивање да се то допадне и другима има оправдање једино у захтеву за слагањем свих других поводом тога питања (иако се оно не мора манифестовати). Макар увек изнова било изневеравано, индивидуално очекивање да ћемо се сложити са другима око питања која се тичу укуса – опстаје. С могућим неслагањем се, у ствари, увек унапред рачуна као залогом властите слободе: индивидуално право суђења легитимише се признавањем његовог универзално присуства. Дакле, субјективна слобода је легитимна само под условом да је универзално призна-

та и тиме изложена могућој критици. Тако, иако на први поглед парадоксалан, став о субјективности суда укуса служи као залог нашег очекивања његовог општег важења и могућности да он буде саопштен.

Међутим, проблематично је Кантово настојање да естетски суд прочисти од сваког некогнитивног састојка. Држећи се једне ригористичке позиције, Кант је, упркос свом синтетички оријентисаном промишљању оставио простора за нове поделе и посредовања и то не само у естетици. Наиме, као што је моралним сматрао само оно поступање које је, бејавши лишено сваког интереса, мотивисано нашим осећањем дужности, тако је држао и да је естетско само оно задовољство које је лишено пријатности, емоција и афеката. Иако ове појаве могу да прате само естетско осећање, сматрао је он, оне не представљају његове конститутивне делове. Међутим, ако пођемо од тога да задовољство које се у нама јавља приликом опажања неког уметничког дела подразумева признавање његове естетске вредности, неће нам бити тешко да увидимо како би сваки покушај издвајања естетског задовољства које не би садржало никакву примесу пријатности или емотивног набоја учинио тај доживљај искључиво когнитивним, дакле, таквим да би се он без потешкоћа могао да пренесе у неки други медијум (науке или филозофије, на пример), чиме би се уметности одрекла особеност. Додуше, естетско задовољство не сме се изједначити са пуком чулном сатисфакцијом, јер би то такође подразумевало укидање уметности, будући да су извори таквих задовољстава бројни и разнолики, а да је уметност тек један од њих и то не чак ни најинтензивнији. Осим тога, естетско задовољство није неко једноставно осећање, због чега оно није ни одмах препознатљиво нити се лако да издвојити, него је, управо супротно томе, сложено, амбивалентно, па чак и противречно. Коначно, за ову врсту задовољства се не би могло рећи ни да је субјективно (произвољно и непоновљиво осећање) нити да је објективно (интристично својство предмета), пошто оно настаје у односу субјекта према предме-

ту, што одмах значи да је непостојано, случајно и често изненадно.<sup>9</sup> Све то говори у прилог сложености, променљивости и измицању једног поузданог одређења естетског задовољства које је конститутивно за суд укуса. Дакле, главна тешкоћа разумевања укуса лежи у противречном захтеву да се ослонимо на субјективну слободу, али да истовремено задржимо критичност мишљења, да имамо у виду релативни карактер свога суђења, али да се због тога не одобrimo општи релативизам укуса. Међутим, ако се дословце држимо сваке од ових напомена, тешко ћемо измаћи оној примедби *de gustibus non est disputandum*, која окончава потребу за естетичким промишљањем.

### Дизајн као естетска пракса

Како је у естетичким промишљањима примат задобијао појам укуса, тако је ускоро и уметност почела да се схвата као привилеговани домен појављивања лепог. Склоност ка фаворизовању уметности као главног, готово и јединог предмета естетике била је озваничена Хегеловим разматрањем природно лепог. Очеvidно, онај који је природу схватао као огледало духа, имао је разлога да објашњење свега онога што је лепо потражи у човековом односу према његовим властитим производима. Тако ће наступајућу естетику обележити оријентисаност на тему уметности. Изворне разлоге због којих су из видокруга естетичких разматрања задуго бити изостављени сви други резултати човекове естетске производње треба видети у старој хијерархији „виших“ и „нижих“ уметности. Иако је садржај онога што ће у епохи просветитељства бити обједињено именовано *лепих уметности* задуго био сасвим другачији у оквиру појма *слободних уметности*, његово разликовање и однос према *вулгарним*, односно *механичким уметностима*, чинило се да је одавно био коначно утврђен. У истом светлу биће тумачен

<sup>9</sup> Jimenez, M., *L'esthétique contemporaine: 50 questions*, Klincksieck, Paris, 2004, стр. 109.



и дизајн као вид обликовне праксе који се односи на употребне предмете.

Истину, иако није општеприхваћено, још увек је на снази мишљење како је ово проблематичан медијум за изражавање човекове стваралачке енергије. Постоји наравно и мишљење које се томе супротставља, али оно је ретко заступљено. Тако код Десоара, на пример, налазимо да би неко могао да изложи потпуни систем естетике а да ништа не зна о постојању песништва, музике или сликарства, јер се према његовом мишљењу „укус може развијати и образовати независно од уметности“.<sup>10</sup> Међутим, иако естетика није показала много склоности за разматрање дизајна, овај медијум је постајао све значајнији вид естетске праксе, нарочито током протеклог века. Разлози за то су вишеструки, али поменимо овде само два пресудна: предмете масовне производње ваљало је обликовати тако да они буду привлачни за купце, баш као што је и употребне предмете ваљало обликовати тако да се околина хуманизује.

Идеја да би естетска вредност употребних предмета могла благотворно да делује на друштво има своје корене у романтизму, када је истакнута важност естетског сензибилитета уопште, како у погледу нашег приступања уметности, тако и у нашем укупном односу према животу. Тада је развијана замисао о неопходности „естетског васпитања“ појединца како би се важење начела која владају у уметности проширило и на његов свакодневни живот и тиме успоставила равнотежа личности и омогућило њено уклапање у друштвену и просторну околину. Утемељена на уверењу да политика не располаже довољним средствима за остварење слободног друштва, појавила се читава једна „естетска идеологија“, која се манифестовала двојачко у погледу временске оријентације: као носталгична историчност и као тежња за апсолутном модерношћу. Први приступ је подразумевао окретање уметности ка идеалу, ка садржајима који су величали замишљено „златно доба“, било да су

---

<sup>10</sup> Десоар, М., *Естетика и опћа наука о уметности*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1963.

они проналажени у детињству, да су призивали егзотичне садржаје или да су истраживали несвесно. Ови покушаји, који су неретко сматрани узмицањем пред проблемима које доноси реалност, садржали су и предлоге другачијег модела егзистенције. Други приступ се манифестовао кроз настојање да се делује на саму реалност путем изналажења и примене нових средстава која треба да обезбеди технологија. Основни услови измене свакодневног живота индивидуе и друштва у реорганизацији материјалне производње како би се она остварила као графички, индустријски, архитектонски и урбанистички дизајн.

У ствари, уметност се одувек кретала, иако не једнако слободно, између настојања да стекне друштвену легитимацију и да се сама еманципује од утицаја који су јој туђи. Иако ове тенденције нису принципијелно међусобно супротстављене, оне могу да подразумевају супротстављене стратегије. Да се ослободи утицаја друштва, али да задржи друштвени значај, па и да сама оствари утицај на друштво. С појавом модерне уметности та суштински важна тензија довела је до испољавања две одељене обликовне праксе: високе уметности и популарне културе.<sup>11</sup> Чим се ослободила нужде хетерономних одређења, уметност је умножила начине свога испољавања: методе, материјали и медијуми, јер је сада уметник био тај који је сам прописивао правила. Преиспитивање традиције и граница саме уметности били су изрази њене слободе.

Многи уметници авангарде су посегнули за дизајном у настојању да свој ликовни израз учине друштвено делотворнијим. Дизајн је учинио друштвено прихватљивим квалитете авангарде, а некада патетичну креативност је превео у свакодневно руковање материјалима и знаковима.<sup>12</sup> Уметност је постајала све разноврснија, а уметничка дела све партикуларнија, нарочито с обзиром на њихову традиционалну универзалност. Преовлађивао је утисак да

---

<sup>11</sup> Радноти, Ш., *Стваралаштво између високе уметности и масовне културе*, Култура, 64, 1984, стр. 96.

<sup>12</sup> Sloterdijk, P., Völker, S., *Der Welt über die Straße helfen*, стр. 9.

уметничка пракса предњачи у односу на теорију, па су се умножили покушаји њене теоретизације. Тај несклад био је одраз неупотребљивости традиционалног појма уметности и потребе за новим појмом који би могао да обухвати владајућу разноликост манифестација праксе естетског обликовања. Међутим, осим унутрашњих проблема изналажења једне свеобухватне рефлексije разноликих естетских производа, извесна сумњичавост у погледу естетске вредности дизајна постојала је од тренутка његовог историјског појављивања.<sup>13</sup> Упркос таквим резервама, вануметничка естетска пракса током протеклог века доживела је своје „звездане тренутке“ захваљујући новим околностима у којима се обрео свет материјалне производње као и новим приступом схватању лепоте.

Прво, пре него што је производња механизована, могућност естетске производње била је везана искључиво за ручни рад и то, нарочито, уметнички. Са појавом серијске производње доведен је у питање легитимитет дотадашњег привилегованог статуса уметности, који је у значајној мери почивао на уверењу о непоновљивости дела. Међутим, ако је уникат – који је, иначе, више економски него естетски појам – сада умножен, нова изражајна пракса у томе више неће видети немогућност оригиналности, већ оквир за нову логику обликовања. Тако су са појавом нових техничких медијума, као што су фотографија, радио, филм, али и телевизија, видео и рачунарска анимација, па и интернет, створене могућности не само верног понављања различитих естетских садржаја, него и појаву новог оквира изражајне праксе чија суштина подразумева репродукцију и репризу.

---

<sup>13</sup> Шелинг, на пример, тврди како је уметност привилеговани медијум производње естетског у том смислу што она има своје разлоге у унутрашњим противречностима уметникове природе, док сви други видови произвођења естетских артефаката имају сврху ван себе самих. Чистота уметности, сматра овај аутор, одбија сваку сродност не само са пуким чулним задовољством, него и са оним корисним, па чак и са моралним. Шелинг, Ф. В. Ј., *Систем трансценденталног идеализма*, Напријед, Загреб, 1965, стр. 266.

Енормно увећање броја употребних предмета који су произведени путем машине, учинило је њихово присуство естетски утицајнијим него што је то икада пре био случај са производима уметности. Тај утицај, несумњиво, огледа се и у владајућем начину вредновања онога што се сматра естетски вредним. Мера у којој је сада постало могуће интервенисати на околину значајно је порасла и већ сама та чињеница довела је до измене природе нашег естетског доживљаја, односно, пре свега, нашег укуса као способности доношења естетских судова. Укус савремене публике је, дакле, подложнији утицајима него пре, јер је проширен дијапазон техничких средстава, која су постала доминантни канали дистрибуције естетских садржаја. Тако естетски квалитети не-уметничких производа – поп и рок-нумера, стрипова, илустрованих ревија, телевизије и интернета – сада више утичу на укус, него што је то успевало уметности чак и у њеним најславнијим данима.

Штавише, процес измештања естетских садржаја ван поља уметности је толико поодмакао да се чак може запазити извесна одбојност према уметности, која више не произилази из њене елиптичке природе, већ из самог духа савремености. Просечан човек поседује изванредно оштру осетљивост када се односи према индустријски произведеном предмету или савременој грађевини, али она попушта чим се окрене према неком уметничком делу.<sup>14</sup> Широка публика, која никада и није била припремљена за сусрет са уметношћу – углавном, услед изостанка естетског образовања – данас је доспела до тога да од ње зазире. То није последица само пролиферације техничких предмета као носилаца естетских садржаја, него и измењене улоге уметности.

Наиме, уметност никада није била приступачна, али она је у пракси модерне продукције напросто постала одбојна публици. Одустајући од тога буде сведочанство реалности, уметност је покидала везе са публиком које је традиционално неговала. Међутим,

---

<sup>14</sup> Дорфлес, Ђ., *Осцилације укуса и модерне умјетности*, Младост, Загреб, 1963, стр. 72.

таква оријентација није означила истовремено и крај сваке потребе да се утиче на друштво, па су се модерни уметници посветили испитивању могућности примене уметничких правила у области обликовања употребних предмета и графике, дакле, дизајна производа, плаката, реклама и паковања. Такав искорак уметника из уврежених оквира изражавања, додуше, није умањио неповерење широке публике према њиховим делима, али је допринео томе да, пошто буду примењена, нека од најважнијих полазишта визуелних уметности буду знатно шире прихваћена. Свакодневни додир са употребним предметима и графичким садржајима који их промовишу довео је до тога да начела апстрактне уметности буду оваплоћена у дизајну. Отуда се да закључити да није свако естетско интересовање за серијски произведене предмете осуђено на кварење укуса услед прихватања „естетских шаблона”, него оно такође може деловати подстицајно на развој способности естетског суђења.

### **Васпитни потенцијали дизајна**

Значење дизајнираних употребних предмета, наравно, не исцрпљује се њиховом естетском вредношћу, јер је њихов основни смисао корисност, односно употребљивост за одређену сврху. Могло би се, стога, рећи да је дизајн једна „компромисна уметност“, чији производи задржавају онолико уметничких квалитета колико им то допушта функција којој треба да послужи. У погледу различитих врста предмета, па и самих појединачних производа тај услов је присутан у различитој мери: накит, на пример, има превасходно декоративну функцију, али локомотива мора бити у стању и да вуче композицију вагона. Ако прихватимо да индустријски производи подлежу истим мерилима реда, равнотеже и једноставности као и уметничка дела, онда се томе мора додати како се дизајнирани предмети морају повиновати и критеријумима прецизности, ефикасности и моћи, који су неопходни да би њихова природа и корисност дошли до изражаја. Функција предмета утиче на његов

облик утолико што искључује неподесне варијанте, али визуелни елементи као што су контура, односи волумена, комбинација и распоред бојених површина и сл. баш као и други елементи као што су тактилна својства, звук који се јавља у употреби суштински утичу на естетску форму предмета и резултат су естетске имагинације онога ко производ осмишљава, а донекле и свих оних који учествују у његовој реализацији. Дакле, предмети начињени с укусом тражиће од публике, односно „корисника“ или „потрошача“ да активирају своје чуло укуса.

Међутим, треба рећи да нужна функционалност употребног предмета суштински не омета његову естетску вредност, барем не у значајнијој мери него што естетска вредност уметничког дела спутава његове различите употребе. Ако кажемо да је употреба у погледу уметничког дела изведена, а у погледу дизајнираног предмета суштинска карактеристика, сетимо се само да током већег дела своје историје уметност није била схватана као израз стваралачке природе човека, већ као нарочити медијум остварења појединих друштвених функција. Дакле, оно што ми данас ретроактивно називамо уметношћу, до ренесансе се сматрало ближим примењеној уметности, која је, као што је познато, претеча дизајна.

Осим тога, постоји један извор утицаја дизајна на укус публике који је уметности у потпуности стран. Наиме, поред тога што поседује сопствене естетске квалитете, од корисних предмета се очекује да буду уклопљени у своју естетску околину и тај захтев је један од услова обликовања. Дакле, дизајнираном предмету је стран усамљенички живот уметничког дела, које, у извесном смислу, не трпи „конкуренцију“. Уметничка дела су посебни светови, аутономне стварности, чији се отклон од реалности истиче различитим техничким средствима: рамом, постољем, рампом итд. Насупрот томе, дизајнирани предмети и поред тога што поседују индивидуалне естетске квалитете дозвољавају да буду постављени једни поред других. Такво њихово позиционирање за њих, у ствари, представља природну средину, у којој треба да се оствари оптимално преплитање њихових естетских „линија сила“. Иако то

не значи да сви дизајнирани предмети једне микро-околине морају да имају исто стилско одређење, неопходно је да се они с обзиром на захтеве укуса уклопе у једну релативно кохерентну целину. За разлику од уметничког дела које увек делује својом импозантном усамљеношћу, дизајнирани остварују потпунији естетски израз у амбијенту као јединственом склопу.

Контемплативни отклон који се садржи у естетском ставу није, по Кантовим речима, вођен никаквим каноном. Субјективан и индивидуалан укус слободан је од сваке науке и сваког апстрактног правила. Укус се утолико култивише, образује без самосазнавања, путем мноштва естетских искустава. Естетско задовољство, које је ослобођено практичког интереса, можда није једини показатељ склада између ума и природе, него наде у спас природе која је угрожена од стране инструментализованог ума. Шилер је уочио да супротстављеност између чулног нагона и нагона форме није исконска, у смислу нужности, него да своје разлоге има у историјској владавини разума, да, дакле, има друштвено порекло.<sup>15</sup> Уметник је тај који у свом делу, као живој форми срећно измирује ова два нагона у нагону за игром. Измирујући нужност и слободу, правила и могућности он измирује супротности природе и друштва и даје кључ срећног живота у једној естетској егзистенцији. Реформа друштва, по Шилеру, почива на ослобођењу појединца у техничко-естетском, а не у политичком смислу, који је тек изведен.

Формални обрасци на основу којих бива обликована наша околина постепено модификују укус публике. Штавише, они би могли да публику припреме чак и за уметност, која још увек углавном остаје ван њеног домашаја. Дорфлес тврди, „можда се због тога можемо надати да ће управо преко једног естетског импулса, бити искупљен и прочишћен свијет модерне механике, откривајући у својим властитим формама, које су првотни изникле из једног чисто функционалног порива, ону 'љепоту' коју је умјет-

---

<sup>15</sup> Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007.

ност видјела како другдје пропада<sup>16</sup>.<sup>16</sup> Да ли је просветитељски програм још увек могуће бранити, овог пута очекивањем да би дизајн могао допринети образовању целовитог човека или, чак, племени-тог човека (енгл. *Gentle man*), насупрот специјалисти за примену одређене технике, чије постојање, парадоксално, управо призива развијена дизајнерска пракса. Позивајући се на Русоа, Херберт Рид је могућност настанка нове свести о естетској форми, којом би се одступило и од ларпурларизма и од цикличног кретања профита, назвао „образовањем путем ствари“.<sup>17</sup>

Одвише је производа, и у виду предмета и у виду слика, који нас у свакодневици окружују да бисмо судбину укуса, над којим они недвосмислено остварују утицај, смели да препустимо произвољности наше лутајуће перцепције. Та лавина естетских садржаја са којом се свакодневно сусрећемо код публике изазива појаву неосетљивости као одбрамбени став спрам учесталости и интензитета чулних надражаја. Уколико не будемо разумели снагу утицаја коју има артифицијелна околина с обзиром на наш укус, ми ћемо се и даље бранити безосећајношћу пред светом као непрегледним конгломератом естетских детаља. Али та чулна тупост нипошто није израз слободе, већ физиолошке реакције, која прети да затре могућности испољавања суда укуса.

Најважније културно достигнуће које је свет дизајнираних предмета у стању да човеку понуди јесте естетско и симболичко искуство света. Свет артефаката није укинуо сваку могућност изворног естетског доживљаја, како се то понекад чини, него ми на његову могућност заборављамо, баш као што олако занемарујемо све оно што се у поштовању принципа ефикасности не показује као нужно. Ако је задатак уметности да ослободи предмет од аутоматизма опажања који искривљује и ограничава оно што ствари јесу и што могу бити, онда дизајн може бар да нас у таквој врсти

---

<sup>16</sup> Исто, стр. 165.

<sup>17</sup> Read, H., *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*, Faber and Faber, London, 1966, стр. 16.



опажања константно саботира. Уколико дизајн није у стању да нас упуту у „стваровитост ствари“, он увек може да ускрати нашу пасивну перцепцију за шаблонско испоручивање предмета.

Воља за моћ манифестује се на најпотпунији начин у стваралачком раду уметника. Свако искуство, а са њим и сазнање, своје порекло има у чулима. Таленат дизајнера и његова естетска бескомпромисност удружени са спремношћу корисника-посматрача да хераклитовски види, опипа и чује нешто по први пут отварају могућност изворног искуства, онога што Дифрен назива „дивљом перцепцијом“.<sup>18</sup> Да се не бисмо показали неспремним за сопствено естетско васпитање увек се морамо опомињати да је просвећивање можда „само безумна опклада на невероватно“.<sup>19</sup> Можда прилика истинског друштвеног доприноса дизајна (поред оне функционалне) лежи у естетским својствима наше околине. Уосталом, пошто „суштина дизајна није ништа дизајнерско“, промишљање дизајна не подразумева повлађивање опасностима које он са собом носи, већ пре уочавање његових недовољно схваћених могућности. Уколико је дистрибуција дизајнираних предмета условљена пре свега економским мотивима власника капитала, утолико моћ њиховог дејства почива у естетским својствима које они поседују. Што она више буде подстицала развој укуса, то боље по нас. Ако се дизајну може приписати кривица за промовисање потрошње као важног начина пребивања, мора му се од рачуна одбити резултат естетске вредности која је сада присутнија. Чињеница да се данас у свету производи десетак хиљада различитих столица своје делимично оправдање може имати у историјском развоју естетике грнчарства.

<sup>18</sup> Дифрен, М., *Око и ухо*, Полемос, Бања Лука, 1991.

<sup>19</sup> Слотердијк, П., *Коперниканска мобилизација и тломејско разоружање*, Братство-Јединство, Нови Сад, 1988, стр. 87.

## Литература:

- Baudrillard, J., *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972.
- Bourdieu, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, éd. de Minuit, 1979.
- Giddens, A., *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Polity Press, Cambridge, 1994.
- Дифрен, М., *Око и ухо*, Полемос, Бања Лука, 1991.
- Дорфлес, Ђ., *Осцилације укуса и модерне умјетности*, Младост, Загреб, 1963.
- Десоар, М., *Естетика и опћа наука о умјетности*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1963.
- Jimenez, M., *L'esthétique contemporaine: 50 questions*, Klincksieck, Paris, 2004.
- Montequeiu, „Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art“, <http://www.bmlisieux.com/curiosa/essaigou.htm>, 20.06.2013
- Радноти, Ш., *Стваралаштво између високе уметности и масовне културе*, Култура, 64, 1984.
- Read, H., *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*, Faber and Faber, London, 1966.
- Selle, G., „Ist doch Design das verlogenste Prinzip, mit dem wir täglichen Umgang pflegen?“ у *Neuwerk*, 2, 2010.
- Simmel, G., „On Fashion“, у Levine, D. (ed.), *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, Chicago University Press, Chicago, 1971.
- Stiegler, B., *Réenchanter le monde*, Flammarion, Paris, 2006.
- Слотердијк, П., *Коперниканска мобилизација и птоломејско разоружање*, Братство-Јединство, Нови Сад, 1988.
- Sloterdijk, P., Völker, S., *Der Welt über die Straße helfen: Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*, Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Paderborn, 2010.
- Шелинг, Ф. В. Ј., *Систем трансценденталног идеализма*, Напријед, Загреб, 1965.
- Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007.

Aleksandar Čučković

## **DESIGN AND THE CHANGES OF TASTE**

(Summary)

Thanks to his endeavor to master the nature by the science and the techniques, contemporary man spends his life in a very rich artificial environment. With the industrial revolution came to being the design as a special form of practice that was supposed to mediate his relationship to the objectified world by unifying the two main aspects of the poetical: techniques and art. The question is: Had the increased comfort of living to be paid by neglecting of man's various abilities, even of the skill of thinking, or it had liberated his time for the creative practice? In order to answer this question, it is important to consider the way the aesthetic qualities of designed objects affect our ability of the aesthetic judgment.

**Key words:** aesthetic judgment, art, design, taste, art, technology



## ДОДАТАК



Драган Крстић

## ДВАДЕСЕТ ГОДИНА ЕСТЕТИЧКЕ ТРИБИНЕ „ДИЈАЛОГ”

У Гимназији „Светозар Марковић“ у Суботици децембра 2012. године обележена је двадесетогодишњица естетичке трибине „Дијалог“, јединствене у нашој земљи, расправом на тему *Уметност и образовање*.

О уметности и образовању, са посебним освртом на естетско образовање за нове медије, говорили су: др Слободан Кањевац, председник Српског филозофског друштва, Уна Поповић, асистент Филозофског факултета у Новом Саду, Јадранка Пешти, професор филозофије и директор Средње техничке школе „Милева Марић“ у Тителу, и организатор трибине Драган Крстић, професор филозофије у Гимназији „Светозар Марковић“ у Суботици.

Протеклих двадесет година на Трибини „Дијалог“ говорили су естетичари-филозофи: Мирко Зуровац, Сретен Петровић, Милан Узелац, Михаило Видаковић, Срђан Дамњановић, Александар Крстић, социолог културе, Јованка Божић, филмски критичари: Небојша Поповић, Динко Туцаковић, Бојан Босиљчић, редитељ, Љубиша Ристић, историчари уметности: Бела Дуранци и Олга Ковачев Нинков, музичари: Корнелије Ковач, Роберт Тили и Гордана Костић, и књижевници: Марија Шимоковић, Бошко Крстић, Лаура Ковач, Ђорђе Кубурић и Милован Миковић.

Трибину „Дијалог“ подржали су филозофи: Слободан Дивјак, Раде Калик, Иван Коларић, социолог културе и уметности, Никола Божиловић, филмски ствараоци: Милена Дравић, Неда Арнерић,

Вера Чукић, Гордан Миџић, Срдан Голубовић, Срђан Карановић, Пуруша Ђорђевић, књижевници: Перо Зубац, Добрица Ерић, Слободан Владушић, и сликар Љуба Поповић.

Трибину „Дијалог“ је подржао и један од највећих филозофа са подручја бившег СССР-а, Леонид Столович, професор естетике и аксиологије на Универзитету у Тартуу.

Протеклих двадесет година на трибини „Дијалог“ расправљало се о разним проблемима: тајни уметности, кичу као судбини, модерној и постмодерној уметности, уметности у светлу награде, естетици и уметничкој критици, поезији и филозофији, комичном у филму, естетици филма, естетици рок музике, крају уметности итд. Међутим, на готово свим трибинама највише се расправљало о проблему уметности и кича, зато ћу следеће редове посветити неким занимљивим размишљањима естетичара: Мирка Зуровца, Сретена Петровића, Милана Узелца и Михаила Видаковића, о суштини уметности и кича.

*Драган Крстић:* Шта је уметност? Професоре, једном приликом сте рекли да ово питање постављате себи откако сте почели да се бавите естетиком иако знате да дефинитивног одговора нема.

*Мирко Зуровац:* Естетика нема коначан одговор на питање шта је уметност, али то никако не значи да ми ништа не знамо о уметности. Знамо много, али вероватно никада нећемо знати све, јер човек је ограничено биће.

Уметношћу се баве разне науке: историја уметности, психологија уметности, социологија уметности итд. За разлику од ових наука филозофски приступ уметности карактерише велика амбиција. Естетика жели да одговори на питање шта је суштина уметности? Ниједна друга наука не може себи поставити питање шта је суштина уметности. Не може зато што оно уметничко у уметности, оно по чему је уметност уметност није позитивно ухватљиво. Не може се позитивно захватити. Зато је Хајдегер, вероватно, у праву када је једном приликом рекао да нас историја уметности може даље одвести од саме уметности, може нас завести, одвести на криви пут, на неразумевање саме уметности. Према томе, морали бисмо



познавати један други пут. Наравно, ја ово не могу објаснити за овако кратко време, али могу назначити у чему је проблем. Могао бих за почетак рећи да постоји у уметности нешто изузетно значајно, а што се не може свести ни на какву чињеницу, ни на какав скуп чињеница, то је оно дубоко, метафизичко, духовно у уметности, оно што свако уметничко дело од ранга мора носити у себи, а што плитка уметност уопште не поседује. Данас је забавна литература важнија од озбиљне, а лака музика од озбиљне музике. Али, шта значи лака музика и лака литература? Шта значи плитка уметност? Да ли плитка значи да нас само површно дотиче, да нас забавља, тј. да нема у себи, као велика уметност, ништа дубоко што нас као језа до сржи прожима и што нам говори да је уметност већа стварност и од саме стварности? Међутим, како је могуће да у уметности, која увек делује преко чула (па је Хегел с правом рекао да је читава уметност узета из чулног света) и у том смислу мора остати нешто површинско, доживимо нешто дубоко, духовно, метафизичко, што се не може изнети на површину да би се видело као линија или чуло као тон. Наравно, не бисмо добро размишљали ако не бисмо претпоставили нешто супротно, па рекли: можда тако нешто у уметности уопште не постоји, можда се ми само уживљавамо у ствари па у једној слици или песми видимо нешто што у њој заправо нема. Зато остаје питање да ли је могуће да једна слика или песма по себи буде објективно дубока, да нас у уметности површина одмах убацује у једну дубину, да нас оно видљиво уноси, убацује у нешто невидљиво. Када би једна слика била само оно што се види, или композиција само оно што се чује, ту онда, доиста, филозофија не би имала посла, то би онда био посао за физичаре, то још не би било ништа значајно. Тек под претпоставком да иза тог што се види и чује постоји нешто дубоко, метафизичко, нешто што је нама исконски сродно, нешто што нам пружа задовољство које нам стварност не може пружити, тек под том претпоставком уметност је, доиста, у односу на реалност, једно узвишено подручје, подручје које има један смисао, које можемо осетити али које тешко можемо фиксирати, затим изразити речима, а поготово

није могуће дугима објаснити о чему се ту ради. Уметнички моме-нат у уметности није напросто ухватљив, нити се може фиксирати на неком одређеном предмету. Не може се једноставно рећи у ком је делу једног романа садржана његова уметничка вредност. Знамо да она постоји, али нам увек измиче. Другачије речено, уметничка вредност уметничког дела не може се позитивно захватити, она се може само осетити.

*Драган Крстић:* Људи скромног естетског сензибилитета и још скромнијег естетског знања сматрају да је тајна уметности у предмету приказивања?

*Мирко Зуровац:* Тајна уметности није у предмету приказивања, није у теми коју уметник тражи и проналази, али и често преузима од других. Велики уметник никад не зависи од теме. И највише теме могу пропасти ако то раде шепртље, које немају дара и смисла за уметност и обратно, веома мршаве теме могу послужити као основ за уметничку игру, ако то раде прави мајстори. Прави уметник од нечег сасвим безначајног као што је камен, распукла кора, тон који сувише смета, обична кафанска авантура итд. зна да направи догађај и доживљај и то је онда права уметност. Дакле, ту треба тражити њену тајну. Постоји у уметности једна истина која није везана за истину приказане предметности, једна истина која је изворнија од тога, то је она истина којом уметност на нас истински делује. Другачије речено, у акту уметничког стварања настаје нешто ново, по први пут виђено и то је оно што нам пружа посебно задовољство које нам не може пружити ни природна ни друштвена стварност, него једино уметност.

*Драган Крстић:* Шта је естетско задовољство? Какве је природе?

*Мирко Зуровац:* Савршено је могуће да људи различите ствари доживљавају у уметности, да имају различита задовољства, која проглашавају естетским, а то није тачно. Још код Аристотела можемо препознати такву погрешку. Он је сматрао да ће препознавање само собом пружити естетско задовољство. Али Аристотел је у не-

чему у праву, у праву је када дословно тврди у својој *Поетици* „да се људи радују кад спознају“. Човек спознаје кад препознаје шта је на слици. Та спознаја изазива у њему радост. Међутим, грешка је у томе што ово задовољство није естетско већ интелектуално. Шта је онда естетско задовољство? Кома ће се уметничко дело појавити као уметничко, или како естетичари воле да кажу као естетски предмет? Ко у уметности ужива као у уметности, а не као у нечему другом? Да би се у уметности уживало као у уметности није довољан само антрополошки став, није довољно да ми само као људи станемо пред уметничко дело, потребно је моћи заузети естетски став. Ако желимо истински естетски уживати ми све друге интересе (сазнајне, етичке, политичке, педагошке итд.) морамо ставити у заграде. Можда је то најбоље рекао стари Марк: „Трговац минерала види само трговачку вредност, а не и лепоту особене природе минерала, он нема минералошког смисла“. Дакле, трговац не види лепоту минерала, он у њима види само средства зараде. Постоји ли нешто у овоме свету што је вредно по себи да буде виђено и доживљено (да не буде средство за нешто друго, средство богаћења, средство сазнања, морално средство итд, мада уметност све то може, али није реч о томе, реч је о естетском осећању и задовољству)? Ако постоји, онда је то лепота. Неки ће рећи да је то само уметничка, а други да је то и природна лепота. У сваком случају, у естетску срж не смеју продрети други интереси, ако продру они је брзо разарају, а онога ко ужива у лепоти уметности чини слепим. Код Сартра можемо уочити помало необичан став: „екстремна лепота жене убија жељу да се она поседује“.

Дакле, не може се поседовати (то се, наравно, односи и на уметничка дела) и естетски уживати. Естетско уживање је непосредно, у њему долази до изражаја онтички однос и осећање присуства. Можда ово за узраст средње школе није јасно па ћу поједноставити. То је отприлике овако: кда имате неког пријатеља који вам је сродан, близак, знате све његове мане, али, врага, када желите да пријатељујете, ви њега бирате да се дружите јер вам је сродан. Тако је и у уметности. Ако ја имам добру естетску културу,

изграђене критеријуме, знам да је један музичар велики, али ми он не лежи, није ми сродан. Када желим истински естетски уживати, бирам неког мањег јер ми је сродан, јер ми је онтички сродан.

Да закључим, оно уметничко у уметности не произилази из предмета приказивања, већ из начина на који уметник ствара. Ако ја естетски уживам, не уживам у предмету приказивања, већ у начину на који је то уметник урадио.

*Драган Крстић:* Где лежи естетска вредност?

*Мирко Зуровац:* Естетска вредност (а ја, приметили сте, естетску вредност користим као синоним за уметничку вредност) постоји објективно уграђена у уметничком делу, као што је економска вредност ове зграде уграђена у самој згради. Дакле, уметничка вредност је уграђена у уметничком делу, само је питање ко је може осетити, ко је може доживети.

\*\*\*

*Драган Крстић:* Једном приликом сте рекли да Вам је блиско становиште естетичког агностицизма, да сте бавећи се естетиком с резервом пратили „покушаје да се теоријски прецизно, дакле појмовно, артикулише естетско и уметничко“.

Ако суштина уметности остаје скривена нашој свести, ако не можемо одговорити на питање шта је уметност, можемо ли рећи шта је кич?

*Сретен Петровић:* Веома је тешко одговорити на питање шта је кич. Казати да је кич сурогат уметности, или, ако хоћете, *фалсификат оригинала*, претпоставља се да већ знамо шта је *оригинал*. Сваки разговор о *фалсификату*, *сурогату* омеђен је, дакле, одговором на питање о његовом корелативном појму, а то је *оригинал* или *уметност*. И ту лежи основни проблем. Искрено речено, ја се феноменом уметности не бих тако дуго бавио, ни са естетичког и метафизичког, ни са социолошког становишта када би ми одговор на питање смисла уметности био јасан. Читава историја естетике

није у томе успела, а одговоре које је до сада понудила пре бих одредио као својеврсну историју погрешних одговора на питање шта је уметност. Естетичари, филозофи уметности, не раде ништа друго него теоријски немоћно обигравају око суштине уметности. Иако филозофија претендује да одговори на питање *шта је уметност*, до самог Бића уметности никако се не пристиже.

\*\*\*

*Драган Крстић*: Лудвиг Гиц каже да је модерна уметност окренула масе кичу тиме што је афирмсала метафизику непријатног. Како Ви гледате на проблем кича?

*Милан Узелац*: Веома је тешко одговорити на питање шта је кич. Увек када се говори о томе да ли је нешто кич или не, то вам је као да се крећете по оштрици ножа. Видите, поставља се питање које се естетичке категорије вежу за које слојеве уметничког дела. Јасно је да смо ми узвишено могли наћи у делима архитектуре и вајарства, али о узвишеном не говоримо много у сликарству. Када је реч о сликарству, ту је доминантна категорија љупко. Узвишеност се везује за дубље слојеве уметничког дела, а љупко за површинске слојеве. Ако се на том љупком инсистира, оно може да постане сладуњаво и да падне у кич. Оно што је кич тешко је одредити, јер она дела која су у једном времену била реципирана као сјајна дела, у другом времену су третирана као нешто сладуњаво, као кич. То пре свега зависи од самог времена.

За разлику од узвишеног које се везује за дубље слојеве, љупко се налази у површинским слојевима; оно се везује за слој који се налази непосредно иза предњег плана, везује се за слој кретања и мимике лица, за њихово спољње држање и начин говора. То је онај слој који се остварује у глуми зато што се непосредно обраћа чулима, чулној фантазији. Ако се у први мах чини да се узвишеност (коју одликују важност, опорост и строгост) и љупкост (коју одликују лакоћа, благост и нежност) искључују, то не мора бити увек тако: узвишеност и љупкост се у човеку могу укрстити јер

нешто може бити у својој дубини узвишено а на површини љупко. Ако се на љупком превише инсистира, тада се, упозорава Хартман, запада у кич. Дешава се да уметници хоће с дражесним и привлачним да начине нешто велико и тако их појачавају преко њихових граница да више нису животно истинити; тада се љупко преобраћа у своју супротност: оно више не привлачи, јер није убедљиво а није убедљиво јер више није аутентично. Дирљиво тада прелази у отужно, а благо и слатко у сладуњава; снажна осећања прелазе у сентименталност. Ако је ово претеривање драстично, онда уместо уметничког дела имамо кич као његову карикатуру.

Кич је унутрашње исклизнуће уметничког хтења које нема средстава да се обликује, али то насилно настоји; кич је опасан и разоран зато што остаје непрозиран за оног ко сам нема сигурно осећање за форму и меру. Кич угрожава оно што је љупко и њему сродно, али не угрожава и узвишено, јер где се узвишено погрешно употребљава оно запада у комику и досаду. Љупко је зато више изложено дилетантизму, покушајима извођења са недовољном вештином; оно је мање заштићено од злоупотребе оног што је спољашње и што се релативно може научити у уметностима, јер управо са оним што се да научити могу се чинити злоупотребе.

Појам кича (иако тај термин има нејасно порекло) јавља се у прво време у сликарству као ознака недовољно чисте сликарске вештине; манифестује се у неспособности да се оно видљиво заиста изворно схвати. Тако се недовољна вештина виђења замењује плитким, вештачки измишљеним контрастима боја које делују неприродно, сладуњава и површно, пише познати естетичар Николај Хартман. Сам појам, као што је речено, има нејасно порекло, па тако неки аутори појам кича доводе у везу с енглеском речју *sketch*, или немачким глаголом *kitschen*; тако, савремени немачки теоретичар Лудвиг Гиц, кога Ви с правом помињете, сматра да је „кич, шунд, превасходно у употреби код сликара, пореклом из Минхена (седамдесетих година прошлога века). Кад је овде англо-америчким купцима нека слика била прескупа, наручивали би само њену скицу *a sketch*. (...) Овој теорији, заснованој на личном сећању Аве-

наријуса, конкуришу још две друге: *kitschen* – гомилати блато са улице, и *kitschen* – нов намештај препарирати тако да изгледа као стар. Могуће је да је с једном од ове три етимологије повезан и глагол (*etwas*) *verkitschen* – продати нешто јефтино“.

Тешкоћа у покушајима да се одреди појам кича била би пре свега у томе што се овај појам није задржао само у области ликовних уметности, већ се проширио и на све друге области уметности и живота, и кад се започело с утврђивањем његових основних својстава, лако се показало како се кич налази у свим временима, да је кич заправо стар колико и уметност, па се попут неких теоретичара (Ф. Карпфен) може говорити о *кичу у генију*. Иако историјски нема ниједног довољно јасног појма кича, сам феномен кича, премда изузетно присутан, до те мере је неодредив и неухватљив да то чини озбиљну тешкоћу у покушајима разграничавања уметности и не-уметности. „Противречности“, истиче Гиц, „посебно избијају на видело кад о томе шта кич јесте ваља одлучивати на основу ма каквог објективног канона праве уметности, будући да се истовремено, на парадоксалан начин, кичерска својства једног производа демонстрирају управо на његовој конвенционалности, епигонству и маниризму“. Настojeћи да превлада схватање како је кич само израз уметничке слабости, неко естетско застрањивање или декоративни неуспех, поменути аутор, у књизи *Феноменологија кича*, сматра да указивањем само на технику не бисмо могли да одредимо разлику између уметности и кича већ и стога што техника једнако може бити у служби и уметности и кича; Гиц сматра да пошто се кич јавља као псеудо-уметност додатну тешкоћу чини и то што је неопходно претходно одредити шта је заправо уметност, те би кич требало растумачити њим самим, а не супротстављањем псеудо-уметности и праве уметности, будући да и производи кича претендују на то да буду проглашени уметничким делима. Чини се да, сложимо ли се са основном тезом Гица, до појма кича не можемо доћи аналитичким путем, простом анализом кич-производа, или, локализовањем кича у сфери естетског уопште, већ тематизовањем *кичерског слоја* као антрополошког проблема, полазећи од

описа не дела, већ самог кич-доживљаја, при чему се кич показује као израз (и последица) одређеног животног става. Зато у поменутој књизи Гиц с правом цитира одломак из једног предавања Хермана Броха, а који би могао бити мото и његовог списа: „Кич нити би се појавио, нити би се одржао да не постоји кичлија, човек који воли кич и који је спреман да буде његов продуцент, стварајући га, и његов конзумент купујући га и плаћајући за њега високу цену. Уметност, схваћена у најширем смислу, увек је одраз одговарајућег човека, па ако је кич лаж – као што се то често и с правом сматра – кривицу за то сноси сам човек, коме је потребно једно такво лажно огледало, огледало које ће улепшавати његову слику, потребно му је да би видео себе у њему и да би се, делом и са искреним задовољством, определио за његове лажи“.

\*\*\*

*Драган Крстић:* Филмским ствараоцима је пошло за руком да створе таква дела (С. Ајзенштајн, *Оклопњача Потемкин*, Ч. Чаплин, *Модерна времена*, Ф. Фелини, *Амаркорд*, А. Куросава, *Раишомон*, И. Бергман, *Седми печат*, Б. Бертолучи, *Двадесети век*, А. Тарковски, *Рубљов*, К. Кишловски, *Три боје плаво* итд.) чија се лепота *потврдила кроз дуго трајање*, која већ неколико деценија изазивају естетско задовољство у естетски култивисаним људима, у људима високог естетског сензибилитета и која се зато могу сврстати у пантеон врхунских уметничких дела. Дакле, филм јесте права уметност. Међутим, неки љубитељи арт филма сматрају да су филмске комедије у већини случајева на граници кича. Колико је мени познато, ви ово мишљење не прихватате. Шта, по вашем мишљењу, карактерише филмску комедију као основну врсту филмске уметности?

*Михаило Видаковић:* Као једна од првих карактеристика ове уметничке врсте управо је ова: сви смешни ефекти морају да буду у органској повезаности са основном нити филмске приче. То значи ако ове повезаности нема између делова и целине, неће бити



ни добре комедије, ма колико њени поједини делови као издвојени били сјајни, али и они ће бити мање такви. Друга карактеристика, други захтев који треба да испуни добра филмска комедија, који се намеће као посредница свођења искустава најуспелијих и неуспелих филмских комедија, јесте захтев естетске нужности, који се исказује кроз два основна облика: 1. као нужност придржавања адекватних, специфично филмских изражајних средстава, што претпоставља избегавање позајмица са стране, од других уметности, што се редитељу филмске комедије посебно примамљиво нуде, 2. као неопходност доследности грађења одабране естетске вредности, комичног у овом случају, хумореске или сатире, што петпоставља избегавање грубих прелаза у трагично, мешање са неком другом естетском или антиестетском вредношћу. Захтев естетске нужности није нешто што је специфично само за обликовање филмске комедије. То је принцип који важи у уметничком стваралаштву уопште, то истичу многи естетичари, посебно су о томе код нас писали Драган Јеремић и Иван Фохт. Међутим, због изузетног мноштва и сложености средстава која филмском редитељу стоје на располагању, а онда и комедиографског обликовања уопште, чини се да овај захтев, у оба његова облика, нарочито долази до израза управо у стварању филмске комедије.

*Драган Крстић:* Које критеријуме треба да испуни једна филмска комедија да би била успешна, тј. естетски вредно дело?

*Михаило Видаковић:* Поред нужне повезаности ефеката у органску целину филмске приче, за успелост филмске комедије битно је и придржавање филмских изражајних средстава и поступака, што није ништа друго до испуњавање првог захтева естетске нужности. Овај захтев важи за свако уметничко дело. Али, док је њега лакше задовољити код уметности које се користе једнородном материјом (речима, бојама, звуцима) и једнородним средствима (писањем, сликањем, компоновањем), дотле је много теже код синтетичких уметности, односно оних где је чита употреба разних средстава: слике, музике, речи, изговорених и написаних, мимике,

геова итд, као што је то случај код плеса, позоришта и филма. У овим последњим уметностима увек постоји могућност да се пробије и превлада нека од конститутивних материја и неко од инхерентних средстава и поступака. На примеру позоришта најбоље се видело како се кроз векове и до данас води спор о томе колико је позориште дело писаца, а колико редитеља и глумаца. Код филма је ово још сложеније: њему стално прете замке сликарства, музике, плеса, литературе, позоришта, анимираног филма, јер све то је иначе у њему егзистентно, коститутивно. И отуда, ако у филму превлада слика, лепота пејзажа, шаренило и складност боја – ето једног својеврсног сликарства у покрету; ако превлада музика, ето визуелне симфоније или опере; ако превлада плес добићемо балет на филму; ако сценарио доминира и сценариста одвећ намеће своју личност, поготово ако се екранизује познато литерарно дело, добијамо литературу уместо филма...

*Драган Крстић:* Неки љубитељи комедије сматрају да је интезитет смеха мерило за естетско вредновање једне филмске комедије?

*Михаило Видаковић:* Комично се не везује у естетском вредновању за интензивнији или мање интензиван смех, већ за нешто друго, за критеријуме који од смешног чине естетску вредност комичног.

Интезитет смеха није мерило за естетско вредновање: нити је тихи осмех знак препознавања за естетску вредност, он може да буде израз и за нешто сасвим неестетско, нити је пак громогласни смех увек израз неке раскалашности, неестетског, он може да буде знак уживања и „аплауз“ за праву естетску вредност, аплауз мајсторству комедиографа.

\*\*\*

*Драган Крстић:* У тексту *Филозофија модерног укуса* (који се налази у зборнику радова који је објавио Коларчев народни универзитет 1978. године) образлажући наслов рада кажете: „Разлог

због којег сам одлучио да очувам филозофски ниво у разматрању једног типично историјско-уметничког феномена какав је модерни укус, налази се у прећутном уверењу да ће се у резултату анализе модерног укуса појавити одлучно онтолошко питање које се односи на смисао уметности у нашем и будућем времену: смисао уметности уопште“. Како бисте данас, после четрдесет година бављења естетиком, одговорили на ово питање о „смислу уметности у нашем и будућем времену, о смислу уметности уопште“?

*Сретен Петровић:* Питање је добро постављено. У оном времену (1978) код нас, за разлику од светских кретања, у моди је још увек био *авангардни укус* кореспондирајући са *модерном уметношћу*. А затим, ову *авангардну, модерну уметност* високо је узнела наша тадашња, у бити агресивна, уметничка критика, која је ломила традиционалне обрасце, а да није показивала потребну јој самокритичност, нити је долазила до самосвести, пропитујући властите границе. Данас је, пак, много тога промењено. На сцену је ступила нова мода – *постмодерна*, свакако, и добро позната стара уметничка критика, и то са истим пређашњим персоналним инвентаром, критичарима уметничким, но сада у новом издању – *постмодерног кроја!* Ето, та је, наша савремена уметничка критика, постала промотер нове естетске моде, но, и даље без довољне самосвести и критичке самокритике у погледу, некада давно чак својих чврсто брањених, мерила и начела. Дакле, та садашња нова *критика*, најједном и напрасно, почела се окретати и вредностима традиционалних уметничких стилова, што јој некада беше мрско. На светској сцени то је значило следеће. Од епохе када су у оно доба *модерне*, Бекета супротставили Сервантесу, а Шенберга Стравинском, док је у теорији Адорно био антипод мађарском естетичару Лукачу, данас видимо како су ти некада стилиски различити, али и неједнако вредновани ствараоци, одједном поравнани, нивелирани. Парадоксално је да је у времену нове моде – *постмодернизма* у свему, и у уметности, свакако, сачињен један чудновати, а репрезентативни, кажу, уметнички жири за оцену свевремене романескне вредности. Требало је да одлучи који ће роман понети

епитет репрезентативнога штива у последњем миленијуму. Испоставило се да у игри нису били *модернисти*, ни Бекет, а ни Џојс, чак и од традиционалних ту није био ни Шекспир ни Достојевски, већ Сервантесов *Дон Кихот*!

То нам показује како мерила вредности, или што у рецепцији називамо *укусом*, стилском модом, варирају, и како социо-психолошке категорије стил и укус нису кадри да, у формату у којем се појављују, захвате саму бит *естетскога*, као оно у уметности трајно. Исто тако, поменути емпиријски факт нам казује и нешто друго. Ма колико једно време, као ондашње модернистичко, прегрејано отписивало свеколику вредност уметничког генија прошлости, уметничка дела тих прохујалих епоха остају стамено на својим ногама, а то значи, упркос својој невиности без заштите, она чекају да протутњи новонадошла мода, како би се ствари вратиле у свој продуктивни поредак општих вредности.

Управо је реч о онтолошком питању. Анализа феномена укуса кроз историју показује како обиље укуса, али и стилови – са којима укус кореспондира, говори о томе да је епохални дух индивидуализован кроз личност уметника, и да се вазда исказује на посебан начин, дакле, да се не затвара ни у једном посебном формату. Уколико је таленат довољно снажан, он ће свагда успети да пробие љуштuru персоналног и повесног, да надвлада важеће укусе и стилове. Мада је уметничко дело једнократно, дакле, свакад посредовано мирисом времена, стиче статус великога и свевременог тек када је кадро да потре управо речене му властите посебности, но, без њиховога укидања, омогућавајући тако генију да се узнесе до вечног. Нема *вечног укуса*, као ни *стила* – у неком посебичном издању, већ као вечно постоји само уметничко у уметности.

## 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. Члан је *AICA – Association internationale des critiques d'art*. Покретач је и један од оснивача Етно-културолошке радионице у Сврљигу и Главни и одговорни уредник Етно-културолошког зборника. Најзначајније публикације: *Естетика и идеологија* (1972.), *Негативна естетика. Шелингово место у естетици немачког идеализма* (1972.), *Савремена социологија уметности* (1979.), *Естетика и социологија* (1990.), *Деконструкција естетике. Прилог онтологији стваралачког чина* (2006.), *За аутономију уметности. Естетичка преиспитивања* (2010.).

**Драган Жунић** (1952.) је редовни професор на Факултету уметности Универзитета у Нишу, где предаје социологију културе и уметности, филозофију уметности и естетику. Основне, магистарске и докторске (1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промови-

сан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Кирило и Методије“ (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра. Објавио је више десетина научних радова из области естетике, социологије културе, социологије уметности, културологије, и следеће ауторске књиге: *Естетички хуманизам* (1988.), *Ликови облика: фрагменти о уметности* (1991.), *Свакидашњи укус: критика моћи свиђања* (1994.), *Социологија уметности* (1995.), *Национализам и књижевност: српска књижевност 1985-1995* (2002.), *Весела естетика* (2004., 2008.), *Причање смисла: књижевност и сазнање* (2010.).

**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, од којих су најзначајније: *Естетичке теме* (1997), *Хеленска естетика* (1999), *Огледи из умјетности* (2003), *Естетика приче* (2004), *Филозофска мисао Срба Босне и Херцеговине I–III* (2010.), *Форма и вредноћа* (2010.), *Logos, poiesis, aesthesis* (2011.).

**Бошко Телебаковић** (1948.) је редовни професор на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Дипломирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду 1973. године, магистрирао (1980.) и докторирао (1985.) на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Најважније публикације: *Негација и слобода* (1988.), *Револуција и ултимум* (1990.), *Разум и срећа* (1993.), *Увод у филозофију* (2001, 2004.

и 2010.), *Античка филозофија 1* (2002.), *Античка филозофија 2* (2003.), *Филозофија политике* (2004.), *Средњовековна филозофија* (2006.), *Пристапи уметности* (2009.), *Сажета историја филозофије 1* (2010.), *Студије о Блоху, Адорну и Маркузеу* (2011.) и *Филозофија политике 1* (2011.).

**Марица Рајковић** (1984.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима: естетика, филозофија уметности, филозофија културе и филозофија технике. Основне и мастер студије филозофије завршила на истом факултету 2007. и 2009. године. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: естетика, филозофија уметности, немачки класични идеализам.

**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. Магистрала 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 страниј периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

**Драган Ђаловић** (1976.) је доцент на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета у Београду, где предаје теорију медија, теорију уметности и семиологију, те гостујући наставник на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје исламску уметност, исламску архитектуру и арапску калиграфију.

## Проблем укуса

Дипломирао је сликарство 1998. и арапски језик и књижевност 2006. године. Магистрирао теорију уметности и медија на интердисциплинарним последипломским студијама на Универзитету уметности у Београду 2005., а на истој групи је и докторирао 2008. године. Најзначајније публикације: *Јосип Броз Тито: студија имиџа* (2006.), *Увод у теорију медија* (2009., 2010.) и *Увод у теорију модерне и постмодерне уметности* (2011.).

**Александар М. Петровић** (1958.) је доцент на Филозофском факултету у Косовској Митровици Универзитета у Приштини, на предметима естетика и античка филозофија. 1982. године дипломирао на Одсецима за филозофију и класичну филологију Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу, 1998. године магистрирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, а 2005. године докторирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву. Најважније публикације: *Филозофска разматрања о темељима историје мишљења* (1998.), *Археологика ума* (1999.), *Естетика: естетска проблематика у класичној и посткласичној историјској перспективи* (2008.).

**Санда Ристић-Стојановић** је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Објавила неколико књига поезије: *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.).

**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 докторирао (1999.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Естетско чуло* (2002.), *Античка и нововековна калократија* (2006.), *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног* (2011.).

**Уна Поповић** (1984.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима: филозофија средњег века, филозофија новог века, општа методологија, филозофија духа, филозофска методологија, епистемологија. Дипломирала на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, историја филозофије, естетика, филозофија језика.

**Небојша Грубор** (1971.) је ванредни професор на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду, на предметима: естетика, проблеми савремене естетике, Хајдегерава филозофија, херменеутичка естетика, историја естетике. Дипломирао (1997.), магистрала (2003.) и докторирао (2007.) филозофију на Одсеку за Филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Хајдегерава филозофија*

## Проблем укуса

уметности. *Проблем заснивања* (2005.), *Херменеутичка феноменологија уметности* (2009.), *Лепо, надахнуће и уметност подражавања* (2012.).

**Саша Радовановић** (1972.) је предавач на Високој струковној школи за васпитаче у Крушевцу, где предаје филозофију. Дипломирао (1998.) и магистрирао (2008.) 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 Ђипранић** (1988.) је теоретичар уметности. Дипломирао је историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Проучава дело Морис Мерло-Понтија и Хосе Ортеге и Гасета. Бави се проблемом разлике између дискурзивног и визуелног, и развија тзв. „тезу о мутизму уметности“.

**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.

## УПУТСТВО АУТОРИМА

У зборницима Естетичког друштва Србије објављују се радови који су презентовани на редовним годишњим скуповима Друштва, и везани за теме тих скупова, које представљају и тематске оквире сваког од зборника. У зборницима се објављују искључиво необјављени текстови.

Аутори уредништву дају право првог објављивања текста у штампаном и електронском облику. Радове који су објављени у зборницима ЕДС-а аутори могу објавити и у другим публикацијама, уз напомену да су први пут објављени у зборницима Друштва.

*Опрема и слагање рукописа:*

- рукопис не би требало да прелази обим од 40 000 карактера, укључујући ту и размаке – празна словна места и фусноте
- рукопис треба доставити у електронској форми, ћириличним писмом, у фонту TIMES NEW ROMAN, величина слова 12, проред 1,5, поравнање JUSTIFY.
- уз рукопис треба доставити: име и презиме аутора, назив матичне институције аутора, пун наслов и поднаслов рада (на српском и на страном језику), апстракт на српском и неком страном језику (до 100 речи сваки), кључне речи (пет речи), списак литературе
- списак литературе се наводи на крају текста, по азбучном реду, а начин навођења је исти као и код фуснота
- препоручени начин навођења референци у фуснотама:

## Проблем укуса

**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 превode 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.



## САДРЖАЈ

<b>Реч уредника</b>	<b>5</b>
<b>УКУС КАО ЕСТЕТИЧКИ ПРОБЛЕМ</b>	
<b>Сретен Петровић</b>	<b>15</b>
Укус и критика као метаестетички проблем	
<b>Драган Жупић</b>	<b>31</b>
Да ли нам је још увек потребан појам укуса?	
<b>Богомир Ђукић</b>	<b>51</b>
Дух декаденције као ситуација времена и савремени укус	
<b>Бошко Телебаковић</b>	<b>69</b>
Проблем рђавог укуса	
<b>Марица Рајковић</b>	<b>91</b>
<i>De gustibus est disputandum</i>	

## Проблем укуса

- Дивна Вуксановић** 105  
Нацрт критике укуса у ери доминације „медијске културе“:  
три кључне предрасуде о естетици и укусу у сфери јавности
- Драган Ћаловић** 117  
Укус у доба дигиталних медија
- Александар М. Петровић** 133  
Укус и конкретизовање естетичких идеја у уметности
- Санда Ристић-Стојановић** 153  
Уметничка публика и проблем укуса

## ПЕРСПЕКТИВЕ ПРОБЛЕМА УКУСА

- Душан Пајин** 163  
Укус и естетски доживљај у зену
- Ива Драшкић Вићановић** 187  
Епистемолошко заснивање суда укуса  
и проблем релативизма
- Уна Поповић** 201  
Категорија укуса код Шафтсберија:  
проблем естетског искуства
- Небојша Грубор** 225  
Укус као осећај задовољства разумом.  
Кључно питање Кантове критике укуса
- Саша Радовановић** 243  
Хајдегерово тумачење искуства уметничког дела



<b>Милош Ћипранић</b> Гојина глувоћа	<b>259</b>
<b>Александар Чучковић</b> Дизајн и мене укуса	<b>279</b>
<b>ДОДАТАК</b>	
<b>Драган Крстић</b> Двадесет година естетичке трибине „Дијалог”	<b>303</b>
Подаци о ауторима	317
Упутство ауторима	323
Публикације Естетичког друштва Србије	325
Садржај	327

## Проблем укуса